

**La estética de la destrucción del idilio
y las figuras de la imaginación en
Verdes valles, colinas rojas, de Ramiro Pinilla**

**Tesis doctoral en cotutela
2019**

Francisco Javier Feijoo Morote



Directora:
Dra. Natalia Vara Ferrero

Universidad del País Vasco/ Euskal
Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Departamento de Filología Hispánica,
Románica y Teoría de la Literatura

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS



Directora:
Dra. Dolores Thion Soriano-Mollá

Université de Pau et
des Pays de l'Adour (UPPA)

Laboratoire ITEM : Identités,
Territoires, Expressions, Mobilités



*Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.
Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.*

Enrique Lihn

EXTRACTO/RESUMEN

Los tres tomos de *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005) constituyen, no sólo la obra cumbre de Ramiro Pinilla, sino el núcleo creativo hacia donde fluye toda su obra previa y de donde deriva su narrativa posterior. De acuerdo con el presente trabajo de investigación, el fundamento estético de su obra se halla en la estética de la destrucción del idilio, en su triple faceta, la tierra natal, el amor y el trabajo agrícola. El universo del escritor vizcaíno parte de la plasmación del cronotopo idílico para mostrar, a lo largo de sus páginas, su proceso paulatino de desintegración estética. Los tres rasgos característicos señalados por Bajtín (relación especial del tiempo y el espacio, sublimación de la cotidianeidad y conexión entre la vida y la naturaleza) tienen una traslación destructiva en el proceso que narra la novela. Ésta se inicia, consecuentemente, en pleno arranque de la industrialización vizcaína, lo que provoca la irrefrenable aparición de unas estructuras socioeconómicas y estéticas incompatibles con el estadio anterior. La modernidad no permite que el espacio de la tierra natal pueda permanecer aislado y su tiempo estancado, de modo que el ser humano está condenado a perder su conexión vital con los ritmos ancestrales de su naturaleza conocida. La presente tesis analiza, asimismo, desde una perspectiva sincrética, los elementos que han protagonizado la continuidad histórica de la imaginación: las figuras de la imaginación, unas imágenes que representan valores esenciales en la evolución de la humanidad.

Palabras clave: Ramiro Pinilla – Estética – Figuras – Literatura contemporánea - Literatura vasca

LABURPENA

Pinillaren narratibari erreparatzean, argi dago *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005) lanaren hiru aleak haren obra garrantzitsuenak direla, baita aurreko lanen muin sortzailea eta hurrengo lanen oinarria ere. Pinillaren obraren fundamentu estetikoak idilioaren suntsipenaren estetikan aurkitzen da hiru ikuspegi ezberdinetatik: jaioterrria, maitasuna eta nekazaritza. Idazle bizkaitarraren unibertsoa kronotopo idilikoa islatzetik abiatzen da, eta, obraren orrialdeetan zehar, desintegrazio estetikoaren pixkanakako prozesua jasotzen du. Bajtínek zerrendatutako hiru ezaugarriek (denboraren eta espazioaren arteko harreman berezia, egunerokotasunaren sublimazioa, eta bizitzaren eta naturaren arteko konexioa) translazio suntsitzailea dute nobelan. Nobela Bizkaiko industrializazioaren hasieran hasten da, eta horrek aurreko egoerarekiko bateraezinak diren egitura sozioekonomiko eta estetiko batzuk agertzea dakar. Modernitateak ez du jaioterrria isolatuta gelditzea eta haren denbora gelditzea onartzen; beraz, gizakia pixkana askatzen joango da berak ezagutzen duen naturaren antzinako erritmoekiko bizi-loturatik. Tesi honek, hurbilketa sinkretiko baten bidez, eboluzio horren jarraitasunean parte hartzen duten elementuak adierazten ditu, hau da, imaginazioaren figurak eta gizatasunaren funtsezko balioak islatzen dituzten irudi batzuk.

Ramiro Pinilla – Estetika – Figuras – Literatura garaikidea- Euskal literatura

ABSTRACT

The three volumes of *Verdes valles, Colinas rojas* (2004-2005) represent not only the pinnacle of Ramiro Pinilla's work, but the creative core which can be glimpsed in his early writing and from which his later work draws upon. This thesis argues that the aesthetic basis for Pinilla's work is found in the aesthetics of the destruction of the idyll, in its triple facet (native land, love and agricultural work). The Biscayan writer's world begins with the idyllic chronotope visualization and shows its gradual process of aesthetic disintegration across the duration of the novel. The three distinctive features pointed out by Bakhtin (special relations between time and space, sublimation of the day-to-day life and life's connection with nature) have a destructive translation in the process narrated by the novel. Consequently, it starts at the beginning of the Biscayan industrialization, which results in the unstoppable emergence of socio-economic and aesthetic structures which are incompatible with the previous era. Space isolation and time stagnation are not allowed by modernity, condemning the human being to lose his/her vital connection with the ancestral rhythms of their specific nature. Furthermore, this thesis analyses from a syncretic approach, the elements that have led to the continuity of this process: the figures of the imagination, images that represent essential values in the evolution of humanity.

Keywords: Ramiro Pinilla – Aesthetics – Figures – Contemporary literature – Basque literature

RÉSUMÉ

Les trois volumes du roman *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005) constituent non seulement l'œuvre la plus importante de Ramiro Pinilla, mais également le centre créatif de toutes ses œuvres antérieures et de ses récits ultérieurs. Conformément à ce travail de recherche, le fondement esthétique du travail de Pinilla se trouve dans l'esthétique de la destruction de l'idylle dans sa triple facette, la terre natale, l'amour et le travail agricole. L'univers de l'écrivain biscayen part de l'expression du chronotope idyllique pour montrer, au fil des pages, son processus graduel de désintégration esthétique. Les trois traits caractéristiques soulignés par Bakhtine (rapport spécial temps-espace, sublimation de la vie quotidienne et lien entre vie et nature) ont une traduction destructive dans le processus raconté dans le roman. Cela commence au milieu de l'industrialisation de Biscaye, ce qui provoque l'apparition imparable de structures socio-économiques et esthétiques incompatibles avec le stade précédent. La modernité ne permet pas à l'espace de la terre natale de rester isolé et son temps stagnant, de sorte que l'être humain est condamné à perdre son lien vital avec les rythmes ancestraux de sa nature connue. Par ailleurs, ce travail vise à analyser, selon une approche syncrétique, les éléments qui ont joué dans la continuité historique de l'imagination : les figures de l'imagination, les images qui représentent les valeurs essentielles de l'évolution de l'humanité.

Mots-clés : Ramiro Pinilla – Esthétique – Figures – Littérature contemporaine - Littérature basque

ÍNDICE

EXTRACTO/RESUMEN _____	5
AGRADECIMIENTOS _____	13
INTRODUCCIÓN: ESTÉTICA, SIMBOLISMO Y MODERNIDAD _____	15
LA ESTÉTICA DEL IDILIO: CRONOTOPOS, ESPACIO Y TIEMPO _____	25
LAS FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN EN <i>VERDES VALLES, COLINAS ROJAS</i> _____	31
1. EL RECORRIDO LITERARIO DE RAMIRO PINILLA _____	37
1. 1. FORMACIÓN LECTORA: LA BIBLIOTECA PERSONAL DE RAMIRO PINILLA ____	42
LA CASA AMERICANA DE BILBAO _____	45
1. 2. LA LITERATURA NEGRA Y SU CONFIGURACIÓN COMO ESCRITOR _____	48
<i>LAS CIEGAS HORMIGAS</i> (1960) _____	49
1. 3. LIBROPUEBLO/HERRILIBURU (1977-1986) _____	54
POLÍTICA Y CULTURA EN LA TRANSICIÓN _____	55
VISIÓN Y MISIÓN _____	58
PROCESO EDITORIAL _____	60
LAS CUENTAS DE LIBROPUEBLO _____	62
EL MERCADO DE LOS BIENES SIMBÓLICOS _____	64
LA DESAPARICIÓN DE LIBROPUEBLO _____	65
CUADRO-RESUMEN DE LAS OBRAS PUBLICADAS POR LIBROPUEBLO _____	69
1. 4. REVISTA <i>GALEA</i> _____	70
1. 5. <i>VERDES VALLES, COLINAS ROJAS</i>. CREACIÓN Y PUBLICACIÓN _____	71
1. 6. <i>VERDES VALLES, COLINAS ROJAS</i> (2014-2015). BREVE RESUMEN _____	73
1. 7. ÚLTIMO PERIODO: TRILOGÍA POLICIACA Y NOVELAS DE LA MEMORIA ____	77
1. 8. LA CRÍTICA ACADÉMICA DE RAMIRO PINILLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN ____	83
2. LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO _____	89
EL ESPACIO Y EL TIEMPO DEL CRONOTOPO IDÍLICO _____	92
EL TIEMPO DEL CRECIMIENTO DEL IDILIO AGRÍCOLA _____	99
2. 1. LA SOCIEDAD PRIMITIVA: LOS BASKARDO DE SUGARKEA _____	108
EL ORIGEN: <i>ANDANZAS DE TXIKI BASKARDO</i> (1980) _____	112
EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN SUGARKEA _____	117
LOS BASKARDO DE SUGARKEA Y LOS BASKARDO OIAINDIA _____	122

2. 2. LA SOCIEDAD TRADICIONAL Y SUS TRANSFORMACIONES. LA DESTRUCCIÓN DE LA CASA SOLARIEGA	129
TOTAKOXE SOLTERA Y LA INTRODUCCIÓN DEL CRISTIANISMO	129
PAGANISMO Y CRISTIANISMO: KIXMI, LOS «JENTILAK» Y LOS BASKARDO DE SUGARKEA	136
EL PECADO	139
EL MONETARISMO Y EL PRIMER CAPITALISMO	143
LA <i>ETXE</i> Y LA DESTRUCCIÓN DEL TRABAJO AGRÍCOLA	149
2. 3. NACIONALISMO Y MILENARISMO EN LA SOCIEDAD MODERNA	157
LAS RAÍCES ESTÉTICAS DEL MILENARISMO	159
MITOLOGÍAS POLÍTICAS EN <i>VERDES VALLES</i> , <i>COLINAS ROJAS</i>	163
LA ESTÉTICA DE LA EDAD DE ORO	166
EL RELATO DEL ORIGEN. APELLIDOS Y CASERÍOS	177
LA HIDALGUÍA UNIVERSAL	180
HIDALGUÍA UNIVERSAL Y LUCHA DE CLASES	184
3. FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN	201
3. 1. LA FIGURA DEL TRICKSTER (BURLADOR)	204
ZACARÍAS ERMO, EL BURLADOR DE LA SOCIEDAD MONETARISTA	206
ELLA, EFRÉN BASKARDO Y FLEM SNOPE, EL BURLADOR EXTRANJERO	210
ELADIO Y LEONARDO ALTUBE: LOS GEMELOS <i>TRICKSTER</i>	217
3. 2. LA FIGURA DEL LOCO	221
LA FIGURA DEL LOCO: JOSAFAT, DELIRIO Y NACIONALISMO	222
MARTXEL/MOISÉS BASKARDO: LA FIGURA DEL LOCO Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO	229
OIARZENA: LA LOCURA UTÓPICA DE LOS CUERPOS DESNUDOS	233
3. 3. EL HOMBRE NUEVO	246
EL HOMBRE NUEVO: EFRÉN BASKARDO PUERTA	251
EL HOMBRE NUEVO: CÁNDIDO BASKARDO LAPAZA DEL DIVINO CUERPO DEL REDENTOR	257
EL HOMBRE NUEVO: OCÉANO / KRESA.	268
3. 4. LA MUJER NUEVA	277
EL MITO DEL Matriarcado Vasco	280
LA MUJER NUEVA: FABIOLA BASKARDO OIAINDIA	283
LA MUJER NUEVA: FLORA (ALTUBE) BASKARDO	286
LA MUJER NUEVA: ELISENDA BASKARDO LAPAZA	292

LA MUJER NUEVA: ANACONDA _____	295
LA MUJER NUEVA: ELLA Y CRISTINA OIAINDIA _____	299
3. 5. EL HOMBRE INÚTIL _____	302
EL HOMBRE INÚTIL. DON MANUEL GOENAGA _____	306
DON MANUEL Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO _____	309
EL HOMBRE INÚTIL. ROQUE ALTUBE _____	312
ROQUE ALTUBE Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO _____	315
EL HOMBRE INÚTIL. ASIER ALTUBE _____	326
ASIER ALTUBE Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO _____	328
CONCLUSIONES _____	332
BIBLIOGRAFÍA _____	345
1. OBRA DE RAMIRO PINILLA _____	346
1. 1. Obra publicada _____	346
1. 2. Artículos publicados por Ramiro Pinilla _____	347
1. 3. Literatura negra _____	348
1. 4. Obra inédita (Archivo Walden) _____	349
1. 5. Ramiro Pinilla. Entrevistas _____	350
1. 6. Ramiro Pinilla. Investigación _____	351
2. ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO _____	354
2. 1. Narrativa, Estética y Teoría de la literatura _____	354
2. 2. La sociedad primitiva. Los Baskardo de Sugarkea _____	362
2. 3. Las transformaciones de la sociedad histórica: el cristianismo y el primer capitalismo _____	364
2. 4. El milenarismo vasco en la sociedad moderna _____	365
3. LAS FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN _____	369
3. 1. El <i>trickster</i> _____	369
3. 2. El loco _____	371
3. 3. El hombre nuevo _____	372
3. 4. La mujer nueva _____	373
3. 5. El hombre inútil _____	375

AGRADECIMIENTOS

Quiero realizar, en primer lugar, un especial agradecimiento por su apoyo constante y por sus imprescindibles sugerencias a las dos personas que han hecho posible que este proyecto haya llegado a buen puerto: las doctoras Natalia Vara y Dolores Thion, así como al Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco y al Laboratorio ITEM (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités) de la Université de Pau et des Pays de l' Adour.

También quiero agradecer a la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria y especialmente a su director Jesús Zubiaga, por su magnífica disposición a acoger el archivo personal de Ramiro Pinilla. De igual modo, a la enorme cantidad de personas que me facilitaron documentación preciada con excepcional desinterés, en particular a la profesora Mercedes Acillona de la Universidad de Deusto, Isabel Beorlegui Ereña y Rafael Mugarza.

A Ramiro Pinilla Imaz, por abrirme las puertas, las ventanas, las huertas, los cajones y los armarios de Walden.

A José Javier Rapha Bilbao, por regalarme tantas horas dedicadas de conversación, información y amistad a manos llenas.

A los pinillescos y pinillescas que tuve la fortuna de disfrutar en este camino: Lucía Martínez Odriozola, Anabel Regalado, Begoña Pinilla, Gustavo Iduriaga, Ernesto Castro, Estíbaliz San Sebastián y Víctor González, quienes confirmaron con cada uno de sus gestos la sana libertad y generosidad que emana del círculo de amistades de Ramiro Pinilla.

A María Bengoa por su disponibilidad, sensibilidad y buen gusto.

A Felipe Garduño y Nati Cuevas por su infinita hospitalidad y por haber sabido dar voz a la fuerza de los años de la Transición.

A toda mi familia y a mi mujer Itziar por su imprescindible ánimo y por la fortuna de haberla tenido mirando por encima de mi hombro lo que escribo.

Y a Ramiro Pinilla, por su inconmensurable humanidad y por enseñarnos a comprender la complejidad de la vida gracias a su literatura.

INTRODUCCIÓN: ESTÉTICA, SIMBOLISMO Y MODERNIDAD

En 1728, Christian Wolff, uno de los filósofos más influyentes de la Ilustración (Pérez Cavana, 1995: 14), propuso en su obra *Philosophia prima sive Ontologia* la constitución de una disciplina que sirviera como base de toda cognición humana y que uniera en una misma raíz el fundamento de todas las ciencias¹. Su proyecto consistía en establecer un sistema científico completo gobernado por la razón y, por tanto, «ofrecer una síntesis, concebida con fines iluministas, del cuerpo de las ciencias» (Arana, 1979: 10). Dos siglos después, en 1959, el físico y novelista Charles Percy Snow pronunció una emblemática conferencia en la Universidad de Cambridge titulada «Las dos culturas y la revolución científica» en la que alertaba de la irreparable separación que se había establecido en el mundo científico entre las ciencias humanas y las ciencias de la naturaleza. Ante esta situación, pensadores como John Brockman (*La tercera cultura*, 1996) o Edward O. Wilson han propuesto la necesidad de generar una tercera cultura mediadora que sea capaz de alcanzar una teoría unificada del conocimiento²:

Sólo hay una manera de unir las grandes ramas del saber y terminar con las guerras de la cultura. Se trata de ver la frontera entre las culturas científica y literaria no como una línea territorial, sino como un terreno amplio y en gran parte inexplorado, que espera el acceso cooperativo desde ambos lados (Wilson, 1999: 186).

En la actualidad, tanto las ciencias humanas como las ciencias de la naturaleza tienen la obligación de atender a los descubrimientos mutuos y la necesidad de englobar sus respuestas en una nueva «cultura multidimensional» que pueda agrupar sin contradicción las investigaciones originadas en disciplinas diversas (Origi, 2006: 4, cit. en Guzmán, 2008: 186). Como ya proponía Ernst Curtius en los años cincuenta:

¹ Wolff entendía que el objetivo de la ontología consiste en «la deducción de proposiciones partiendo de conceptos definidos y de axiomas, que valgan para todos los objetos inteligibles en general» (Vélez León, 2014: 358).

² La idea de la tercera cultura, entendida como un puente entre las ciencias que provoque la necesidad de pensar en un nuevo tipo de humanismo, sigue teniendo una importancia significativa en el campo de las ciencias, como se puede comprobar, en la actualidad, en la influencia de John Brockman y las publicaciones de su revista digital *Edge* (www.edge.org).

El progreso de las ciencias históricas requiere la mutua colaboración y compenetración de los estudios especializados con el examen del conjunto. Ambos se necesitan y se complementan recíprocamente. La especialización sin el universalismo es ciega. El universalismo sin la especialización es una pompa de jabón (1995, I: 12).

El presente proyecto pretende participar de ese deseo de combinar los dos grandes polos de la investigación, la unidad y la totalidad. Esto es, la atención por el detalle significativo de una figura, un motivo o un personaje y la puesta en valor de ese conocimiento mediante su incardinación en un gran objetivo que ayude a comprender el funcionamiento de las redes de nuestro universo imaginativo. No renunciar, por tanto, a la posibilidad de un conocimiento objetivo, demostrable, de la expresión estética de la imaginación en la literatura³.

Para poder reflexionar sobre ese sentido de la creación estética, será necesario atender a una perspectiva que focalice su atención en los elementos estructurales de la literatura a lo largo de la historia. Esta forma de entender el recorrido de la imaginación en la humanidad retomará la influencia explícita, entre otros, de los estudios de Mijaíl Bajtín (la estética del idilio y la carnavalización), Northrop Frye (la mitocrítica y el estudio de motivos y símbolos literarios a lo largo de la historia), Erich Auerbach (la interpretación figural), Gilbert Durand (las estructuras de lo imaginario), Norbert Elias (las convenciones del tiempo) y Luis Beltrán Almería, cuyas obras (en especial, *Simbolismo y modernidad* y el proyecto *Genus*) han perseguido dos objetivos complementarios (2015: 370). Por un lado, profundizar en la perspectiva de una filosofía de la historia que permita representar la trayectoria evolutiva del ser en el tiempo y, por otro lado, construir una teoría de la imaginación, considerada como el elemento fundamental de relación entre la humanidad y la naturaleza⁴. Estas dos tareas se han destacado en el análisis de la obra de Ramiro Pinilla (1923-2014), cuya estética recorre la simbología prehistórica, histórica y moderna del ser

³ Esa perspectiva integradora recupera «el espíritu de la ilustración» que defendía Tzvetan Todorov, en cuya base hay tres ideas fundamentales: autonomía, humanismo y universalidad (Castany, 2010) y que pretende desarrollarse en un doble movimiento «de liberación respecto de normas impuestas desde fuera, y de construcción de normas nuevas que nosotros mismos hemos elegido» (Todorov, 2008: 41).

⁴ Dicha consideración de la imaginación trata de superar las concepciones de Marx (el trabajo como intercambio del ser y el entorno) o de Habermas (1987), quien reemplazó la noción de trabajo por la del lenguaje y lo estableció como el criterio fundamental de diferenciación entre los animales y los humanos. Como explica Beltrán, «el lenguaje verbal sólo es el principal vehículo de la comunicación, no el único» (2017: 24-25).

humano y, que, por otro lado, entrega a la imaginación el protagonismo principal de su discurso:

Ahora me doy cuenta de que he vivido soñando. Hay quien tiene que viajar mucho para escribir; otros nos metemos en un agujero desde el principio y lo tomamos todo de la imaginación. (...) Vivo en fantasía y tengo que andar con el bozal reprimiendo. (...) Si mi imaginación no fracasa, me siento a escribir y al hacerlo se produce una especie de contagio de una maquinaria en marcha. Confío mucho en el poder del arranque narrativo, de la propia escritura. Nos entendemos bien la escritura y yo (Pinilla en Caballero, 2013: 1).

La clasificación tripartita que se ha establecido para este estudio procede de una concepción histórica a gran escala. La visión espiral formulada por Giambattista Vico en el siglo XVIII que estructuraba la historia humana en tres edades (divina, heroica y humana) tuvo una influencia considerable en el pensamiento posterior, especialmente en autores como Auguste Comte, Karl Marx o el propio Northrop Frye, quien las designó fases metafórica, metonímica y descriptiva del lenguaje⁵ (Bacarlett Pérez, 2008: 15-16). Desde una perspectiva más evolutiva, autores como Harold Innis y Marshall McLuhan las han denominado etapas oral, escrita y tecnológica y por su lado, Luis Beltrán las ha clasificado como la prehistoria (el imaginario de los cazadores-recolectores), la historia (la sociedad de la escritura) y la modernidad, una terminología que fundamentará gran parte de este estudio⁶.

En primer lugar, la sociedad primitiva, representada en la novela por la tribu de los Baskardo de Sugarkea, comparte una estética que puede denominarse simbolismo tradicional en el que «la contemplación visible y el significado invisible no pueden separarse uno de otro» (Gadamer, 1993: 50), algo que late en todas las formas del culto:

Cuando [el hombre primitivo] llega a su casa o cueva [...] encontramos las pinturas y representaciones de esos animales que persigue, de los que se alimenta. Son sus

⁵ Northrop Frye entendía, de acuerdo con Vico, que existían tres fases en cada ciclo histórico, tras del cual se produciría un retorno que iniciaría todo el proceso de nuevo. Así, la expresión poética (en la que las palabras poseen fuerzas dinámicas) correspondería a la era mítica, o de los dioses; la expresión heroica o noble (hierática) a la era heroica o aristocrática, en la que las palabras pasan a ser la expresión externa de pensamientos o ideas internas y, por último, la expresión vulgar o demótica, en la era del pueblo (1982: 29-32).

⁶ En ese sentido, cabe entender también las divisiones tripartitas de estudiosos como Walter Ong (1987): oralidad primaria, escritura y oralidad secundaria; Gregory Ulmer (1994): *orality*, *literacy* y *electracy* y, a pesar de las diferencias cronológicas, la del sociólogo Neil Postman (1994): la cultura de las herramientas, la tecnocracia y la tecnópolis.

iconos (o símbolos). Y al contemplarlos *siente* la *presencia* de otro modo. Les hace ritos, los invoca, los conjura. Están y no están, son y no son (Beuchot, 2012: 37, cit. en Rastrojo, 2017: 181).

La cultura primitiva se distingue por la poderosa unidad entre las formas de la vida y las formas de la imaginación creadora. En ella, las palabras están consideradas como formas de poder y de transmisión de las ideas de fuerza y de energía, antes que de imágenes de cuerpos materiales (Frye, 1982: 42). Asimismo, ya es posible percibir en el folclore de los pueblos primitivos la existencia de una dualidad paralela entre los cultos serios y cómicos (Bajtín, 1987: 5-6). Como explica Morris Berman, en las sociedades primitivas no existen diferencias sustanciales entre el Yo y el Otro, el cielo y la tierra, la vida y la muerte o los animales y los hombres. Asimismo, desde el punto de vista socioeconómico, se caracterizan por poseer una estructura horizontal, en la que todo es sagrado y profano a la vez y donde no existe la jerarquía estable de un líder (1992: 53-55, cit. en Márquez, 2017: 46-47).

En segundo lugar, en la era histórica, aparece la sociedad de la cultura escrita, progresivamente más compleja, híbrida, urbana y cosmopolita, en la que las formas de la imaginación declaran una autonomía respecto a la vida al aparecer nuevas fronteras entre el mundo de los vivos, de los muertos y de los inmortales. La transición de la oralidad a la escritura y la comprensión de sus efectos ha constituido un aspecto al que la crítica académica ha dedicado una atención significativa. Autores como Harold Innis (2007 [1950]), Eric Havelock (1996), Marshall McLuhan⁷, Jack Goody (1985), Elizabeth Eisenstein (1994) o Walter Ong (1997) trataron en sus estudios la importancia del desarrollo de los sistemas de escritura y, posteriormente, de impresión:

Muchas de las características que hemos dado por sentadas en el pensamiento y la expresión dentro de la literatura, la filosofía y la ciencia, y aun en el discurso oral entre personas que saben leer, no son estrictamente inherentes a la existencia humana como tal, sino que se originaron debido a los recursos que la tecnología de la escritura pone a disposición de la conciencia humana (Ong, 1997: 11).

⁷ Estos tres autores se acercaron a los estudios desde su propia disciplina académica: «Havelock desde los estudios clásicos en literatura –y necesariamente desde la filosofía– con un objetivo centrado en la ecuación oralidad-escritura; Innis desde la economía política y en particular desde la función que han desempeñado los medios de transporte y comunicación en el desarrollo de los imperios y las naciones; McLuhan, por su parte, lo hace desde la literatura inglesa y su estudio de los medios de comunicación contemporáneos» (Elizondo, 2011:55).

Por último, la etapa de la modernidad se entiende, de acuerdo con autores como Marshall McLuhan, como el producto de la fusión del mundo primitivo (la oralidad) y el mundo histórico (la escritura). Una nueva cultura que surge como consecuencia de la generalización de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Esta clasificación no supone, evidentemente, una estructuración temporal estricta, pues el establecimiento exacto de los límites cronológicos de la modernidad supondría una investigación exhaustiva que supera los objetivos de estudio. Ya se considere como la puerta de entrada a la modernidad el Humanismo, el Renacimiento, la Revolución Francesa o la Ilustración, su coincidencia con las fuerzas de la industrialización permite vincular nuestra organización con la establecida por la ficción de Pinilla. Circunstancias sociales, políticas y económicas sitúan su comienzo alrededor de 1800, en el momento en que los nuevos medios de comunicación marcan la transición de la edad mecánica a la eléctrica y el inicio de la Edad de la Información⁸:

Es la misma provisión de lugares de interacción en los medios eléctricos la que nos fuerza a reaccionar al mundo como un todo. No obstante, es sobre todo la velocidad de la implicación eléctrica la que crea el conjunto integral de la conciencia individual y pública. Hoy en día vivimos en la Edad de la Información y de la Comunicación, porque los medios eléctricos crean, instantánea y constantemente, un campo total de acontecimientos en interacción, en los que participan todos los hombres (McLuhan, 1996: 257).

Como ha subrayado Peter Sloterdijk, el universo mediático determina desde entonces la vida en la modernidad y el envío y recepción incesante de noticias constituye su marco social indiscutible:

En las catapultas de la información se cogeneran nuestros estados de ánimo. La auténtica noticia, la hija de la *novella*, son las comunicaciones, a las que corresponde un derecho de expansión en tanto que en ella se produce la unidad de información y animación. Las *novellas* ya no se anuncian desde los púlpitos, sino que se extienden

⁸ El pensador canadiense conectaba, ya en los años sesenta, los medios técnicos con los efectos en la conciencia individual y colectiva: «El telégrafo revolucionó por completo los métodos de obtención y presentación de las noticias. (...) Así, en 1844, año en el que se jugaba al ajedrez y a la lotería con el primer telégrafo estadounidense, Soren Kierkegaard publicó *El concepto de la angustia*. Había empezado la edad de la ansiedad. Con el telégrafo, el hombre había iniciado aquella extensión o exteriorización del sistema nervioso central que ahora se acerca a la extensión de la conciencia mediante la retransmisión por satélite» (McLuhan. 1996: 260).

gracias a sus propias redes y a sus cualidades intrínsecamente infecciosas (2018: 132-133).

Evidentemente, la esfera de la modernidad abarca una cantidad enorme de factores sociales, ideológicos, históricos, políticos, etc. En nuestro caso, la atención se centra en una perspectiva predominantemente estética, entendida en estos términos:

El conjunto de representaciones sintéticas de la dimensión axiológica del mundo, es decir, del modo como el ser humano se ha pensado a sí mismo en cada etapa que ha atravesado, desde su origen hasta nuestros días (Manzanilla, 2016: 243-244).

La metodología estética aplicada a este proyecto de investigación no pretende, pues, analizar las ideas de filósofos y teóricos de las artes, sino analizar la concreción de las estéticas contenidas en las obras literarias de Ramiro Pinilla; lo que Beltrán Almería, tomando el concepto de Tatariewicz, denomina «estética implícita», pues la unidad profunda de los distintos imaginarios simbólicos se manifiesta con mayor intensidad y penetración en la actividad artística misma que en su teorización (2003: 55). De acuerdo a esta perspectiva, el objeto literario se entiende como una forma estética que, sin embargo, no puede percibirse superficialmente sino a través de una hermenéutica compleja⁹ que reconstruya los lazos rotos entre la creación y el conocimiento, el arte y la ciencia, el mito y el concepto (Frye, 1957: 374, cit. en Amezcua, 2011: 349).

Como exponía el profesor García Berrio, para poder analizar la resultante estética del proceso imaginativo y verbal, es necesario advertir el espacio mítico-simbólico (temático) y estructural-dispositivo (figural-argumentativo) en la forma interior (1998: 30). Claudio Guillén desvela, en este sentido, el origen neoplatónico del concepto de forma interior para concluir que «la profundidad y la superficie se requieren mutuamente; y de poco nos sirve la prevención idealista contra la materia o la materialidad de la obra» (1978: 36). Esa perspectiva estilística sobre la forma interior persigue, por lo tanto, el análisis de

⁹ Gadamer citaba a Heidegger en *Verdad y método* para evitar caer en el círculo vicioso de la comprensión: «El círculo no debe ser degradado a círculo vicioso, ni siquiera a uno permisible. En él yace una posibilidad positiva del conocimiento más originario, que por supuesto sólo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarca primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición, ni la previsión ni la anticipación sino en asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma» (Gadamer, 1993: 169).

unas categorías universales de la imaginación que permitan desvelar la forma interior de la obra literaria: la individualización pinillesca de unas estructuras simbólicas universales. Es decir, la relación entre el marco de la forma interior y lo plural, la manifestación de las formas interiores: «La dialéctica de lo uno y lo diverso -sistema y diferencia- es lo que infunde vida progresiva a la forma literaria» (Guillén, 1985: 191).

En definitiva, este análisis estético pretende contribuir a representar la imagen completa de la evolución del ser humano y, para ello, se centrará en la interpretación del texto literario en relación con la realidad en una doble perspectiva. En primer lugar, desde un contexto literario amplio que permita remitir a valores de distintos periodos históricos (Frye, 1986: 14) y, en segundo lugar, en un enfoque más inmediato que ayude a comprender las particularidades sociales, políticas y económicas de un periodo concreto de la realidad en el País Vasco. Se tratará, por lo tanto, de abordar la obra concreta de Ramiro Pinilla o aspectos específicos como la estética de la destrucción del idilio sin perder de vista el papel que tales obras o aspectos ocupan en la evolución de la humanidad:

Ninguna teoría sirve de nada a menos que explique los hechos pero tanto aquella como estos deben situarse en el mismo plano. Las teorías psicológicas y políticas sólo pueden explicar hechos psicológicos y políticos: los hechos literarios no pueden explicarse si no es con una teoría literaria (Frye, 1986: 30).

La obra novelística de Pinilla se ha caracterizado por la densidad de unos símbolos que constituyen una serie limitada y personalizada y que permiten al lector reconocer su autoría. El autor vizcaíno planteó todo su desarrollo narrativo a partir de imágenes realistas, contextualizadas en espacios y tiempos concretos y definidos, que se constituyen, a su vez, como símbolos que penetran en una realidad más profunda, más trascendental. *Verdes valles, colinas rojas* logra conjugar así la exposición realista de su auténtico contorno conocido y la recuperación de símbolos de raíz ancestral. Bajo los idilios amorosos de los personajes, late la historia misma del contexto de industrialización y, a su vez, las fuerzas que han equilibrado y desequilibrado las sociedades y sus individuos a lo largo de la historia. La particular configuración estética de esas poderosas imágenes es, precisamente, la que proporciona a la obra de Pinilla su

excepcional alcance y trascendencia. No se trata sólo del ejercicio de un estilo concreto, basado en una «inventiva de raíz mítica asentada sobre el símbolo y la alegoría» (Sanz Villanueva, 2005: 1), sino de la puesta en marcha de un imaginario «con los pies en la tierra» que se proyecta hacia el significado de la libertad, de la búsqueda del paraíso y, en definitiva, de la naturaleza humana.

La obra narrativa del escritor vizcaíno constituye, pues, una oportunidad paradigmática para realizar una aproximación estética a la modernidad y a sus símbolos. De acuerdo con las ideas planteadas por autores prominentes del siglo XIX como Nietzsche o Dostoievski, y actualizadas en conceptos que han alcanzado notoriedad contemporánea como el de Antropoceno (Crutzen y Stoermer, 2000) u *Homo Deus* (Harari, 2014 y 2017), la Modernidad posee un proyecto unitario, el ser humano-divino, que supone reemplazar a Dios del eje del Universo y poner en su lugar al ser humano, la nueva medida de la verdad¹⁰:

The center of gravity shifts, here, from cosmos to anthropos, from the objective world to the subjective will; the human being no longer bows to an order that is external to him but wishes to establish this order himself. The movement is therefore double: a disenchantment of the world and a sacralization of man; values, removed from one, will be entrusted to the other (Todorov, 2002: 9-10).

Ese proyecto unitario está, a su vez, desarrollado en tres vertientes. Un proyecto político basado en la libertad, igualdad y fraternidad, un proyecto científico centrado en la búsqueda de la teoría del todo, la explicación del universo a partir de una partícula elemental, y un proyecto estético-cultural, el simbolismo moderno y la cultura de masas (Beltrán, 2015: 16). Tres aspectos a los que Peter Sloterdijk añade el compromiso de ser responsable del cuidado del planeta, la nave espacial Tierra: «El ser humano se ha convertido en responsable de la ocupación y administración de la Tierra en su totalidad desde que su presencia en ella ya no se lleva a cabo al modo de una integración más o menos sin huellas» (2018: 9).

Este programa de futuro de la modernidad precisa de una crítica constante a través del poder de la imaginación, una perspectiva desde la que *Verdes valles, colinas rojas* desarrolla toda su energía creativa. La novela traslada a sus

¹⁰ «Un proyecto central será proteger a la humanidad y el planeta en su conjunto de los peligros inherentes a nuestro propio poder. (...) En el siglo XXI, el tercer gran proyecto de la humanidad será adquirir poderes divinos de creación y destrucción, y promover *Homo sapiens* a *Homo Deus*» (Harari, 2017: 31 y 59).

páginas la transformación de la sociedad rural a la sociedad industrial en la confluencia de los siglos XIX y XX y, por tanto, la incubación y desarrollo de esos tres proyectos de la Modernidad. Sus posibles horizontes admitirán vías diversas de esperanza, a través de las libertarias filiaciones de varios personajes femeninos, o de fracaso, mediante la narración de distintos proyectos frustrados de hombre-dios. Éstos son, fundamentalmente, dos: el nacimiento de ETA, con el que finaliza la novela y la apoteosis y destrucción del heredero omnipotente de los hombres del hierro, Cándido Baskardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor.

Verdes Valles, colinas rojas se enmarca, pues, en el instante en que se confrontan multitud de energías políticas; entre otras, el nacionalismo monárquico conservador español, el liberalismo, el nacionalismo vasco, el socialismo y el anarquismo (v. Pérez Isasi, 2015). Al presentar su visión del mundo a través del hombre vasco, la obra de Pinilla pretende ilustrar el fundamento estético que subyace en el soporte de las idolatrías colectivas:

Es la estética la que determina las posiciones ideológicas, porque la dimensión estética es, salvo desviaciones poco frecuentes, la expresión de la imaginación cultural, sea individual o colectiva. Y la ideología suele ser el nombre poco afortunado de esa imaginación (Beltrán, 2015: 15).

En la novela se establece una confrontación de distintos horizontes morales e ideológicos, cuya primera divergencia radica en la visión de futuro y el concepto de progreso. A la posición hegemónica de los dominantes hombres del hierro (especialmente, en la línea genealógica Camilo–Efrén–Cándido Bascardo) se plantean alternativas que tratan de ofrecer una respuesta ideológica a su lugar en el mundo presente y futuro. Estas posibilidades se presentan estructuradas en torno a una de las claves de investigación que abordará este trabajo: la dialéctica establecida entre una estética premoderna del idilio y la estética moderna de su correspondiente destrucción. Ya sea en Oiarzena, Altubena, el palacio de Cristina Oiaindia o, de un modo distinto, en La Arboleda, la lucha tenaz de los personajes consiste en tratar de devolver al hombre a su estado de pureza original, aunque la definición de este estado varíe

en cada caso, según se establezca un punto de vista individual, colectivo, patriótico o proletario¹¹.

Ese carácter devastador de la sociedad moderna, la sociedad de los «hombres del hierro» que parece dirigirse hacia una autodestrucción ecológica (Berman, 1992) tiene su raíz en el alejamiento del mundo fenoménico que supone la sociedad moderna, que se encuentra desligada de la tierra y desprovista de una verdadera conciencia participativa con el universo:

Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia (Marshall Berman, 1988: 1).

Ante estas amenazas externas, la destrucción del planeta, e internas, el vacío existencial o la inexplicable falta de felicidad, la propuesta de futuro requiere de una concentración extraordinaria de los recursos imaginativos. Ramiro Pinilla, armado con la herencia de Faulkner y García Márquez, emprende en esta obra la tarea de construir la significación de sus propios símbolos, surgidos del mundo resultante de la revolución industrial y que señalan la posibilidad de un camino hacia la recuperación de la libertad esencial de la especie humana. Para ello, Pinilla recupera la riqueza y densidad de los símbolos premodernos (el Altar, el viaje, la madera, la mar, el alma bella, etc.) y los renueva con el aliento de su nueva complejidad, en un equilibrio insólito y complejo entre el solipsismo y el convencionalismo¹².

¹¹ La estética de estas perspectivas enlaza, en este sentido, la modernidad con las fórmulas revolucionarias basadas en la utopía de un futuro paradisiaco que, en general, coincide con un estado natural anterior al proceso de civilización del ser humano.

¹² «En la era moderna, los símbolos tradicionales se debaten entre dos extremos: solipsismo (individualizarlos hasta que signifiquen lo que quiere el autor y, en cada ocasión, lo que requiere la ocasión) y convencionalismo (el conformismo de lo convencional, maniatando la autoría)» (Beltrán, 2015: 169).

LA ESTÉTICA DEL IDILIO: CRONOTOPOS, ESPACIO Y TIEMPO

El análisis estético sobre la destrucción del idilio propuesto en la primera parte de este estudio parte de las aportaciones que Bajtín expuso en su obra *Teoría y estética de la novela* (1989 [1975]) sobre el cronotopo del idilio. Su concepto de cronotopo se entiende como la representación literaria de la conexión de relaciones temporales y espaciales, una categoría de la forma y el contenido en la literatura. Una conexión que provoca que el tiempo se condense y se haga visible y que, por otro lado, el espacio se intensifique y penetre en el movimiento del tiempo, del argumento de la narración. Su concepción estética afecta a la propia consideración del concepto de signo, que Bajtín no considera como una unión indisoluble de significante y significado:

El signo es ante todo un signo ideológico, que ostenta huellas de su pertenencia social y, en cuanto entidad neutra y compartida por la sociedad en su conjunto, es capaz de asumir significaciones mutables (Alcázar en Bajtín, 2012: 11).

El cronotopo idílico se constituye, en la literatura, como una de las formas de «restablecimiento del complejo antiguo y del tiempo folclórico», un tipo que, a lo largo de la historia, fue adquiriendo diferentes formas y orientaciones (Bajtín, 1989: 375-386). Los elementos que forman lo que Bajtín denomina el complejo antiguo (la naturaleza, el amor, la familia y la procreación, la muerte) conforman la expresión de una estética tribal que sitúa el crecimiento y la prosperidad de la tribu por encima de todo. Con la llegada de la sociedad histórica, el espacio familiar del idilio se mostró como un referente sólido de identidad en el que el tiempo, al concebirse como una repetición cíclica, adquiriría una importancia menor. Ello provocó una transformación que convirtió el carácter inocente y alegre de ese idilio primitivo en una reelaboración artística, que presentaba el idilio primitivo como «el estado ideal perdido de la vida humana» en dos direcciones:

En primer lugar, los elementos del complejo antiguo (...) se aíslan y se subliman en un plano filosófico elevado, en tanto que fuerzas eternas, poderosas y sabias de la vida universal; en segundo lugar, esos elementos son destinados a la conciencia individual aislada, y presentados, desde el punto de vista de ésta, como fuerzas que la sanan, purifican y apaciguan, a las que esa conciencia debe abandonarse y someterse, y con las que debe estar unida (Bajtín, 1989: 381).

Como explica Bajtín, en la Modernidad la recreación literal de esa identidad primigenia (la que hunde sus raíces en la tierra y en la naturaleza) resulta, inevitablemente, conflictiva. La presentación de espacios, tiempos y personajes puros propios del idilio se manifiesta discordante con los nuevos valores del individualismo, por lo que se establecen otros esquemas espaciotemporales; entre ellos, la destrucción del idilio. Los valores absolutos de la tierra natal resultan, definitivamente, incompatibles con el nuevo proyecto del hombre-dios de la sociedad moderna.

La novela de Pinilla, como veremos, integra distintos enfoques sobre las imágenes del mundo primitivo, tradicional y moderno. En ellas se plasman los diferentes esfuerzos humanos para recuperar la identidad primigenia, por un lado, y para construir una propia y moderna, por otro. La estética del idilio de la tierra natal como paraíso es un símbolo central y recurrente en la obra y será analizado a través de distintas perspectivas: el primitivismo natural (la tribu de los Baskardo de Sugarkea), el nacionalismo y el catolicismo (la tierra prometida), el anarquismo naturalista (el caserío Oiarzena) y, en contraposición, la visión utópica del futuro a través de las figuras del loco, el hombre nuevo y la mujer nueva. Evidentemente, la contextualización de la novela en plena transformación de la sociedad rural a la sociedad industrial hace que esa estética esté representada precisamente desde su reverso, como la destrucción de la tierra natal, derrumbada por la violencia de la industrialización. Tras asumir que la representación de las figuras del idilio sólo puede existir en la realidad anacrónica de los Baskardo de Sugarkea, el desmoronamiento de los intentos colectivos de sublimación del idilio se constituye en un elemento protagonista de la forma interior de la novela. El desvelamiento de las razones interesadas y profundamente históricas en las decisiones de los personajes imposibilita la sublimación ingenua de los aldeanos y los caseríos como símbolos de seres puros e incontaminados. Éstos se convertirán, por el contrario, en la justificación de sus propósitos ideológicos para la conservación y utilización del poder.

Al igual que se verá a continuación en relación con el tiempo, la propia concepción del espacio experimentó una prolongada transformación a lo largo de la historia (Álvarez, 2002: 23-24). En los inicios de la sociedad histórica, el lugar que el ser ocupaba formaba parte inherente a su identidad, de ahí que la

casa se convirtiera en «el espacio antropológico de la identificación y el arraigo». Como explica Natalia Álvarez, esa concepción fue alterándose a lo largo de la historia, hasta alcanzar su consideración como un mero elemento topográfico (Zumthor, 1994: 396-397). La modernidad trajo consigo un inevitable proceso de desarraigo respecto al lugar de nacimiento entendido como la única esfera en la que relacionarnos con el resto de personas a lo largo de nuestra vida. La era moderna fue eliminando progresivamente las distancias entre los distintos territorios y culturas, y ello «provocó una nueva concepción del mismo mucho más abstracta y restrictiva, eliminando las antiguas connotaciones que conllevaba para nuestros antepasados» (Álvarez, 2002: 24).

En ese sentido espacial, el análisis de su sentido cronotópico ha vivido un auge creciente en la narratología moderna. Más allá del estudio de las concepciones puramente físicas e, incluso, geográficas del espacio¹³, otros autores han continuado la perspectiva cronotópica bajtiniana. Entre ellos, destaca la estructuración espacial propuesta por Gabriel Zoran, quien delimita tres niveles diferentes en su análisis: el nivel topográfico (el espacio como entidad estática), el nivel textual (la estructura del espacio a partir del discurso, la representación del mundo que proporciona el texto) y el nivel cronotópico, en el que el espacio está intrincadamente relacionado con la esfera de los sucesos y los movimientos internos en la ficción (1984: 309-335). La primera parte de este análisis tratará, por lo tanto, de incorporar ese nivel cronotópico, considerado como estructura en relación al tiempo, al acercamiento estético de la forma interior de la novela:

[Utilizo el término cronotopo] no para referirme a todo lo que puede encontrarse en el espacio o en el tiempo, sino sólo aquello que puede ser definido por la integración de las categorías espaciales y temporales como movimiento y cambio. Por lo tanto, uno puede referirse al efecto del cronotopo en la estructura del espacio (Zoran, 1984: 318, cit. en de Juan Ginés, 2004: 43).

Esas relaciones sincrónicas del nivel cronotópico pueden complementarse con lo que Yuri Lotman denomina el espacio habitual de la vida

¹³ Ver análisis de David Matías (2017) sobre el giro espacial en los estudios literarios, en el que recalca, entre otras escuelas, el interés de la llamada geografía literaria de Franco Moretti por el análisis espacial de las tramas narrativas (*Atlas de la novela europea*, 2001) o el proyecto de Atlas digital de literatura de Barbara Piatti (<http://www.literaturatlas.eu>).

cotidiana (1988: 276), en el que objetos y personajes en movimiento quedan incluidos en una estructura cronotópica más amplia que tiende a la constancia en sus costumbres y en sus acciones (v. de Juan Ginés, 2004: 45). Un planteamiento relacionado, evidentemente, con el cronotopo del idilio de Bajtín, concebido como una estructura espaciotemporal que se caracteriza por la repetición de los hábitos y de los actos cotidianos. Esta perspectiva conecta, de un modo estéticamente explícito, los vértices espaciales y temporales de la forma interior narrativa. Siguiendo la estela de estos autores, Natalia Álvarez dedicó en su trabajo *Espacios narrativos* un apartado significativo al estudio del cronotopo, en el que subrayaba la idea del soporte fundamental que las coordenadas espaciotemporales establecen para la recreación verosímil de la realidad que supone la ficción:

El cronotopo desempeña además una importante función semántica o temática y compositiva, puesto que contribuye a organizar los argumentos principales del material narrativo dotándoles de significación y vida propia en la ficción; estableciendo una esencial relación entre la obra y la realidad. Si esto se logra es gracias a la unión de la dimensión temporal, –tanto el tiempo existencial como el histórico, como el biográfico, etc.– con un marco espacial concreto (2002: 170).

La función topográfica del territorio vizcaíno en la novela de Pinilla aporta una indudable carga de verosimilitud al proporcionar un referente histórico reconocible. Asimismo, la configuración ficcional de ese espacio sitúa el contenido espacial más allá de su papel representativo y orienta el sentido que Pinilla le otorga desde su particular cosmovisión. Como podrá comprobarse, la relación entre Getxo, la conciencia y la memoria de Pinilla resulta explícita en toda su obra narrativa y, sin embargo, esa reducción del espacio referencial no limita las resonancias universales de su creación. El objetivo de nuestro estudio, por lo tanto, no es realizar un acercamiento topográfico ni textual al estudio del espacio narrativo sino, más bien, procurar un análisis de las determinaciones que las estructuras del espacio y el tiempo provocan en las acciones y pensamientos de los personajes en la ficción. De hecho, la propia novela se abre con un mapa del territorio ficcional de Getxo que facilita la reconstrucción topográfica horizontal de los espacios imaginarios que se encuentran a lo largo del texto y, por su parte, Gustavo Iduriaga ha fijado recientemente en su obra

Getxo: territorio Pinilla (2018) las referencias más importantes de las obras de Pinilla en Getxo.

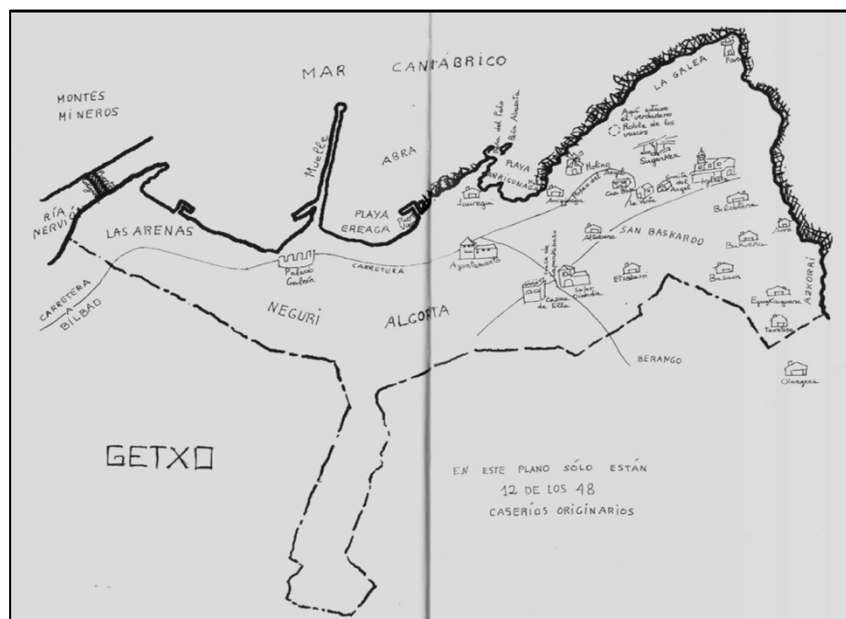


FIGURA 1. Mapa de Getxo. *Verdes valles, colinas rojas*

En segundo lugar, en lo que respecta al análisis del tiempo, la propia estructura de este análisis nos conduce hacia las coordenadas del «gran tiempo» o de la «gran historia» que, desde hace algunas décadas, han impulsado autores como Fred Spier (2011) o W. H. McNeill (2010)¹⁴. La novela de Pinilla recorre la historia del universo desde la aparición de los primeros seres vivos en la tierra hasta los horizontes posindustriales de la sociedad moderna, por lo que el estudio de su propuesta estética permitirá comprender la radical historicidad de las diversas funciones del tiempo a lo largo de la historia¹⁵.

La propia idea del tiempo no ha significado, por lo tanto, lo mismo a lo largo de la historia, dado que su determinación procede de una raíz social. Adquiere una utilidad vital para la comunidad y es utilizado de modo mayoritariamente inconsciente para la organización de la vida colectiva.

¹⁴ El enfoque de la Gran Historia surgió como un intento de integración de todo el conocimiento adquirido sobre el Universo conocido y su trabajo se puede comprobar en proyectos como ChronoZoom (www.chronozoom.com) y Big History Project (www.bighistoryproject.com). (v. García-Moreno *et al.*, 2014: 140-146). Su influencia ha alcanzado no sólo el ámbito universitario, sino incluso su traslación educativa a la enseñanza secundaria.

¹⁵ La definición del concepto que realiza Norbert Elias subraya ese aspecto relativo: «el símbolo de una relación que un grupo humano establece entre dos o más procesos, de entre los cuales toma uno como cuadro de referencia o medida de los demás» (1989: 56-57).

Partiendo de referentes diversos, tanto los miembros de la sociedad rural como los de las sociedades industrializadas «utilizan secuencias repetibles de duración limitada como medida de secuencias sociales irrepetibles» (Elias, 1989: 11). En los distintos espacios en que se desarrolla la novela, ya sea en Altubena, en Oiarzena o en el Palacio Galeón, los grupos humanos que los habitan conforman su conocimiento del mundo, su personalidad y su concepción del tiempo a partir de una herencia de experiencia acumulada por sus ascendientes.

La concepción de Norbert Elias logra conectarse de modo natural con el análisis estético de la literatura. Entre otras cosas porque coloca como sujeto primordial del conocimiento a los grupos humanos, no a los individuos, y ello le obliga a centrarse en una abstracción que toma en consideración la cadena de las generaciones humanas¹⁶. En el sentido comunicativo, el individuo recoge un instrumento aprendido y lo incorpora como parte integrante de su personalidad, individualizando un saber colectivo. Como veremos a través del análisis de las figuras del hombre nuevo y la mujer nueva, los distintos procesos educativos que acaecen en la novela describen la manera en que los sujetos se orientan en el mundo mediante la adquisición de conocimientos y el aprendizaje de los símbolos sociales.

La secuencia cronológica expuesta por Elias coincide con la clasificación de este análisis al establecer tres referentes cruciales del «gran tiempo». En la sociedad primitiva, la determinación temporal es fundamentalmente pasiva, se trata de una conciencia instintiva similar al hambre o al sueño. El segundo gran episodio lo protagoniza la revolución agrícola, a partir de la cual los individuos comienzan a producir sus propios alimentos y, al mismo tiempo, quedan sometidos a una nueva disciplina marcada por los ciclos de la tierra. En la tercera gran fase, la sociedad moderna o industrial, la tarea de sincronizar el creciente número de actividades humanas se hace cada vez más urgente, así como la necesidad de disponer de un marco común y universal de referencia. La desorientación provocada por esa nueva estructura la personificará, en la novela, el personaje de Roque Altube, al intentar conjugar ambos ritmos en la realidad

¹⁶ Para ello, Elias utiliza de modo redundante en sus textos la imagen de una carrera continuada de antorchas que enlazan sucesivas generaciones a lo largo de la historia.

de su tiempo y tratar de cumplir con la obligación de sus tareas agrícolas a la vez que el resto de urgencias que la sociedad moderna le ha impuesto.

La perspectiva de la filosofía de la historia permitirá, como veremos más adelante, un acercamiento a las distintas etapas de la evolución de la imaginación, desde la sociedad primitiva hasta el mundo histórico y moderno. Los distintos estratos de la imaginación que cada una de esas etapas ha ido conformando han requerido el empleo de unas figuras que solidificaran a lo largo del tiempo la continuidad estética de la expresión literaria. El análisis de esas representaciones en la novela de Pinilla constituye el núcleo fundamental de la segunda parte de este estudio.

LAS FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN EN VERDES VALLES, COLINAS ROJAS

Las figuras son los elementos formales empleados para representar la naturaleza humana en distintos momentos de la historia. A partir de esa concepción, el filólogo alemán planteó un método de interpretación tipológica que trataba de superar el sentido de mimesis como simple imitación de la realidad y alcanzar, así, el de representación del sentido filosófico de la historia; es decir, el modo en que un texto puede llegar a representar, a través de sus figuras, la esencia de la realidad histórica (v. Rodríguez Freire, 2017). Con un significado similar al de figura, Northrop Frye (1982: 73) señalaba la validez del término «arquetipo» para categorizar la estabilidad de las unidades estructurales de la literatura: «el hecho de que ciertos temas, situaciones y personajes (...) se hayan mantenido con muy pocos cambios (...) hasta nuestros días». Frye consideraba que la connotación junguiana de la palabra había dominado su alcance significativo, a pesar de que en una obra del propio Jung se caracterizaba la palabra en un sentido similar: «Los mitos y cuentos de hadas de la literatura mundial contienen motivos definidos que surgen en todas partes» (1964: 847).

Este acercamiento a las figuras de la imaginación, fundamentado en los estudios de Eric Auerbach y Northrop Frye, concibe el análisis tipológico como el estudio de la conexión inmanente entre la historia, las figuras y la expresión

formal de los modos de pensamiento en las sociedades primitivas, históricas y modernas. A través de esa concepción del acontecer histórico, es posible percibir de qué modo una palabra (o una figura) «puede penetrar, a través de su desarrollo significativo, en una situación histórica, y cómo pueden derivarse de tal situación estructuras que mantienen su vigencia durante siglos» (Mira Almodóvar, 2015: 175). Como explica Northrop Frye:

La tipología es una figura retórica que se traslada en el tiempo (...), se funda en el futuro, y por lo tanto se relaciona principalmente con la fe, la esperanza y la visión. La tipología indica siempre hechos futuros, que a menudo se considera que trascienden el tiempo, de manera que contienen un impulso vertical y un movimiento horizontal hacia delante (1982: 105-107).

Ese proceso de interpretación tendrá en cuenta las valiosas aportaciones de la Antropología de la Imaginario de Gaston Bachelard y Gilbert Durand, así como el método del psicoanálisis del mito de Joseph Campbell, autores que exploraron los límites del inconsciente individual y colectivo a través de la búsqueda de unas estructuras universales de la imaginación. Propuestas que, al fin y al cabo, trataban de abarcar la realidad literaria del modo más amplio y englobar, en algunos casos, los aportes que recogían de métodos de interpretación que restringían su ámbito a objetos de estudio más reductores como la psicocrítica de Mauron, centrada en la psique del autor, la crítica marxista, basada en el condicionamiento de las estructuras socioeconómicas, o el propio estructuralismo, que enfatizaba el soporte formal de la obra sobre el resto de aspectos.

En esta segunda parte, se analizarán, pues, distintas figuras de la imaginación, concebidas como elementos de continuidad de la literatura que, a lo largo de la historia, han representado valores y carencias esenciales de la humanidad. Su propia configuración permitirá una estructuración cronológica en el análisis planteado. En primer lugar, aparece la figura del *trickster* (el burlador), procedente del imaginario de la sociedad primitiva y que ha adoptó distintas formas a lo largo de su evolución. Posteriormente, se estudiarán representaciones de la risa como el loco y el hombre nuevo que alcanzaron notoria significación en la sociedad histórica para llegar, finalmente, a las figuras plenamente modernas de la mujer nueva y del hombre inútil.

La trayectoria de esas figuras corre paralela a la evolución de las relaciones expresivas y sociales entre lo jocos y lo serio (Bajtín, 1987). Un aspecto que deviene central en la producción narrativa de Pinilla, centrada en la capacidad del humorismo para expresar la realidad, como expresaba el propio autor:

Las personas y sus actos no serían penetrados hasta su auténtico ser si prohibiéramos el humor. (...) El humor es la gran respuesta de la humanidad a su destino natural, la muestra de coraje que despliega el hombre para proclamar su irreductibilidad, pues podemos ser derrotados pero no vencidos. Una literatura sin humor es la más patética muestra de cobardía (Maruri, 2016).

A través de la evolución estética de sus personajes, la obra de Pinilla pretende un equilibrio sincrético entre lo serio (lo sublime, lo trágico) con lo bajo (lo cómico y lo grotesco). La estética grotesca del autor vizcaíno recoge el sentido carnavalesco de Bajtín, en el que lo «alto» y «lo bajo» están relacionados, en un sentido topográfico, con el cielo y la tierra y, en un sentido corporal, con la cabeza y los órganos genitales, el vientre y el trasero:

La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo (1987: 18-19).

El elemento humorístico se constituye, así, como la raíz estética principal para la denuncia del poder y de la desigualdad desde la imaginación literaria. De ahí que el carácter heroico de sus personajes resulte tan ligado a la estética de la risa, pues, como ya mostró Cervantes con el Quijote, «los héroes auténticos no pueden tomarse en serio su propia heroicidad, prefiriendo tomarla a broma como un juego de niños que les permite reírse de sí mismos» (Gil Calvo, 2006: 207). Sus episodios burlescos apuntan, de este modo, a una estrategia narrativa dirigida a inquietar la capacidad ideológica del lector y a dificultar al lector la posibilidad de establecer una jerarquización nítida del sistema de valores, como apuntaba Philippe Hamon:

On passe ainsi d'une esthétique de l'intensité, de la concentration, de la focalisation idéologique sur un point unique, à une esthétique de la neutralisation normative, à une esthétique de la ponctuation dissonante, d'une écriture-monologique à une écriture-

dialogique (Bakhtine) caractéristique, certainement d'une certaine «modernité» littéraire, d'une certaine «ère du soupçon» idéologique (1984: 102).

Esta posición enfática respecto a la exploración del mundo estético de la risa está siendo refrendada, asimismo, por multitud de acercamientos críticos, en los que se representa al humor como un medio imprescindible para entender el sentido de la realidad:

Hoy se reconoce en el humor una categoría estética, tan importante como puedan serlo la belleza o la imaginación. El humor es, ante todo, una mirada sobre el mundo, no exenta de crítica hacia una realidad con la que suele mostrarse disconforme, pero lo que importa destacar es su autonomía respecto de cualquier otra perspectiva, sea ésta más seria o más frívola, más realista o más idealizada (Pueo, 2015: 233).

Dichas investigaciones sobrepasan los límites de la literatura para adentrarse en ámbitos como el de los estudios prehistóricos, en los que, de acuerdo con Alberto Lombo, había predominado durante décadas un paradigma interpretativo basado en una idea de lo sagrado que no contemplaba el humor y que, al vincular lo lúdico con el ocio, lo intrascendente y lo infantil, acababa considerando el arte paleolítico como un arte menor (2015 y 2017). El análisis estético de figuras como la del burlador o la del loco hace necesaria otra perspectiva:

Una nueva forma de entender lo cómico deberá superar la falsa dicotomía que contrapone lo lúdico (pagano) considerado como lo simple, intrascendente o el arte por el arte, con lo religioso (sagrado), complejo, trascendente o arte funcional, ya que este dualismo no parece operar en los pueblos sin escritura (Lombo, 2017: 53-54).

Por último, en el apartado de fuentes, es necesario destacar la inclusión de una gran variedad de documentos inéditos de Ramiro Pinilla al que este proyecto de investigación ha logrado tener acceso, gracias a la autorización de sus herederos¹⁷. De este modo, el enfoque de la investigación crítica ha podido verse enriquecido por toda la información contenida en el archivo personal catalogado: notas personales de redacción, fichas originales de personajes, galeradas y manuscritos que han contribuido a afinar el sentido del texto

¹⁷ Gracias al acceso que logramos tener a su residencia y a su archivo, también fue posible realizar una base de datos exhaustiva sobre su biblioteca personal y toda su producción literaria, con una clasificación de sus novelas, cuentos, obras de teatro, biografías y artículos periodísticos.

pinillesco¹⁸. Como podremos comprobar, tanto en el estudio de la biografía del autor como en el análisis simbólico, todos estos archivos constituyen una joya del patrimonio literario y cultural del Tiempo presente y dan testimonio de la singular posición del autor frente a los conflictos políticos, culturales y editoriales de la historia del siglo XX en España.

Todas estas consideraciones aparecen estéticamente entrelazadas en la representación de la dialéctica central de la novela que constituye un apartado fundamental de nuestro estudio: la transformación simbólica resultante de la destrucción de la estética premoderna del idilio. De todos modos, antes de analizar estos aspectos, conviene iniciar el análisis con un breve recorrido por el itinerario creativo de Ramiro Pinilla, en el que se prestará especial atención a la importancia de su formación literaria (tanto su biblioteca personal como la Casa Americana de Bilbao) y al análisis de su proyecto personal más significativo: la creación de la editorial Libropueblo/Herriliburu.

¹⁸ Posteriormente, con el fin de conseguir que todo ese material inédito lograra una difusión universal y una atención profesional, el proyecto no ha dudado en provocar el interés de distintos organismos públicos y privados. Para ello, se han realizado distintas reuniones de trabajo con Jesús Zubiaga, el director de la Fundación Sancho el Sabio, así como con distintos responsables de la Diputación Foral de Bizkaia, gracias a la intermediación de Jon Kortazar.

1. EL RECORRIDO LITERARIO DE RAMIRO PINILLA

Felipe Ramiro Pinilla García nació el 13 de septiembre de 1923 en el nº 20, 4º E de la calle Gregorio Balparda de Bilbao (hoy llamada Autonomía). Su madre, Margarita García, era originaria de Zaragoza, y su padre, Ramiro Pinilla, natural de La Rioja, era empleado en una empresa de importación y exportación de productos coloniales. La familia (que se completaba con un hermano dos años menor, Rafael Florencio) consiguió en los años treinta un nivel económico medio que les permitía poder pasar los veranos en Arrune¹⁹, un caserío alquilado a una familia de aldeanos en Getxo, junto a la playa de Arrigunaga²⁰. Desde la infancia, sus referentes simbólicos estuvieron configurados en torno a esos dos espacios antagónicos²¹, el ambiente opresivo y triste de la escuela de Bilbao y el significado de libertad y alegría que desprendían sus veranos en Getxo:

Mis obras transcurren en los mismos escenarios donde yo veraneaba de niño. Verdaderamente arranco de mi infancia, en la que no hay traumas sino libertad. Supe lo que era la libertad a través del choque que se producía cuando el último día de septiembre cogíamos el tren para Bilbao. De Bilbao a Getxo, donde estamos ahora mismo, hay unos trece kilómetros. Volvíamos a Bilbao y al día siguiente me metían en el colegio de frailes. Ese choque entre la libertad de aquí con las playas, las pescas, las cacerías, todo el verano en alpargatas, medio desnudo... y entonces los frailes... Lo único que debo agradecer a los frailes es que me descubrieron por antítesis la libertad (González, 2012: 1).

Sus estudios de Bachillerato se iniciaron en el curso 1934/35 y transcurrieron en el Colegio Santiago Apóstol de Bilbao, de Los Salesianos. Durante el veraneo del segundo curso, la estancia de la familia en Getxo se vio interrumpida por el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936²². La singular experiencia de un invierno sin colegio fuera de su casa fue el primer paso en la

¹⁹ El caserío, que se encontraba situado en una de las lomas de la playa, fue derribado en 1978 (v. fotografía en Llanos, 2011).

²⁰ «Mi padre vivía un poco por encima de sus posibilidades. Siempre me ha recordado al personaje de Dickens, Mr. Micawber, ese que siempre estaba esperando la gran noticia de la prosperidad. Hoy se vive así, entonces no; la ventaja consistía en que nos regalaba un verano. Si no hubiera sido así yo no habría podido veranear en un caserío durante tres meses. Aquello era la hostia» (González, 2012: 1).

²¹ «Volver al colegio era terrible; esto era como un sueño, el paraíso. Extendías los brazos y no te chocabas con nadie. De niño, descubrí en la playa lo que es la libertad» (Ontoso, 2014: 1).

²² «Los bombardeos siguieron hasta la entrada de Franco, el 19 de junio de 1937. Yo estaba en Getxo cuando los italianos acamparon frente a nuestro caserío. Los hambrientos chavales nos atiborrábamos de macarrones» (Irazoki, 2011:1). Esa escena particular también aparece en el recuerdo de la Guerra Civil de Asier Altube, quien comía macarrones con las tropas italianas mientras el ejército vasco se rendía en Santoña (III, 51).

integración en la que, posteriormente, sería su residencia durante más de cincuenta años, desde 1957 hasta su fallecimiento en 2014. En los dos cursos siguientes (1937/38 - 1938/39), retomó sus estudios de Bachillerato (3º y 4º) y en septiembre de 1939, al cumplir 16 años, ingresó en la Escuela del Trabajo de Bilbao²³. Dos años después, finalizó sus estudios con el título de Maestría Industrial y accedió a la Escuela de Náutica, donde conseguiría dos cursos más tarde el título de Ayudante de máquinas.



FIGURAS 2-3. Anverso y reverso carné de Identidad Instituto Social de la Marina. Ramiro Pinilla, 22 de septiembre de 1944. Archivo Walden

La necesidad de evasión de la realidad de la posguerra española constituyó, evidentemente, una circunstancia determinante en su vocación creativa. Pinilla comenzó a leer y, posteriormente, a escribir, a pesar de la oposición y de las burlas de sus amigos y familiares en un contexto en que la literatura era considerada una actividad frívola²⁴. La soledad y su terquedad ante la incompreensión de su entorno comienzan a construirse en aquellos años²⁵, así

²³ Este detalle cronológico apunta, asimismo, a otra correspondencia entre las biografías de Pinilla y de su personaje Asier Altube quien, también en 1938, cuatro años después de su lesión, entra en la Escuela de Trabajo y Artes y Oficios de Bilbao (III, 140).

²⁴ «Mi hermano les dijo a mis amigos que yo escribía... y empezaron a cachondearse de mí, claro. Me veían como a un marciano. (...) Oculté lo que escribía. Me sentía avergonzado por escribir. Me costó mucho coraje mostrarme como escritor, mucho» (Amela, 2012).

²⁵ Posteriormente, a finales de los años setenta, Pinilla crearía en Getxo un Taller de para compensar a los escritores de aquella carencia inicial: «Un espacio en que mostrar lo que uno escribe, escuchando el eco que producen las palabras. Eco que sirve no sólo para revisarlas sino también para que el escritor sienta que su escritura no queda encerrada en una cueva al margen del mundo» (Maruri, 2009: 5).

como su admiración por las mujeres de su vida, como la abuela que se convirtió en el pilar de su vocación:

Le debo toda la afición a mi abuela. Ella tenía una afición artística. Nunca había escrito versos o poemas, pero sí los memorizaba. Para cada cumpleaños de los nietos preparaba uno y lo recitaba en la comida. Un día le leí una cuartilla que yo había escrito, y ella se levantó y dijo: “¡Tenemos un escritor en la familia!” Aquello fue la piedra angular de mi persistencia. Pienso que es muy importante que todo el que empieza con una vocación tenga un apoyo (González: 2).

El cine y la literatura fueron los medios de evasión para el Pinilla adolescente durante los años de la Guerra Civil y la primera posguerra, pasiones que mediatizaron su posterior paso a la escritura²⁶. Su primer premio lo consiguió antes de cumplir veinte años a través de un concurso radiofónico en el que premiaban el mejor perfil de personajes de *Lo que el viento se llevó*: «Presentó tres. Le premiaron el de Escarlata O’Hara. Le dieron un vale para unos zapatos, que regaló a su madre: “Los suyos estaban más viejos”» (Maruri, 2016). Durante los años cuarenta y cincuenta, Ramiro Pinilla escribió varias novelas policiacas y del Oeste, de las que sólo una llegó a publicarse: *El misterio de la pensión Florrie*, escrita a los veintiún años bajo el seudónimo de Romo P. Girca y publicada en edición de quiosco en 1944 (editorial Moderna, Bilbao). El seudónimo fue una adaptación de su nombre real (Ramiro Pinilla García) a un estilo más estadounidense y refinado. El joven Pinilla incluso se fabricaría unas tarjetas de visita con ese nombre, un detalle que, en su trilogía policiaca (2009-2014), también realizará su *alter ego*, el librero Sancho Bordaberri para convertirse en el detective privado Samuel Esparta.

²⁶ «El cine me ha ayudado a escribir. Por ejemplo, cuando salió la primera versión de *Cyrano de Bergerac*, yo debía de tener unos veinte años, me pareció tremendamente emotiva y salí del cine llorando. También me pasó con *Solo ante el peligro*. Ese espíritu intransigente de unos ciudadanos que no cedían al entorno, que se sobreponían llevando adelante su empresa, que pudiendo no triunfar acaban triunfando... ese heroísmo y ese sacrificio me conmovían. Y además el cine norteamericano tiene la viveza, el ritmo, el empuje, el lenguaje directo. He prestado siempre mucha atención a los diálogos. Creo que diálogo bien por influencia directa de ese cine. El lenguaje es básico, hay que cuidarlo mucho» (Larroque, 2014).

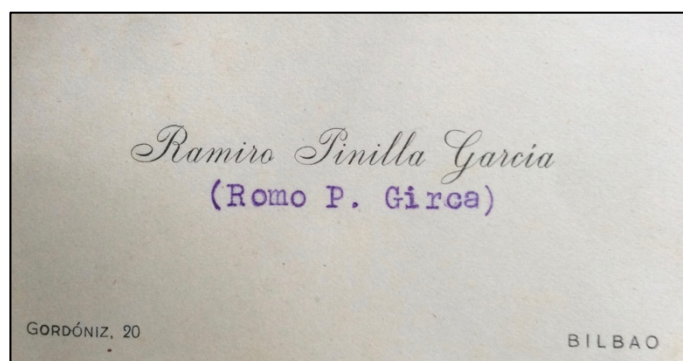


FIGURA 4. Tarjetas de visita Ramiro Pinilla. Archivo Walden

La novela nunca se reeditó (entre otras cosas, por decisión propia del autor) y estaba basada en la famosa novela *Seven keys to Baldpate* (1913) de Earl Derr Biggers (traducida al español como *Las siete llaves*), que fue llevada al cine en numerosas ocasiones²⁷. En varias entrevistas (posteriores al éxito de *Verdes valles, colinas rojas*), el propio autor asumiría, desde su nueva posición privilegiada dentro del campo literario, la baja calidad de sus primeras obras, de las que no pudo «extraer ni una sola línea, ni una sola frase interesante para mi dedicatoria» (Landaburu, 2010: 1). La novela, en efecto, carece de originalidad y se trata, fundamentalmente, de una adaptación mimética de los estereotipos de la novela policiaca clásica. La trama transcurre en una antigua casa londinense en la que, progresivamente, se van concentrando todos los personajes, se producen conversaciones misteriosas sobre el robo de un precioso medallón y la sospecha de culpabilidad alcanza progresivamente a todos los personajes, hasta que un inspector descubre todo el proceso deductivo que ha llevado a la revelación final de la verdad y al triunfo de la justicia²⁸.

En el cajón quedaron inéditas otras obras cuyos originales mecanografiados se encuentran actualmente en su caserío, muchas de ellas

²⁷ Gracias al éxito de la adaptación teatral realizada por George M. Cohan el mismo año de su publicación, se realizaron distintas adaptaciones cinematográficas de la novela en los años inmediatamente posteriores a su publicación, como la de 1916 (dirigida por Monte Luke), 1917 (Hugh Ford) y 1925 (Fred Newmeyer). La primera versión sonora fue dirigida en 1929 por Reginald Barker y protagonizada por Richard Dix, uno de los actores principales de la RKO. Además de las versiones realizadas en 1935 (dirigida por William Hamilton y Edward Killy) y 1947 (Lew Landers), cabe destacar una adaptación libre protagonizada por Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing y John Carradine en 1983 titulada *House of the long shadows*. También se realizaron adaptaciones televisivas como telefilme en 1946 (producida por Ernest Colling) y como episodios en 1952 (Broadway Television Theatre) y 1962 (The DuPont Show of the Week). Fuente: imbd.com.

²⁸ Todos estos rasgos imitativos del género constituirán un elemento fundamental en la posterior revisión paródica del género que realizará Pinilla a través de su trilogía policiaca y, particularmente, en la primera novela de la serie: *Sólo un muerto más* (v. Feijoo, 2016).

incompletas y sin título definitivo. Entre sus novelas del Oeste no publicadas, podemos señalar *La caza de un hombre*, *Las Aventuras de Cardy* y *Los montes de Whitney*, escritas bajo el seudónimo de A. Mountaine. Por otra parte, su obra policiaca (escrita, en su mayor parte, bajo el seudónimo de Romo P. Girca) es también extensa y destacan los siguientes títulos: *Los crímenes del Victoria Park*²⁹, *Mis amigos los sospechosos*, *El caso del Nocturno Reillis* (serie Warren Dixon), *Drama en el Expreso*, *El caso de la dama desmayada* y, por último, *Entre las siete y las ocho horas*, escrita bajo el seudónimo de Whiter K. Adams.

Tras la publicación de *El Misterio de la pensión Florrie* y tras obtener sus títulos de Formación Profesional en la Escuela de Náutica, Pinilla se embarcaría durante dos años como ayudante de máquinas en el «Mar Cantábrico», del 25 de octubre de 1945 al 30 de agosto de 1946, y, posteriormente, en un viejo carguero, el «Mar Rojo», perteneciente a la Compañía Marítima del Nervión, del 10 de noviembre de 1946 al 23 de junio de 1947, con los que viajó por todo el mundo: Angola, Pernambuco, Mar del Plata, Florida, etc.

D. José Esteban Penamonde, Maquinista Naval y actualmente Jefe de Máquinas del vapor de la matrícula de *Mar Rojo* del que es Capitán *Alfonso Arguñain*.

CERTIFICO: Que, según consta en el Rol y Diarios de *alguna Legación* Miguel D. *Francisco* *Penilla* *Sánchez*, *hizo* en el mismo, a prestar los servicios de su clase, el día *10 de Noviembre* de *1946*, embarcó el día *30 de Agosto* de *1946*.

Durante su permanencia a bordo observó una conducta *intachable* y ejecutó cuantos trabajos se le encomendaron a *relaja*, habiendo efectuado durante dicho tiempo las siguientes navegaciones:

SALIDAS				ENTRADAS				Días de mar
Día	Mes	Año	Puerto	Día	Mes	Año	Puerto	
27	Octubre	1945	Ceuta	28	Noviembre	1945	Galveston	32
2	Diciembre	1945	Galveston	4	Enero	1946	Tarragona	30
10	Enero	1946	Tarragona	11	Enero	1946	Barcelona	2
22	Enero	1946	Barcelona	26	Enero	1946	Ceuta	4
30	Enero	1946	Ceuta	3	Febrero	1946	Tenerife	5
4	Febrero	1946	Tenerife	21	Febrero	1946	Lobito	18
2	Marzo	1946	Lobito	3	Marzo	1946	Port-Amboim	1
6	Marzo	1946	Port-Amboim	7	Marzo	1946	Loanda	1
15	Marzo	1946	Loanda	3	Abril	1946	Tenerife	20
4	Abril	1946	Tenerife	12	Abril	1946	Barcelona	8
22	Abril	1946	Barcelona	23	Abril	1946	Valencia	2
27	Abril	1946	Valencia	1	Mayo	1946	Cádiz	4
14	Mayo	1946	Cádiz	20	Mayo	1946	Ceuta	2
16	Mayo	1946	Ceuta	16	Junio	1946	San Sebastián	28
21	Mayo	1946	San Sebastián	1	Agosto	1946	Jabalpuzca	29
8	Junio	1946	Jabalpuzca	13	Agosto	1946	La Coruña	3
7	Agosto	1946	La Coruña					

D. Luis Arguñain *Delgado*, Maquinista Naval y actualmente Jefe de Máquinas del vapor de la matrícula de *Mar Cantábrico* del que es Capitán *Don Pedro Arguñain Delgado*.

CERTIFICO: Que, según consta en el Rol y Diarios de *alguna Legación* D. *Francisco* *Penilla* *Sánchez*, *hizo* en el mismo, a prestar los servicios de su clase, el día *10 de Noviembre* de *1946* y desembarcó el día *30 de Agosto* de *1946*.

Durante su permanencia a bordo observó una conducta *intachable* y ejecutó cuantos trabajos se le encomendaron a *relaja*, habiendo efectuado durante dicho tiempo las siguientes navegaciones:

SALIDAS				ENTRADAS				Días de mar
Día	Mes	Año	Puerto	Día	Mes	Año	Puerto	
15	Noviembre	1946	Barcelona	19	Noviembre	1946	S.C. Tenerife	5
20	"	"	S.C. Tenerife	3	Diciembre	"	San Sebastián	14
17	Diciembre	"	San Sebastián	22	"	"	Pernambuco	6
27	"	"	Pernambuco	10	Enero	1947	Barcelona	16
19	Enero	1947	Barcelona	20	"	"	Génova	2
28	"	"	Génova	29	"	"	Barcelona	2
7	Febrero	"	Barcelona	2	Febrero	"	Málaga	1
6	"	"	Málaga	6	"	"	S.C. Tenerife	2
7	"	"	S.C. Tenerife	19	"	"	San Sebastián	12
19	Febrero	"	San Sebastián	7	Abril	"	Barcelona	20
18	Abril	"	Barcelona	17	Abril	"	Génova	5
21	"	"	Génova	26	"	"	S.C. Tenerife	5
26	"	"	S.C. Tenerife	9	Mayo	"	Port-Tampa	10
11	Mayo	"	Port-Tampa	12	"	"	Port-Haas	1
18	"	"	Port-Haas	29	"	"	Galveston	1
21	"	"	Galveston	22	"	"	Vigo	1
24	"	"	Vigo	11	Junio	"	San Sebastián	2
14	Junio	"	San Sebastián	15	"	"	Barcelona	2

FIGURAS 5-6. Certificados de navegación *Mar Rojo* y *Mar Cantábrico*. Archivo Walden

²⁹ Esta obra parece, sin duda, la que estubo más cerca de publicarse. En la carpeta correspondiente a su manuscrito, se encuentra una copia que incluye en la portada la dirección del autor a lápiz, el nombre de la editorial (Ediciones Océano) y una estampa de la «Delegación Nacional de Propaganda», fechada a 31 de octubre de 1944, con entrada nº 6175.

La experiencia laboral y vital como ayudante de máquinas en los cargueros transoceánicos fue, sin embargo, recordada siempre por Pinilla muy negativamente: «¡Fue horroroso! No veía nunca el mar, estaba siempre enclaustrado en las bodegas, asfixiado con las máquinas de los motores, sudando» (Amela, 2012)³⁰. De modo que, tras esos dos viajes, decidió abandonarla para siempre. Corre el año 1947 cuando regresa a Bilbao y, tras un cierto enfrentamiento familiar, al fin y al cabo había abandonado la carrera profesional para la que estaba formado, comienza a trabajar como administrativo en las oficinas de la Fábrica del Gas de Bilbao. En 1951, contrae matrimonio con Begoña Imaz Egaña y, tras el nacimiento de dos de sus hijos: Begoña y Ramiro, en 1957 abandonan definitivamente la ciudad y se trasladan a Getxo; David, su tercer hijo, nacería allí, en 1958.

En esos años se iniciaría lo que el propio autor denominó su «época épica» (Larroque, 2014). Inspirado por las lecciones tomadas de Thoreau, aborrecido de la civilización urbana y en busca de la libertad y el contacto con la naturaleza, busca aislarse en el campo, donde construirá Walden, la residencia en la que vivirá hasta su fallecimiento y en donde se conserva, hoy en día, todo el material de manuscritos y, por supuesto, su biblioteca personal:

Surgió mi vena silvestre, aborrecí la civilización de la ciudad, de la sociedad de consumo. Abandoné Bilbao y me vine a Getxo. 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 (Erroteta y Elordi, 1980: 48).

1. 1. FORMACIÓN LECTORA: LA BIBLIOTECA PERSONAL DE RAMIRO PINILLA

Las bibliotecas personales representan un escenario de vida en el que se conserva la memoria de los recorridos y navegaciones que la han atravesado (D'lorio, 2001). En este sentido, la biblioteca personal de Pinilla constituye no sólo una fuente documental de gran interés para el conocimiento de sus preferencias intelectuales y literarias sino una guía para la búsqueda de las

³⁰ «La mar es muy bonita para los peces y los pasajeros de cruceros» (Pinilla en *El Ciervo*, 1961).

fuentes de conocimiento utilizadas para su posterior desarrollo creativo. Su análisis permite exponer las relaciones entre la creación, el gusto y las prácticas culturales entre emisores y receptores literarios (González García, 2010). Esto no quiere decir, evidentemente, que exista una relación causal entre la expresión artística de un autor y el contenido de su biblioteca personal, aunque sí una conexión inevitable de gustos y de intereses. Hay que tener en cuenta, asimismo, que en su biblioteca personal no se encuentran físicamente multitud de obras, como algunas de George Santayana, que el propio autor confesó determinantes para el desarrollo de su creación artística³¹. Ello puede explicarse en relación a sus habituales limitaciones económicas y por su asidua frecuencia a las bibliotecas públicas:

Un inventario no tiene por qué representar todos los libros que una persona ha poseído en su vida, ni tampoco todos los libros que podía haber leído, ni tenemos que pensar que leía todos los libros que poseía (Dadson, 1998: 25).

Este apartado no trata de realizar un análisis pormenorizado del contenido de sus estantes, sino ofrecer ciertas informaciones genéricas que ayuden a comprender el interés de su biblioteca. La primera sensación impactante estriba en la pequeña cantidad de libros que atesora: 1835 ejemplares, un número muy reducido para un autor que se dedicó, casi exclusivamente, a escribir desde los años setenta y con una biografía que no incluye mudanzas desde 1957. Respecto a su contenido, destacan tres características: el predominio abrumador de autores estadounidenses, la presencia notable de las obras de Baroja y Unamuno y, por último, una cantidad considerable de ensayo sobre temática vasca³². Más de dos tercios de su biblioteca responderían, pues, a ese esquema, que se puede apreciar en la siguiente imagen, en la que el grosor de los nombres propios está en relación con la cantidad de las obras conservadas:

³¹ En el caso de Pinilla, anotamos ejemplos evidentes de libros que no se leyeron por varias razones, como ocurrió con multitud de novelas de Tusquets posteriores a su contrato con la editorial que no presentan ninguna prueba de que hubieran sido abiertos. Como explica González García, «una aproximación científica a la colección de un autor pasa, pues, por tratar de recopilar todos los datos que ayuden a determinar, en la medida de lo posible, si el libro en cuestión se leyó o no, con el fin de facilitar, no sólo una aproximación a los condicionantes y variables implicados en la configuración del sentido del texto (Bourdieu, 2002), sino de valorar los procesos de incorporación de dichos materiales» (2010: 2).

³² «Tenía una biblioteca pequeña, pero me empapaba en ella. Dickens fue uno de ellos. (...) Nunca he tenido un ídolo español ni del continente europeo, todos eran anglosajones o americanos. Luego vinieron Faulkner y García Márquez» (González, 3).



FIGURA 7. Autores de la biblioteca personal de Ramiro Pinilla. Software: Delicious Library

Es posible indicar, de manera esquemática, que William Faulkner es el escritor más representado en su biblioteca con 35 títulos (entre los que se encuentran, incluso, obras en inglés, a pesar de que Pinilla desconocía ese idioma). Tanto el propio Pinilla como la crítica literaria han subrayado con insistencia la relación de su obra ganadora del Premio Nadal, *Las ciegas hormigas*, con la obra de Faulkner así como el mundo de Arrigunaga y el de Yoknapatawpha. El propio autor insistió en la influencia del escritor norteamericano en distintas entrevistas: Celaya, 2006; González, 2012, Bilbao, 2010 y Azancot, 2010³³. No hay que olvidar, de todos modos, la influencia de Faulkner en toda la literatura del boom americano, lo que enlaza su figura con la importancia que tuvo para la carrera de Pinilla la lectura de *Cien años de soledad*, una obra que le hizo dejar escrita con piedra sobre arenisca una inscripción en la parte baja de su propia casa: «Hoy he aprendido a escribir» (Rapha Bilbao, Comunicación personal, 2016).

La presencia predominante de narradores norteamericanos es, en efecto, significativamente llamativa en su biblioteca: Charles Dickens (15), John

³³ Asimismo, en una conversación mantenida con el autor de este estudio el 19 de julio de 2014, reconoció la influencia determinante de una obra concreta de William Faulkner: «*Las ciegas hormigas* no existiría si yo no hubiera leído *Mientras agonizo*».

Steinbeck, Ernest Hemingway, Graham Greene (7), Julio Verne (6), Dashiell Hammett (6), Raymond Chandler (4), S.S. Van Dine, su escritor favorito de novela policiaca (5), Jack London (4), así como tres ediciones de *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, la única novela que ocupa una importante (aunque momentánea) presencia intertextual en *Verdes valles, colinas rojas*.

Respecto a la literatura vasca, los autores protagonistas son, evidentemente, Pío Baroja y Miguel de Unamuno y, en el apartado ensayístico, cabe señalar más de 90 obras dedicadas a la temática vasca, entre las que destacan las de Barandiarán (7), Julio Caro Baroja (6) y Juan Pablo Fusi (2), cuyos estudios sobre los movimientos obreros (*Política obrera en el País Vasco. 1880-1923* y *El problema vasco en la II República*) fueron considerados por el propio Pinilla como fundamentales para comprender las circunstancias sociopolíticas de la industrialización vasca.

LA CASA AMERICANA DE BILBAO

Ramiro Pinilla ha admitido, en varias ocasiones, la crucial importancia que tuvo en su formación como lector y escritor *La Casa Americana* de Bilbao, institución fundada en el año 1949 por la embajada de Estados Unidos. La ubicación (número 1 de la calle Buenos Aires) fue significativa pues se convirtió en un espacio a medio camino entre su trabajo (las oficinas de la Compañía del Gas en Bilbao) y su casa en Bilbao y posteriormente, tras su mudanza a Getxo, la estación de ferrocarril Indalecio Prieto de Abando:

Es que yo soy un alumno de Faulkner. En los años 50 descubrí a Faulkner y conocí la literatura norteamericana, en un tiempo en que España era un sitio inhóspito culturalmente hablando. Sin embargo, en Bilbao acababan de abrir una biblioteca americana y yo tuve la suerte de conocer todos esos libros. Entre sus autores, quien más me impresionó fue Faulkner, porque me fascinó, sobre todo, la apariencia que tenía como de que no quería contar nada (Celaya, 2006: 1).

En España, hubo siete centros como el de Bilbao, ubicados en Barcelona, Cádiz, Madrid, Valencia, Sevilla y Zaragoza. Estaban gestionados por la Agencia de Información de Estados Unidos, una rama del Departamento de Estado y formaban parte de un proyecto de posguerra (o de Guerra Fría) para promover

por todo el mundo los intereses de Estados Unidos proporcionando instrumentos para el intercambio de ideas y de valores culturales:

En uno de sus salones, el Washington Irving, se organizaban toda clase de actos con temas sobre los Estados Unidos: conferencias, se emitían films, se daban conciertos, exposiciones, certámenes de pintura, fotografía, literarios, coloquios y se enseñaba inglés. La biblioteca de la Casa Americana contaba con miles de libros sobre los Estados Unidos, tuvo 5.000 socios y más de 10.000 lectores al mes. La función principal de la Casa Americana fue la de tratar de explicar a los bilbaínos qué eran los Estados Unidos, su civilización, sus ideas, su tecnología, es decir, su modo de vida (Bilbao Larrondo, 2016: 352a).

Es interesante comprobar el entramado cultural que acompañaba los intereses políticos, económicos y militares de Estados Unidos en todo el mundo, tras la Segunda Guerra Mundial. Según cuenta David Bartholomae (2016: 67), la Casa Americana financiaba programas que traspasaban las fronteras artísticas y culturales y organizaba actividades que ponían en contacto a todo tipo de profesionales (ingenieros, arquitectos, ejecutivos, políticos, etc.). De hecho, estas iniciativas estaban, asimismo, dirigidas a mejorar las relaciones estratégicas entre España, la recién creada OTAN y el Ejército de Estados Unidos acerca de temas tan concretos como las bases militares estadounidenses en España (v. Piñeiro, 2006 sobre los convenios entre España y Estados Unidos, el llamado Pacto de Madrid de 1953).

La Casa Americana se cerró en 1961 y tanto su biblioteca como su agenda cultural se trasladaron a las oficinas del Consulado en Bilbao hasta 1996. Del artículo de Bartholomae (2016) se desprende que el encuentro de Pinilla con Faulkner (al menos, en la Casa Americana) no puede ser entendido como fruto exclusivo del azar. La obra y la figura de Faulkner fueron especialmente promocionadas por el Departamento de Estado de Estados Unidos en distintos programas. Sus libros fueron protagonistas de las bibliotecas de las Casas Americanas en todo el mundo y el propio autor fue enviado en numerosas ocasiones a fin de ofrecer lecturas, conferencias o entrevistas. De este modo, Faulkner se convirtió en una de las primeras estrellas culturales de la primera Guerra Fría Americana (Kodat, 2015: 157). A pesar de las reticencias del escritor a participar voluntariamente en este tipo de actividades (en los años 50 visitaría París, El Cairo, Lima, Sao Paulo, Manila, Roma, Londres y Reikiavik), su figura

contribuyó, entre otras cosas, a atenuar la imagen inhumana del Sur de Estados Unidos, así como el perfil brutal de su país como potencia colonial dominante³⁴. Curiosamente, la propia dificultad de su estilo dificultó el encasillamiento de la dirección ideológica de su obra:

His role in relation to the State Department was critical fodder for both the right (who saw him as promoting un-American values) and the left, for whom he was the unwitting pawn of US imperialism. His form of literary modernism was promoted (by, it was said, 'New York intellectuals') as valuable because it was abstract and difficult to parse, resistant to statement or summary, something that stood in stark contrast to Soviet-style realism, and yet could be said, in its difficulty, to promote both freedom of thought and freedom of expression (Bartholomae, 2016: 68).

El interés nacional de Estados Unidos en el ámbito político y militar explica la inversión económica en este tipo de centros y su objetivo de establecer espacios norteamericanos en ciudades españolas: De todos modos, éstos sirvieron para que lectores como Pinilla accedieran a obras de escritores de Estados Unidos a los que no hubiera podido acceder en España, teniendo en cuenta las dificultades de circulación que interponía la censura franquista:

Me fascinó lo que latía bajo aquel lenguaje casi críptico. Faulkner lo podía haber evitado, pues lo de abajo no necesitaba de tantas llaves. Era un gran cabroncete. Sin embargo, en un tiempo necesité de esa maldita música para escribir. Luego vino Gabriel García Márquez. Mi agradecimiento a ambos. Supongo que hoy camino solo (Irazoki, 2011: 2).

El sentido de este epígrafe es comprender cómo las decisiones políticas concretas de Estados Unidos en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial determinaron la recepción de la obra de William Faulkner en todo el mundo, y en Pinilla, en particular. Y cuando Pinilla le encontró, la sincronización fue perfecta para que surgiera la fascinación. En su vida y en su obra, Pinilla estuvo tratando de definir un concepto de libertad que él solía asociar con América y con el pensamiento de Emerson y Thoreau: una libertad más individual que subordinada, vivida más que argumentada, una puesta en acción más que una afiliación a un partido político:

³⁴ «He had to be prodded and cajoled in order to agree to these trips. He resisted the position of official spokesman, and his drinking episodes on the road became part of the mythology that trailed him throughout his career» (Bartholomae, 2016: 68).

Aquí la sociedad ya estaba hecha y la tierra estaba labrada, pero aquellos de América todavía tenían por labrar. Y creo que esa era la diferencia, ese ímpetu en busca de la libertad. Al mismo tiempo que iban buscando oro, buscaban libertad (González: 3).

1. 2. LA LITERATURA NEGRA Y SU CONFIGURACIÓN COMO ESCRITOR

En la «época épica» de Pinilla, en los años 50, el autor trabaja por las mañanas en la Compañía del Gas y necesita buscar otros ingresos para mantener a su familia. Así empieza a producir lo que él llamaba su «literatura negra», que absorbió parte importante de la actividad del escritor durante los años 50 y 60. A la construcción de la casa y a su trabajo como administrativo se le añadió, por las tardes, un segundo empleo en la editorial Fher como redactor de novelas, cuentos y pequeñas colecciones de cromos en las que distribuía los textos narrativos de dos o tres líneas entre cien y doscientos cromos³⁵. De todo el material que produjo para Fher, además de los textos para cromos infantiles, destacan varias adaptaciones de novelas populares aparecidas en las colecciones «Felicidad» y «Felicidad infantil» que forman un total de diez títulos publicados entre 1960 y 1963 (a las que se podría añadir la novela *Aventuras del Capitán Singleton*, publicada en 1966 por la Editorial Vasco-Americana). Las obras fueron: *Ben-Hur* (Lew Wallace), *Genoveva de Bravante* (Christop Von Smith), *Hombrecitos* y *Corazón de oro* (Louisa May Alcott), *Rosita y su cocina* (original de Pinilla), *Pinocho* (Carlo Collodi), *Otra vez Heidi* (Johanna Spyri), *El prisionero de Zenda* (Anthony Hope), *La Odisea* (Homero) y *55 días en Pekín* (Samuel Edwards).

En este ámbito de la literatura negra, su segunda actividad fue la escritura de una serie de biografías encargadas por la editorial Asuri de Bilbao. Las biografías publicadas bajo su autoría fueron: Churchill, Lawrence de Arabia, Pasteur, Martin Luther King y Edison:

Unas biografías por encargo y para las que me daban tres meses; sin embargo, yo las acababa en uno porque ¡necesitaba tanto el dinero! Las hacía de cualquier forma, sin

³⁵ Ya había trabajado con los cromos durante su infancia, también para la editorial Fher, ensobrando con toda la familia: «Con los cromos tuve dos relaciones. Primero, cuando la posguerra, en la familia éramos cuatro miembros y en casa ensobrábamos cromos de Blancanieves y de otros cuentos. De futbolistas todavía no. Y lo hicimos durante un año, dos o tres, ¡qué sé yo! Como ayuda familiar. Era cuando empezaba la casa Fher y nosotros ensobrábamos» (González: 4).

ninguna investigación, cogía dos o tres libros previos al personaje y los fusilaba (Risas). Únicamente he vivido de la literatura cuando gané el premio Nadal y lo utilicé para pagar la hipoteca de la casa (Celaya, 2006: 2).

En este periodo, también es necesario señalar la importancia de obras que consideramos como su protoliteratura. Se trata, fundamentalmente, de dos novelas publicadas a finales de los años cincuenta, amén de varias obras de teatro, una de ellas representada por aficionados en un concurso de Lérida (*El Ciervo*, 1961: 15). En primer lugar, su novela *El ídolo* (1959) ganadora de un concurso organizado por la revista *El Mensajero del Corazón de Jesús*, publicada por entregas en 1957 y, posteriormente, como libro en 1961:

El ídolo fue lo primero que escribí medianamente serio. Ya tenía 35 años, hasta entonces había hecho novelas policíacas, de aventuras, del oeste; pero un día se me ocurrió hacer otra cosa y había un concurso en la Universidad de Deusto, de los Jesuitas, y me dieron el premio (Puccini, 1989: 7).

La segunda obra de este tipo fue *El héroe del Tonkín (Vida de Valentín de Berrio-ochoa)*. Pinilla se presentó ante la editorial eclesiástica tras leer un anuncio en un periódico en el que solicitaban a un escritor para escribir la vida del beato y le contrataron. Fue publicada en 1961 por la Comisión Ejecutiva Proceso Canonización Beato Valentín de Berrio-Ochoa de los Padres Dominicos del Convento de la Encarnación de Bilbao.

LAS CIEGAS HORMIGAS (1960)

Es interesante resumir el contexto en el que Pinilla comparte sus tareas de «literatura negra» y la creación de su verdadera primera novela, *Las ciegas hormigas* (1960): empleo administrativo por las mañanas en la Fábrica del Gas, trabajo editorial por las tardes en Fher escribiendo textos para cromos infantiles, tareas en la construcción de su casa, el cuidado de la huerta de Walden, su granja de gallinas y la educación de sus tres hijos. Su vida simboliza la antítesis del escritor profesional ya que su primera novela fue escrita, según confesaría el autor años después, en las horas libres de su trabajo administrativo. De hecho, la concesión del Premio Nadal provocó su despido de la editorial Fher, al tener conocimiento de que su empleado había trabajado para otra editorial:

Aquel año me dieron el premio Nadal y entonces los jefes me dijeron: “O sea que usted, Pinilla, cuando va a casa, no sigue pensando en Fher”. Me hicieron el vacío. Si yo hubiera sido un mecánico de la casa que estaba en la imprenta o el electricista... pero es que era el escritor de Fher, y había ganado un premio literario (González: 4).

En 1960, de un modo abrupto e inesperado, Pinilla se transforma en un verdadero escritor: su novela *Las ciegas hormigas* gana el Premio Nadal (1960) y el Premio de la Crítica (ya en 1962), lo que conllevó un notable reconocimiento nacional e internacional³⁶. Su figura afloró desde la nada, pues el autor no tenía una vida artística ni intelectual ni era conocido en los círculos literarios de Bilbao; de hecho, su timidez le dificultaba en ocasiones la fluidez en las propias presentaciones de sus obras³⁷. Con el dinero del premio, 150.000 pesetas, Pinilla pudo avanzar considerablemente las obras de su casa, que llevaba construyendo poco a poco desde 1957; de hecho, Walden se terminó de construir en sus últimos años de vida de Pinilla, con el dinero recibido por la editorial Tusquets (Rapha Bilbao, 2016)³⁸.

Desde su nueva posición pública de escritor, la década de los sesenta tampoco fue fácil para Pinilla: la enfermedad de su mujer, el despido de la editorial Fher y, en un sentido artístico, la necesidad profesional de producir una novela a la altura de la anterior, bloquearon artísticamente al escritor. El proyecto que simboliza esta parálisis es su novela *El salto*, una obra muy voluminosa que escribió a mediados de los años 60 (1965-66) y que fue destruida por el fuego en un accidente familiar. Pinilla intentó reescribirla desde el principio, pero el resultado no fue el esperado y Ediciones Destino rechazó su publicación. Este

³⁶ El Finalista del Premio Nadal de ese año fue Gonzalo Torrente Malvino (el hijo de Gonzalo Torrente Ballester) con su novela *Hombres varados*.

³⁷ «El día en que ganó el Nadal, en aquella época en la que los premios, dicen, se daban realmente por cuestiones literarias, Ramiro Pinilla no se lo esperaba. Es lo que dicen todos, sí, pero en este caso tiene explicación. El escritor había comprado el periódico esa mañana esperando leer el fallo y como no se publicaba nada, llegó a la conclusión de que no había pasado nada. La mente tiene resortes extraños. Según los diarios de aquella jornada, después de pasar el día de Reyes se fue a la casa a la que hacía poco que su familia y él se acababan de trasladar a las afueras de Bilbao (Walden). Así que cuando los periodistas quisieron hablar con el flamante nuevo Premio Nadal, el mejor hasta entonces junto con Sánchez Ferlosio según el jurado, no lo encontraron. Sólo pudieron hablar con unos sorprendidos padres, apuntan los periódicos de entonces; a ellos les preguntaron qué les parecía el galardón, cómo era su hijo si era alto o bajo, por ejemplo, si había escrito algo antes. El revuelo duró días y el padre de Ramiro terminó, en una de esas, escondido en un coche porque un periódico le disputaba a otro la entrevista en exclusiva. Cosas de 1961, cuando 150.000 pesetas sí que eran un buen premio» (Sierra, 2010: 1).

³⁸ «Entre la gente de Bilbao, amigos y conocidos, no le señalaban con el dedo diciendo “ahí va el que ganó el premio Nadal”, sino “ahí va un tío al que le dieron ciento cincuenta mil pesetas por escribir una novela”. Incluso le echaron del trabajo; una imprenta que se dedicaba a hacer basura literaria para cines y banquetes. Consideraron una especie de falta de confianza no haberles anunciado que había escrito un libro, impidiéndoles ganarse unas pesetas a costa suya» (Morán, 2006: 30).

hecho explica, entre otras cosas, que tardara nueve años en publicar su siguiente novela: *En el tiempo de los tallos verdes* (1969), otra novela de considerable extensión (474 páginas) con una estructura insólitamente policiaca en la narrativa española de la época³⁹, en la que ya brota toda su capacidad imaginativa y donde, en base a una estructura de carácter policiaco⁴⁰, se crean los personajes y la materia ficcional que desarrollará en su narrativa posterior.

A pesar del poco éxito que tuvo en su momento, esta obra supuso un intento de superación de las derivas de las dos tendencias predominantes (en auge o en decadencia) de la literatura española de aquellos años: el lenguaje tosco de los epígonos del realismo social y la pérdida del sentido comunicativo de los pioneros del experimentalismo (Montejo Gurruchaga, 2015: 42-43). De esa reacción, resulta una de las características más importantes de la novela: el acercamiento de un género marcadamente popular hacia las formas cultas de la literatura en un intento de otorgar una consistencia de la que el género carecía en España. La novela está protagonizada por Asier Altube, un muchacho de trece años que, a causa de un accidente, debe trasladarse en una silla de ruedas. Asier será el personaje que ejercerá la función de detective y que tomará las riendas de la investigación del asesinato de un criador de gallinas cuando es consciente de que el pueblo ya había designado como culpable a un amigo suyo: Vicente Sáez, un joven procedente de Valladolid que había pasado una temporada en Getxo antes de emigrar definitivamente a América⁴¹. Esta obra guarda una relación muy estrecha con el resto de la producción posterior de

³⁹ Es interesante señalar la coincidencia temporal (e, incluso, de editorial) de uno de los precedentes más importantes para la novela policiaca española: las novelas del detective Plinio, de Francisco García Pavón. De su serie, destacan *El reinado de Witiza* (finalista del Premio Nadal de 1967), *El rapto de las Sabinas* (Premio de la Crítica de narrativa de 1969) y *Las hermanas coloradas* (Premio Nadal de 1969), todas ellas publicadas por Destino.

⁴⁰ En cuanto género teórico, la novela policiaca no designa solamente la narración de investigaciones de policías, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente la participación de un detective), «cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado» (Colmeiro, 1994: 55). Como explica Sánchez Zapatero, aunque en numerosas ocasiones «novela negra» se utiliza como sinónimo de «novela policiaca», resulta más apropiado referirse a la primera como resultado de la reconversión de la segunda «en una literatura de alcance social que desdeña el universo burgués y el simple divertimento mental que, protagonizada por un nuevo tipo de detective privado –el *hard-boiled*– (...) aborda con honestidad, rigor, y realismo la cotidiana realidad criminal» (2012: 216).

⁴¹ En *Sólo un muerto más*, se hará referencia explícita a Ambrosio Menchaca, la víctima de esta obra: «Bien, y aquí llega lo gordo: alguien mató a Ambrosio despeñándolo por La Galea... ¡Otro crimen con Eladio y Leonardo en medio! ¿Qué clase de maldición les persigue? La competencia que representó Ambrosio Menchaca y que les obligó a cerrar su negocio seguramente les hizo sospechosos durante un tiempo, pero el criminal resultó ser un tal José Salegui, por razones que no recuerdo» (Pinilla, 2009: 66).

Pinilla y, especialmente, con *Verdes Valles, colinas rojas*, y resulta interesante comprobar cómo, en los años sesenta, el autor ya había determinado la configuración básica de su universo narrativo e, incluso, de algunos de los personajes protagonistas de su obra magna.

Del final de la década de los sesenta, hay que destacar varias circunstancias adversas que dieron un vuelco a su vida. En 1963, su mujer cae gravemente enferma por lo que debe quedar internada y él pasa a ocuparse de sus hijos (un mes después, fallecería su madre Margarita). Asimismo, en 1968, un accidente producido al saltar de una roca a la arena en la playa de Arrigunaga le provoca un desprendimiento de retina que le quitaría completamente la vista de un ojo⁴². Ello provocó que se pudiera jubilar con muchísima antelación, con 45 años, gracias a una pequeña pensión de la Fábrica del Gas que tuvo que añadir al resto de encargos de literatura negra⁴³.

Como apuntaba Santos Sanz Villanueva, su posición de alejamiento del panorama literario tuvo razones tanto personales como literarias (2005: 1). En el caso de Destino, la editorial que publicó sus dos primeras novelas, el origen de las desavenencias fue la venta unilateral de los derechos de su novela a una productora alemana:

Un buen día, allá por los años 60 del siglo pasado, unas personas llamaron a la puerta de su caserío, en Getxo. Abrió el dueño y se encontró con un equipo de filmación venido desde Alemania para rodar una adaptación cinematográfica de su novela *Las ciegas hormigas*, galardonada en 1960 con el Nadal. Aquella gente, imbuida de las mejores intenciones, ya tenía confeccionado un barco de pega destinado a formar parte del decorado. La sorpresa se completó con la revelación de que el editor español había vendido a espaldas de Pinilla los derechos de publicación de su novela en Alemania (Aramburu, 2006: 1).

Evidentemente, las condiciones que firmó con Destino le dejaron en una posición jurídica de indefensión frente a la voluntad de la editorial y Pinilla comenzó a asociar la industria comercial de la literatura como un canal de desatención y desprecio al escritor⁴⁴. Tras el rechazo de la novela *El salto* y el

⁴² Se encuentran entre sus documentos los recibos de dos visitas a la Clínica Barraquer de Barcelona, adonde acudió con su madre para las operaciones de retina.

⁴³ Pinilla también pudo añadir a sus ingresos una pequeña pensión derivada de un régimen especial de autónomos, en tanto que escritor.

⁴⁴ «El trato que recibí por parte de la Editorial Destino durante 8 ó 10 años después de recibir el premio fue horroroso. Por entonces yo entraba en la literatura, así que el contrato que firmé con ellos, pues ni lo leí.

fracaso de ventas y de crítica de su novela *En el tiempo de los tallos verdes* (1969), Pinilla finalizó su relación con Destino⁴⁵ y, tras obtener una beca de la Fundación March, escribió *Seno*, la novela con la que recibió el galardón de Finalista del Premio Planeta en 1971. El premio supuso, sin embargo, otra decepción para el autor pues Pinilla tuvo la sensación de que el jurado había cambiado su decisión por presión de José Manuel Lara, quien buscó presentar como ganadora la obra de un autor con mejores perspectivas comerciales: *Condenados a vivir*, de José María Gironella. Pese al premio de Finalista, tanto la gala como las reacciones del dueño de la editorial y de algunos miembros del jurado le reafirmaron en su visión negativa de los intereses comerciales de las grandes editoriales. Lo contaba con estas palabras Fernando Aramburu⁴⁶:

Días antes del fallo, una llamada telefónica anuncia al escritor la obtención del susodicho premio. Felicidades. Se le invita a acudir sin falta a Barcelona, al sarao anual que todavía se celebra. Pinilla se desplaza en compañía de una hija. Llega el momento de las fingidas deliberaciones y el primer premio, zas, se lo dan a otro cuyo renombre garantiza mayores ventas. Durante seis meses, la editorial Planeta demorará la publicación de *Seno*, uno de los grandes títulos de Pinilla. De este modo se reduce el riesgo de que los críticos comparen un libro de alto valor literario con la plasta ganadora. Aquella noche, Lara (que en paz descansa) se acerca al novelista chasqueado y le tiende un billete consolador de cinco mil pesetas de las de entonces. ¿Generosidad? ¿Petición indirecta de disculpas? ¡Naranjas de la China! Las cinco mil cucas le serán más tarde descontadas al escritor de la retribución correspondiente a su premio como finalista (2006: 1).

¡Tenía tantas ganas de firmarlo! Y luego me di cuenta de que era un contrato leonino. Hoy, han pasado 45 años y ese libro todavía lo tiene la Editorial Destino, y lo peor de todo es que no lo publica. Así que “Las ciegas hormigas” ha desaparecido del mercado, no existe. Igual ahora, aprovechando el tirón, ¡los sinvergüenzas de ellos lo publican! (...) El trato que recibí de ellos era de desatención y desprecio, ellos decidían todo» (Celaya, 2006: 2).

⁴⁵ De hecho, las malas relaciones con Destino se alargaron hasta más allá de 2006, ya que, arguyendo que quedaban en sus depósitos más de 100 ejemplares de su novela *Las ciegas hormigas*, no permitían que otra editorial (Tusquets, en este caso) la publicara. Finalmente, las negociaciones concluyeron con éxito y la obra pudo reeditarse en 2010, gracias a las gestiones del editor Antonio López Lamadrid.

⁴⁶ Así lo cuenta Gregorio Morán: «Rompió con él (Vergés) y se encontró con el gran Lara, el primer escualo editorial de la historia de España. Le encandiló; le había prometido el premio Planeta, que no era la gloria literaria pero aseguraba al menos la gloria alimenticia. Vino a Barcelona, lo presentaron en sociedad, le liaron como la pata del romano, y la noche de marras, después de aparecer como virtual ganador, siguiendo el estilo de la casa, dieron el galardón a José María Gironella, el Pérez-Reverte de entonces. Esto sucedía en 1971 y Pinilla volvió a Bilbao con dos cosas debajo del brazo, la novela finalista, que se titulaba *Seno*, y la conciencia de la burla y la humillación. Decidió no repetir la experiencia nunca más y se retiró a su casa, que no por nada era una especie de caserío en los arrabales de Guecho, donde plantó un huerto y cultivó hortalizas y demás golosinas para el alma» (2006: 30).

Años después, en 1977, inmersa toda la sociedad española en unas circunstancias políticas extraordinarias, se produjo el acicate definitivo para tomar la decisión editorial más importante de su carrera: la creación de Libropueblo. Su determinación estuvo relacionada con el hecho de que su novela *Antonio B., el rojo, ciudadano de tercera; España, España* fuera publicada por la editorial Albia de Bilbao a un precio de mercado, desde su punto de vista, excesivamente alto: 700 pesetas (v. Díaz de Guereñu, 2015). Inmerso ya en un explícito compromiso social, Pinilla no quiso aceptar que, tras lograr su publicación, un libro que tenía como principal motor la denuncia social a partir de la narración de las miserias de un ser humano debiera tener un coste que impedía su consumo para gran parte de la población: «No admito que un libro mío valga setecientas pesetas» (Igartua y Díez Ortiz, 1978: 34)⁴⁷.

1. 3. LIBROPUEBLO/HERRILIBURU (1977-1986)



FIGURA 8. Logotipo Ediciones Libropueblo/Herriliburu

En 1977, tras la muerte de Franco, José Javier Rapha Bilbao y Ramiro Pinilla pusieron en marcha una iniciativa literaria que afrontó el negocio de la industria editorial desde una perspectiva original y reivindicativa. Libropueblo/Herriliburu basó sus presupuestos en una oposición práctica a la comercialización de la cultura, tratando de acortar las distancias entre el escritor y el lector y ofreciendo los libros a precio de coste (v. Feijoo, 2018).

⁴⁷ La obra fue el resultado de una serie de entrevistas grabadas de Pinilla con el protagonista, «fue escrita en 1972 y pasó cinco años en espera de la autorización de la censura» (Pérez Carrera, 2014: 3). En el prólogo a la reedición de Tusquets, cuenta Pinilla: «Cumplí el itinerario de los escritores sin editor, realicé envíos y todos me fueron devueltos. Planeta y Plaza & Janés me aseguraron que mi libro jamás podría ser publicado en España. Lo guardé cuidadosamente en un cajón» (2011: 13).

José Javier Rapha Bilbao (Getxo, 1943) obtuvo, durante los años setenta, un éxito considerable como autor de textos dramáticos. Su actividad teatral estuvo íntimamente ligada a la figura de Luis Iturri y a su grupo Akelarre. Sus obras más importantes fueron *La corte de Pedro Botero* (1972) y su versión de *Don Volpone* (1974). Viajero, anticuario, docente, empresario y periodista (trabajó en Londres entre 1969 y 1974 para la revista *Pueblo*, la Agencia EFE y como *free lance*), su relación con la publicación literaria sufrió un vacío a partir de la desaparición de Libropueblo hasta su reaparición en 2001, con las obras *La Guerra de los Milagros* y *¡Ssssssssh!* (Birmingham Editorial)⁴⁸. La relación de Rapha Bilbao con las editoriales tuvo un recorrido similar al de Pinilla; en su caso, la desazón fue causada por las dificultades que encontraba para publicar, así como por las condiciones económicas que las editoriales le habían exigido. En aquellos años ya había publicado un par de libros y no había logrado recibir la más mínima retribución, a pesar de la buena acogida de su novela *Doña Anita de Gon-Ber* (1977)⁴⁹.

POLÍTICA Y CULTURA EN LA TRANSICIÓN

Como señala Pablo Sánchez León, la importancia participativa de los movimientos sociales en la transición ha quedado habitualmente subordinada al protagonismo de los partidos políticos (2010: 95). Sin embargo, en los últimos años, ha aumentado considerablemente el interés sobre las acciones llevadas a cabo por la sociedad civil, subrayando su participación en el proceso de transición a la democracia⁵⁰. Tras la muerte de Franco, gran parte de la sociedad española vivió unos momentos de euforia y celebración, conscientes de que la

⁴⁸ Posteriormente, ha publicado, a través de la autoedición, *La descubrí con su pie izquierdo por detrás de su cuello bebiendo una taza de té* (2010) y *Exhumación* (2011). En la actualidad, sigue publicando un cuento mensual a través de su blog en internet: <http://raphabilbao.blogspot.com.es/>. Rapha Bilbao dedicó su actividad profesional durante más de treinta años a la enseñanza y, entre otras cosas, fue fundador de la Academia Areeta y de la Escuela de Diseño Areeta, en Las Arenas (Getxo).

⁴⁹ Rapha Bilbao contaba cómo fue su amigo Pinilla quien consiguió, finalmente, que Luis Haranburu Altuna, el director de la editorial guipuzcoana de su mismo nombre, le entregara una retribución económica quince años después de haber publicado la novela (Comunicación personal, 2016).

⁵⁰ «The consensus has been challenged in recent years, thought. Emerging views underline the relevance of a brief but rather intensive cycle of protest between 1975 and 1979 that seems to have influenced short-term political events and even shape some of the longer-term characters of political culture in contemporary Spain (Tarrow, 1995); parallel to this trend is the growth of a literature focused on civil society that underlines the independent role of common people on the move in bringing democracy» (Sánchez León, 2010: 95).

presencia física del dictador era el último sostén de un régimen ya muy debilitado y de que su desaparición suponía, por tanto, el inicio del desmantelamiento de la represión del sistema franquista y el advenimiento de la tan ansiada legalización de los partidos políticos y la democracia. Pese a que «muy pocos españoles corrieron a engrosar las filas de los partidos y sindicatos que presuntamente deberían dirigir esa ruptura»⁵¹ (Juliá, 2000: 44), la participación ciudadana tuvo un protagonismo indiscutible en los años setenta⁵²:

The social mobilization around urban issues that occurred in the neighbourhoods of most Spanish cities throughout the 1970s was, to our knowledge, the largest and most significant urban movement since 1945 (Castells, 1983: 215).

Insertos en este contexto, Rapha Bilbao y Pinilla participaron activamente en la asunción de la llegada de un tiempo nuevo. Como actores conscientes de ese proceso de transformación social, dieron un paso más allá de la teorización y pusieron en práctica un concepto revolucionario de publicación y, por tanto, de escritura, lectura y edición. Esos fueron los años en que la intervención política de Ramiro Pinilla fue más activa y directa: participó de los actos en torno a la llamada Platajunta⁵³ y, meses después, se afiliaría al Partido Comunista que, en aquellos momentos, promovía la alianza de los trabajadores con las fuerzas de la cultura. Como recuerda Mainer, se produjo en aquellos años un cambio decisivo en la consideración de la función del intelectual en la vida social:

El prestigio que los intelectuales alcanzaron como encarnaciones fidedignas de la conciencia colectiva en los años sesenta se mantuvo muy vivo todavía en los primeros momentos de la transición. Así lo demostraron las listas de adherentes que el Partido Comunista y el Partit Socialista Unificat de Catalunya esgrimieron en las primeras elecciones generales (2000: 87).

⁵¹ «Hasta mayo de 1977 habían solicitado su inscripción en el registro 111 partidos, de los que 78 quedaron legalizados, pero otros muchos actuaban sin cumplir el trámite reglamentario. La ola siguió creciendo hasta marzo de 1979, cuando pudieron contabilizarse más de 300... al mismo tiempo, la gente no mostró ningún entusiasmo por engrosar las filas de los partidos, el número de afiliados no pasaba de 200 en la mayoría de los casos» (Juliá, 2000: 46).

⁵² A pesar de la baja afiliación sindical, la participación en huelgas fue indudablemente masiva. Pablo Sánchez León (2010: 96) recuerda que se registraron doce millones de jornadas laborales de huelga en 1976, dieciocho millones en 1977 y diez millones y medio en 1978, comparado con una media de dos millones anuales en los cinco años anteriores (Pérez Díaz, 1980: 34).

⁵³ Coordinación Democrática (conocida popularmente como Platajunta) fue una asociación política fundada en 1976 que trató de aglutinar todos los movimientos de oposición franquista. La coalición era, fundamentalmente, el producto de la fusión entre la Junta Democrática de España (liderada por el Partido Comunista de España) y la Plataforma de Convergencia Democrática (liderada por el PSOE de Felipe González).

Pinilla llegó, incluso, a presentarse en varias ocasiones en las listas tanto del PCE (número 10 en las listas por Vizcaya al Congreso de los Diputados en 1977⁵⁴) como de Euskadiko Ezkerra, a partir de 1982, después de la integración del sector mayoritario del Partido Comunista de Euskadi (PCE-EPK) en la formación encabezada por Roberto Lertxundi⁵⁵ (número 18 en 1984⁵⁶). En la revista *La Calle* explicaba Pinilla:

Entonces, en medio de aquella insolidaridad, resolví mi vida y, cuando lo logré –de forma humilde, por supuesto, ya que mis apetencias materiales son muy reducidas–, me di cuenta de que eso no bastaba. Yo, que creía ser un ser solitario, tomé conciencia de que no lo era del todo. Este pequeño descubrimiento me empujó a incorporarme al mundo. Participé en movimientos como la *Asamblea Democrática de Vizcaya* y decidí ingresar en el *Partido Comunista* (Erroteta y Elordi, 1980: 48).

Libropueblo/Herriliburu tomó parte activa de aquellos años transicionales, llenos de contradicciones, impulsos y espacios de participación social que la acción ciudadana contribuyó a completar en distintas manifestaciones culturales y sociales. En este sentido, la trayectoria editorial de Libropueblo ejemplifica uno de los caminos recorridos por la sociedad española en aquellos años. No hay que olvidar, por ello, la relación implícita que mantuvo el proyecto con la fuerza social del Partido Comunista (más oficialmente en Pinilla y de modo más tácito y simpatizante en Rapha Bilbao). Sus acciones, lemas, colaboraciones y presupuestos ideológicos eran una traslación (personalizada, sin duda) del impulso de ruptura con el franquismo, de renovación social y de integración política en democracia que representaba el eurocomunismo asumido por Carrillo como secretario general⁵⁷. Las energías de movilización social de la transición posibilitaban e, incluso, potenciaban, la ejecución de acciones que la nueva

⁵⁴ http://www.juntaelectoralcentral.es/cs/jec/documentos/GENERALES_1977_Candidaturas.pdf.

⁵⁵ En 1982 se produjo la convergencia entre el PC de Euskadi y Euskadiko Ezkerra (EE) merced al desmarque de la lucha armada que protagonizó el sector de ETA político-militar proclive a la organización EIA (Euskal Iraultzarako Alderdia), el núcleo básico de EE con Mario Onaindia a la cabeza.

⁵⁶ <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/1984/02/8400313a.shtml>.

⁵⁷ En sus *Memorias*, Carrillo contextualiza la asunción ideológica del eurocomunismo alrededor de 1975 y en relación a las conversaciones con el Partido Comunista Italiano. Entre otras razones, esa decisión fue motivada por el contexto político de la transición, pues «sólo con una línea impecablemente democrática podíamos romper los comunistas españoles la resistencia social contra nuestro partido» (2006: 548). En el IX Congreso del PCE celebrado en abril de 1978, Carrillo anuncia el abandono del leninismo. En mayo de 1979, el partido socialista renuncia al marxismo, anticipándose, de este modo, en más de una década «a las posteriores renunciaciones marxistas de la izquierda europea» (Vilarós, 1998: 10).

libertad de acción exigía, era el grito desaforado del topo tras años de silencio forzado:

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 qué grado no me gusta (Pinilla en *Cambio 16*, 1982).

VISIÓN Y MISIÓN

José Carlos Mainer escribía que, entre los años 1973 y 1975, un artista español tenía que enfrentarse a tres tareas inacabadas:

La necesidad de aprender a vivir con el pasado propio de español que vivía en un periodo todavía denominado sintomáticamente como de posguerra; la urgencia de tomar partido frente a la confusa atmósfera de miedo, decepción y egocentrismo que rodeó la segunda mitad de los setenta; y la obligación de continuar escribiendo, pintando o filmando dentro de un marco cultural que parecía haber agotado todas las fuentes de originalidad y que parecía estar condenado a la hipocresía comercial de la sociedad de consumo (1990: 21, cit. en Vilarós, 1998: 41).

En 1978, tras sus nefastas experiencias con las empresas editoriales, Pinilla ya había sufrido las decepciones y frustraciones que motivaron su nuevo posicionamiento como escritor. La función social de la literatura pasó a ser su objetivo principal y a ella dedicó todos sus esfuerzos (literarios, políticos y editoriales) durante los primeros años de la transición. Su inconformidad con el precio de su última novela y el callejón sin salida de la economía de mercado fueron determinantes en la configuración de su propia editorial:

Libropueblo es un intento de tratar al libro y a la cultura desde un enfoque distinto. Son dos nuestras metas: alcanzar un mayor estrechamiento entre el artista y el pueblo, en bien de la popularización de la cultura; y ofrecer a este pueblo libros no a precio de negocio, sino a precio de costo. Entendemos, pues, que la cultura no debe ser comerciable (*El País*, 1979).

La idea principal que abordaban (y que se convirtió en el lema de la pancarta que los acompañó en su venta al público) era evitar el engranaje comercial del libro y poder hacer realidad la fórmula «del escritor directamente

al lector». Y no sólo en un sentido económico sino también a través del deseo de abandonar la figura aislada del escritor y lograr su implicación reivindicativa dentro del entramado social. Evidentemente, en sus intenciones prevalecía un posicionamiento de denuncia directa del negocio del libro en un sistema de mercado capitalista. Baste esta cita para remarcarlo:

A falta de un Estado socialista que edite los libros en grandes tiradas que abaraten sus costos y lleguen directamente al lector, nosotros hemos optado por ese intento de socializar lo que producamos (*Punto y hora*, 1978: 47).

Esa multiplicación del precio del libro era visto como un ataque a la propia idea de cultura popular que ambos escritores defendían. No dudaban, sin embargo, de que su gesto era una acción simbólica y de que una editorial como la suya no era la solución final al problema del libro sino un modo de llamar la atención para intentar provocar la intervención de la sociedad (y del Estado) en la búsqueda de alternativas:

No es más que un intento de denuncia. Sin dinero, sin medios, sin organización, tratamos de demostrar que los libros no tienen por qué ser tan caros. (...) Quisiéramos dejar bien claro que no estamos denunciando a editores, distribuidores o libreros, sino denunciando un sistema social de mercado que permite una mercantilización tan abusiva de un producto cultural (Pinilla y Rapha en *El País*, 1979).

Libropueblo/Herriliburu fue a la busca del lector y de la concienciación social de todo el campo literario. La vinculación entre literatura y ánimo de lucro era considerada como una lógica maliciosa y, por ello, la supresión del beneficio se constituyó como premisa del nuevo proyecto. Éstos fueron los cuatro principios del manifiesto que acompañaban a cada ejemplar:

LIBROPUEBLO es una pequeña organización de trabajadores de la cultura para editar sus propios libros a precios realmente populares, sin obtener beneficio, sólo recuperando lo invertido.

LIBROPUEBLO es una denuncia de los precios de los libros, una denuncia de un sistema social de mercado.

LIBROPUEBLO es consciente de no ser la solución al problema del libro. Esta solución habrá de traerla la propia sociedad, no un grupo de ciudadanos voluntariosos. Pero alguien tenía que demostrar ya que no tiene razón de ser tan caro el libro.

LIBROPUEBLO, al no estar concebido como empresa comercial, no tiene reparo en mostrar sus cuentas:

FIGURA 9. Principios fundacionales de la editorial Libropueblo/Herriliburu

PROCESO EDITORIAL

Rapha y Pinilla cumplieron personalmente las tres funciones principales del acto de edición que establece Robert Escarpit: «elegir, fabricar y distribuir» y sus tres servicios correspondientes: «comité literario, oficina de fabricación y departamento comercial» (1971: 60). Esta estructura implicó unas limitaciones innegables de riesgo y difusión, por lo que los escritores que optaron por participar tuvieron que comprometerse personalmente con la venta hasta que su obra se agotara. La estructura de la editorial conllevaba la supervisión (cuando no la ejecución) de todos los pasos de la cadena de producción, incluso en la imprenta, lo que implicaba un control absoluto sobre todos los detalles editoriales: sellos, cintas, precios, carpetas, cuerdas, tipografía y el infinito etcétera.

Los cuatro primeros ejemplares se vendieron dentro de una carpeta de cartón gris anudada con una cuerda de esparto. Esta encuadernación también corrió a cargo de Pinilla y Rapha (y sus familias), que debían doblar cada cartón, perforar personalmente los dos agujeros e introducir el cordel por cada uno de ellos. Una vez encarpetaado cada ejemplar impreso, los escritores organizaron su propia red de distribución, no sólo por librerías, sino también por bares y centros de trabajo. La venta al público se realizaba de un modo insólitamente directo y

ambulante a través de una mesilla de camping tras la cual se colocaba una pancarta⁵⁸ con el nombre de la editorial⁵⁹.

Durante la transición, a través de Libropueblo, Pinilla y Rapha lograron que se crearan incluso colas para comprar libros⁶⁰. El lugar de venta de referencia fue la Plaza Nueva de Bilbao, a la que acudían puntualmente todos los domingos por la mañana. Su actividad principal se realizó en Vizcaya, tanto en Bilbao como en los pueblos, pero también realizaron viajes comerciales a Madrid (tanto en El Rastro como en las fiestas anuales del PCE⁶¹), Pamplona o San Sebastián; en ésta realizaron su presentación en agosto de 1979 y entablaron una relación muy cercana con los redactores de las revistas de literatura *Kantil* (1975-76) y, posteriormente, *Kurpil* (1977-1981) en las que ambos pudieron publicar, además, algunos relatos. En ocasiones, acudieron también a la salida de los trabajadores de las grandes empresas como Altos Hornos o Babcock Wilcox de Sestao⁶², promoviendo de este modo una interacción con el lector que fue fundamental para reavivar las energías que el proyecto requería. A partir de la publicación de los números 4 y 5 (*Clementina Bragamonte* y *Andanzas de Txiki Baskardo*), la editorial logró ampliar su red de distribución con muy buena acogida en las librerías. A través de la venta directa lograron aumentar la red de suscripciones en más de quinientas personas que pagaban contra reembolso los envíos de cada nuevo número. Fue indudable, en

⁵⁸ La pancarta y el logo de Libropueblo fueron obra de Tomás Adrián Malo, un escenógrafo y diseñador de mucho prestigio, colaborador habitual del director Luis Iturri. Se trataba de una pancarta de grandes dimensiones que les identificaba en sus salidas comerciales y que se sujetaba en dos grandes cañas de pescar del propio Pinilla que tenían guardadas en Bilbao, en el mismo almacén en el que guardaban los libros después de las ventas. Dicho almacén pertenecía al comercio «Curtidos Calle», situado en la calle Somera, 40. Lamentablemente, las legendarias inundaciones de Bilbao de 1983 provocaron que muchos de aquellos ejemplares quedaran inservibles y que tuvieran que deshacerse de ellos.

⁵⁹ Este sistema de difusión de las obras protagonizado por el propio autor recuerda el caso pintoresco de los yomiuri, antecesores de los diarios japoneses, en que los autores eran a su vez editores y distribuidores; tras redactar los textos, «el autor los imprimía y, además, los vendía él mismo en las calles, anunciando a gritos los pasajes más importantes» (Escarpit, 1971: 57 y 88).

⁶⁰ De la clasificación de los escalones del éxito de Escarpit, las ventas de Libropueblo supusieron, con la excepción del último número, un éxito «normal», al corresponderse la venta con las previsiones de los editores (1971: 106).

⁶¹ Explica Rapha Bilbao que el domingo, 15 de abril de 1979, lograron vender en el Rastro de Madrid 200 ejemplares de *Proceso, anatemización, ...* que habían transportado en unas maletas viejas desde Getxo. Fue tal el éxito que llamaron a Luis Mari Iturri para que les trajera desde Bilbao otra maleta llena de libros, que también se agotó (Comunicación personal, 2016). Fue una semana con varios actos de venta y de divulgación por librerías como Ámbito, «donde explicaron el proyecto y vendieron sus libros» (Pérez Carrera, 2014: 1).

⁶² Altos Hornos de Vizcaya tenía aproximadamente once mil trabajadores, más de la mitad de los cuales salían a la vez al finalizar su turno, lo que facilitaba que, al menos, pudieran alcanzar un promedio de venta de un centenar de ejemplares en cada ocasión.

este sentido, la eficacia de una técnica publicitaria tan cercana y acotada al posible cliente final y, por tanto, tan potencialmente influyente en su decisión de compra⁶³.

La propia estructura de la editorial obligaba, sin embargo, a vender prácticamente todos los ejemplares de cada tirada antes de enfrentarse a la edición y publicación de la obra siguiente; de hecho, el fracaso de ventas de la última obra publicada supuso el fin del proyecto. Para paliar la incertidumbre, el autor debía participar del riesgo con su presencia y su energía en el proceso de venta⁶⁴. Su ciclo de vida era, consecuentemente, particular, ya que las obras que tuvieron más éxito no pudieron almacenarse como existencias por mucho tiempo: sólo se reeditaron los dos primeros números. Hay que resaltar, sin embargo, que la labor de selección de las obras fue una labor que, necesariamente, no pudo ejecutarse con excesivo rigor, dada la nula voluntad del colectivo de escritores a participar en un proyecto semejante y la priorización de la función social y divulgativa del proyecto.

LAS CUENTAS DE LIBROPUEBLO

En su primer número, apareció en la última página del ejemplar el desglose que con pocas variaciones acompañaría a los números de la editorial hasta el número 7, *Poemas para sirena*. El cuadro que se muestra a continuación muestra los costes habituales: coste de imprenta, los impuestos de impresión, 25% para librerías, un importe fijo para costes, portes y viajes y un margen de riesgos (para ejemplares no cobrados o deteriorados).

⁶³ Como explica Felipe Garduño, «las elecciones de 1979, primeras elecciones municipales en democracia, unidas a la libertad de prensa recién estrenada, permitieron que los ayuntamientos tuvieran competencias e iniciativas en materia de cultura. Este hecho también favoreció la venta ambulante en la que se basaba Libropueblo» (Comunicación personal, 2016).

⁶⁴ Hay que señalar, asimismo, que esa estructura obligaba a los dos promotores a depender de otra fuente de ingresos (fuera mayor o menor) ya que el propio círculo editorial de Libropueblo eliminaba la posibilidad del beneficio para el autor.

LAS CUENTAS DE "LIBROPUEBLO"	
Tirada de la SEGUNDA EDICION de LA GRAN GUERRA DE DOÑA TODA: 3.000 ejemplares,	
Cada ejemplar:	
Coste imprenta	41,63 Pts.
I. G. S. T. y A. P. 2,70 % s/41,63	1,12 »
Librerías, 25 % s/85	21,25 »
Portes, correos y viajes	15,— »
Margen de riesgos (ejemplares no cobrados o deteriorados).	6,— »
Total	85,00 Pts.
Precio de venta al público de este ejemplar	85 Pts.

FIGURA 10. Las cuentas de Libropueblo. Núm. 2: *La gran guerra de Doña Toda*

En este número 2, *La gran guerra de Doña Toda*, ya fue eliminado de las cuentas el 10% destinado al «Autor» que sí había aparecido en el primero. Asimismo, en su primera edición, se añadieron conceptos como el de «Cuerda y manufactura» (2 pesetas) y 9,55 pesetas de «Margen de riesgos (ejemplares no vendidos o deteriorados, mantenimiento del precio de salida al margen del aumento general de precios, etc.)». Las amplias tiradas (en general, de 3000 ejemplares) tenían, asimismo, una base económica: era una condición que les permitía abaratar al máximo el precio de venta en una organización que renunciaba estructuralmente a los beneficios⁶⁵. Ese precio osciló entre las 50 y 75 pesetas de los cuatro primeros números (55, 70, 75 y 65 pesetas) hasta llegar a las 250 pesetas del número 5, un ejemplar más extenso y con ilustraciones en cuatricromía, y las 145 pesetas del número 6⁶⁶. A partir de *Poemas para sirena* (nº 7, 100 pesetas), Libropueblo reeditó obras publicadas en otras editoriales con un precio de 100 pesetas. Tras el libro de poemas de Gloria Soriano (nº 11), las dos últimas obras dejaron de incluir el desglose de costes y salieron a la venta con precios notablemente superiores: *Kongobaltza* (250 pesetas) y *Verdes Valles, colinas rojas, vol. I* (500 pesetas), un tomo de 533 páginas que supuso el definitivo fin del proyecto.

⁶⁵ El estudio de Escarpit relaciona rentabilidad con posibilidad de subsistencia: «En el cuadro de los métodos comerciales tradicionales, el libro barato sólo es rentable (y, por lo tanto, posible) si se dirige a un público suficientemente amplio para permitir grandes tiradas» (1971: 87-88).

⁶⁶ Como precio medio orientativo de los libros en aquellos años, baste saber que, «según una encuesta elaborada por el INLE en 1970, el precio medio de los libros vendidos en 1965 fue de 188 pesetas y este precio evoluciona hasta 1.817, en 1999» (Martínez Alés, 2001: 116). Otras fuentes hablan de un precio medio en 1975 de 600 pesetas por «un libro de tapas duras y sobrecubierta» (*El Mundo*, 1996).

EL MERCADO DE LOS BIENES SIMBÓLICOS

En *Las reglas del arte* (1995), Pierre Bourdieu expone que el criterio principal de organización de los campos de producción cultural radica en la relación de las empresas de producción respecto al mercado (y su demanda), una distancia que se equilibra entre dos límites: «la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias» (Bourdieu, 1995: 214). Ante estas dos lógicas antagónicas, la posición que adoptó Libropueblo supuso una posibilidad oportuna del sistema: la editorial (y, particularmente, el modo en que ésta se definió y posicionó públicamente) se convirtió en sí misma en objeto de mercado y contribuyó a aumentar el capital simbólico de las obras publicadas⁶⁷. Su lógica antieconómica, sin posibilidad de ánimo de lucro para ninguna de las partes que intervenían en el proceso, fue, precisamente, parte del capital simbólico que el comprador adquiría con su compra: el modo en que se configuró su posicionamiento desde una voluntad anticapitalista de denuncia supuso uno de los factores fundamentales de diferenciación del producto en el mercado. La compra de un ejemplar de Libropueblo estuvo, de este modo, ligada a la idea de «adquisición ostentatoria» (Escarpit, 1971: 114-115), como signo, en este caso, de reconocimiento y apoyo a un determinado ideario editorial y, en todo caso, social y político.

Teniendo en cuenta las restricciones innatas a las características del proyecto (mercado de ámbito provincial vizcaíno, limitación de los canales de distribución, ausencia de cualquier tipo de difusión o compra concertada con las instituciones públicas. etc.), sí podemos afirmar (en terminología de Bourdieu: 237) que su proyecto «hizo época» puesto que fue capaz de «hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones». Hay que recalcar que, pese a las apariencias, el número de ventas de Libropueblo no fue nada desdeñable⁶⁸. Las tiradas fueron, en general, de 3000 ejemplares y algunos de sus ejemplares tuvieron una acogida más que

⁶⁷ «La oposición entre el arte y el dinero es una estructura que tiende hoy en día a funcionar como una estructura mental, organizando la producción y la percepción de los productos» (Bourdieu, 1995: 244).

⁶⁸ Según el Observatorio de la Lectura y el Libro de MECD, en 2015 «la tirada media se situó en 2.810 ejemplares por título».

destacada: *Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general*, 8000 ejemplares en dos ediciones; *La gran guerra de Doña Toda*, 7200 ejemplares en dos ediciones; *Clementina Bragamonte, alcahueta y mártir*, tirada única de 7500 ejemplares y *Andanzas de Txiki Baskardo*, 5000 ejemplares.

La causa de su buena acogida estaba fundamentada en la calidad de las obras de Pinilla y Rapha Bilbao (fueron obras suyas cuatro de los cinco primeros ejemplares que construyeron la identidad fundamental de la editorial) aunque, de todos modos, no puede ser entendida sin tener en cuenta la ideología explícita de su empresa. Ésta respondió, de manera consciente y fruto del entusiasmo y de las posibilidades que permitía la libertad, a la nueva situación social que se abrió durante la transición y ello provocó una coincidencia de voluntades y motivaciones entre «productores» y «consumidores»: vender y comprar Libropueblo se convirtió en un acto de libertad y de respuesta a la nueva situación social y política. La editorial fue, esencialmente, un producto del posfranquismo y permitió la posibilidad de consumir ideología utópica para un receptor reivindicativo ya integrado en una sociedad de consumo: «la acción revolucionaria, reposeída como capital cultural, fue elaborada, traducida, vendida y consumida como artículo de consumo» (Vilarós, 80).

LA DESAPARICIÓN DE LIBROPUEBLO

José Carlos Mainer retoma la idea de Frank Kermode (*El sentido de un final*) según la cual, en toda transición subyace una conciencia implícita de vivir más allá de un límite y de estar en el umbral de algo muy distinto (2000: 11). De esa sensación resultan, probablemente, los desencantos y sobresaltos que a ellas van ligadas. En este sentido, Libropueblo/Herriliburu supuso un extraordinario intento de ruptura entre la literatura y la edición comercial capitalista y constituyó un episodio ejemplificador de la historia cultural de la transición española. A través de unos presupuestos ideológicos anticapitalistas, lograron, en un primer momento, que el público se identificara tanto con la editorial como con los libros publicados. Sin embargo, sus objetivos estructurales (provocar una respuesta del Estado o de la sociedad al problema de la comercialización editorial) no lograron verse cumplidos. La intención primera del proyecto fue tratar de convencer a la mayor parte posible de escritores para que

participara en su proyecto y no cabe duda de que esa voluntad frustrada fue uno de los principales motivos de su desaparición. Ningún escritor (que ya tuviera editorial) quiso voluntariamente participar en este proyecto ya que, desde su punto de vista, los presupuestos de Libropueblo constituían un ataque a la dignidad del oficio y a sus posibilidades socioeconómicas. Ambos autores eran conscientes de que su proyecto no era la solución y de que una estructura editorial como Libropueblo no podría funcionar en el tiempo; sin embargo, en ambos autores se percibió, al igual que otros protagonistas de aquellos tiempos excesivos⁶⁹, siempre el orgullo de haber podido llevar a cabo una idea justa, después de cuatro décadas de silencio amordazador. Al respecto, comentaba el propio Pinilla:

Fue una locura la idea de Libropueblo, pero eran tiempos distintos. Franco había muerto ayer. Después de cuarenta años, había que hacer algo. Y Libropueblo salió así, una denuncia de los libros. Claro, hoy no tiene sentido vender a precio de coste. Ganar el 5% en lugar del 30% tiene algún sentido, pero vender a precio de coste como vendíamos, no (Comunicación personal, 2014).

Desde ese punto de vista editorial, Libropueblo/Herriliburu funcionó con una estructura adecuada a sus fines, lo que permitió su desarrollo a lo largo de varios años y su exitosa distribución comercial; sin embargo, el proyecto trató de soslayar el inevitable «problema del financiamiento» que atenaza, finalmente, a cada escritor (Escarpit, 1971: 44-48). Sin financiación interna, por los derechos de autor, ni externa, a través del mecenazgo, sólo quedaba la posibilidad del autofinanciamiento, extremo que sí permitió la viabilidad de la editorial, pero no así la de los escritores, que tuvieron que recurrir a otra fuente de financiación para mantenerse⁷⁰. Esta segunda vía de financiación denota, de hecho, la autolimitación en los efectos que la propia propuesta comportaba ya que, esta segunda profesión dispensa a la propia sociedad «de plantear y resolver el problema de la integración del oficio de las letras a su sistema económico-social» (Escarpit, 1971: 48).

⁶⁹ Como, por ejemplo, Jorge Berlanga, que explicaba el surgimiento de la movida madrileña como «una necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual» (Vilarós, 27).

⁷⁰ Para reemplazar al inexistente mecenazgo, Taha Hussein proponía el «segundo oficio» como la solución menos mala (1954: 74), aunque, en el fondo, es posible considerarlo como una forma de autofinanciamiento (Escarpit: 1971: 47).

Desde el punto de vista político, el proyecto estuvo ligado desde el inicio a las actividades del Partido Comunista y tras sus reiterados fracasos electorales en las elecciones, tanto el PCE como Ramiro Pinilla, Rapha Bilbao y el resto de colaboradores que, con su participación, colaboraron en el desarrollo de Libropueblo, sintieron que el vocabulario y las aspiraciones del marxismo ya no formaban parte del horizonte ideológico de la sociedad española y fueron abandonando aquellas posiciones de forma relativamente rápida⁷¹. En este sentido, la desaparición de Libropueblo fue un efecto más del hundimiento de las grandes ideologías y de las nuevas propuestas totalizadoras⁷². Al inicio de los años ochenta, la hegemonía del Partido Nacionalista Vasco en Euskadi tuvo un efecto crucial en el ánimo político y social: el desencanto no sólo llegó a las filas del Partido Comunista, sino también al resto de partidos situados a su izquierda, «que creían haber desaprovechado una situación prerrevolucionaria» (Garduño, 2016)⁷³. Las coordenadas sociopolíticas habían cambiado y ello influyó en la gradual decadencia de apoyos y motivaciones que, hasta ese momento, habían acompañado al proyecto editorial.

Desde un punto de vista literario, el recorrido de Libropueblo ejemplifica la decisiva relación que se establece entre la editorial escogida para publicar una obra (incluso, la colección y el formato en el que se publica) y la recepción final de la obra. De hecho, Bourdieu señala un «efecto de armonía preestablecida» según el cual, cada obra de cada autor posee un lugar natural de edición (ya existente o que hay que crear) por lo que, si se rompe esa coordinación, el producto estará abocado al fracaso (1995: 250). Según este efecto, si las obras no se ajustan a su receptor en el mercado, no serán capaces de lograr el éxito

⁷¹ Juan Marsé, en una entrevista concedida a *Ajoblanco* recordaba esa sensación en relación a su novela *Últimas tardes con Teresa*: «Cuando uno se afiliaba en aquellos años [los sesenta] al PC era porque creía firmemente que el país iba camino de un gran cambio, que luego se ha logrado sólo parcialmente. Pero en muchas cosas llevábamos la venda en los ojos, como después se demostró. El amor que Teresa siente por el Pijoaparte se cuece sobre todo sobre este equívoco» (cit. en Vilarós, 70).

⁷² De acuerdo con el estudio de Vilarós, a pesar de la importancia creciente de las asociaciones clandestinas en los años anteriores a la muerte de Franco, no existió en España una militancia política mayoritaria. El verdadero deseo (consciente o inconsciente) de la sociedad era la integración en el aparato económico global impulsado por el capitalismo tardío. Un deseo que se decanta ya en este momento del año 1962, año de salida de la nueva *Triunfo*, no hacia las revoluciones o soluciones radicales propuestas por los diversos socialismos de anteguerras sino hacia los tentadores mercados de consumo capitalista que empiezan su andadura a partir del establecimiento del nuevo orden político resultado de la segunda guerra mundial» (Vilarós, 76).

⁷³ No puede resultar azarosa la coincidencia entre la decadencia de Libropueblo a partir de 1982 y los catastróficos resultados del PCE en las elecciones generales de ese mismo año (3,8% de los votos).

comercial y simbólico, lo que explica que las obras publicadas con mayor éxito en Libropueblo fueron las que mejor coincidieron con la forma propia de la editorial⁷⁴. Ésta fue otra de las razones comerciales que puede ayudar a comprender la decadencia de la editorial: los números 8 (*Seno*), 9 (*Doña Anita de Gon-Ber*) y 10 (*¡Recuerda, oh, recuerda!*) no se escribieron con la intención de ser publicadas en Libropueblo, sino que habían salido ya a la venta en otras editoriales (Planeta, Luis Haranburu y Ediciones del Centro, respectivamente) y se «recuperaron» para la editorial con una nueva portada y un texto explicativo. Esta idea corrobora, asimismo, la causa del final definitivo del proyecto a raíz del fracaso del tomo I de *Verdes Valles, colinas rojas*, una obra de 700 páginas que salió a la venta con un precio mucho más elevado del habitual y que, además, se anunciaba como la primera parte de una trilogía, una propuesta contradictoria con el espíritu inicial de la editorial.

Por último, desde una perspectiva más personal, no se pueden obviar los caminos individuales que ambos autores tomaron en sus carreras: Rapha Bilbao abandonó el oficio de escritor comercial y focalizó su actividad en otros quehaceres profesionales y académicos. En el caso de Pinilla, en 1986, sus tareas literarias se concentraron en la creación de los tomos restantes de su obra magna, *Verdes valles, colinas rojas*, en la que estuvo trabajando en total veinte años de su vida y que supuso, finalmente, su reconocimiento y consagración como escritor. De ese hecho, resulta una de las paradojas más interesantes: la constatación de que *Verdes Valles, colinas rojas*, la obra que supuso el reconocimiento literario de Ramiro Pinilla y la que le colocó en el centro del sistema literario español fue, a su vez, la que puso punto final a su proyecto editorial, tras un rotundo fracaso de crítica y ventas. En este caso, fue necesaria la intervención de una editorial profesional de prestigio (y, evidentemente, sustentadora de las reglas del campo editorial) como Tusquets para que su obra magna alcanzara el reconocimiento que la publicación en Libropueblo le había negado.

⁷⁴ Hay que subrayar, en este sentido, que los autores dejaron de escribir novelas adecuadas al formato de Libropueblo a partir del nº 5 de la editorial: *Andanzas de Txiki Baskardo*. Cuando decidieron publicar de nuevo obras inéditas, lo hicieron con novelas que ya no respetaban la idea original de la editorial y que no mantenían la homología estructural entre forma, contenido y público receptor.

CUADRO-RESUMEN DE LAS OBRAS PUBLICADAS POR LIBROPUEBLO

N.º	Autor	Título/Género	Año	PVP	Págs.	Tirada
1	Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao	<i>Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general (Teatro)</i>	1978	60 pts.	43	Dos ediciones: 3000 y 5000 ejemplares
2	Ramiro Pinilla	<i>La gran guerra de Doña Toda (Novela)</i>	1978	70 pts.	50 (doble columna)	Dos ediciones: 4200 y 3000
3	Javier Urquijo	<i>Mi dimensión (Poesía)</i>	1978	75 pts.	52	3000
4	José Javier Rapha Bilbao	<i>Clementina Bragamonte, alcahueta y mártir (Novela)</i>	1979	65 pts.	50 (doble columna)	7500
5	Ramiro Pinilla	<i>Andanzas de Txiki Baskardo (Relatos)</i>	1980	250 pts.	140 (doble columna)	5000
6	VV. AA.	<i>Cuentos contra la suciedad (Relatos)</i>	1981	145 pts.	72	3000
7	JALH	<i>Poemas para sirena (Poesía)</i>	1982	100 pts.	29	3000
8	Ramiro Pinilla	<i>Seno (Novela)</i>	1982	100 pts.	307	Reedición ⁷⁵
9	José Javier Rapha Bilbao	<i>Doña Anita de Gonber (Novela)</i>	1982	100 pts.	188	Reedición
10	Ramiro Pinilla	<i>¡Recuerda, oh, recuerda! (Relatos)</i>	1982	100 pts.	194	Reedición
11	Gloria Soriano	<i>Etxekoandre, ¿cómo te sientes? (Poesía)</i>	1982	100 pts.	53	3000
12	José Javier Rapha Bilbao	<i>Kongobaltza. Huevos blancos (Novela)</i>	1984	250 pts.	172	3000
13	Ramiro Pinilla	<i>Verdes valles, colinas rojas, vol. I (Novela)</i>	1986	500 pts.	533	3000

⁷⁵ Las reediciones se realizaron mediante la recuperación de los ejemplares que quedaban sin vender en las editoriales de origen correspondientes, por lo que ha sido imposible recuperar el número exacto de ejemplares editados por Libropueblo.

1. 4. REVISTA GALEA

Tras la publicación y el fracaso comercial del primer tomo de *Verdes Valles, colinas rojas* en su editorial Libropueblo (1986), Pinilla se alejó completamente de los circuitos editoriales para seguir escribiendo obsesivamente su obra magna:

El plan estaba trazado. Era 1980. En la soledad de su casita de Getxo, Ramiro Pinilla empezó a escribir, folio tras folio, a mano. En cierto modo, ya no paró. Hasta que llegó el día en que aquello que tenía que hacer ya estaba hecho. Eran 3.507 folios manuscritos (2.200 páginas de Tusquets), una novela, y para escribirla había necesitado finalmente 20 años (Murillo, 2006: 1).

Sin embargo, durante su periodo de creación (1982-2000) se enfrascó en otro proyecto que le ocuparía un tiempo significativo: una publicación semanal de ámbito municipal llamada *Galea*. La revista empezó a publicarse en colaboración con Euskadiko Ezkerra, que se hizo cargo de su financiación durante los primeros seis meses, a cambio de incorporar su logo. A partir de ese momento, hubo ligeros cambios en el formato y la publicación ya marchó económica y editorialmente en solitario. Durante los diecisiete años de existencia de la revista, Pinilla desempeñó distintas tareas, con diferentes grados de implicación, compartiendo la dirección, entre otras personas, con su hijo Ramiro.

Con ese proyecto, no se acabarían, sin embargo, sus problemas con la censura o la represión. Su postura antinacionalista («yo pretendo ser vasco de varias piezas: ser vasco y, al mismo tiempo, de pensamiento universal», afirmó en más de una ocasión) trajo consigo una relación ostensible de hostilidad con las fuerzas del PNV en Getxo y, por supuesto, con el mundo abertzale⁷⁶. El final de la revista, lamentablemente, estuvo condicionado por un ataque de la radicales abertzales el sábado 14 de octubre de 2000, que destruyó el local y todo el material a base de cócteles molotov⁷⁷. Su última publicación (núm. 345)

⁷⁶ Podemos tomar como ejemplo sus lúcidas manifestaciones respecto a lo que consideraba literatura vasca «En el fondo nunca me ha preocupado esa polémica. Si algunos dicen que por escribir en castellano no soy escritor vasco..., pues bueno; no estoy dispuesto a pelearme por ello. Y los que dicen que soy escritor vasco aunque escriba en castellano, pues muy bien. Yo me siento escritor vasco de una manera normal, sin estridencias, porque estoy aquí, porque hablo del mundo vasco y porque yo bien me sé quién soy. Si viviera entre esquimales, trataría de contar lo mismo que cuento en Euskadi, porque creo que las diferencias entre los pueblos son accidentales, epidérmicas. El hombre vasco, antes que vasco, es hombre» (Erroteta y Elordi, 1980: 50).

⁷⁷ «Años después, una bomba de ETA voló mi diario Galea» (Amela, 2012). «No sé hasta qué punto le sorprendería lo que pasó en octubre del año 2000 cuando ETA voló la sede de la revista Galea, de la que él

llevó por título *Cócteles contra la libertad: Los fascistas destruyen la sede de GALEA* y se abría con un artículo del propio Pinilla: *La democracia para todos. Lo otro es fascismo*:

Teníamos una sede social y ya no la tenemos. Nacimos hace 17 años como sencilla contribución a la recién alumbrada libertad de expresión y, al cabo, unos cócteles molotov destruyen GALEA para sacarnos de nuestro sueño. (...) Los demonios de la noche han visitado GALEA y la han destruido por no aceptar su libertad de expresión. La democracia es para todos o no es. Lo otro es fascismo (Galea, octubre de 2000: 3).

Quince años después, en octubre de 2015, con motivo del primer aniversario de la muerte del escritor, su hijo Ramiro recordaba cómo se decidió dar por finalizada la historia de la publicación:

Me tocó a mí decir la última palabra. Llegué a la conclusión de que a todos los colaboradores de *Galea* (...) nos habían colocado en una situación de riesgo personal indefinido difícilmente sobrellevable. Un riesgo que ninguna autoridad quiso cuantificar ni comprometerse a intentar minimizar. (...) Salvo honrosas excepciones, en general, el vecindario había reaccionado al suceso con bastante indiferencia. (...) En pocos días, todo quedó en una escena más de esa extensa obra teatral conocida como «el problema vasco». (...) Una sociedad vasca donde hemos practicado mucho el ejercicio del olvido... Olvidar, por un lado, algunos de nuestros propios comportamientos... Y olvidar cada nueva noticia sobre un caso de sufrimiento ajeno gratuito (Pinilla Imaz, Ramiro. Texto original, Archivo Walden)

1. 5. VERDES VALLES, COLINAS ROJAS. CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

Como hemos podido comprobar, una diversa cantidad de factores políticos e históricos (Transición, Libropueblo, revista *Galea*, Partido Comunista, Euskadiko Ezkerra, ETA, incluso el taller de escritura de Getxo⁷⁸) situaron la biografía de Pinilla a principios de los ochenta en una encrucijada cuya resolución aún alcanza, en la actualidad, los ecos de su terquedad y de su

era responsable y amenazó por carta a cuantos trabajaban en ese empeño cultural. Quizás le sorprendiera menos la hipócrita reacción del Ayuntamiento de Getxo, en manos del PNV, que se limitó a una condena genérica del atentado, según refería *El País* de 17 de octubre» (Pérez Carrera: 2). «La alcaldía de Getxo atribuye el ataque contra la revista “Galea” a una “minoría violenta”» (*El País*, 17 octubre 2000).

⁷⁸ Creado a finales de los años setenta y aún vigente en la actualidad, en él participaron escritores hoy reconocidos como Jon Bilbao, Iñigo Larroque, Bittor Abad o el propio Willy Uribe. Para más información sobre este taller, remito al artículo de Ernesto Maruri (2009): «El taller de escritura de Ramiro Pinilla: un espacio de libertad».

determinante vocación. Dos instantes son definitivos en este sentido: el inicio «oficial» de la escritura del manuscrito de *Verdes valles...* (16 de enero de 1980, como puede verse en la fotografía) y su irrevocable decisión de seguir adelante con la obra, a pesar del inapelable fracaso de crítica y público que había cosechado su primer tomo en la publicación de *Libropueblo*.

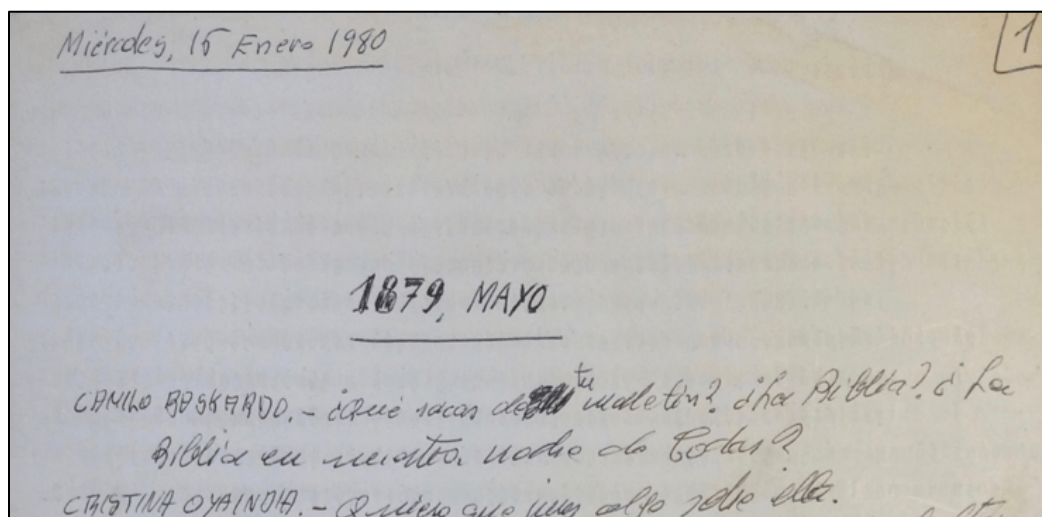


FIGURA 11. Primera página. Manuscrito original de *Verdes valles, colinas rojas*. Archivo Walden

Por un lado, el germen literario ya había sido sembrado en sus anteriores libros de relatos: *¡Recuerda, oh, recuerda!* (1975), *Primeras historias de la guerra interminable* (1977), *La gran guerra de doña Toda* (1978) y *Andanzas de Txiki Baskardo* (1980) y, por otro, en aquella época, se encontraba, casi por primera vez en su vida, libre de ataduras económicas y familiares, por lo que su proyecto literario sólo podía tener la flaqueza de la voluntad, a la que venció sobradamente: veinte años de escritura y más de tres mil decididos folios. Una vez finalizada, llegó el momento de publicarla y, en esta ocasión, pretendió hacerlo a través de una editorial de prestigio: «Estaba cansado de no publicar. Quería tentar a la suerte. Ya tenía más armas personales, no era aquel pobre muchacho tímido, solitario y asustadizo que no podía hablar. Me curé de la timidez» (Sierra, 2010: 2). El reto no era sencillo: convencer a una editorial con proyección comercial de la publicación de una obra de miles de páginas escritas por un autor desconocido en el panorama literario comercial español y, prácticamente, también en el vasco: «Yo ya había decidido salir de mi

marginación voluntaria. Con *Verdes valles...* me dije “bueno, ya es hora de ponerme en contacto con una editorial decente”» (Piña, 2005: 2). Probó suerte, en primer lugar, con la editorial Espasa de la mano de Jon Juaristi⁷⁹ y, ante su negativa, contactó con Fernando Aramburu⁸⁰, quien le hizo llegar el material a Beatriz de Moura y Juan Cerezo, los artífices finales de la decisión que cambiaría el rumbo literario de Pinilla para siempre:

Ramiro Pinilla había resucitado a la literatura, con 83 años. No sé si es para alegrarse o para llorar. Yo me felicito por él y por los lectores, y me avergüenzo de la vida cultural que hemos fabricado. ¿Cuándo podremos llevar una vida cultural normal, sin afrontar el primer dilema del intelectual hispano: golpear o pasarlas canutas? (Morán, 2006).

1. 6. VERDES VALLES, COLINAS ROJAS (2014-2015). BREVE RESUMEN

Verdes valles, colinas rojas narra, a lo largo de 2172 páginas, una historia centrada en la localidad vizcaína de Getxo entre 1889 y 1961, estructurada en torno a dos familias, los Baskardo Oiaindia y los Altube, y a las consecuencias de un fenómeno socioeconómico clave: la transformación de la sociedad rural tradicional en la sociedad industrial capitalista. La familia Baskardo Oiaindia constituye la representación del poder de la burguesía industrial vizcaína, procedente de la nobleza rural, en sus dos vertientes: la monárquica conservadora, representada por Camilo Baskardo, y la nacionalista vasca encarnada en Cristina Oiaindia, con el beneplácito expreso de Sabino Arana, mientras que la familia Altube y su caserío Altubena se configuran como el alma de la sociedad rural tradicional del País Vasco. En torno a estas dos familias y a la transformación social y económica de Euskadi, los personajes de la novela protagonizan procesos de creación y destrucción basados en argucias diversas.

⁷⁹ «Cuando Pinilla me pidió ayuda, lo puse en contacto con mis editores de entonces (Espasa), a los que, pese a las encarecidas alabanzas que hice tanto del libro como del escritor y de su obra anterior, el manuscrito no interesó. Un error lamentable por su parte, porque Fernando Aramburu lo recomendó a los suyos (Tusquets), que lo convirtieron en un *best-seller* (resultado que me alegró y celebré desde este periódico)» (Juaristi, 26 de octubre de 2014).

⁸⁰ «Se ha portado de forma maravillosa. Sin conocerme escribió hace unos diez años una crítica muy bonita de una novela mía. Así que cuando tuve “Verdes valles”, me pregunté lo que nos preguntamos todos: qué iba a hacer con el libro, y más con uno tan gordo. Me puse en contacto con Fernando y le dije que no quería recomendaciones, sino sólo que les comentara a los de Tusquets que había un tío en Getxo que quería publicar con ellos. En 24 horas me lo solucionó. Y mira qué éxito, qué golpe de suerte. Lo que no había tenido nunca. Hoy estoy sin miedo a cabronadas» (Sierra, 2010: 2).

La novela, ya desde su título, presenta una estructura basada en conceptos antagónicos: verdes valles/colinas rojas, nacionalismo/socialismo, sociedad rural/sociedad industrial, campo/ciudad, *jauntxos*/obreros y aldeanos, Getxo/La Arboleda, etc. Una ordenación que determinará, como veremos, contraposiciones estéticas, ideológicas e, incluso, temporales y en cuyo sustrato, se encuentra la pugna entre la innovación y la tradición, «lo nuestro, lo de siempre» frente a «lo extraño, lo ajeno».

El personaje que encarna las fuerzas desestabilizadoras es Ella, una mujer que procede de la escala social más baja y que representa, junto a su enigmática compañera, Madia o Magda, el elemento extraño a la comunidad. Ella, tras lograr un puesto de criada en la mansión de los Baskardo Oiaindia y quedar embarazada del patriarca don Camilo, iniciará un proceso irreductible de acumulación de riqueza con el que llegará a derrotar a la familia sustentadora del poder tradicional y constituirse ella misma como su nueva representante. Todo ese aprendizaje de las reglas y conductas que rigen las estructuras de la clase dominante se verá, posteriormente, dirigido a la configuración de su descendencia: su hijo Efrén Bascardo y su nieto Cándido, el fruto de una nueva alianza entre el poder económico industrial y la nobleza rural vizcaína, representada por Ángela Lapaza Garzea. Ambos personajes participarán, asimismo, de la destrucción del corazón de la sociedad rural tradicional que representa el caserío ancestral de Altubena. El embrujo causado por las irresistibles habilidades culinarias de Ella provocará la venta del caserío por parte del primogénito Santiago Altube, lo que provocará la conversión de la realidad de la casa solariega en un sujeto jurídico y mercantil.

El apartado mitológico de la novela narra, asimismo, ciertos episodios contextualizados en la Baja Edad Media (siglos XII y XIII) que están basados en episodios mágicos o milagrosos, como el parto de Totakoxe, una aldeana fecundada por un ángel que provoca la introducción oficial del cristianismo en la sociedad vasca o el episodio del gran bloque de madera, encontrado en la orilla de la playa y transportado por bueyes hasta la recién creada Ermita del Ángel. Las dudas sobre su origen, su función y su poseedor provocarán una sucesión eterna de apuestas entre los asistentes y sus descendientes, así como su transformación en mostrador de la futura Venta del pueblo. En estos hechos, el

personaje de Zacarías Ermo cobra un protagonismo decisivo, al aglutinar en sus acciones las fuerzas del cambio y la nueva estructuración social del monetarismo.

El personaje que, de todos modos, representa el eje estructural de toda la narración es Roque Altube, un aldeano que se ve forzado a trabajar en la industria y que asimila en sus andanzas todas las transformaciones de la sociedad industrial. Enamorado de una agitadora socialista, vivirá con ella un idilio amoroso que acabará frustrado por su incapacidad para cruzar el umbral de sus coordenadas de nacimiento. Su dependencia de Altubena acabará con su huida de la margen izquierda, el abandono de su hija Teresa, la sumisión a los designios de Ella y un matrimonio con su compañera Madia o Magda, con la que tendrá ocho hijos más.

El maestro don Manuel y el joven anarquista Asier Altube, sobrino de Roque, cobran también protagonismo en la novela en una doble vertiente, como narradores focalizadores de la acción y como representaciones figurativas de los intentos fallidos del hombre por encontrar su lugar en el orden de la sociedad moderna. Don Manuel Goenaga, representante de un nacionalismo fervoroso pero atenazado por las dudas de la razón, lleva unido su destino al de su eterna pareja, la señorita Mercedes, con quien mantendrá una relación durante décadas que no fructificará en matrimonio. Por su parte, el joven Asier representa la voz de la ideología de izquierdas (socialista y anarquista) contrapuesta, dialécticamente, a la nacionalista.

El segundo volumen, *Los cuerpos desnudos*, se inicia con el regreso de Moisés Baskardo (el hijo de Camilo y Cristina) de Ceilán, transfigurado en una figura mesiánica y distorsionada, que alterna enfervorizados comportamientos libertarios con los últimos estertores de su nacionalismo. El tiempo parece haberse detenido para él y, a su regreso, pretende reanudar su relación amorosa con Andrea Altube, sin reconocer los años transcurridos y, ni siquiera, la verdadera razón de su separación. Su trastorno provoca, sin embargo, que sus dos hermanos (Josafat y Fabiola) se unan a su proyecto anarcoindividualista para fundar un caserío llamado Oiarzena, una comuna libertaria y pansexual. Allí crecerán Flora (la hija de Fabiola y Roque), la primera figura de la mujer nueva,

y, posteriormente, su hijo Océano/Kresa, el otro proyecto del hombre nuevo, junto con Cándido Bascardo.

El recuerdo de la energía de Isidora, en su lucha por las reivindicaciones sociales y laborales de La Arboleda provoca, en este segundo tomo, el paso de Roque a la acción, a través de la fundación de un sindicato con varios compañeros de La Venta; una creación que se contrapone a la fundación de la Hermandad de Obreros Vascos, un sindicato nacionalista creado para glorificar la identidad nacional y sus patronos.

La narración se detiene, en este volumen, en la trama de las batallas sucesivas de la Guerra Civil por los montes vascos, en las que Roque Altube, al igual que hiciera con su amada Isidora en las huelgas de La Arboleda, acompañará a su hija Flora, embarazada y, sin embargo, incansable luchadora por la libertad. En esas páginas, se narran con una viveza memorable los sucesivos ataques de la aviación alemana y contraataques de los batallones vizcaínos, así como el definitivo cerco y toma del cinturón de Bilbao, tras la traición del ingeniero Goicoechea (y de Benito Muro, el futuro alcalde de Getxo). En la victoria franquista, tomarán parte activa los industriales vascos (una decisión que une a Camilo Bascardo con su hijo bastardo Efrén e, incluso, con Cristina, su mujer), quienes deciden reducir la actividad de la industria siderúrgica para entregársela a Franco tras el fin de la guerra.

El tercer volumen, *Las cenizas del hierro*, está contextualizado en los años de la posguerra franquista y transcurre, por lo tanto, en un ambiente sombrío de represión y capitulaciones. La vida, sin embargo, late en las aspiraciones de la generación de personajes educados en ideas anarquistas y socialistas, como Asier Altube y Océano; unas esperanzas que, pese a todo, resultarán en frustración e, incluso, en violencia. La novela finaliza con el primer asesinato de ETA cometido por Océano (quien, posteriormente, se inmolará regresando a su origen en las olas de Arrigunaga) y con el proceso de reconversión industrial que provocará la caída y destrucción de Cándido Bascardo, el último hombre del hierro, que acabará fundido en el último horno de su propiedad, antes de que todo pase a formar parte de un museo, un símbolo de la nueva sociedad posindustrial.

1. 7. ÚLTIMO PERIODO: TRILOGÍA POLICIACA Y NOVELAS DE LA MEMORIA

El redescubrimiento de Pinilla en el ámbito nacional se produjo, como hemos visto, a partir del año 2004 con la publicación de *Verdes valles...* en la editorial Tusquets⁸¹. Los tres volúmenes que la forman (*La tierra convulsa*, *Los cuerpos desnudos* y *Las cenizas del hierro*) obtuvieron, consecutivamente, el Premio Euskadi de Literatura en castellano (2004), el Premio de la Crítica (2005) y el Premio Nacional de Narrativa (2006). Posteriormente, volvería a ganar el Premio Euskadi (2013) con *Aquella edad inolvidable*, así como el premio del Gremio de Libreros Vascos por toda su trayectoria y, finalmente, el Premio Lan Onari, una de las más altas condecoraciones civiles del Gobierno Vasco (otorgado durante la presidencia de Patxi López):



FIGURA 12. Premio *Lan Onari* a Ramiro Pinilla, 2012. Archivo Walden

La primera frase que puede leerse en *Sólo un muerto más*, la primera novela policiaca de la trilogía del detective Samuel Esparta, es una referencia a Romo P. Girca, el pseudónimo del joven Pinilla, con el que el autor toma conciencia de la noción de principio, de la conciencia vocacional de querer ser

⁸¹ Es importante señalar que *Verdes valles, colinas rojas* fue concebida desde el comienzo como un libro único, que podría aparecer por partes o entregas. Por ello, creo preferible describirla como una novela única publicada en tres tomos por razones obvias de extensión y edición, más que como una trilogía. Para citar las obras y para evitar redundancias, se utilizará la numeración romana para identificar cada uno de los tomos (I-II-III).

escritor y del origen de esa decisión vital⁸². En su trilogía policiaca, su protagonista encarna el rechazo literario que experimentó el joven Pinilla en sus inicios como narrador y es utilizado para reflexionar sobre la necesidad creadora del ser humano, así como sobre la asimilación de la escritura a la vida⁸³. Pinilla quiso así resarcirse de los defectos de *El Misterio de la Pensión Florrie* y se adjudicó una misión excitante: olvidar tanto el mimetismo como la represión imaginativa que supone el acatamiento de las formulas propias del género y adentrarse en el mismo a partir de materiales más realistas. Éste fue, sin duda, uno de los pilares más importantes de su poética, que hace también hincapié en olvidar los planteamientos elitistas y establecer la necesaria interrelación entre la literatura culta y popular. Pinilla resuelve esta ecuación tratando de enriquecer y llenar de contenido crítico y literario un género popular como el policiaco para poder llegar así a un mayor número de lectores⁸⁴. Esa voluntad renovada de otorgar prestigio a un género marcadamente popular le permitió salvarse de la trampa en la que el propio autor había caído, ya que su propia obra es una confirmación de las relaciones entre la literatura culta y los géneros populares en la posmodernidad. El policiaco siempre fue uno de sus predilectos para leer y escribir pero, según explica el propio autor, «luego lo dejé pensando que el género novelístico normal era más serio, y éste no tanto» (Omeñaca, 2009: 1). Hay que tener en cuenta, además, que la decisión llegó en un momento (2009) en el que la calidad literaria del escritor y del propio género ya habían sido reconocidas por una gran cantidad de lectores y críticos por lo que su aportación se realizó desde la posición de un autor ya investido de categoría literaria.

En la primera novela de la trilogía, *Sólo un muerto más* (2009), asistimos a la transformación del protagonista, un librero llamado Sancho Bordaberri, en

⁸² «Localizar un inicio en retrospectiva es poner los cimientos de un proyecto en ese momento, algo que siempre está sujeto a revisión» (Said, 2009: 26).

⁸³ En estas novelas, la relación del protagonista con el propio autor es reiterada y decisiva. Los primeros pasos como lector y escritor del protagonista remiten también a la biografía de Pinilla (Bautista, 2011: 9). En su biblioteca, Sancho tiene el Quijote, que leía «a fragmentos en la escuela» y, en casa, «en secreto, a la luz del candil» (Pinilla, 2009: 27). Además, desde los seis años, Sancho empezó a «emborronar papeles tratando de imitar las historias que publicaba la Biblioteca Oro» planteándose más en serio su afición al imitar las joyas de la literatura policiaca en 1939 (2009: 32). Esa ilusión autorrefleja está regida, de acuerdo con Žižek, «por la lógica de la fascinación, en virtud de la cual el sujeto ve en el objeto (en la imagen de su mirada) su propia mirada, es decir, por la cual en la imagen vista él se ve viendo» (2002: 40).

⁸⁴ Otro de los pilares de su poética podría encontrarse en el rescate del propio sentido de la narrativa en la literatura, la construcción de un sujeto plenamente diferenciado e individual pero que encuentra su sentido dentro de la acción social y colectiva, o la vinculación de la búsqueda estética con el desarrollo del individuo.

Samuel Esparta, un investigador por cuenta propia que tratará de solucionar un crimen sin resolver ocurrido diez años atrás. Transcurría el año 1935 cuando alguien trató de asesinar en la playa de Arrigúnaga a los gemelos Altube tras dejarlos inconscientes y atarles el cuello a unas argollas de hierro en las que un aldeano sujetaba sus palangres. La altura de la marea hizo que Leonardo, uno de los dos gemelos, muriera y que Eladio, el otro, pudiera sobrevivir al ser descubierto por Lucio Etxe en su paseo matutino por la playa. Tras la investigación, el detective descubrirá que un gemelo se hizo pasar por el otro fingiendo su propia muerte para poder casarse con su prometida, Bidane Zumalabe. El verdadero Leonardo había diseñado unas cadenas de hierro de longitud desigual teniendo en cuenta la profundidad de las mareas para que él pudiera sobrevivir y provocar que su hermano muriera ahogado. Diez años después, Samuel Esparta destapa de nuevo el caso y provoca que Bidane revele la verdad escondida en presencia de Luciano Aguirre, el falangista que da por cerrado el caso tras asestar al gemelo un tiro en la sien.

Por su parte, *El cementerio vacío* está basada en el asesinato de Anari, una muchacha joven y hermosa del caserío de Belarriena. En este caso, Pedro, un muchacho de Valladolid enamorado de la joven, es rápidamente señalado como el culpable y el detective Samuel Esparta, contratado por dos niños que aseguran con firmeza su inocencia, deberá dedicar todas sus fuerzas a demostrarla aun a costa de la animadversión del pueblo. Su primer paso será averiguar que Anari y Pedro eran novios y pretendían juntos una huida que su hermano mayor, Palento, y su prometido, Domenion, trataron de evitar. Finalmente, con todos los sospechosos presentes en el entierro, el joven Balendin, ciego admirador de Anari, se revelará como el responsable del asesinato. Él mismo, para finalizar la trama e inspirado por supersticiones de leyenda, termina suicidándose al lado de su amada con la intención de vivir para siempre con ella en la eternidad del mar, el lugar en el que se reúnen los cuerpos enterrados en los cementerios marinos.

En la última novela de la serie, *Cadáveres en la playa*, un Samuel Esparta ya maduro, en 1972, recibe la visita de una mujer que le solicita remontarse treinta y cinco años atrás para investigar la desaparición de quien fue su amor de juventud. En uno de los múltiples fusilamientos masivos realizados durante la

Guerra Civil, apareció súbitamente una persona llevando en una carretilla un cadáver que fue depositado en la misma fosa común de los falangistas. La investigación se centra en los cuatro amigos del desaparecido Estebe Barrondo, que estaban enamorados de la misma mujer, Juana Ezquiaga, y, tras unos interrogatorios redundantes reviviendo la escena de la carretilla con cada uno de los sospechosos, el culpable confiesa su crimen e, incapaz de soportar la culpabilidad, se suicida en el mismo lugar ocupado por la fosa común.

Estas tres novelas persiguen los objetivos descritos tanto por Briones García (1999) para la novela policiaca de la Transición⁸⁵ como por Godsland y King (2006) para las posteriores. Por un lado, son un vehículo para la recuperación y reflexión sobre los años de posguerra franquista pero, sobre todo, encuentran en el miedo y la represión del pasado nacional una explicación a las injusticias sobre el olvido del presente, en el contexto de las dificultades de articulación de la Ley de Memoria Histórica.

La trilogía policiaca de Pinilla transgrede las fórmulas canónicas del género, especialmente en lo que concierne a la estructura del orden inicial y resultante de la novela policiaca clásica. En sus novelas, no se alude a un estado inicial de orden que se altera con un crimen y, tras la resolución del asesinato, tampoco se produce ningún tipo de restauración moral. Esa es su principal transgresión y una de las consecuencias más importantes de su contextualización: la negación de la autoridad del poder y su consideración de la justicia oficial como ilegítima. Para ello, la voz narrativa está focalizada desde el propio protagonista y será la encargada de interpretar el mundo en el que vive, una realidad en pleno proceso de transformación social. En su condición de héroe, Sancho Bordaberri es depositario de los valores sociales, morales y jurídicos de la sociedad y, por ello, se configura como un personaje perteneciente al ámbito donde se produce el crimen. Es él quien debe tomar las decisiones y establecer las diferencias entre la justicia oficial y la justicia moral, que se sitúa por encima del régimen político, pero también de las convicciones colectivas del pueblo.

⁸⁵ «El género policiaco español se produce en un momento específico, cuando hay necesidad de reflexionar sobre el pasado histórico reciente con el fin de recuperar la memoria histórica. (...) Alcanza una dimensión histórica para recuperar unos hechos históricos recientes que fueron traumáticos» (Briones García, 1999: 67).

La contextualización de estas novelas en el Getxo de posguerra es, de hecho, una de las decisiones narrativas más trascendentes de Pinilla (v. Feijoo, 2016). El espacio vizcaíno ejerce el papel de catalizador de la doble transformación del protagonista: como persona, de librero a detective, y como escritor, de imitador a realista. Estas condiciones rurales y políticas permiten, además, que fluya toda la reflexividad paródica con el subgénero matriz de la novela negra norteamericana: es la relación del protagonista con su contexto el que activa este lenguaje bitextual⁸⁶. Con la intención de vincular la narración a su entorno inmediato, el autor realiza esfuerzos intencionados de caracterización contextualizada de los personajes, en los que destacan la inclusión de detalles de la intrahistoria de las familias y la incorporación de lenguaje coloquial y propio del entorno escogido, así como aspectos concretos relacionados con la realidad política e, incluso, cultural, del momento⁸⁷.

Para terminar este recorrido, conviene hacer mención a las otras dos novelas de este último periodo creativo de Pinilla: *La higuera* (2006) y *Aquella edad inolvidable* (2013). En *La higuera*, se relata la historia de Rogelio Cerón, un falangista que actúa como brazo ejecutor de la represión franquista en la posguerra española. Tras una noche en que fusilan a un maestro de Getxo y a su hijo de dieciséis años, Rogelio queda conmocionado por la mirada de odio de Gabino, su hijo pequeño, y adquiere conciencia de que éste le asesinará cuando se haga mayor. Para evitarlo, el falangista se hará cargo el resto de su vida de cuidar del hijuelo de una higuera que el niño había plantado en la fosa anónima de sus familiares. Por su parte, *Aquella edad inolvidable* narra la historia de Souto Menaya, un futbolista quien, después de alcanzar la gloria con un gol en la final de la Copa del Rey de 1943 (del Athletic contra el Real Madrid, ante la presencia del propio Franco), ve su carrera truncada por culpa de una lesión que le impide volver a jugar al fútbol. El destino le lleva a aceptar un trabajo como ensobrador de cromos, finalizar voluntariamente su relación con su pareja y al poco consuelo que conlleva el recuerdo de sus mejores años de juventud. La

⁸⁶ Sin embargo, ambas coinciden en la denuncia de las injusticias y corrupciones del sistema y en la plasmación narrativa de distintos procesos de transformación social: la invasión proletaria en las ciudades norteamericanas y la llegada masiva de extranjeros en la industrialización del País Vasco.

⁸⁷ Consecuentemente, los criminales serán personajes corrientes, miembros del propio pueblo y no serán profesionales del crimen ni de los bajos fondos. En *El cementerio vacío*, se incorpora, además, una diferenciación importante entre la autora material, Simona y su sistema de cegueras y supersticiones, y el asesino visible: Balendin, verdugo y víctima a su vez.

vida, sin embargo, le ofrecerá la oportunidad de convertir su memoria en un estímulo para recuperar el sentido de su amor y de su existencia.

En su obra póstuma, *Sobre el estilo tardío*, Edward Said argumentaba con ejemplos de distintos artistas la alteración que sufre la naturaleza del tiempo en la última fase de la vida de los hombres y cómo el pasado y el futuro se inmiscuyen con determinación en la vivencia del presente:

Para Adorno, lo tardío es la idea de sobrevivir más allá de lo que resulta aceptable y normal; además, lo tardío incluye la idea de que uno no puede ir más allá de lo tardío. Esto es justamente lo que nos permite permanecer en el tiempo incluso cuando parece que estamos fuera de él, y lo tardío tiene sus aspectos alegres, así como trágicos. (...) Es como si, tras alcanzar cierta edad, rechazaran su supuesta serenidad o madurez y su afabilidad o condescendencia oficial. Sin embargo, ninguno de ellos niega o elude la mortalidad, sino que esta regresa una y otra vez como tema que socava y eleva de un modo extraño sus usos del lenguaje y la estética (2009: 35 y 155).

Tras el éxito obtenido con *Verdes valles, colinas rojas*, el autor vizcaíno profundizó en sus últimas obras sobre la posibilidad de restituir el pasado desde un punto de vista personal y colectivo, con una propuesta estética que no nació motivada «por el ánimo de revancha, sino por el de reparación y catarsis» (Juliá, 2006: 21). El periodo tardío de Pinilla no puede entenderse, pues, como una fase de descomposición sino como una etapa más en la construcción de su yo narrativo. Dentro de ese proceso, sus últimas novelas no se constituyen como obras de armonía o resolución, sino como ecos de una intransigencia meditada y de una contradicción no resuelta entre el pasado y el presente de nuestro país. A partir de estas asimilaciones, el propósito de Pinilla no es sólo la reconstrucción proustiana de su memoria individual, sino la recreación de un tiempo perdido en la memoria colectiva de España. En novelas como *La higuera* o *Aquella edad inolvidable*, Pinilla incidió en «la necesidad de curar las heridas del pasado a través de su conocimiento, enfrentándose al dolor como única forma de superación» (Muñoz, 2009: 222). Por otro lado, la escritura inquisitiva del género policiaco le proporcionó, asimismo, las estructuras idóneas para construir la novela de la memoria crítica: la búsqueda de la verdad y del conocimiento como el único medio de construir un futuro y vencer la cobardía del olvido.

Su productividad y su vitalidad no cesaron hasta su muerte en octubre de 2014, cuando se encontraba enfrascado en la creación de la que es considerada

su «obra inacabada»: *Los inmaduros*, la historia de cuatro hombres que, en un momento determinado de sus vidas, deciden reunirse solos en un caserío y dedicar sus vidas a su verdadera vocación, lo que les aleja de sus familias y de las reglas de la utilidad y la productividad económica.

1. 8. LA CRÍTICA ACADÉMICA DE RAMIRO PINILLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el punto de vista de la investigación académica, la obra de Ramiro Pinilla nunca disfrutó de una atención realmente significativa. A pesar del exitoso inicio de su carrera literaria con la obtención del Premio Nadal en 1960 y con la excepción de algunas interesantes referencias incluidas en obras de Ramón Buckley (1973 y 1980), Pinilla fue «a menudo olvidado por los tratadistas de la época y del género, quizá como consecuencia de su voluntario alejamiento desde hace tiempo en el caserío de Uri» (Martínez Cachero, 1979: 296). No fue hasta principios de los años ochenta que aparecieron los primeros trabajos académicos monográficos, en forma de trabajos de posgrado a cargo de Julia Sustacha (Universidad de Toulouse, 1983), Isabel Beorlegui-Ereña (Universidad de Colorado, 1983), Rafael Mugarza (Universidad de Navarra, 1984) y Ramón García Mateos⁸⁸ (Universidad de Barcelona, 1984) que, sin embargo, no llegaron a publicarse como tesinas o como parte de artículos de investigación. De estos trabajos, es necesario destacar los apartados que dedica Rafael Mugarza a analizar los primeros momentos de la carrera de Pinilla, tanto literaria como biográficamente, así como el primer acercamiento simbólico a la obra imaginativa que realizó Isabel Beorlegui. El trabajo más consistente corrió a cargo, en este caso, de Ramón García Mateos, no sólo en su tesis de licenciatura sino a través de artículos académicos en los que analizó con profundidad la estructura mítica de la obra pinillesca: «La geografía novelística de Ramiro Pinilla» (1984) y «De mitos y héroes: La organización matriarcal del mundo vasco en la novela de Ramiro Pinilla» (1987) .

Posteriormente, se defendieron las dos primeras tesis doctorales dedicadas enteramente a su obra, realizadas por Félix Menchacatorre en la

⁸⁸ A diferencia de los otros tres trabajos, éste es el único accesible para consulta en España; en la actualidad, se encuentra un manuscrito en la Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

Universidad de Cincinnati: «La novelística de Ramiro Pinilla» (1988) e Iñaki Beti en la Universidad de Deusto: «La narrativa de Ramiro Pinilla. Aproximación semiológica» (1990). Trabajos pioneros que, sin embargo, no supusieron un estímulo suficiente para que la investigación sobre el autor vizcaíno tomara el impulso necesario. La posterior desaparición de Pinilla de los grandes espacios editoriales supuso también su olvido por gran parte de lectores e investigadores.

Como ya se ha analizado, tras el éxito de *Verdes valles, colinas rojas*, el nombre de Ramiro Pinilla pasó a situarse como un referente importante de la narrativa española y, desde entonces, esa nueva posición está siendo acompañada de un interés creciente por el estudio crítico de su obra. Como ejemplos de ello, cabe mencionar las tesis doctorales de Ignacio Muñoz López en la Universidad Autónoma de Madrid (2009) que estudia la reivindicación de la memoria colectiva en la obra de Pinilla junto con la de Rafael Chirbes y Manuel Longares⁸⁹, así como la llevada a cabo por Marie Delannoy en la universidad francesa de Cergy-Pontoise en septiembre de 2015: «Écriture de la liberté et de l'identité dans *Verdes valles, colinas rojas, La higuera* et *Sólo un muerto más* de Ramiro Pinilla».

El punto más álgido de la investigación pinillesca lo marcó, de todos modos, la publicación en 2015 del volumen recopilatorio de artículos *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigúnaga*⁹⁰. La obra fue editada por la Universidad de Deusto y coordinada por Mercedes Acillona, quien organizó con indudable eficacia los objetos de estudio de los artículos, facilitando al lector un recorrido cronológico por los aspectos más significativos de las obras clave de Pinilla, un universo de ficción que, en palabras de Acillona, se desarrolló «en espiral, en ondas concéntricas» a partir de un espacio nuclear: Getxo y la playa de Arrigunaga. La doctora Acillona es la encargada, además, de analizar el modo en el que, en la novela *Seno* (1972), el mito se impregna en su encarnación sociológica, alcanzando dos niveles de significación, universal y local.

⁸⁹ Este trabajo de investigación se encuentra, actualmente, en acceso restringido en línea y sólo se halla disponible para consulta en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

⁹⁰ La reseña de esta obra se puede consultar en Feijoo, Javier, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 4, nº. 2, 2016, pp. 459-463.

La narrativa breve de Pinilla ocupa un lugar destacado en este volumen, pues son cuatro los artículos dedicados a su análisis. Antonio Garrido Domínguez analiza los relatos de *¡Recuerda, oh, recuerda!* (1975) desde la perspectiva regresiva que simboliza la saga de los Baskardo, un elemento que, junto a la defensa de la libertad o el idilio con la tierra, funciona como hilo conductor de los temas tradicionales de la literatura de los orígenes: el nacimiento del lenguaje (*Nombre*), el descubrimiento del otro y la existencia de Dios (*El viaje*), el matriarcado y el viaje iniciático (*El pez*), el mensaje de la Naturaleza (*¡Recuerda, oh, recuerda!*) y la aparición de los hombres nuevos de la sociedad industrial (El megatafio). La historia de los Baskardo y el enfrentamiento entre tradición y progreso es también la matriz narrativa de *Andanzas de Txiki Baskardo* (1979), de la que José Ramón Zabala Aguirre destaca las circunstancias de su edición en Libropueblo y centra su análisis en una interpretación marxista de la obra en torno a cuatro conceptos: el ateísmo, el antinacionalismo, la fraternidad internacionalista y la dialéctica como método de comprensión de la realidad. Por su parte, Margarita Arbisu analiza el recuerdo de la Guerra Civil en *Primeras historias de la guerra interminable* (1977) y conecta la lógica temporal cronológica establecida por el autor con los resultados conseguidos en materia de tensión narrativa y la utilización de diferentes estilos, técnicas y modos de creación. Por último, Iker González-Allende centra su estudio en *Huesos* (1997), una novela breve cuya trama formó parte del tercer volumen de *Verdes valles, colinas rojas*, aunque, como señala el propio investigador, desde un tratamiento significativamente distinto. A través de un recorrido impecable por las implicaciones de la historia y los personajes, González-Allende presenta *Huesos* como una crítica directa al nacionalismo vasco, culpable de exigir sacrificios baldíos y crear mitos insensatos para aferrarse al victimismo y a la fatalidad y, en definitiva, por tratar de sustituir los principios de libertad y solidaridad por los de la lealtad a la patria y la fe en el retorno a una Edad de Oro, asumiendo las formas sagradas de la llamada «religión política».

Sus primeras novelas son analizadas en sendos artículos por Iñaki Beti⁹¹, (*Las ciegas hormigas*) y Lucía Montejo Gurruchaga (*En el tiempo de los tallos verdes*) y, por su parte, Juan Manuel Díaz de Guereñu dedica su estudio al proyecto más singular de la narrativa de Pinilla en cuanto a espacios, personajes e, incluso, contextualización: *Antonio B... "El rojo", ciudadano de tercera. España, España* (1977), la primera novela que el autor decidió reeditar en Tusquets. El artículo se detiene en analizar las circunstancias y las razones que impulsaron el proceso de escritura de esta obra y que ayudan a comprender sus peculiaridades: el contacto personal con el protagonista real, los problemas de edición, el miedo a las represalias de los nostálgicos del franquismo así como un minucioso cotejo de ambas ediciones.

Aitor Ibarrola Armendariz aborda su análisis sobre *La higuera* desde la perspectiva psicológica de la memoria traumática, prestando atención al cómo y al porqué de la recuperación de recuerdos dolorosos. El objetivo de Pinilla queda puesto de manifiesto con un claro espíritu reparador: iniciar el proceso de duelo (la petición de reconocimiento de un trauma) para ordenar a través de la ficción el caos de los recuerdos que están en el origen de la conformación de las comunidades enfrentadas. Ibarrola reflexiona con rigor sobre la naturaleza de las heridas psicológicas e indaga en las posibilidades de perdón y reconciliación que la novela ofrece, analizando la naturaleza de las víctimas así como los resortes psicológicos para superar la angustia.

La última etapa de escritura de Pinilla, la dedicada a la trilogía policiaca y a su novela *Aquella edad inolvidable*, es la que menos atención recoge este volumen, que finaliza con un artículo de Jorge Chen Sham centrado en el análisis metaficcional de *Solo un muerto más* en la transformación del personaje protagonista y en la función de los elementos naturales (como las peñas o la playa) en el proceso mental y orgánico que supone la narración de la memoria.

El artículo que Santiago Pérez Isasi dedica al análisis temático de *Verdes valles, colinas rojas* es, sin duda, uno de los más sobresalientes del volumen. Un magnífico análisis de las luchas que sostuvieron las grandes configuraciones

⁹¹ Constituye la excepción del volumen al tratarse de una selección de contenido a partir del primer capítulo de la tesis doctoral, que ocupaba originalmente 140 páginas de un total de 715, y que ha respetado el contenido íntegro de los párrafos en un arduo trabajo de ilación y coherencia.

políticas e ideológicas en la confluencia de los siglos XIX y XX. Concretamente, el papel del marxismo-socialismo y el nacionalismo en el proceso de construcción de la sociedad vasca a partir de unas coordenadas concretas: el área del Gran Bilbao, entre 1889 y 1961, que aglutina simbólicamente el proceso de transformación de la sociedad rural tradicional a la sociedad moderna industrializada. Las consecuencias del desarrollo industrial así como su impacto en la conflictividad social y la demografía condicionaron la polarización ideológica y, consecuentemente, la eclosión de un pluralismo político que, en el País Vasco, adoptó las formas políticas de izquierda (socialismo, anarquismo y comunismo) y derecha (nacionalismo vasco y español). Una situación que la Guerra Civil trastocó en profundidad al establecer nuevas coordenadas que llevaron al extremo algunas de las tensiones ideológicas de la novela hasta la aparición de ETA, el intento trágicamente frustrado de unir marxismo y nacionalismo.

Como podemos comprobar, los ecos de la obra de Pinilla gozan en la actualidad de una prolongación renovada y su triste desaparición en 2014 no supuso el retorno de su producción literaria a la práctica clandestinidad que la caracterizó durante más de treinta años. En este sentido, la atención de la crítica hacia su obra está creciendo a un paso firme y progresivo: artículos, conferencias, tesis doctorales, digitalizaciones, y, como ejemplo de su reconocimiento, la convocatoria de los premios de novela corta «Ramiro Pinilla» (dotado con 6.000 euros) y de novela infantil «Txiki Baskardo» organizada por el Aula de Cultura de Getxo y que, en 2019, ha celebrado su segunda edición. En definitiva, multitud de iniciativas que se agrupan en torno a la figura de un escritor olvidado durante mucho tiempo que, sin embargo, reivindica desde hace unos años su reconocimiento como uno de los autores más importantes de la historia de la literatura vasca en castellano. En consonancia con esta atención reciente, el objetivo de este estudio ha pretendido contribuir a realzar la importancia de una figura literaria ya decisiva para la novela española contemporánea. Esos propósitos se han concretado en el análisis estético de la obra magna de un autor que, paralelamente a la construcción de un mundo narrativo propio y autosuficiente, presenta un recorrido literario que siempre se caracterizó por marcar unos rasgos específicamente individuales, alejado de las tendencias predominantes en la literatura española, «un mundo novelesco intenso y testimonial, crítico con la realidad contemporánea y dialéctico con la memoria histórica» (Alonso, 1998: 1).

2. LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO

Como expuso Mijaíl Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*, una de las tareas más importantes de la literatura contemporánea consiste en la asimilación artística del tiempo, el espacio y el ser humano como realidades históricas (1989: 237). Su concepto de cronotopo se entiende, así, como la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» que determina la imagen del ser humano en la imaginación. Su importancia es tanto semántica, en cuanto «centros organizadores de los acontecimientos novelescos», como figurativa, dado que el tiempo y el espacio se hacen más sensitivos y concretos, y constituye la razón de ser de las distintas variantes del género narrativo (1989: 400-401).

El cronotopo del idilio se ha caracterizado, según el pensador ruso, por tres rasgos principales (1989: 376-377). En primer lugar, la relación especial del tiempo con el espacio, «una sujeción orgánica de la vida y de los acontecimientos a un determinado lugar, la tierra natal». Ello postula la creación de un universo autosuficiente, enmarcado en las fronteras de ese espacio que, omnipotente y protagonista, diluye los criterios cronológicos y la dimensión diacrónica del tiempo y sus protagonistas. El segundo rasgo común de los cronotopos idílicos se encuentra en el objeto de la narración: la cotidianeidad sublime. No existen acontecimientos históricos, es un cronotopo que tiende a lo inmutable. Por último, el tercer rasgo representa la conexión de la vida humana con la naturaleza, que suele reflejarse en un lenguaje común para fenómenos humanos o naturales en el que predomina, evidentemente, la metáfora. Las acciones y los ritmos de las acciones humanas se narran entrelazadas con los ciclos naturales, creando una armonía figurativa entre la vida y la naturaleza.

Estos tres rasgos tienen, evidentemente, una asimilación particular en *Verdes valles, colinas rojas*. Por un lado, la imagen central de la tierra natal está representada en los caseríos de la aldea de Getxo⁹². En ese espacio, el tiempo posee una densidad particular, en él se ha condensado la vida, el tiempo de muchas generaciones y ello le otorga una significación específica. La narración

⁹² Tanto la realidad obrera de las fábricas y las minas de la margen izquierda como la vida urbana de Bilbao aparecen, de hecho, como contraste a ese espacio.

de Pinilla se inicia en las últimas décadas del siglo XIX, en el momento preciso de la gran transformación industrial, de modo que el significado histórico y esencial de la tierra natal se revela cuando la modernidad ya ha iniciado el proceso de su destrucción. El microcosmos idílico ha dejado de ser limitado y autosuficiente y su inevitable interacción con las fuerzas evolutivas de la industrialización y la modernidad va a traer consigo, irremediabilmente, su desaparición. En este nuevo contexto de destrucción, la vida humana deja de estar únicamente ligada a la vida de la naturaleza y a la tierra natal, y esa lucha entre el regreso a los orígenes y la inevitable influencia exterior se convertirá en uno de los motores de la trama pinillesca. El personaje de Roque Altube personificará, tipológicamente, ese nuevo recorrido individual. Su vida (como personaje idílico) está determinada esencialmente por el espacio de su tierra natal y por la nueva posición en que la sociedad moderna le ha situado: un umbral en el que tiene que tomar decisiones para las que no está preparado. Se ha convertido en un ser «histórico» por el que pasa el tiempo biográfico y cuyo proceso de transformación individual corre paralelo al de su caserío natal, Altubena, que, a su vez, también ha perdido su carácter ancestral e intocable a causa de los estragos de la nueva sociedad industrial y el monetarismo. Por su parte, el caserío de Sugarkea representará, como veremos, el referente estético necesario de un espacio inmutable y eterno en el que han vivido todas las generaciones, aglutinador de todas las fases individuales de los seres a través de la tierra: el lugar que une la niñez y la vejez, la cuna y la tumba y en el que los límites temporales están dominados por la periodicidad cíclica del tiempo, característica del idilio (Bajtín, 1989: 377).

Respecto al valor de la cotidianidad sublime, la aparición de la historia en *Verdes Valles...* es una evidencia más de que el idilio primitivo de la naturaleza ha sido desterrado. La novela reproduce esa lucha (y esa derrota) entre el caserío Altubena (como sinécdoque de todos los caseríos de la sociedad rural) y la modernidad. Todo lo que transcurre a su alrededor posee una particular densidad temporal y espacial que se va debilitando, progresivamente, a medida que se atestigua su desmoronamiento ante las fuerzas históricas (la lucha de clases, los partidos políticos, la Guerra Civil, etc.). Por último, en relación a la conexión entre la vida y la naturaleza, este aspecto se ve reforzado en la novela,

entre otras cosas, por una serie de motivos redundantes que anuncian un uso particular del lenguaje. En este sentido, destacan dos aspectos vitales de la narración: la importancia otorgada al lenguaje no verbal como código transmisor de las verdades más íntimas del ser y la naturaleza⁹³ y, por otro lado, la conexión metafórica del lenguaje amoroso (en especial, de Roque Altube) con elementos de la naturaleza y del vocabulario rural cotidiano. Esta conexión agreste, como explica Jay Griffiths, se verá inevitablemente afectada por la progresiva destrucción de la cosmovisión rural: «When wild lands are lost, so is metaphor, allusion and poetry that arises in the interplay of mind and nature» (2007: 27).

La forma interior de la novela de Pinilla está estructurada, por lo tanto, en torno a dos grandes líneas estéticas: el idilio y la saga, que fue utilizada, junto a otros subgéneros como la canción popular o el cuento tradicional, para intensificar la percepción del suelo patrio, «como un medio nuevo y poderoso de humanización e intensificación del espacio nativo» (Bajtín, 1988: 244). Ambas líneas se corresponden con la plasmación de sus dos cronotopos esenciales: el biográfico-familiar y el idilio. Esa conexión cronotópica ya fue advertida por Bajtín al señalar que, en la novela moderna de cronotopo biográfico-familiar, el tema principal es la destrucción del idilio, esto es, de las relaciones familiares idílicas de la sociedad tradicional, «uno de los temas principales de la literatura de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX» (1989: 384-385). Las distintas interpretaciones que el tema sigue provocando dependen, en gran parte, de la concepción que el propio autor tenga sobre el mundo idílico que se destruye y sobre las nuevas estructuras capitalistas de la sociedad moderna. Según Bajtín, la línea clásica es la propuesta por las obras de Goethe, William Goldsmith o Jean-Paul, en las que el mundo feudal es contemplado a través de una sublimación filosófica (rousseauiana) que fija su atención en el profundo humanismo de las relaciones personales, así como en la relación orgánica del ser humano con la naturaleza (Bajtín, 1989: 384)⁹⁴. Por otro lado, en las novelas del proceso de formación que crearon autores como Stendhal, Balzac o Flaubert, no existe, sin embargo, idealización del mundo idílico tradicional ni del nuevo

⁹³ Este aspecto queda expresamente detallado, como veremos más adelante, en la relación humana y animal entre don Manuel y el macho de las llamas.

⁹⁴ A través de esa sublimación, se evidencia, de manera especial «el trabajo idílico no mecanizado, y, finalmente, los *objetos idílicos* inseparables del trabajo y de la existencia idílica» (Bajtín, 1989: 384).

mundo capitalista, del cual se revela su degradante deshumanización en las relaciones humanas que antaño entrañaron el núcleo familiar, la pequeña comunidad y el trabajo agrícola y artesanal. Esta transformación, como veremos en la segunda parte, tendrá efectos también en las figuras de la imaginación: «El hombre positivo del mundo idílico se convierte en ridículo, miserable e inútil y, o bien perece, o se reeduca y se convierte en un rapiñador egoísta» (1989: 385).

Verdes valles... aglutina, asimismo, elementos procedentes de los cuatro tipos puros de idilio que señala Bajtín a lo largo de la historia: el idilio amoroso, el familiar, el asociado al trabajo agrícola y el del trabajo artesanal (1989: 376-378)⁹⁵. En esta novela, dada su dependencia de la particular estructura socioeconómica del País Vasco de la industrialización (v. puntos 2. 2. y 2. 3 de este estudio, en los que se analiza ese proceso también desde un punto de vista historiográfico), la destrucción del idilio de la tierra natal unificará diversos aspectos relacionados: la familia, la casa, la tierra, el trabajo y, evidentemente, la identidad. Con el objetivo de proporcionar una mejor definición del cronotopo idílico en la obra de Pinilla, se van a analizar a continuación distintas particularidades del espacio y el tiempo como elementos determinantes de la forma interior de la novela.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO DEL CRONOTOPO IDÍLICO

El análisis de la destrucción del idilio requiere de un referente que, a medida que transcurra la acción ficcional, vaya mostrando paulatinamente su desmoronamiento. Amén de otras imágenes y símbolos, el caserío Altubena constituye, en la novela, el espacio ejemplificador del cronotopo idílico bajtiniano que va a soportar el peso inevitable de la historia. Ubicado en la encrucijada que separa los siglos XIX y XX, en el centro de un proceso de transformación crucial de la sociedad, entre la industrialización, la Guerra Civil y la posguerra, las coordenadas de origen ancestral de Altubena pretenden continuar impertérritas ante los cambios exteriores. Sus paredes representan un refugio en la historia,

⁹⁵ El cronotopo idílico presenta, al fin y al cabo, una asimilación artística que incorpora características de los cuatro tipos puros, como ocurre en la narrativa de Pinilla. Es frecuente, de hecho, que se halle un cronotopo predominante en la novela o que éstos contengan, a su vez, otros cronotopos más pequeños e, incluso, que cada motivo argumental puede tener su propio cronotopo (Bajtín, 1989: 402).

un referente cuyo cronotopo idílico está fundamentado en la tradición atávica, en la repetición y el hábito de compartir, generación tras generación, tanto las labores agrícolas como la pesadumbre por los golpes adversos del destino. En este sentido, son ejemplares las acciones que acaecen dentro del espacio de Altubena, en las que el ritmo de la acción se ralentiza y la coordenada espacial prima sobre la del tiempo:

En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la *unidad de lugar*, por la vinculación de la vida de las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma (Bajtín, 1989: 376-377).

Ese sentido temporal cíclico aparece determinado por el ritmo de las tareas agrícolas que siguen estructurando la vida de sus habitantes, mientras que la influencia de la nueva estética moderna y la hegemonía de la ciudad van perforando paulatinamente sus esquemas. La introducción de nuevos ritmos y nuevas concepciones temporales, producto de la transformación estructural de la sociedad moderna, señala el primer paso hacia la destrucción de las coordenadas espaciotemporales del caserío:

El reloj, no la máquina de vapor, es la máquina clave de la moderna edad industrial. (...) En su relación con cantidades determinables de energía, con la estandarización, con la acción automática, y finalmente con su propio producto especial, el tiempo exacto, el reloj ha sido la máquina principal en la técnica moderna y en cada período ha seguido a la cabeza: marca una perfección hacia la cual aspiran otras máquinas (Mumford, 1992: 30-31).

En este sentido, Robert Levine establecía una interesante diferencia entre la concepción tradicional del llamado «tiempo de eventos», el que ocupa la realización de una tarea, y el «tiempo de reloj», propio de la sociedad moderna. La variable más determinante en el establecimiento de las distintas concepciones sería, evidentemente, la economía y el grado de industrialización, de modo que las sociedades con economías más activas y avanzadas serían las que desarrollen tempos sociales más rápidos, en todos los niveles: «la salud económica de un país en su totalidad (...), el bienestar económico experimentado por el ciudadano promedio (...) y la manera en que la gente puede satisfacer sus necesidades mínimas» (2006: 37-38). De todos modos, las

concepciones temporales de la modernidad no se detienen en ese momento, como advierte Ferreiro Lago (2015: 6); del mismo modo que «el tiempo de reloj fue fundamental para construir el capitalismo industrial», en la posterior sociedad (posmoderna) del conocimiento, «las nuevas tecnologías de la información, incorporadas en la nueva sociedad red, facilitan decisivamente la liberación del capital del tiempo y la huida de la cultura del reloj» (Castells, 2005: 467).

El personaje de Cristina Oiaindia ya advierte, en el primer capítulo de la obra (I, 21-22), que la incorporación de los jóvenes de los caseríos a las nuevas fábricas siderúrgicas implica la destrucción de una realidad que pretendía ser estática e impermeable a las fuerzas de la historia. El caserío de los Altube constituye, a diferencia del de los Baskardo de Sugarkea, una proyección figurativa de toda su comunidad, las familias que han habitado las mismas tierras y las mismas residencias durante generaciones. Dicho espacio se convierte, en la narración, en la proyección de un desplazamiento mecánico de cuerpos inmutables, estructurados en torno a una unidad del tiempo que une la vida y la muerte de todas esas generaciones de familias vascas (Lotman, 1988: 276)⁹⁶. Ese cronotopo está coherentemente sostenido, en el espacio rural de la novela, por numerosas referencias. Entre ellas, es posible destacar las leyendas sobre los cementerios marinos, una imagen que se convertiría en tema principal de su novela policiaca *El cementerio vacío*, o las sepulturas instaladas en el centro de la casa nuclear de Sugarkea. En el espacio antagónico, el de las minas de La Arboleda, esa concepción del espacio y el tiempo aparece transfigurada en la economía cruel de la ocupación física de los cuerpos:

¿Tan pronto le han quitado su cama? —digo—. La cama de un muerto debe respetarse vacía más tiempo. —¡Éstas son las minas, borono! ¡Aquí, a toque de corneta, un hombre se levanta de su tabla para dejar el sitio a otro hombre que llega de su turno para acostarse! (I, 197).

El referente fundamental de la destrucción del idilio en la cosmovisión pinillesca se encuentra, como podemos ver en una nota personal manuscrita de sus archivos, en el pasado primitivo del instinto y en la conexión íntima del cuerpo con la naturaleza:

⁹⁶ Ese tipo de conexión entre el espacio y el tiempo literarios ha sido analizada por de Juan Ginés en la novela *La buena letra*, de Rafael Chirbes (2004: 47-48).

El hombre empezó a perderlo todo cuando se encontró con una inteligencia superior y pudo dar los primeros pasos del proceso de civilización. Con sus viejas limitaciones, el hombre se sentía libre, aunque no pensase en ello. Con el «luego», que ha desembocado en el «ahora», pensó que no era libre y dejó de sentir todo. Todo se perdió definitivamente cuando necesitó crear a los dioses (I-7: Maestro-1).

Como vemos, Pinilla apunta en esta nota a una de las claves de la estética de la modernidad: la sustitución de la estructura vertical primitiva (dioses–hombres–muertos) por la estructura temporal horizontal de la sociedad histórica: pasado–presente–futuro. En su cosmovisión, conceptos como inteligencia superior o civilización son considerados los culpables de la pérdida de la libertad natural del hombre, subyugada irremediabilmente por los dioses y la casta sacerdotal. La nostalgia por un tiempo de los orígenes, en el que el ser humano viviría en armonía inconsciente con la naturaleza es propia de una reacción estética a esos efectos de la sociedad moderna. En la interiorización de esa estética, el autor vizcaíno recibió una influencia decisiva de la mano de la filosofía norteamericana y de la adaptación que autores como Emerson y Thoreau hicieron de los planteamientos estéticos de Kant y Schiller⁹⁷. La estética del idilio tiene, de hecho, gran importancia en la obra de Henry David Thoreau, la influencia vital y filosófica más determinante en la carrera literaria de Pinilla. En la obra del pensador estadounidense, y de modo particular en *Walden* (1854), la concepción idílica del tiempo, del espacio y del ser histórico constituye una manera de ofrecer una alternativa de rango estético al reto de la identidad del individuo en la era moderna, una propuesta que determinaría la obra y la biografía del autor vasco:

Creo que soy sincero y me convierto en discípulo de Thoreau (...) al haber decidido cantar por siempre en mis páginas la libertad del hombre considerado como individualidad, su verdad íntima, atribuyéndole el suficiente valor para ponerla en práctica o siquiera pensarla, (...) sus miedos y sus bellezas, aislándolo hasta conseguir hacer que se mueva en el vacío más absoluto, desvinculándole de tanto convencionalismo y herencia como pesan sobre él desde su nacimiento y que nadie se preocupa de aliviar (Pinilla, 1961: 72-73).

En su etapa de formación literaria y filosófica, Pinilla se mostró fascinado por la nueva mitología estadounidense de la naturaleza bruta y por la idea de

⁹⁷ Una lectura realizada a partir de la mediación que acomete la filosofía inglesa del setecientos: «Es de Coleridge, principalmente, desde donde los románticos americanos toman a Kant» (Santamaría, 2005, 81).

construcción del hombre individual y de una nueva vida común. En la tradición filosófica de Estados Unidos en el siglo XIX, varios elementos se entroncaron directamente con las figuras y con la simbología del comienzo de un tiempo nuevo. Emerson reclamaba en *El espíritu de la naturaleza* la necesidad de poder mirar el mundo con sus propios ojos, sin la interferencia de la mirada de la tradición⁹⁸:

¿Por qué avanzar a tientas entre los huesos secos del pasado y convertir a la generación viviente en un desfile de máscaras con su descolorido vestuario? El sol brilla también hoy. Hay en los campos más lana y lino. Hay nuevas tierras, nuevos hombres, nuevas ideas. Demandemos nuestras propias obras y leyes y cultos (2016: 9).

En la novela, el concepto de decadencia y destrucción se conjuga con la idea del progreso ineludible, dando a la historia una forma espiral, entendida como punto de salida y evolución; una idea que, de acuerdo con Alberto Santamaría, tuvo un desarrollo entusiasta en la reflexión adánica americana (2005: 83). Ese sentido evolutivo aparece explicitado en otra nota manuscrita, en la que Pinilla subraya la importancia que tuvo la revolución cognitiva en el verdadero proceso de transformación mental y, por lo tanto, orgánica, hacia el *homo sapiens*:

El hombre sufre un cambio fisiológico en cada fase de su evolución. La auténtica carrera comenzó no cuando la especie destinada a convertirse en «hombre» dio comienzo al proceso de cambios, sino cuando ese nuevo ser, ya «hombre», descubrió o, al menos, sintió su inteligencia (I-8: Maestro-1).

Distintos personajes de la novela pretenden, pese a todo, anular el paso del tiempo. Sin pretensiones colectivas, los Baskardo de Sugarkea ejecutan ese deseo de un modo más ingenuo, así como Cristina Oiaindia, desde una perspectiva más cínica, lo utiliza como base para defender una posición ancestral de poder y su correspondiente noción política. El fundamento imaginario de ambas nociones es el mismo: el mito de la perfecta estabilidad familiar. Esta configuración estética atraviesa toda la novela de Pinilla, según la cual, se establece una correspondencia exacta entre todos los miembros de un

⁹⁸ Emerson parece promulgar «el deseo de fundar una tradición de pensamiento sin fundadores, sin fundamentación; como si tuviéramos que ratificarnos, quizás, con Padres Desconocidos» (Cavell, 2002: 90).

linaje y los hijos suceden a los padres sin alteraciones significativas: esta cadena eterna es la única condición para garantizar la atemporalidad de los valores defendidos. Pese a este planteamiento general, la sociedad moderna y sus consecuencias socioeconómicas impedirán el carácter idílico de las generaciones y provocarán que cada personaje adquiera una identidad particular en sus acciones y pensamientos ficcionales.

La concepción temporal de la ideología nacionalista vasca, defendida con una evidente intención política por Cristina Oiaindia, está fundamentada en una idealización de la temporalidad estática: «Los vascos decimos que el tiempo no corre» (I, 297)⁹⁹. El inicio genesíaco de la obra pretende establecer desde el primer momento esa concepción política, que trata de romper la relación inmanente del espacio y el tiempo: «Desde hoy, viviremos de espaldas al tiempo. Niños míos: cerrad los ojos para no ver la huida del paisaje» (I, 16), así como componer una identificación entre la realidad literal y la realidad metafórica en sus hijos:

Pues si no hay merienda, podremos pescar mucho más rato – dice Martxel. (...) Hablaba del futuro, no del día de hoy – dice Ama, mirando con ojos brillantes los árboles, las huertas y los prados que escapan a un lado y a otro (I, 16-17).

Los apellidos constituyen un instrumento que Cristina utiliza para retener el tiempo, para configurarlos como símbolos de la eternidad; por ello, los hace enumerar constantemente a sus hijos, en una letanía hipnótica. La imagen fundamental, en este sentido, es la que vincula la negación de la historia y la figura estática del ser vasco, asimilable al de la Edad Media o, incluso, al del neolítico¹⁰⁰:

En nosotros ocurre que cuando, más o menos, la prehistoria acabó para los demás, aquí el relevo fue tomado por el catolicismo, y todavía en el siglo XX seguimos siendo una tribu estancada. Nos enorgullecemos de nuestros defectos tanto como de nuestras virtudes, y esto es lo peor que le puede ocurrir a un pueblo (I, 329).

Esta concepción atemporal constituye una manera de afrontar el problema de la identidad del individuo en la sociedad moderna, en tanto que pretende

⁹⁹ «Yo a los siglos y a los milenios no les doy mucha importancia», exponía Xabier Arzalluz, presidente del PNV, en la Asamblea General de su partido en 1995 (Montero, 2005: 250).

¹⁰⁰ El análisis de esta particular concepción será desarrollado con más atención en los apartados dedicados al milenarismo y a las figuras del delirio.

obtener un punto de apoyo equilibrado para detener la sensación de una realidad líquida e inasible. Ahora bien, esta búsqueda de un asidero identitario estable puede realizarse, como veremos, desde esta posición política interesada o desde la necesidad de representar estéticamente la fisicidad primigenia más auténtica (que, entre otras cosas, invalide o parodie la perspectiva del poder). La nostalgia por el paraíso perdido de su tierra, de su familia y de su propia juventud es un tema recurrente en el pensamiento de Cristina Oiaindia¹⁰¹, inexpugnable incluso tras la traición a su hijo Martxel y el consecuente desafío de Josafat¹⁰². La negación del paso del tiempo conducirá, inevitablemente, a la propia negación de la realidad, como ocurre en el intento de rechazar la ausencia de Martxel y su viaje a Ceilán: «Entre nosotros el tiempo no existe, siempre estamos en el principio, vosotros siempre estáis volviendo a ser mis niños» (II, 281). Esa visión delirante se trasladará, de un modo enfermizo, a la mirada de Martxel, quien, rechazando el transcurso de los años, querrá regresar siempre al tiempo infantil del descubrimiento del amor por Andrea Altube:

Desde que los traje al mundo ni una sola vez han faltado al rezo diario del rosario — dice Ama. Román se pone en pie con violencia. —¿Qué?, ¿que no han faltado? — dice. —Así están las cosas —dice Ama (II, 276). Desde que mis hijos nacieron ni un solo día he dejado de darles las buenas noches y un beso. ¡Qué tontería pensar otra cosa! (II, 280).

Como hemos podido comprobar, una de las luchas más significativas que describe la novela es la pugna entre el reposo estático de la tradición y la inevitable agitación de la sociedad moderna. Los horarios laborales de la industria, la inestabilidad o fluctuación de las nuevas relaciones de clase, en suma, todos los elementos dinámicos de la nueva sociedad capitalista provocan un desequilibrio al entrar en conflicto con la concepción estática del mundo rural¹⁰³. Sin embargo, la obra de Pinilla no se limita a representar las consecuencias destructivas que la modernidad ha traído al entorno familiar y a la tierra natal, sino que introduce un elemento estético definitivo: el idilio histórico (Beltrán, 2002: 304), una nueva temporalidad producto de la fusión del tiempo

¹⁰¹ «Esta familia se salvará si regresa a aquel tiempo. ¡Qué felices fuimos en el pasado!» (II, 22).

¹⁰² «Lamenta que pasara porque a ella le gusta todo lo falso y aquél fue un tiempo falso. Nos tenía engañados como a chinos. He desenmascarado a la bruja» (II, 45).

¹⁰³ A ese confuso escenario, se le añade la inseguridad amenazante que provocará la llegada de personas ajenas y desconocidas: la figura del otro, encarnada en la masa anónima de trabajadores inmigrantes y representada como protagonista en la familia de Ella.

cíclico (familiar) y el tiempo lineal (histórico) que se caracteriza por incorporar gran cantidad de material procedente del imaginario de la sociedad primitiva para narrar acontecimientos llenos de vida en la sociedad moderna:

Las formas principales del tiempo productivo, eficaz, se remontan al primitivo estadio agrícola de evolución de la sociedad humana. (...) En esta fase, precisamente, se formó el sentido del tiempo que está en el origen de la formación y división del tiempo social: el de la vida cotidiana, de las fiestas, de los ritos ligados al ciclo de los trabajos agrícolas, de las estaciones, de los períodos del día, de las fases de crecimiento de las plantas y animales (Bajtín, 1989: 357-358).

EL TIEMPO DEL CRECIMIENTO DEL IDILIO AGRÍCOLA

El idilio se centra en la representación de las realidades fundamentales de la vida que toman en su traslación una dimensión metafórica sublimada: los nacimientos, las cosechas, el ordeño, el trabajo, la repetición de las tareas colectivas en espacios de madera milenaria, toda una serie de imágenes que trascienden su carácter de hábito para convertirse en símbolos poderosos. En este sentido, la novela de Pinilla acumula una gran cantidad de imágenes referentes a la vida material y corporal que forman parte de una estética grotesca derivada de la herencia de la cultura cómica popular (Bajtín, 1987: 17-18). La estética humorística de Pinilla no posee, sin embargo, el carácter plenamente positivo y afirmativo del carnaval medieval, dado que esas manifestaciones ya no son atribuidas a un «cuerpo popular, colectivo y genérico», sino a un «ser biológico aislado, a un individuo económico privado». El núcleo de estas imágenes se centrará, como veremos, en «la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia» pero despojadas del ambiente festivo y alegre del carnaval, pues el sentido paródico de la modernidad conlleva un carácter negativo de la degradación, desprovisto del doble sentido regenerador:

El principio material y corporal comienza a empobrecerse y a debilitarse. Entra en estado de crisis y desdoblamiento y las imágenes de la vida material y corporal comienzan a adquirir una vida dual (Bajtín, 1987: 19).

La disposición de estas imágenes en relación con el tiempo es determinante y marca las diferencias de su sentido a lo largo de la historia. En su fase primitiva, las imágenes aparecen estructuradas en torno al ciclo vital productor de la naturaleza y del ser biológico, cuyos componentes son «la sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el

crecimiento» (Bajtín, 1987: 22). Esa concepción cíclica del tiempo acaba siendo alterada por la aparición de la sociedad histórica y, en consecuencia, las imágenes grotescas «se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias».

En la estética del idilio tradicional, las imágenes más importantes de la sociedad primitiva son aquellas relacionadas con la sublimación del apego a la tierra natal, que cuentan con una forma interior focalizada en el crecimiento, ya sea de la familia o del cultivo agrícola, pues ambos elementos representan el sustento y la supervivencia del grupo. Como ya hemos insistido, la propuesta estética de Pinilla requiere de la presentación de un referente primitivo, basado en el tiempo del crecimiento, para poder formalizar estéticamente su propia destrucción. En la novela, las imágenes del crecimiento consustancial a la naturaleza aparecen particularmente ligadas a los espacios estéticos del origen (Arrigunaga, Sugarkea y Altubena) y se concretan en la novela de distintos modos que se describen y analizan a continuación (Beltrán, 2017b).

1. Los relatos de creación y fecundación. La fertilidad del ser y de la naturaleza han constituido una parte esencial de la estética del cuento tradicional, desde el plano cósmico primigenio al biológico. En el momento en que los actos de los dioses adquirieron mayor protagonismo en la tierra (tras las cosmogonías previas), su poder se concretó en asegurar la supervivencia de las comunidades a través de la reproducción y la fecundación:

El parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica. Todas las experiencias religiosas en relación con la fecundidad y el nacimiento tienen una estructura cósmica (...) La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico: el de la Terra Mater, la Genetrix universal (Eliade, 1981: 63).

En la novela de Pinilla, los ciclos de origen ancestral están incardinados en los ritmos de la naturaleza y se desarrollan en la playa de Arrigunaga. Tomamos, en esta ocasión, tres ejemplos de relatos de *Recuerda, oh, recuerda*, que enlazan con la realidad ficcional de *Verdes valles...*:

Todas las primaveras se metía en la mar con las hembras de su gusto, siguiendo el hábito de la manada (*Nombre*, 2011: 17).

Se metían en la mar y cumplían con su deber entre las olas... Todos los Baskardo han hecho sus hijos con el agua al cuello. (...) Lo depositó sobre las aguas como a un

barquito de papel y le dijo: Anda. Lo vio nadar con una perfección de escualo...De modo que la leyenda era esto (*El pez*, 2011: 49-51).

El chico también había oído que tomaban su pareja por la primavera, que bajaban a procrear a la mar y que todos los hijos les nacían en febrero y se morían a la hora de la bajamar (*Recuerda, oh, recuerda*, 2011: 98).

Este tipo de imágenes de fertilidad se transparenta en numerosos mitos y creencias populares, relacionados con el nacimiento y la tierra aunque, como ya se ha analizado, la novela de Pinilla establece esa conexión con las fuerzas de la mar. Como explica Eliade:

La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen el misterio de la creación. Se trata de un misterio religioso que rige el origen de la vida, el proceso de alimentación y la muerte (1999: 69).

En este sentido, la extrema fertilidad de las mujeres, la identificación de cópula y fecundación, resulta plenamente significativa en el caso de las hembras que copulan con Roque Altube (Isidora → Teresa, Fabiola → Flora, Madia o Magda → Cenobia, Eladio, Leonardo, Pelayo, Aurelio, Felipe, Poncio y Anastasi) y presente también en el caso de Océano/Kresa (el hijo de Flora y Matías Urondo) y el hijo de Elisenda y el soldado desconocido:

En Getxo siempre se ha dicho que si los Baskardo de Sugarkea encuentran de noche a una mujer en la playa, y ella, en vez de escapar, se queda, no andan con remilgos, no le preguntan de qué caserío es ni cómo se llama. No andan con remilgos y se meten con ella en el agua y luego adiós muy buenas y ella también chitón. Cojo a la mujer en brazos y entro en la mar (II, 186).

Las figuras femeninas de abundancia y regeneración recorren la historia de la civilización desde Isis hasta Deméter, como «arquetipo de la Gran Madre» y constituyen una imagen fundamental de esa estética del crecimiento, al conectar explícitamente la fertilidad natural y la reproductiva (Garagalza, 1990: 116-117). En este aspecto, destacan dos figuras: la frescura, posteriormente ahogada, de Flora Altube y, sobre todo, el personaje grotesco de Doña Toda de Garzea: «una mujer elefantina de ciento treinta años y casi doscientos kilos de peso, que no se resignaba a creer en la decadencia familiar» y que engendró decenas de hijos para defender su estirpe (2011: 67).

En lo que respecta a los relatos de creación, el mito es «siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser» (Eliade, 1991: 7). Este tipo de relatos constituyen pilares fundamentales de la narrativa pinillesca y están focalizados, asimismo, en la playa de Arrigunaga¹⁰⁴. De todos ellos cabe destacar el relato del origen de los primeros organismos vivos en la tierra, llevado a cabo por unos «bichitos verdes» que saltaron del agua a la arena de la playa, que será analizado en el epígrafe posterior.

2. Las exageraciones sobre la longevidad de los personajes representativos del mundo tradicional. Esa característica aparece habitualmente ligada a los «Fundadores» de una mitología y está relacionada con una concepción ahistórica del origen e, incluso, de la inmortalidad. Su imagen estática supone un referente simbólico para las aspiraciones de la humanidad:

La salud y la juventud se obtienen por un «retorno al origen», ya «retorno a la matriz», ya retorno al Gran Uno cósmico. (...) Se trata siempre, en definitiva, de abolir el tiempo transcurrido, de «volver para atrás» y de recomenzar la existencia con la suma intacta de sus virtualidades (Eliade, 1981: 58).

En la novela de Pinilla, no aparecen personajes de más de 900 años como ocurre en el Antiguo Testamento¹⁰⁵, pero la mayoría de los personajes que constituyen el ascendente de cada apellido sí alcanzan la edad de 90 o 100 años. Pongamos por ejemplo a los apellidos principales: los Altube y los Baskardo: Satordi Altube (101 años) y su mujer Idurri Galbay (97), Zenon (89) y Bixenta (85), Roque (103) y Madia o Magda (92). Por el lado de los Baskardo, se encuentran Camilo (89) y Cristina (85). En este sentido, sobresalen otros dos personajes fundamentales: Ella, que muere a la edad de 100 años, supuestamente ya que su fecha de nacimiento no es oficial, y el sacerdote Eulogio del Pesebre del Niño Jesús del que se sabe que cumple más de cien años y del que no se llega a mencionar su muerte. El propio Pinilla justificaba la longevidad de sus personajes de este modo:

Se me iban haciendo mayores todos y los necesitaba todavía. El cura don Eulogio es aparte porque pertenece a dos tiempos de mi elaboración de ficciones. No lo creé para “Verdes valles”. La verdad es que hay gente que vive más de cien años. En mi novela

¹⁰⁴ De hecho, el único homenaje que aceptó en vida el autor fue la instalación de una placa conmemorativa en la playa en la que se puede leer: «Aquí empezó todo, por Ramiro Pinilla».

¹⁰⁵ En el Génesis (5:5-27; 9:29), aparecen al menos siete personajes antediluvianos con más de 900 años: Adán, Set, Enós, Quenán, Jared, Matusalén y Noé.

hay una proporción alta pero es que son personajes de aldea que no pasaron hambre en la postguerra. Y los Baskardo de Sugarkea son todos centenarios por la vida sana que llevan (Bengoa, 2006: 50).

3. La conexión entre vida y naturaleza, entre reproducción y cultivo agrícola, aparece subrayado lingüísticamente a través de las metáforas de corte idílico con las que Roque, de manera reiterativa, se refiere a su amada Isidora. Basten estas citas del primer tomo para ejemplificar este aspecto:

Lleva el pelo atado a la nuca, y desde el nudo de cuerda le cae por la espalda como un largo manojito de yerba negra.... Lo último que veo de ella es su pelo negro bailando contra la espalda como la cola de una vaca espantando moscas (147).

Estoy tan cerca de Isidora que me llega el olor de su cuerpo de ternera lecha (162).

Está ardiente como el fuego. Parece un rosal con toda la fuerza roja de la primavera (167).

Lo último lo ha dicho Isidora con esa voz ronca semejante a la resaca de la mar (198).

Una vaca con el ternero saliéndosele no camina peor que ella (237).

Ella se calma igual que se calman las yeguas cuando se las acaricia (252).

Isidora calla. Parece un pajarito encogido entre mis brazos (260).

Las imágenes de la producción agrícola y las referencias continuas a las labores del campo refuerzan, a lo largo de los tres tomos, la forma interior del crecimiento; un simbolismo agrícola que halla en la gran siembra del Génesis su referente habitual:

Y sembró Isaac en aquella tierra, y cosechó aquel año ciento por uno. Y el Señor lo bendijo. Y el hombre se enriqueció, y siguió engrandeciéndose hasta que llegó a ser muy poderoso; pues tenía rebaños de ovejas y vacadas y mucha servidumbre, y los filisteos le tenían envidia (Génesis, 26: 12-14).

Incluso en los momentos de caos y destrucción de la guerra, la tierra sigue produciendo frutos y los habitantes de los caseríos logran siempre cosechar sus productos. Existe una obsesión constante en los Altube por «adelantar los trabajos» de la tierra para permitirles seguir adelante con otras actividades. Es tal la oposición entre naturaleza y civilización yerma que los aldeanos tratarán de lucrarse a través del comercio de estraperlo, aunque, finalmente, no logren ningún beneficio, pues la divisa del Gobierno de Euskadi perdió todo su valor tras la victoria del ejército franquista:

Altubena tampoco hizo ascos a las prohibidas tarifas del mercado negro. La abuela y la madre marcaron la pauta y el abuelo se encogió de hombros. Don Manuel, contrario a las despiadadas leyes de la oferta y la demanda, nunca aprobó lo que, según él, era «colaborar con la explotación franquista» (III, 143).

4. Las genealogías, el tiempo de las generaciones. Como queda manifiesto a través del árbol genealógico que aparece al inicio de los ejemplares, el cronotopo principal de la obra es biográfico-familiar y toda la narración se estructura en torno a la secuencia cronológica del linaje de dos familias protagonistas: los Altube y los Baskardo. La continuación de la vida (y, por tanto, de la narración) a través de la prole es, por ello, nuclear en la novela:

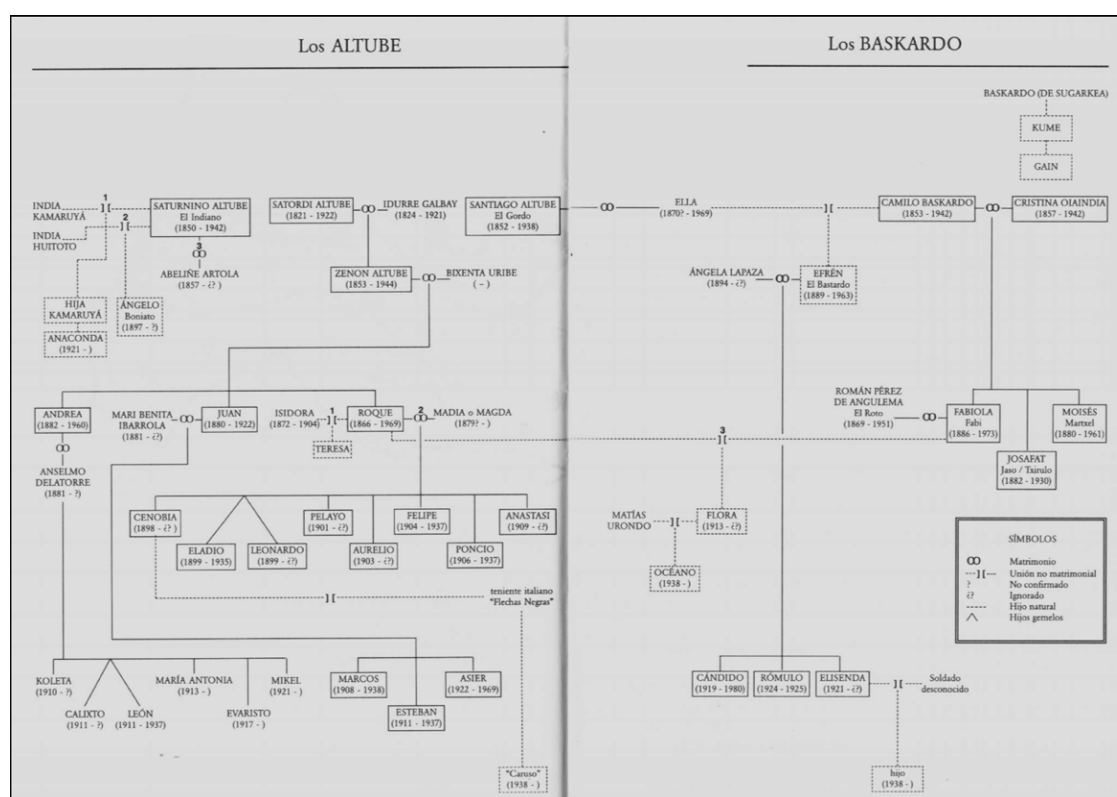


FIGURA 13. Cuadro genealógico *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005)

5. Las relaciones de sincera hospitalidad están focalizadas en el espacio de Oiarzena, donde el pansexualismo permite cualquier tipo de relación y en el que las relaciones humanas siempre están abiertas a las personas del exterior. El episodio más significativo, en este sentido, es la unión de sexo, complacencia y tránsito hacia la muerte con el que Flora trata al viejo vagabundo en Oiarzena (II, 350-361).

6. Mención aparte requiere la imagen grotesca más explícita de la novela, caracterizada, en este caso, por una obesidad extrema: Santiago Altube, un personaje de resonancias bíblicas (vende su primogenitura a su hermano Zenón a cambio del compromiso de ser alimentado hasta su muerte) quien, a los 38 años, ya pesaba 140 kilos y que no cesa de engordar a lo largo de la novela. Su barriga y su apetito carecen, sin embargo, del carácter festivo del carnaval. Su materialismo es un objeto absoluto, que se consume en su propia realización, como el peso de una maldición inmarcesible; el viejo Altube se encuentra aislado del resto del mundo y encerrado en sus propios límites:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al tiempo y la evolución, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma (Bajtín, 1987: 21-22).

7. Por último, ese tiempo del crecimiento conoce también una forma secundaria: la iniciación misteriosa (Beltrán, 2017b: 58). En *Verdes valles...*, esos momentos son verdaderamente decisivos y, habitualmente, están narrados a base de miradas iluminadoras. Se trata de procesos que excluyen los ritos de paso y en los que la revelación se produce de un modo abrupto, como ocurre en las relaciones sentimentales de Martxel y Josafat con Andrea y Flora o en las escenas de don Manuel y el macho de las llamas:

La mirada del macho me explicó en unos segundos cómo eran sus milenios de libertad. «¿Cómo eran?», le pregunté. Y él: «No hubo palabras, no hay palabras...». (...) La libertad que no puede explicarse con palabras ya no está entre los hombres (II, 570-571).

La novela de Pinilla focaliza su energía estética en la dialéctica entre idilio y destrucción, entre representación del tiempo productivo del crecimiento y en su contrapunto destructivo. Ello permite forjar un contraste de imágenes entre la vida y su negación que, junto a la concreción temporal de los acontecimientos, van marcando el fluir vital del relato. Todos estos elementos que forman parte del tiempo del crecimiento se ven amenazados, sin embargo, por una serie de rupturas representadas por los relatos de destrucción de la naturaleza. Sobre

todos ellos, destacan los episodios de la Guerra Civil, centrados en la representación de una lucha imposible por la conquista de pequeños espacios de tierra natal contra la invencible aviación alemana, que va destruyendo sin remisión la geografía de los protagonistas. La descripción de la devastación de los montes vascos ocupa centenares de páginas del segundo tomo, a pesar del irreductible esfuerzo humano dedicado a su reconstrucción:

Son las mismas bombas y rompen igual la tierra y a los hombres (II, 732).

La cara que hoy tiene el Sollube no la reconoce ni el mismo Dios que lo hizo. No hay un palmo de terreno sin un obús o una bomba y es mentira eso de que nunca caen donde ya han caído, pues hasta los agujeros cambian de cara de un día a otro, de una hora a otra (II, 737).

Tendrán que mandar refuerzos. Los que no necesitan refuerzos son las bandadas de trimotores y cazas que nos roban un cielo que hasta ahora habíamos pensado que era de los vascos (II, 760).

Este sector de Fica elegido por Franco para atacar ha quedado como una tierra labrada con layas gigantes. Apenas queda rastro del Cinturón. Nubes de trabajadores abren como locos nuevas trincheras y montan alambradas (II, 769).

Las consecuencias estéticas de la transformación socioeconómica que acarrea la industrialización provocan, como hemos visto, el derrocamiento de un imaginario agrícola basado en una idealización del apego a la tierra natal. Una de las causas de su destrucción se halla en la transformación de esa misma tierra en mercancía, tras la aceptación general del monetarismo y la economía de mercado, que modificó las connotaciones simbólicas del terreno agrícola. Desde entonces, el símbolo del apego a la tierra natal siguió funcionando en la nueva sociedad, pero ligado a otro tipo de significados evocadores o decadentes:

La conversión de la tierra en mercancía supone que se reduzca a su sola función económica la multiplicidad concatenada de funciones vitales y simbólicas que la tierra desempeña en una sociedad campesina. Por eso no tiene nada de extraño que el rechazo de las transformaciones económicas introducidas por los liberales en el campo vasco vaya indisolublemente ligado a la defensa de tales funciones y se realicen en el marco de la mitología y la religión étnica que las categoriza y sacraliza (Aranzadi, 1981: 489).

El análisis de la destrucción del idilio de la tierra natal se va a fundamentar, a continuación, en un recorrido diacrónico por la simbología de las grandes etapas que, desde el punto de vista estético, ha recorrido la humanidad: la

sociedad primitiva de la oralidad, la sociedad agrícola de la escritura y la sociedad moderna que, en la novela, se inicia con el proceso de industrialización. En primer lugar, se analizarán las funciones y las características del referente radical de la estética primitiva en la novela: los Baskardo de Sugarkea. A continuación, se examinarán las fases revolucionarias en las que, a través de sujetos y objetos simbólicos, se introdujeron novedades históricas decisivas, como el cristianismo y el monetarismo. Por último, en la configuración social del País Vasco en la sociedad moderna, se prestará atención a la importancia estructural y simbólica que la novela otorga a la casa solariega (la *etxe*), el símbolo estético del apego a la tierra en la sociedad histórica que reúne en sí misma los valores familiares, terrenales y geográficos. Tras el análisis diacrónico, se hará hincapié en uno de los aspectos más determinantes de la novela, el que supone la reacción política a la destrucción del idilio, es decir, la estética milenarista o de la Edad de Oro en el País Vasco.

2. 1. LA SOCIEDAD PRIMITIVA: LOS BASKARDO DE SUGARKEA

¿Acaso puedes olvidarlos tú? No, no puedes (II: 41).

Como explica Josetxo Beriain, las condiciones de la vida humana e, incluso, de los horizontes mentales familiares, permanecieron invariables durante milenios, hasta la llegada del *tiempo axial*, un periodo que abarcaría desde el 800 a. C. hasta el 200 d. C (2000: 37). Ubicada en esa era preaxial (Jaspers, 1995), la importancia simbólica y narrativa de los Baskardo de Sugarkea está cimentada sobre la base de su función estética como referente de la sociedad primitiva en la novela. Ellos personifican los verdaderos «hombres de la madera», unos seres plenamente identificados con la naturaleza, contrarios a la idea de civilización y que tienen su figura contrapuesta en los «hombres del hierro» de la sociedad industrial:

El intransigente, tozudo y troglodita Baskardo, la criatura estancada en la Libertad del Principio y denunciadora de las subsiguientes e irreparables claudicaciones-prostituciones del Hombre: evolucionando para qué, inventando y aceptando cada nuevo invento para qué; el monstruo solitario e incomprendido, pero presente en el único, último y minúsculo reducto lúcido e intransferible de ese profundo gen bloqueado y desoído, que clama, todavía, inútilmente (I, 70).

Estos seres coexisten en el espacio con el resto de personajes de la ficción a pesar de vivir virtualmente en otro tiempo. Son especímenes plenamente vinculados al origen natural de la humanidad que representan en sus actos las funciones características del pensamiento primitivo o «salvaje». Sus modos de vida y acción aparecen fundamentados en una «extremada familiarización con el medio biológico»; una conexión que, de acuerdo con Lévi-Strauss, a diferencia de la ciencia positiva o del pensamiento abstracto, no se opone al mundo sino que lo incorpora, pues «las verdades aprendidas a través del hombre son del mundo» (2006: 18 y 328).

La mitología de Sugarkea no trata de desarrollar la postura de Lévi-Strauss de considerar el pensamiento salvaje como equiparable al científico¹⁰⁶.

¹⁰⁶ El pensamiento salvaje fue definido por el pensador francés como una forma de pensamiento capaz de establecer clasificaciones sobre la naturaleza a partir de los acontecimientos y no de una estructura previa del conocimiento, una forma igualmente válida de ordenar la naturaleza, de estructurar el mundo y de

Los Baskardo personifican la referencia de una pureza superior a la civilización, un símbolo que apunta a superar la prisión cartesiana del humanismo, «el pienso luego existo que no admite una exterioridad a la conciencia» (Fortanet, 2005: 5). Como explica el propio Pinilla:

Hemos evolucionado, somos civilizados. En realidad somos criaturas desplazadas porque tenemos conciencia y la Naturaleza no la tiene. Nos sentimos culpables e inventamos dioses que nos guíen a un paraíso perfecto. (...) Los Baskardo rechazan los inventos que los alejan de lo natural. Son la armonía. Los seres vivos evolucionan sin salirse nunca de lo natural (Irazoki, 2011: 3).

A pesar de la aparente uniformidad de su linaje, la novela presenta, desde las primeras andanzas de las tribus primitivas, una rama del apellido Baskardo que se opone excéntricamente al comportamiento inmutable de sus ascendientes. Esta necesidad de innovación constituye un proceder inevitable para el instinto de la especie humana (e imprescindible para su narración), cuya predisposición natural es la exploración de su entorno. El ser humano se caracteriza por ser, de acuerdo con Desmond Morris, «una especie exploradora» (1968: 9) y, ya desde los primeros capítulos de la novela, se establece entre los personajes una pugna entre la neofilia y la neofobia; es decir, el gusto por la novedad o el refugio en lo conocido (Morris, 1968: 137-156). En esa dialéctica, la narración se desarrolla, en virtud a la continua atracción que suponen las posibilidades nuevas y los nuevos estímulos para la mayoría de los personajes, frente a la seguridad estática del clan de los Baskardo de Sugarkea, que quedarán relegados en la evolución (y en la narración) a ser referentes solitarios y únicos de su posición.

Existen numerosas referencias en la novela en que los Baskardo, en tanto que futura tribu humana, están concebidos desde la perspectiva de la cadena evolutiva, desde los primeros organismos vivos surgidos de la mar hasta el primer grupo de primates. Su primera residencia se estableció en los árboles más cercanos a la playa, donde llegaron a ser una de las especies dominantes. Posteriormente, tras diversas modificaciones climáticas que redujeron considerablemente la extensión de los bosques, se produjo la separación entre

ordenarlo frente al caos (Lévi-Strauss, 2006). En palabras de Eliseo Verón: «El pensamiento salvaje es la racionalidad de la especie dándole forma, día tras día y noche tras noche, al mundo material de la *res extensa*» (2009: 314).

la rama de primates, que incluye a chimpancés, gorilas, orangutanes, etc., y la rama de la futura especie que bajó de los árboles para competir con los otros animales en el suelo (Morris: 19-20). *Andanzas de Txiki Baskardo* narra todo ese proceso de sedentarización del ser humano, que sentó las bases para su futuro comportamiento como especie: «El mono de los bosques, convertido sucesivamente en mono a ras de tierra, en mono cazador y en mono sedentario, se ha transformado en mono cultural» (Morris, 24).

Tanto en los relatos de *Recuerda, oh, recuerda* (y su significativo título) como en *Verdes valles...*, se hace continua alusión a la importancia de la fase infantil del ser humano, una etapa que el adulto debería conservar en su memoria para conseguir la armonía con la naturaleza y consigo mismo. Un fenómeno denominado neotenia en el campo de la biología del desarrollo y que es aplicado habitualmente a distintos tipos de anfibios, como ocurre con los redundantes «bichitos verdes», tan fundamentales en la cosmovisión pinillesca. La neotenia se refiere «a la conservación de la forma juvenil debido al retardo del desarrollo corporal en relación con las células germinales y las gónadas, que consiguen la madurez en el tiempo normal» (Gilbert, 2005: 622). Esta explicación científica considera la neotenia como uno de los aspectos más decisivos en nuestra conformación como especie, la facultad para retener nuestras capacidades infantiles por más tiempo y sus consecuentes efectos cuantitativos en el desarrollo del encéfalo. El «retraso» en el desarrollo físico permitió a nuestro organismo dedicar más tiempo y energía a la formación del encéfalo más desarrollado de todas las especies, lo que habría conllevado, entre otras cosas, mayores capacidades de comunicación, gestión social y variabilidad conductual.

Los Baskardo de Sugarkea son la tribu que lucha desde el inicio contra la imposición de cualquier novedad y sus apariciones en el relato subrayan continuamente ese carácter de inmovilidad y tozudez¹⁰⁷. En sus huesos todavía sienten la pureza esencial del universo que poblaron los primeros organismos vivos, «un feérico tiempo de plenitud» (Pinilla, 2011: 23) y, por ello, siempre conservan en sus ojos y en sus ideas un sentido de añoranza del paraíso

¹⁰⁷ Un claro ejemplo de ello ocurre con motivo de su enfrentamiento con los albañiles y canteros de la familia Torretxea, a los que derribaban a base de pedradas por la noche la construcción de la iglesia (de San Baskardo) y a los que llegaron a robar la campana y lanzarla por el acantilado de La Galea, dado que su sonido les impedía dormir la siesta en el silencio de antaño.

perdido. Tanto en las escenas amorosas de Roque en la playa de Arrigunaga como en todas las que, de un modo simbólico, se reivindica la imagen acrónica de los Orígenes, la perspectiva narrativa utiliza diversos procedimientos formales que transmiten un tipo de verdad recogida en forma de mito. En particular, las leyendas que se refieren a los Baskardo de Sugarkea adquieren una forma interior circular y repetitiva al hacer continuas referencias a los elementos esenciales del tiempo del crecimiento, unidades que giran en torno a un eje: el espacio doméstico y familiar de Sugarkea. Esa referencia espacial implica la presencia de un devenir sin cronología, una imagen centrada, como ya hemos apuntado, en la familia, la reproducción, representada por las cópulas telúricas en la playa de Arrigunaga, las escenas de cultivo y caza de animales como renos y jabalíes¹⁰⁸ y, por último, la muerte:

Todos sus patriarcas llegaban a centenarios y heredaban, practicaban y transmitían las costumbres que aprendieron en el tiempo en que el Paraíso Terrenal estuvo en Basconia; sólidos e invulnerables, resistiendo sin apenas derrotas el aluvión de generaciones, pero cada vez más arrinconados e incomprensidos ... iguales los hijos a los padres, todos Baskardo y todos primigenios. (...) Enterrando sus muertos en el piso de tierra de sus aposentos y no en el cementerio, y celebrando sus fiestas no cuando lo marcaba el calendario cristiano sino en el plenilunio (Pinilla, 2011: 97-98).

Los mitos de la tribu de Sugarkea están relacionados explícitamente, como veremos, con el universo estético de la risa y tienen una intención marcada de denuncia a partir de lo jocoso. Como explicaba Barthes, en tanto que modo de significación, todo puede ser mito ya que «cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada muda a un estado abierto a la apropiación de la sociedad» (2009: 167). La palabra mítica (la empleada por Pinilla para imaginar el origen de la vida, el fútbol, la hidalguía universal o la Edad de Oro) tiene, entre sus constituyentes, una materia ya trabajada por la historia y se trata, por lo tanto, de «un sistema semiológico segundo», edificado a partir de una cadena semiológica que ya existe previamente. Ese peso de la historia subraya la acepción del mito como lenguaje robado: «Lo específico del mito es transformar un sentido en forma, robar lenguaje» (Barthes, 2009: 188-194). Dicha concepción ayuda a comprender el modo en que Pinilla utiliza su arsenal

¹⁰⁸ «Hace cuatro años se vio a uno de ellos regresar con un reno al hombro. ¡Un reno! ¡Ellos saben dónde quedan aún renos en nuestra tierra!»; por otro lado, cuando salen con Manuel, comen talo de mijo, carne de jabalí ahumada y castañas (II, 422).

humorístico contra la mitología política, esto es, mitificándola a su vez, produciendo un mito artificial; como decía Barthes, «puesto que el mito roba lenguaje, ¿por qué no robar el mito?». Su manera de desvelar el delirio que se esconde tras los mitos consiste en inventar otros aún más increíbles: «Los mitos que invento en la novela son aún más increíbles que los que nos han llegado. Ya se sabe: la cuña, de la misma madera» (Bengoa 2006: 52)¹⁰⁹.

EL ORIGEN: *ANDANZAS DE TXIKI BASKARDO* (1980)

Para comprender el mundo de los Baskardo de Sugarkea, es necesario detenerse en el análisis de *Andanzas de Txiki Baskardo*, una obra breve publicada por Pinilla en su editorial Libropueblo. Varias señales enmarcaron el sentido de su aparición en 1980 y ratificaron el afán evolutivo de crecimiento y de instauración en el tejido social que había ido adquiriendo la editorial en sus primeros años de vida, a partir de su acogida social y su número de ventas. En primer lugar, hay que señalar la edición bilingüe, con la traducción al euskera realizada por Josu Cepeda, que incrementó 12 pesetas el precio de cada ejemplar y, por otro lado, la inclusión de ilustraciones en cuatricromía, lo que condujo esta obra al precio más alto hasta el momento de Libropueblo: 250 pesetas. Otra particularidad que denota la aspiración del proyecto por acercar los caminos de la editorial y la sociedad fue la intervención en la obra de alumnos de 7 a 11 años de distintas escuelas de Vizcaya (Ollargan, Leioa y Getxo), quienes ilustraron con sus dibujos los cuentos y la portada de la obra. A pesar del precio, el éxito de ventas fue indiscutible: vendieron los 5000 ejemplares de la obra y lograron recuperar parte de la inversión que les serviría como base del futuro presupuesto¹¹⁰.

¹⁰⁹ De este modo, su literatura continúa con la tradición de la invención de mitos mediante la cualidad humana que Lévi-Strauss denominaba *bricolage*, la capacidad de unir pequeños retazos de cualquier cosa que se disponga (Frye, 1982: 21).

¹¹⁰ «A ese éxito comercial contribuyó, sin duda, la adaptación teatral que realizó el grupo de títeres Bihar de Sestao, dirigido por Felipe Garduño y Nati Cuevas. El grupo ya había estrenado en junio de 1979 una representación breve de uno de los capítulos de las *Andanzas*: “El indio que San Bikuetako trajo de las Indias”, que, posteriormente, saldría publicado en *Hemen eta orain*, la revista política y cultural del Partido Comunista de Euskadi. Posteriormente, en agosto de 1981, en el salón de la AISS de Sestao, estrenaron la obra completa, de una hora de duración, a la que acudió el propio Pinilla, quien vendió y firmó ejemplares tras la representación, a la entrada del teatro. Entre 1981 y 1983 la obra se representó en más de ciento cincuenta ocasiones por todo el País Vasco (1981-1983) y el propio Pinilla los acompañó en algunas de sus representaciones por distintas localidades de Vizcaya (Zorroza, Santurce, Burceña, Sestao e, incluso, la fiesta anual del PCE en la Casa de Campo de Madrid)» (Feijoo, 2018b: 272).

Este libro de relatos breves tiene una importancia esencial en la trayectoria literaria del autor vizcaíno, pues junto con *¡Recuerda, oh, recuerda!*, constituyen la semilla de su novela futura, «el resumen de los Baskardo y de la esencia de *Verdes valles*, sobre todo, del concepto de libertad» (Maruri: 2004: 1). En ella, se estructura la concepción antropológica de la narrativa pinillesca y se hace referencia explícita a la dialéctica entre mito, historia y realidad, tan fundamental en sus obras posteriores¹¹¹. En su contraportada, se puede leer: «Son cuentos, para niños de 9 a 90 años, que hablan de UNA historia del Pueblo Vasco con hadas que no mueren al choque con la REALIDAD».

Desde el punto de vista narrativo, *Andanzas...* refiere la génesis primigenia del universo narrativo de Pinilla (anterior incluso a los hechos que narra *Nombre*, el primer relato de *¡Recuerda, oh, recuerda!*), una idea del origen paródicamente contrapuesta a la del resto de ideologías:

El salto de bichitos a homínidos y, luego, humanos, es un salto hacia atrás, una degeneración. Mi visión de la vida humana es pesimista. (...) – ¿Te gustaría ser un bichito verde? – ¡Sí! Chapoteando en la orilla, extendiendo las patitas sin tropezar con nadie. Es un concepto de libertad muy elemental, pero me gusta. (Pinilla en Maruri, 2004).

En su primer capítulo, «El día en que apareció la vida sobre la tierra», Pinilla relata el principio de la vida, el salto fundador de los primeros «bichitos verdes»:

Sin que NADIE lo buscara, sin que NADIE lo decidiera, porque entonces no había NADIE para buscar o para decidir, las sustancias químicas básicas (Carbono, Hidrogeno, Nitrógeno y Oxígeno) penetraron unas dentro de las otras y dieron «el salto de la NO-VIDA a la VIDA». (...) Y exclamaron a coro las cuatro voces: - ¡Viva la vida! Se miraron, se abrazaron y gritaron con el entusiasmo de un clan bien avenido: - ¡Todos para uno y uno para todos! Y aquel bichito que Carbono, Hidrogeno, Nitrógeno y Oxígeno habían fabricado con sus propias sustancias, con el tiempo se convirtió en dos bichitos, y luego en tres, y más tarde en cuatro, en cinco, en seis...en miles, en millones. (...) Y cuando la mar resultó pequeña para contener a toda aquella muchedumbre de Vida, algunos bichitos salieron a la tierra. Una madrugada, en el

¹¹¹ De hecho, las fechas de creación de ambas obras presentan una simultaneidad significativa, como puede comprobarse en la primera página del manuscrito de *Verdes valles, colinas rojas*, fechada el 15 enero de 1980, el mismo año en que *Andanzas...* saldría publicada.

instante más bajo de una bajamar, abandonaron el Océano y pisaron la playa de Arrigúnaga cuarenta y ocho bichitos verdes (1980: 8).

Los primeros protagonistas del relato del origen son, por lo tanto, los elementos químicos, quienes, en una visión de su propia creación, se estremecen al poder contemplar la crueldad y la injusticia en el futuro de la humanidad y deciden impedir que los bichitos verdes inicien su reinado en la tierra. Sin embargo, en el último momento, la imagen esperanzadora de Txiki Baskardo provoca que puedan dar el gran salto. A través de su capacidad profética, advierten cómo el clan de los Baskardo logrará construir una vivienda en lo alto de la playa y será capaz de llevar una vida apartada del resto de la humanidad, lo que les impide frenar el traslado de los organismos vivos a la tierra:

¡Espera! ¡No todos los hombres están malditos! En lo alto de esa playa hay una vivienda de hombres... ¡Es del clan de los Baskardo! ¿No la veis? ¿Y no veis cómo esos Baskardo llevan una vida aparte de los demás hombres de los que han renegado? Uno de ellos es un niño: se llama Txiki Baskardo. No es justo impedir el nacimiento de un niño como él (Pinilla, 1980: 10-11).

Este relato refiere, en primer lugar, un mito de tipo cosmogónico al relatar la creación del mundo como una hidrogonía (Eliade, 1981: 57). A esa creencia, según la cual el género humano ha nacido de las Aguas, Pinilla le añade a continuación el mito antropogónico, el origen del ser humano:

Todo mito de origen narra y justifica una "situación nueva" –nueva en el sentido de que no estaba *desde el principio del mundo*–. Los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico: cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido (Eliade, 1991: 29).

En el universo de Pinilla, como vemos, la creación no es obra de un ser sobrenatural, sino el resultado de una personificación de las fuerzas de la naturaleza; de hecho, ni siquiera se parte de la tradicional estructura animales-hombres-dioses. Como en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, Pinilla plantea con su texto una respuesta a la pregunta ¿qué es el ser humano? Para ello, inserta una *antropogenia* que resulta mítica, aunque no la protagonicen figuras mitológicas, «ya que responde a la pregunta sobre el hombre retrotrayéndole a su origen y presentando un relato: el hombre es lo que es porque antaño (...)

ocurrió algo que sobrepasa nuestra experiencia habitual» (Castoriaidis, 2001: 17).

Pinilla hace uso de continuas referencias a la sociedad primitiva y a la primera mitología de la sociedad de cazadores-recolectores a través del símbolo de los 48 Fundadores y sus caseríos; un número simbólico que, evidentemente, se encuentra ligado al número de cromosomas de la especie humana¹¹². Unidos en el Árbol de La Galea, los Fundadores constituyen los primeros seres humanos que completaron su evolución biológica y formarán, en la novela, unos de los arquetipos básicos de la estética milenarista. Como explica Karen Armstrong:

La Época del Sueño está habitada por los Antepasados, poderosos seres arquetípicos que enseñaron a los humanos las técnicas esenciales para vivir, como la caza, la guerra, el sexo, el tejido y la cestería. De ahí que esas actividades no sean profanas sino sagradas, y que pongan en contacto a los mortales con la Época del Sueño (2005: 22).

Estos Fundadores constituyen un referente estético del idilio, en cuanto representan la continuidad inmutable de generaciones, algo que en la novela se recalca continuamente a través de las apuestas sobre el derecho de posesión del Altar-Mostrador y los linajes de Etxe, Larreko, Ermo y el resto de protagonistas. En el caso de Txiki Baskardo, su protagonista cumple radicalmente con esa función regeneradora y eterna:

Siempre habrá un Txiki Baskardo. (...) 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 hombres. Y su mirada estará llena de esperanza. (...) Y así empezó TODO (1980: 11).

Cabe detenerse en la etimología del nombre del caserío Sugarkea, dado que su origen refuerza la importancia que la imagen simbólica del fuego ha tenido en las sociedades a lo largo de la historia. Como ya había advertido James Frazer en *Mitos sobre el origen del fuego*, resulta, incluso, factible realizar una clasificación de la historia basada en este elemento:

¹¹² Para nuestro análisis no resulta significativo que, posteriormente, se descubriera que, en realidad, eran 46 (v. Barcat, 2007).

La humanidad ha pasado por tres estadios: en el primero de ellos, los hombres ignoraban el uso e incluso la existencia del fuego; en el segundo aparecen ya familiarizados con el fuego y lo emplean para calentarse y cocinar su comida, pero ignoran aún los modos de encenderlo; en el tercero, han descubierto ya, y emplean regularmente, los medios de encenderlo por medio de uno o más métodos que siguen siendo, o lo fueron hasta hace poco, los que aún utilizan las más atrasadas razas de la humanidad. Correlativamente a estas tres fases culturales, los relatos implícitamente suponen tres edades sucesivas, a las que podemos llamar Edad Sin Fuego, Edad del Uso del Fuego y Edad del Encendido del Fuego (1986: 187).

La fuerza simbólica de la imagen del fuego ha sido ampliamente analizada por autores como Gaston Bachelard o su discípulo Gilbert Durand. Desde el punto de vista de su ontología simbólica, constituida por el Yo, el Mundo y Dios (Yuste, 2001: 808), Gaston Bachelard estructuró las fuentes de la imaginación en base a los cuatro elementos de la filosofía presocrática: fuego, tierra, aire y agua (Herrero Gil, 2008: 246). Como explica Durand, la verdadera virtud sublimante del fuego resulta de su esencia catártica y de su conexión con el hogar primitivo: «el fuego es llama purificadora, pero también centro genital del hogar patriarcal» (1993: 164). Asimismo, en la cultura grecolatina, el fuego siempre estuvo ligado a la representación del hogar: «la casa era la rappresentazione del Kosmos, e ruotava attorno al Fuoco, rappresentazione visibile del Fuoco invisibile e metafisico, che la legna da ardere andava ad alimentare» (Cannella, 2015: 89).

La obra de Pinilla relata el origen de Sugarkea a partir de una leyenda construida sobre los símbolos habituales de la expresión mítica y religiosa: «el agua, la luz, el fuego, la noche y las tinieblas» (Estébanez Calderón, 1996: 93). El nombre del caserío se forma tras el surgimiento de las tres primeras palabras del lenguaje: *bask* (vasco), *harri* (piedra) y *sabel* (vientre). La leyenda se remonta a una noche de verano en la que brotó un incendio a causa de un rayo. A consecuencia del susto, la hembra Baskardo dio a luz a un bebé de seis meses y fue necesario el calor del fuego para que éste no muriera de frío. Con ese fin, la madre fue depositando en el centro de su hogar diversas ramas encendidas del bosque creando una calidez que le hizo recordar a la tribu el calor del seno materno en que vivió por primera vez: «Fascinado por el encanto del momento, olvidóse del miedo al fuego y quiso cogerlo con la mano. – ¡SU! – exclamó al

quemarse. Y la tribu repitió: - ¡SU! ¡SU! ¡SU! Y, a partir de entonces, el fuego tuvo ya un nombre: SU» (1980: 26-27).

El resto de la comunidad comenzó a admirar las llamas y a aprender a usar el invento y, según la leyenda, «como la tribu localizaba la vivienda de Baskardo “por el humo y las llamas”, la llamaron desde entonces “Sugarkea”» (1980: 50). El símbolo del fuego retoma, por tanto, el significado de elemento fundador y creador, como explica el personaje del Ruido de la Mar al propio Txiki Baskardo:

El Fuego, como la mar, es Vida y destrucción. El Fuego es una prolongación del vientre de las hembras. Primero, fue la mar, luego el vientre de las hembras y luego el Fuego. Las hembras quieren el Fuego para tener reunido al clan y poder gobernarlo mejor, y esto es bueno para el clan, pues los hombres son como niños a los que no se les puede dejar solos (1980: 46).

La aparición del fuego abre, en la cosmovisión pinillesca, una nueva etapa en la evolución del ser, en la que, como ocurre en muchas de las leyendas universales que giran en torno a este elemento, el papel de la mujer es protagonista. En ocasiones, el fuego llega a surgir del propio cuerpo de una mujer y, con frecuencia, de sus propios órganos genitales (Frazer, 1986: 204). En la cosmovisión de Pinilla, no existe, pues, un poseedor previo del fuego (ya sea dios, titán o humano) y es la figura femenina la encargada de su conservación e, incluso, de su dominio, con el fin de garantizar la supervivencia familiar:

El trabajo de mantener el fuego sería la primera actividad humana racional no instintiva, que exige paciencia y previsión, que no es utilitaria, que obliga a la meditación y que inspira sensación de misterio. Podemos decir que es una técnica sagrada, quizá la más sacralizada del hombre arcaico. Por ello es la que dio origen a tantos mitos (Cuatrecasas, 1967: 2).

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN SUGARKEA

La configuración de los Baskardo como referentes individuales de la sociedad primitiva contiene una importante correspondencia simbólica en las características de su caserío. Sugarkea aparece representada como la vivienda humana más antigua de que se tiene noticia; de hecho, ya en la sociedad moderna, «sería calificada por un grupo de científicos extranjeros como la más

vieja de la Humanidad» (I, 112). Arquitectónicamente, el caserío no conserva similitudes significativas con la estructura tradicional vasca, se trata simplemente de «una choza baja de barro y piedras» (II, 300) y no es aceptado por el resto de la comunidad como una verdadera *etxe*, sino como una «guardida de animales, con paredes de piedra y barro y techo de troncos cubiertos de maleza» (II, 289). Su chimenea es, asimismo, particular, al tratarse de «un simple agujero en el techo del que salía humo día y noche, pues en aquel hogar nunca se apagaba el fuego» (I, 421).

El caserío se halla delimitado de manera simbólica y carece de muros o vallas demarcados, «vanos mojones que ellos derribaban sin que ninguna autoridad se atreviera a reponerlos» (II, 570-71). El equilibrio de su existencia implica que la cantidad de terreno cultivado depende de los familiares que ocupen en cada momento el caserío, por lo que sus límites no se pueden distinguir del bosque de pinos que lo precede: «Nunca se sintieron dueños de las tierras que ocupaban, simplemente estaban en ellas porque tenían que estar en algún sitio, ¡a pesar de habitarlas desde el principio de la Humanidad!» (II, 571). Sus habitantes se rigen por el calendario solar y lunar y sus edades son difíciles de percibir pues las caras más viejas acompañan a cuerpos ágiles de movimientos jóvenes.

Las descripciones de la vida cotidiana en Sugarkea no son numerosas en la novela, pero sí muy significativas. En ellas, se trata de asimilar la conducta de los Baskardo a los rasgos de la sociedad primitiva del Neolítico, una comunidad que ya ha asimilado la cultura de los cazadores-recolectores a la revolución agrícola y en la que se permite el establecimiento sedentario en un espacio definido. La distribución de las tareas relacionadas con la producción de alimentos será, en este sentido, ejemplar¹¹³. Los hombres trabajan la tierra con palos de madera, «herramientas de otro milenio» (II, 570), sacando el estiércol a la tierra labrada en plantaciones, entre otras cosas, de mijo, maíz, patata, trigo; cuidan del ganado junto a sus hijos, quienes dan de comer a los jabalíes y

¹¹³ Para el economista Jacob Weisdorf, la aparición de individuos dedicados a actividades no relacionadas con la producción de alimentos provocó una división social y al establecimiento de las primeras jerarquías de desigualdad: «It also appears that the egalitarian nature of foraging societies was replaced by hierarchical social structures (...) and that bands of hunters and gatherers had a communal organizational structure, whereas household level organization prevailed among farmers» (2005: 582).

gallinas en cercados de cañas. Por su parte, las mujeres son descritas trabajando con colmenas colgadas de higueras (II, 300). Sus herramientas de labranza y de caza, como corresponde a los representantes de los hombres de la madera, son propias de otro milenio: arco y flechas para la caza¹¹⁴ y gruesos palos arcaicos para la tierra, armas que remitían a la cultura tradicional y popular, «de las que ya sólo se sabía por la Biblia o los cuentos para niños» (Pinilla, 2011: 91). Su profundo conocimiento y respeto de los ciclos naturales, así como su extraordinaria familiaridad con los animales permiten emparentar su figura con la de Heracles, uno de los héroes mitológicos de la era primitiva que sobrevivió a la literatura posterior:

El héroe griego Heracles es casi con toda seguridad un vestigio de las sociedades de cazadores. Hasta se viste con pieles de animales, como los hombres de las cavernas, y lleva un garrote. Heracles es un chamán, famoso por su habilidad con los animales; visita el infierno en busca del fruto de la inmortalidad y luego asciende al reino de los dioses, el monte Olimpo (Armstrong, 2005: 43).

Su apariencia es, asimismo, anacrónica y primitiva. Aparecen siempre con cabellos largos y grasientos, descalzos y vestidos con pieles o, si el tiempo lo permite, completamente desnudos (II, 570). Una de sus pocas descripciones prosopográficas aparece en el cuento *Recuerda, oh, recuerda*, en el que se hace mención a una edad indefinida y, sobre todo, a la incardinación física de su cuerpo con la naturaleza:

Un rostro de facciones grandes y alargadas, joven para su edad pero lo bastante viejo para que le pareciera el de un anciano, en el que las llamas ponían grietas de arcilla; unas manos que parecían artefactos de labranza y tenían color de huerta, y un pelo todavía grisáceo, largo y olvidado, tapándole el cuello por detrás y las orejas, y cayéndole como una zarza sobre la frente (2011: 92).

Por otra parte, para comprender la cosmovisión de los Baskardo de Sugarkea, es necesario hacer referencia a las características de una concepción del tiempo que se repite cíclicamente gracias a la incesante actualización de la identidad familiar en cada generación. En este sentido, las escenas cotidianas de Sugarkea o sus relatos de caza no constituyen acontecimientos únicos sino

¹¹⁴ «¿Existen actualmente venados en Getxo o proximidades? Todas las gentes con sentido común jurarán que no. Pues bien: de tarde en tarde se puede ver a alguno de estos Baskardo regresar a su Sugarkea con un ciervo o algo semejante al hombro y un arco y flechas en la mano. Suena a mentira o a broma, suena a... ¡increíble!, pero ocurre, los han visto. ¡Arco y flechas, todavía!» (II, 301).

mágicas reediciones de los mismos hechos ejecutados por sus antepasados desde el principio de los tiempos. En ellas no prima la sucesión temporal horizontal sino la conexión vertical con sus antepasados, en una concepción que soslaya las fronteras que la sociedad histórica establecerá necesariamente entre los vivos y los muertos.

El elemento que distingue a los Baskardo del resto de la especie es la ausencia de la propia noción de progreso y su falta de interés en el futuro. Es su concepción de la supervivencia presente como actualización eterna del pasado remoto lo que les excluye de las actitudes filosóficas de la civilización. Su imagen aparece siempre ligada a las tareas productivas de la tierra pues, como señala Harari, «las antiguas sociedades agrícolas (...) mostraron poco interés por cuestiones metafísicas y del más allá, y sí por el tema mucho más mundano de aumentar la producción agrícola» (2017: 60-61). Su excentricidad los lleva, incluso, a rechazar la intervención de dioses sobrenaturales en sus coordenadas de realidad¹¹⁵. En este sentido, su imagen representa para Pinilla el sueño utópico del auténtico tiempo orgánico de la vida, incardinado en los ciclos de la naturaleza y desprovisto de la preeminencia del tiempo lineal que caracteriza las sociedades históricas y modernas, construidas a base de incorporar continuamente novedades a su centro.

Para representar simbólicamente esa concepción temporal, Pinilla configura una escena radicalmente idílica en la que los Baskardo de Sugarkea se unen a la naturaleza instintivamente a través de un sonido y una armonía que parece emanar del origen simbólico de la vida:

El verdadero paso de la noche al día no lo marcó esa primera luz sino el bulto que salió de Sugarkea. (...) El bulto se movió por los alrededores de la vivienda y nos llegaron unas fuertes expansiones guturales, que más que de persona parecían de animal. (...) De pronto sonó un canto ronco y monótono, un ruido como el de antes, pero con una fluyente armonía interior. (...) Salieron de la vivienda dos o tres bultos más y repitieron, primero, las expansiones guturales, y luego el canto-oración. (...) Más tarde vimos ya no menos de ocho figuras, todas haciendo lo mismo... (I, 399).

¹¹⁵ «El Dios del Antiguo Testamento nunca promete ninguna recompensa o castigo después de la muerte, pero, en cambio, sí promete al pueblo de Israel: “Si vosotros obedecéis los mandatos que yo os prescribo [...]. Yo le daré a vuestra tierra la lluvia a su tiempo [...] y tú cosecharás tu trigo, tu mosto y tu aceite: yo daré también hierba a tus campos para tus ganados, y de ellos comerás y te saciarás” (Deuteronomio, 11: 13-15)» (Harari, 2017: 61).

Ese tipo de armonías toman la forma de canciones idílicas, es decir, canciones que enmarcan el tiempo de la familia y el trabajo y que expresan el tiempo del crecimiento, ya sea familiar o agrario, adoptando los ritmos cíclicos de fecundación de la tierra: «El tiempo se materializa en la canción en la unidad del ritmo de la vida humana y de la naturaleza» (Beltrán, 2017: 62).

Su tipo de lenguaje constituye también un rasgo que denota su origen remoto pues, entre ellos, se comunican sin necesidad de utilizar palabras¹¹⁶; para hablar, utilizan simplemente un burbujeo primario y el tacto de los cuerpos desnudos. De hecho, la propia aparición del aparato fonador es percibida como una traición a la esencia del ser: la voz humana y la palabra son entendidas como un elemento contaminador de la pureza original¹¹⁷. En sus escasas interacciones lingüísticas con el resto de humanos, utilizan un lenguaje difícil de entender por sus vecinos pese a que se considera euskera¹¹⁸:

Dijo: «*Oiaindia zarete. Sundatzen zaituztet*». Y repitió: «*Oiaindia zarete. Sundatzen zaituztet*». El primero en poder hablar fue Martxel. «¡Dios mío!», dijo. Me cogió la mano y yo se la entregué, muerta. «¿Le has entendido bien, Jaso? ¡Es el euskera más viejo que he oído nunca! Pero estoy seguro de que nos dice que sabe que somos Oiaindia porque... ¡nos huele! ¡Dios mío, Jaso, nos rechaza! (I, 563).

La tribu de los Baskardo daría prioridad, de este modo, a un sistema comunicativo más primario y, a su vez, más universal, dado que los gruñidos más básicos y espontáneos de la especie humana surgen sin reflexión previa y son capaces de alcanzar una universalidad de significado de la que carece el lenguaje verbal:

¹¹⁶ «Me parece, Jaso, que están hablando a las cosas. (...) Como haciendo un recuento, asegurándose de que siguen ahí las mismas cosas que dejaron ayer» (I, 423).

¹¹⁷ «La aparición de las cuerdas vocales procede de otro anhelado *invento* contaminador: la voz humana y la palabra. Siempre hay un antes. (...) Son los menos contaminados» (II, 415).

¹¹⁸ Al respecto, comenta Pérez Isasi: «Aunque Martxel lo califica como “el euskera más viejo que he oído nunca”, en realidad se parece sospechosamente al *euskera batua* o euskera unificado, creado en 1968» (2015: 180). La vinculación del euskera de los Baskardo de Sugarkea con el pasado mítico se repite en varias ocasiones; por ejemplo, con motivo de la muerte de uno de ellos durante la Guerra Civil: «¿Dijo algo más antes de morir? —digo. —Sí, pero nadie le entendió. Aquello era vasco pero no lo cogimos —dice la mujer. —¿Era suave o fuerte? —digo. —¡Fuerte! Una maldición o algo así. Una blasfemia nueva —dice la mujer. —O muy vieja...» (II, 688). Esas referencias aparecen, asimismo, en las páginas del diario del pintor Aurken: «Les hablé, naturalmente, en euskera, y aunque yo lo había aprendido de mi abuelo, me costó entenderles, se expresaban en un euskera tan distinto, tan viejo, supongo... Pero les recogí lo suficiente para saber que la muchacha nunca posaría para mí. Con todo, en el breve y difícil intercambio de sonidos no hubo asperezas, pronunciada la primera palabra se mostraron, incluso, amigables..., aunque mi insistencia no les doblegó» (II, 298).

El grito, el sollozo, la risa, el rugido, el gemido y el llanto rítmico transmiten los mismos mensajes a todos y en todas partes. Como los sonidos de otros animales, están relacionados con los estados emocionales básicos y nos dan una impresión inmediata del estado motivador del que vocaliza (Morris, 1968: 121-122).

La paralización voluntaria en el desarrollo de su lenguaje es consecuencia, a su vez, de su decisión de no participar de la evolución de la humanidad ni, por tanto, de la «necesidad de intercambio cooperativo de información» (Morris: 219), que permitía a las primeras tribus referirse a objetos de la realidad, así como realizar distinciones temporales entre pasado, futuro y presente. Su voz no sonaba, por tanto, ni vieja ni gastada, sino todo lo contrario: «poco usada, casi virgen» (Pinilla, 2011: 91).

En la cosmovisión pinillesca, el apellido Baskardo constituye, como hemos visto, la raíz genealógica de la raza humana, y los habitantes de Sugarkea, los herederos intocables de la primera tribu. El caserío representa, así, el símbolo de la dolorosa y decepcionante realidad de la utopía:

Supongo que fuimos así y que lo malo de ellos es que siguen vivos y sin cambiar en una época que no es la suya. ¿Por qué siguen vivos y estancados y por qué Getxo les hace el vacío? ¿Quién hace el vacío a quién? (II, 300).

Su carácter anacrónico constituye un referente para distinguirlos de la sublimación política del vasco primitivo que llevará a cabo una rama «bastarda» del apellido: la familia Baskardo Oiaindia.

LOS BASKARDO DE SUGARKEA Y LOS BASKARDO OIAINDIA

La diferencia establecida entre estas dos ramas del linaje Baskardo ayuda a comprender una de las claves de la novela: el paso de la estética primitiva a la moderna. El idilio primitivo de Sugarkea posee un carácter inocente, natural y, en la novela, marcadamente ficcional y extraordinario. Esa misma imagen, sin embargo, es utilizada también como un referente de la sublimación política de Cristina Oiaindia: una manera política de configurar el imaginario para restablecer el tiempo de las tradiciones y la preservación del poder:

Se establece así una continuidad entre la caverna paleolítica y el caserío moderno, entre la magia y la religión históricas y la mitología vasca contemporánea, construyéndose sobre la base de ese tronco permanente el concepto-comodín de

paganismo vasco que atraviesa las eras y los siglos imperturbable y siempre idéntico a sí mismo (Aranzadi, 1981: 288).

Sugarkea representa el origen mitológico del ser humano, una de las 48 familias a partir de las cuales se fue desgajando el resto de ramas del linaje. Una de ellas, la estirpe del marqués Camilo Baskardo, esposo de Cristina Oiaindia, nace de un familiar que había abandonado Sugarkea alrededor del siglo XVI para ejercer de ferrón, «incorporándose a la raza que otro Baskardo de Sugarkea, en la Edad de los Metales, llamó, para simplificar, de los “hombres del hierro”» (2011: 116). Su aparición contiene, además, una función explícitamente crítica respecto al discurso político exaltador del origen de la tradición y de la patria vascas. Las propiedades de la estirpe industrial serán, por un lado, el Palacio Galeón, una propiedad que la familia nunca habitará y que acabará siendo propiedad de Ella y su descendencia y, por otro, la mansión solariega de los Oiaindia, el último resto del señorío del apellido que recuperó su poder cuando Cristina «casó con Camilo Baskardo, fundiendo nobleza con ferrones, para estrenar la nueva era» (2011: 113). De hecho, en uno de los pocos encuentros cara a cara entre las dos familias, Camilo trató de comprar Sugarkea para eliminar el significado que emanaba como referente, pero el dinero no logró constituirse como criterio para la raza primitiva

Pregunta que a cómo sale cada muerto, los tuyos y los de él. Porque el chico había recordado que bajo los tabucos de Sugarkea estaba enterrada toda la estirpe de los Baskardo y desde tiempos tan remotos que Camilo también se tenía que sentir de ella (2011: 117-118).

La visión de los Baskardo permite a Pinilla presentar una lectura paródica de las sublimaciones políticas e, incluso, científicas, que pretendieron llevar la Edad de Oro vasca al Paleolítico, imaginando una comunidad primitiva mezcla de comunismo y de matriarcado (Aranzadi, 1981: 501). Los vascos primitivos representados por los Baskardo de Sugarkea distan mucho de ser un modelo antropológico y se constituyen en la novela como un referente eminentemente estético. Como explica Northrop Frye, todas las comunidades están rodeadas por una cultura que, en cierta medida las aísla y las convierte en únicas, al mismo tiempo que las separa de la naturaleza: «No existen los salvajes nobles, es decir, los hombres puramente naturales para quienes esta capa de cultura haya desaparecido...una capa social que marca el límite entre nosotros y el medio

natural» (1982: 76). En ello consiste, al fin y al cabo, la fuerza simbólica que aportan los de Sugarkea a la estructura estética de la novela.

Como veremos con más detalle en los apartados del milenarismo y de la figura del loco, los sentimientos individuales de traición o decepción que sufren los personajes son el resultado de recorridos personales de indagación histórica. En este caso, la delirante búsqueda insensata del Principio y de los caseríos originarios que emprende la familia Oiaindia provoca la contradicción inicial que resulta, posteriormente, en la huida anarcoindividualista de Martxel hacia Oiarzena. Los Baskardo de Sugarkea son los más «auténticos», los más vascos y los más antiguos, pero, sin embargo, no pueden ser integrados en la concepción política nacionalista al pertenecer al tiempo anterior al cristianismo, al tiempo herético en que los hombres no necesitaban dioses. En Sugarkea se conserva el mismo apellido que los hijos de Cristina y, sin embargo, su comportamiento no se adecúa al canon nacional-católico:

Aquellos Baskardo hacían vida aparte, nunca iban a misa ni a romerías, decía don Eulogio que ninguno de ellos figuraba en sus libros parroquiales, ni tampoco en las listas vecinales del Ayuntamiento, (...) se levantan con la primera luz, sin importarle que sea domingo o festivo (I, 421).

La relación entre ambas familias provoca una relación paródica que refleja la distancia entre los orígenes de Sugarkea y la utilización de esas imágenes como parte de una sublime letanía de los *jauntxos* tradicionales para aferrarse al poder. Los objetivos políticos explicitados por Sabino Arana y Cristina Oiaindia provocan que toda la reflexividad paródica fluya sobre sus discursos; como explica Linda Hutcheon, en el nivel de su estructura formal, «un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo» (1992: 177). En la novela de Pinilla, la parodia resultará, asimismo, de la utilización literal que los hijos de Cristina harán de sus discursos, lo que provocará una contraposición entre la imagen del vasco primitivo y los discursos delirantes de los Baskardo Oiaindia. Tras el regreso de Ceilán, Martxel encontrará en Sugarkea la fuente de la imagen más pura de la libertad, sin banderas y sin dioses, un icono que, posteriormente, se incorporará al universo estético de Oiarzena. Sin embargo, ante la

incomprensión de sus hijos¹¹⁹, Cristina los rechazará como vecinos y los considerará como algo extraño y ajeno: «Ah, esos... Pienso lo de siempre, que ni se lavan ni van a misa. (...) Sólo saben gruñir. No es raro que nos lleguen hasta casa sus bufidos de fiera. Olvidémoslos» (II, 41).

El lenguaje paródico aparece subrayado en todas las hipérboles referidas al caserío, convertido en un elemento mágico dentro de los elementos que hacen referencia a la estética idílica de la novela:

¿Cómo olvidar a esa familia que vive en el caserío más antiguo de todos? Y no sólo más antiguo de Euskadi... ¡dicen que Sugarkea es la vivienda humana habitada más antigua del mundo! ¡Del mundo! ¡Una casa vasca, la más vieja del mundo! (II, 297).

El efecto que se introduce provoca, al fin y al cabo, una orientación de sentido opuesta a la original, una unión de voces que, sin embargo, no pueden fusionarse jamás: «la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia ha de ser particularmente ostensible y marcada» (Bajtín, 2012: 354-355). La literalidad de las acciones de Martxel y Josafat ponen de relieve las contradicciones de los discursos políticos y su intención paródica llama la atención sobre la incapacidad de la sociedad moderna para llevar a cabo sus objetivos:

Por un lado es capaz de poner en evidencia las frustraciones provocadas por una modernidad que, sin llegar a ser estéril, ha terminado revelando grandes carencias; por otro lado, permite situar al receptor en una posición de autorreflexividad donde categorías como “representación”, “realismo” o “historia” son cuestionadas continuamente (Pueo, 2002: 152).

En el primer capítulo del tomo II, es muy significativo el encuentro de los dos hermanos con la tribu primitiva en Sugarkea. La primera consecuencia de la colisión de la mitología política con la realidad es descubrir que ellos van vestidos con pieles y no desnudos, perdiendo así el referente que Martxel había soñado:

¹¹⁹ La narración desvela progresivamente el proceso de confusión de los hijos de Cristina, que se inicia a raíz de la dificultad de asimilar a Sugarkea:

«Hay que preguntar a los abuelos si recuerdan esa leyenda, dijo Fabi, y así fue como la única que lo estaba tomando a juego puso en marcha lo que nos condujo a los Baskardo de Sugarkea». (I, 417).

«Es la primera vez que no comprendemos a ama» (I, 421).

«¿Sabes, Ama, lo que toda la vida me ha intrigado? Que jamás menciones a esos Baskardo que viven entre nosotros y parece que no existen» (II, 296).

«Lo que no comprendo es por qué una buena noticia para nosotros ha de ser mala para ella. ¿Qué le han hecho esos Baskardo?, ¿acaso no son Baskardo como nosotros? Hay más Baskardos por ahí, ellos no son los únicos..., pero sí los primeros, según las leyendas» (II, 300).

Es que nosotros teníamos que desnudarnos porque ellos también se desnudan. (...) ¿Por qué no se comportan con la inocencia de los orígenes? (...) La redención de los vascos... En mi sueño creí haber encontrado el camino de la redención de los vascos. Pero acabo de saber que ni siquiera ellos lo siguen. (...) ¿Cómo fueron realmente los Orígenes, el tiempo al que debemos volver? (II, 51).

La solución quimérica a las contradicciones de Martxel consistirá en el regreso a la sociedad primitiva que Sugarkea representa, la negación de todas las transformaciones sociales de la historia y el retorno a las pieles primitivas:

Los Baskardo de Sugarkea son los verdaderos padres de nuestro pueblo y he descubierto que no necesitan desnudarse para serlo. (...) En invierno usan pieles gruesas de oso, y me gustaría saber de qué animal son las pieles finas que llevaban hoy. (...) Los vascos debemos regresar al tiempo en que nos cubríamos con pieles (II, 53).

La conclusión ilusoria de Martxel formará parte, posteriormente, del universo estético de Oiarzena ya que su realización resultará imposible en las coordenadas de la realidad. Desde su perspectiva ingenua, los Baskardo de Sugarkea son la personificación de una humanidad ideal que permanece aislada y olvidada por el resto de la comunidad y que ha dejado incluso de escandalizarse por su excéntrica especificidad. De un modo recíproco, los Baskardo ignoran y rechazan al resto de la comunidad y van perdiendo progresivamente su lugar como referentes y como Fundadores.

Pese a ese progresivo aislamiento, sin embargo, su aparición será protagonista en los grandes momentos simbólicos de transformación social: Totakoxe y la introducción del cristianismo, Zacarías Ermo y el monetarismo o en la defensa de las llamas ante su cacería. Su perfil mitológico aparece, asimismo, en el momento más simbólico de la tragedia bélica de la Guerra Civil, al derribar con una pedrada el avión que pretendía bombardear el árbol de Gernika: «un gigante vestido con pieles y con una honda de tirar piedras en la mano» (II, 697-698). Una escena revertida de la estética del idilio histórico, en el que la exageración metafórica del lenguaje coloquial se revela más significativa que la esfera de la verosimilitud estricta. Para que el relato funcione, Pinilla introduce, de todos modos, un personaje que subraya la evidente fantasía de la historia:

Es imposible que una piedra alcance a un piloto. (...) ¡Ni Baskardo ni gaitas, todo es un sueño de esta pobre mujer! (...) No te ofendas, compañero, pero después de un gran concierto de bombas uno puede ver hasta elefantes volando —dice el comandante anarquista (II, 698).

Evidentemente, su explicación no tendrá ningún efecto en la futura memoria de la comunidad. Sin embargo, de esa dialéctica saldrá reforzado el poder de la leyenda (de evidentes reminiscencias bíblicas) y el reconocimiento indudable del cadáver por parte de Roque (II, 709):

No hay duda, es un Baskardo de Sugarkea, el que ha hecho aquello en Gernika: grande, fuerte, barbudo, vestido de pieles, con la honda a su lado y ahora muerto. — ¿Cómo se llama su casa? —se dicen uno a otro los motoristas. —¡Sugarkea! Devolvedlo a los suyos. No hay que avisar al cura. Que no se os caiga por el camino. Abrid bien las orejas: ¡Sugarkea!

Por otra parte, la relación de los seres primitivos de Sugarkea con el maestro don Manuel incorpora matices significativos en la novela. Kume y Gain Baskardo, los sempiternos adolescentes del caserío, formaron parte, junto a Perico Orejas y Pachín Arana, del minúsculo grupo que trató de salvar a las llamas venidas de América de su aniquilación por parte de la comunidad. En esa narración, se personifica un recurso simbólico muy significativo en la narrativa pinillesca: la construcción estética de las miradas fijas en el motivo del encuentro trascendental, en el que el tiempo se detiene y el espacio exterior desaparece. Durante la cacería, a la edad de catorce años, el adolescente Manuel Goenaga fue capaz de captar la revelación de la mirada del macho de las llamas¹²⁰, a pesar de que, posteriormente, ya en la edad adulta, se sentirá incapaz de entender el mismo mensaje en la profundidad del macho de Sugarkea. La imagen del macho de las llamas, junto con la de los jóvenes Baskardo, se incorporará, a raíz de ese episodio, al conjunto de referentes que construirán las pesadillas contradictorias del maestro:

Fue como estar de nuevo ante la mirada del macho de las llamas. Era la otra libertad. Es decir, la *otra cosa* (...) La libertad que no puede explicarse con palabras ya no está entre los hombres (...) A un encarcelado sólo le queda recordar su libertad perdida, que está fuera de él, pero la *otra libertad* es inseparable de ellos. *Es ellos* (II, 571).

¹²⁰ «Lo creí a mis catorce años. No sé en qué momento ocurrió que perdí... (...) ¿Por qué no acaba?, ¿por qué no lo dice?, ¿tanto le aterra pronunciar *inocencia*?» (II, 571).

Los Baskardo de Sugarkea se constituyen, de este modo, como el símbolo de la armonía y de la conexión con lo natural; por ello rechazan cualquier tipo de innovación que pueda corromper su pureza. Sus habitantes se presentan como la epopeya irreductible de una insistente voluntad de aferrarse a la tradición y de impedir cualquier intento de progreso y de modificación para la humanidad. Su creación literaria es, como la creación de todo mito, «una búsqueda del tiempo perdido» (Lévi-Strauss, 1995: 227) y su presencia apunta, incluso, a un significado inextinguible. Suponen la necesidad de evidenciar que la realidad del ser humano de la sociedad moderna es sólo una posibilidad más de sus opciones evolutivas. Al fin y al cabo, «se necesita mucho egocentrismo y mucha ingenuidad para creer que el hombre está, por entero, refugiado en uno solo de los modos históricos o geográficos de su ser» (Lévi-Strauss, 2006: 361).

De acuerdo con la triple estructuración diacrónica de este análisis estético (sociedad primitiva, histórica y moderna), tras el estudio de los Baskardo de Sugarkea, el siguiente apartado va a profundizar en el segundo referente estético de la novela (la sociedad rural tradicional) y la correspondiente introducción de elementos civilizatorios que alterarán, progresivamente, sus símbolos de cohesión.

2. 2. LA SOCIEDAD TRADICIONAL Y SUS TRANSFORMACIONES. LA DESTRUCCIÓN DE LA CASA SOLARIEGA

Dentro del conjunto ilimitado de factores que intervinieron en la transformación de la sociedad tradicional, este apartado tendrá en consideración los elementos más decisivos que presenta la novela de Pinilla. Por un lado, la aparición de la religión católica vinculada a un poder político y, por otro, la instauración y el triunfo del sistema comercial monetarista.

TOTAKOXE SOLTERA Y LA INTRODUCCIÓN DEL CRISTIANISMO

El episodio de Totakoxe soltera constituye, narrativamente, la primera irrupción en el discurso del «apartado mitológico» de la novela. La acción tiene lugar en el siglo XIII y está protagonizada por Totakoxe, una aldeana del caserío Murua que es expulsada por su familia al descubrir que está embarazada, sin haber cumplido quince años y, evidentemente, sin estar casada. Su conciencia de pecado y el repudio de su familia provocaron su alejamiento del pueblo y su regreso, pasado un tiempo, sin señal alguna de preñez¹²¹. Ante el inminente castigo de la comunidad a su crimen, Totakoxe afirmó ver la cara de su hijo en las copas de un gran roble: «¡Vedlo allí, en lo más alto, sonriéndonos! ¡Mi niño es un ángel! ¡El nuevo Dios me ha perdonado!» (I, 65). El árbol se encontraba, casualmente, junto al olvidado bloque de madera que se disputaban Etxe y Larreko desde hacía un siglo, en el lugar donde posteriormente se erigiría la Ermita del Ángel, un edificio construido a partir de la imagen en madera de castaño que Zacarías Ermo talló siguiendo las indicaciones de la joven. La importancia de ese acto, aparentemente inofensivo, fue determinante para toda la comunidad pues la obligó a tomar decisiones sobre varias cuestiones relacionadas entre sí, tales como la existencia de los ángeles, la misma

¹²¹ Ante la posterior intervención del obispo de Iruña, Totakoxe confesaría que había enterrado a su hijo muerto en el hayal de Uri (I, 69); curiosamente, en el mismo espacio donde se ubicaba la calle en que vivía Ramiro Pinilla.

posibilidad de los milagros, la construcción de un templo y, en última instancia, la introducción oficial de la religión católica en su aldea.

Es importante destacar, en la expresión de la leyenda, la presencia continua de la ironía, en el sentido que le otorga Pere Ballart, como modalidad literaria «capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos» a partir de su rasgo más característico: «su contraste esencial entre valores de signo diferente» (1994: 295-296)¹²². La solemnidad de la aparición de los primeros elementos sobrenaturales del cristianismo no soslaya la percepción real de los acontecimientos por parte de la comunidad:

Lo único que atrajo cierta atención fue el rostro del Ángel, que Ermo cinceló sin que ni a uno solo de sus golpes le faltara la previa aprobación de Totakoxe, soltera, de manera que, cuando surgieron los primeros rasgos de Jaunegi, todos tuvieron por seguro que fue él quien la preñó (I, 63).

En el análisis de las consecuencias estéticas de esa transformación social, vamos a centrarnos en la primera intervención humana de lo sobrenatural, el ángel que baja a la tierra para anunciar una virgen de inmaculada concepción. Ese momento es crucial para la instauración de la institución religiosa en las civilizaciones de la sociedad histórica y supone, para Pinilla, un paso más en la destrucción de la armonía del individuo con la naturaleza.

Tras la aparición del cristianismo, la relación del hombre con los mitos paganos y con la naturaleza va a experimentar una transformación irrevocable en varios aspectos. De todos ellos, destacan dos conceptos fundamentales que se incorporan a la cosmovisión del pueblo vasco, como son los milagros marianos y el pecado. El episodio de Totakoxe obligó a la comunidad a tomar una decisión que, como todas las relacionadas con una novedad, tenía una raíz fundamental, la apertura a lo nuevo y la consecuente destrucción del pasado. Este relato supone, cronológicamente, la primera piedra en la estética de la destrucción del idilio de la tierra natal, una evolución histórica que, en Pinilla, es vista como una involución:

¹²² Las condiciones requeridas por Ballart para que un discurso sea decodificado como irónico son, asimismo, cumplidos por la forma pinillesca: «un dominio o campo de observación, un contraste de valores argumentativos, un determinado grado de disimulación, una estructura comunicativa específica, una coloración afectiva y una significación estética» (1994: 311).

El misterio del pre-homínido → el animismo → el dios *Urtzi* → la ermita → el cristianismo → el monetarismo → la sociedad industrial.

Al igual que ocurre en la novela con otros episodios de transformación (como el de Zacarías Ermo, que analizaremos más adelante), la forma interior de la narración aparece dominada por el cronotopo del umbral, una conexión de relaciones espaciales y temporales que, de acuerdo con Bajtín (1989: 399), posee una intensidad emotivo-valorativa y suele ir asociada, como en esta ocasión, al cronotopo de la crisis y la ruptura vital. En el umbral, el problema del ritmo en el tiempo, ampliamente tratado por la narratología, adquiere un protagonismo explícito al presentar una alteración notable de «la relación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación» (Bal, 1990: 76-84). En estas escenas, Pinilla retarda significativamente la velocidad con que presenta los acontecimientos, por lo que evita la elipsis y el resumen y pone en juego la deceleración (frecuentemente, con la inclusión de diálogos redundantes que aletargan el avance de la acción) y la pausa, lo que provoca un efecto de fuerte retraso: «Se presta gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacionaria» (Bal, 1990: 83-84). Ello proporciona un sentido más metafórico y simbólico a lo narrado y subraya la verdadera importancia de lo que, en ese momento, parece una trivial modificación y que, finalmente, cambiaría el sentido de la historia:

En cualquier caso, imposible, primero, olvidar aquel pasado inocente y silvestre, amoroso, más añorado cuanto más prescrito, tan cargado en los huesos que ya era su propia médula, de modo que ni el más necio, ignorante o ajeno a cuánto se tramaba pudo creer o confiar en un simple cambio sin traumas, o, al menos, sin el tiempo preciso, un tiempo medido en milenios mejor que en horas, en ningún caso aquel atropellamiento de ángeles, Totakoxes, obispos y ermitas tratando de clausurar chapuceramente el inmedible paso del vasco – del Hombre – sobre la tierra para inaugurar lo NUEVO, y, segundo, imposible de aceptar, asumir, entender aquellas normas y leyes que procedían no sólo de lejos, sino de fuera. Aquel Cristo que sólo hacía mil años que se había dado a conocer a los hombres, y ni siquiera a vascos, sino a judíos: mil años, un tiempo de risa, casi para no tenerlo en cuenta; y aquella Virgen, su Madre, elevada de simple mujer a diosa por haber sido preñada sin macho, pero dando a luz como las otras, incluso como la propia Totakoxe, soltera —ahora, sí, otra vez— (I, 69-70).

Como vemos, la irrupción de un mundo nuevo y el tiempo diacrónico de la sociedad histórica vinieron a destruir el referente estético del idilio en la novela: la sociedad primitiva, «el tiempo en que los 48 Fundadores acababan de salir de la mar a inaugurar la vida sobre la Tierra, según la leyenda» (I, 73). La destrucción de ese «pasado inocente y silvestre» exigía, sin embargo, como era norma en todas las grandes decisiones de la comunidad, la convocatoria de la Asamblea de los Fundadores, entre los que se contaban los Baskardo de Sugarkea, quienes se opondrán frontalmente a la aceptación de la nueva religión. La narración de la introducción de las novedades señala expresamente el modo en que la evolución de las ideologías (o las religiones) se desarrolla siempre a partir de una estética, de unas imágenes que anteceden y determinan las ideas. En este caso, a partir de la ermita, unas piedras que, alineadas de una manera concreta, fueron aceptadas por la aldea para construir un nuevo referente ideológico que uniera la pequeña edificación a una comunidad más amplia, el nuevo «estilo de vida y muerte» del cristianismo:

La ermita, pues finalmente: el cajón, poco más que un cobertizo, que marcaría la claudicación de la comunidad de Getxo, la última en testificar, con esas piedras, la asunción del mensaje de nuevas morales y creencias que suplantarían a las antiguas (I, 62).

Los efectos sensibles de esas piedras, como explica Jacques Rancière, evidencian la vinculación íntima existente entre la estética y la realidad y, en consecuencia, entre la esfera de lo político y lo ético:

El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio (2005: 13).

La decisión de adoptar el mensaje de esas piedras nuevas conllevó, en la ficción pinillesca, la introducción de una profunda transformación socioeconómica, el capitalismo originario: «una nueva integración social posibilitada por la afinidad electiva entre religión y economía» (Berriain, 2000: 16):

Ahora les ponían en el nuevo brete de determinar si la Iglesia de Roma, la que poseía en exclusiva a ese nuevo dios, era la verdadera dueña del altar; es decir, si el dios

cristiano, el nuevo dios, tenía algún derecho sobre el Mostrador; o, dicho de otro modo, si era el verdadero dios, o, al menos, un dios mejor que el viejo, Urtzi. (...) Quedó en la leyenda que las apuestas de ambos sonaron tan simultáneas que parecieron la misma, e, igualmente, que parecieron obedecer a un oculto propósito común, pues se les había visto, poco antes, dialogar secretamente en un rincón (I, 362-363).

El sustituto de *Urtzi* trajo consigo la constitución de una nueva estructuración social, en la que se estableció una alianza entre los señores feudales (representados por Jaunsolo, el señor de Getxo), los mercaderes (Ermo) y la casta sacerdotal (el obispo de Iruña), cuyas funciones de mediación de la conciencia intercalará el propio Ermo tras el nuevo mostrador. Como explica Tarsicio de Azcona:

Las iglesias locales aparecieron en el País Vasco por iniciativa de una mano señorial: la de la voz de un monasterio o la de un señor laico, promotores de la colonización; antes la primera que la segunda y, al parecer, con independencia del obispo más próximo (...) los diezmos pagados por los fieles se convirtieron en realidad en una contribución feudal al señor territorial, cuya codicia pasó a proyectarse también sobre las iglesias, reservando al clérigo una modesta parte para su sustento (1981: 73, cit. en Aranzadi, 1981: 272).

Pese a la trascendencia de la decisión, es muy sintomática la ausencia de responsabilidad individual sobre este tipo de asuntos. El peso y la presión que éstos suponen paralizan a los miembros de la comunidad, quienes optan por delegar su decisión en organismos externos, unas denominadas Juntas de Gernika que, sin embargo, dilatarán al infinito su decisión y nunca se pronunciarán sobre el asunto. Ello permitirá que la fuerza de los símbolos tome preeminencia frente a las voluntades y que su presencia acabe por aceptarse necesariamente, ilustrando así otro ejemplo de cómo la estética determina la realidad de un modo más intenso que la ideología:

Fue demasiado para aquellos 47 de los 48 Fundadores, muchos de más de ciento cincuenta años; cuenta la leyenda que murió allí mismo no menos de una docena de ellos, al no poder soportar el tremendo peso (I, 362).

El relato de Totakoxe ofrece, entre otras cosas, una solución paródica a la polémica sobre el paganismo o la cristianización tardía o temprana de los vascos¹²³. La historia sitúa el énfasis más allá de la cronología y señala

¹²³ En este sentido, el padre Barandiarán aceptaba los núcleos de población cristiana en el siglo IV y señalaba las ventajas de la nueva religión: «Es indudable que la nueva religión aportaba un entramado

irónicamente una posición que se repetiría seis siglos después, a raíz de la suspensión de los fueros y de la ideología aranista, asociar todo lo negativo como algo perteneciente a lo exterior, a la «dominante cultura castellana» (I, 63). La ironía de la trama señala que, en este caso, los testafierros del cristianismo fueron vascos, «incluidos los apóstoles de la NUEVA y moderna religión», que regresaron de su periodo de formación del exterior, sintiéndose depositarios de la Verdad: «El NUEVO dios procede de un portavoz extranjero que simboliza el mayor centralismo conocido: el Vaticano y el Papa» (I, 63). Estos embajadores de la nueva religión operaron en tres fases que aparecen en la novela asociadas estéticamente con las tres miradas representativas de las fases de introducción de las novedades en la sociedad primitiva:

1. Mirada dulce: difusión del mensaje desde las fronteras.
2. Mirada fanática: difusión a partir de la instalación en el propio territorio.
3. Mirada triunfalmente colonial: institucionalización desde construcciones «pétreas, aparatosas e inamovibles» (I, 64).

Estas tres fases están históricamente relacionadas con el proyecto de carácter global con el que la Iglesia Católica logró conformar una comunidad universal de salvación para todos los seres humanos; sobre todo, a partir de la reforma de Gregorio VII (Berriain, 2000: 16). En ese proceso de asimilación de los cultos religiosos precedentes, la Iglesia Romana centró su interés y su política expansionista en cuestiones de liturgia, disciplina y organización, desdeñando al principio problemas teológicos o morales:

Se limitó a lavar con el agua bautismal a los bárbaros paganos, cristianos sólo de nombre, para atarles al carro de la creciente autoridad obispal y papal, pero dejó intactas e incluso asimiló las creencias, ritos y supersticiones paganas. Junto a la mecánica repetición de fórmulas dogmáticas incomprendidas, se amplifica de manera alarmante el culto de los santos, de las reliquias y de las imágenes, la confianza en los ritos y en los ademanes; con lo que acaban por reinstalarse en la iglesia el politeísmo y la magia (Guignebert, 1957: 23).

dogmático coherente y una más precisa figura de vida, sin las gangas y herrumbres de divinidades tópicas y de genios y fuerzas cósmicas divinizadas; un plan general de conducta basado en un ser trascendente, alfa y omega de cuanto existe, y un modelo -Cristo- a cuyo ejemplo debía el hombre ajustar su comportamiento» (1972: 133). Por su parte, otros autores como Caro Baroja, defendieron la tardía cristianización vasca: «hasta el siglo IX no hay datos que permitan pensar que hubiera cristianos en partes de Guipúzcoa, Vizcaya y el extremo norte de Navarra» (1973: 137). Sin embargo, las investigaciones de Andrés de Mañaricúa concluyeron que «la evangelización de los vascos se desarrolla cronológicamente al igual que el resto de los países vecinos de Europa. Ni se adelanta, ni se retrasa» (1978: 48).

En la novela, el proceso de introducción del cristianismo en la sociedad histórica está representado a partir de otro gran símbolo, el bloque de madera encontrado por Etxe en la playa de Arrigunaga. Un objeto que aportará, como veremos, nuevas ramificaciones en el análisis del origen del primer capitalismo. En su aspecto simbólico, el Altar destaca por su extraordinario carácter transversal, un bloque de madera convertido en sagrado por los hombres y propulsor de la idea de totalidad que intentó propagar el cristianismo a partir del Nuevo Testamento y de la transformación de la religión del pueblo de Israel en religión universal:

La difusión del cristianismo se relaciona simbólicamente con el itinerario del hombre desde el jardín del Edén y el mundo pastoril errante pero guiado del Salmo 23; su tipo es la figura, frecuente en los Salmos, que se refiere al templo como el “tabernáculo”, el templo portátil del desierto (Frye, 1982: 187).

El tradicional motivo de la alianza entre una religión y el destino de una comunidad se narra en el capítulo «El nacimiento del Basajaun» de *Andanzas de Txiki Baskardo*, a través de una polémica entre los Baskardo de Sugarkea y el obispo encargado de traer a sus tierras la nueva religión (1980: 84-88). A pesar de reconocer su derrota con los Baskardo, el religioso logró introducir las imágenes nuevas en la comunidad de Getxo¹²⁴. Ante esta amenaza, el Baskardo condujo al obispo hasta la costa para enviarlo lejos, pero, una vez allí, fueron capturados por una patrulla de legionarios romanos que buscaban al apóstol de la religión prohibida y, por error, tanto el pagano como el creyente fueron crucificados. Como vemos, el tratamiento combina elementos elevados con otros cómicos y grotescos de modo que, tras su crucifixión, Baskardo quedó ante la comunidad como la primera víctima del cristianismo, a pesar de que en sus gritos ya advertía: «¡No creáis en lo que estáis viendo!». Una alianza, en conclusión, consumada en contra del criterio del hombre que se convertiría, paradójicamente, en el primer mártir de esa religión.

La presencia conjunta de elementos cómicos y sagrados puede apreciarse, asimismo, en la escena sublime del juramento sagrado de los 47 Fundadores con el díscolo Baskardo de Sugarkea, por el que tratan de

¹²⁴ Entre ellas, «la paloma blanca que todos los hombres guardan en el pecho y que echa a volar en el mismo instante de la muerte para reunirse con Dios en el cielo» (1980: 85).

convencerle de que les ayude a detener a la invasión de la flota inglesa (III, 467): «Se lo juraron con las manos puestas en los cojones¹²⁵, que era su modo más profundo de jurar». Esta imagen tiene su referencia más inmediata en el Génesis (24, 2), en el juramento que toma Abraham a su mayordomo, en el que le pide que le toque los genitales: «Pon tu mano debajo de mi muslo» y que se repite en 47,29, cuando Jacob pide a su hijo José que lo entierre en la tierra de sus padres. Como explicaba Iván Illich:

En una sociedad oral, un hombre tenía que mantener su palabra. La confirmaba prestando un juramento, que consistía en una maldición condicional que recaería sobre él si no cumplía su palabra. Mientras juraba, el hombre se tocaba la barba o los testículos, empeñando su carne como prenda (1998: 62, cit. en Beltrán, 2008: 90).

PAGANISMO Y CRISTIANISMO: KIXMI, LOS «JENTILAK» Y LOS BASKARDO DE SUGARKEA

Las costumbres religiosas de la comunidad de Getxo adquieren protagonismo narrativo en la novela a raíz de la aparición del cristianismo, que introduce el tradicional dilema entre la creencia en un Dios Supremo y las prácticas animistas o totémicas pasadas¹²⁶. Respecto de esta polémica, Pío Baroja señalaba una diferencia manifiesta entre los propios vascos:

Yo, mi querido señor Cincúnegui, agruparía los vascos, de una manera arbitraria en dos clases: los hijos de Urtzi y los de Jaungoicoa. Urtzi, en su origen el firmamento, el círculo celeste Varuna y Urano, se hace un héroe de sangre caliente y lleva a su lado a los dionisiacos y a los violentos. Jaungoicoa, el Dios más moderno y extranjero, probablemente traducción del semítico de Jehovah, va rodeado de gente práctica y discreta (2003: 10).

En las escasas y breves escenas en que se describe la cotidianeidad de Sugarkea es posible apreciar ciertas expresiones comunitarias en torno a dispersos elementos de la naturaleza que configuran a la familia en un tiempo anterior, incluso, a Urtzi y a Jaungoicoa. Todo ello sin distinguir explícitamente entre lo sagrado y lo profano y estableciendo una conexión íntima entre las

¹²⁵ De hecho, «cojones» es una de las palabras más repetidas en la novela, hasta 119 ocasiones.

¹²⁶ Respecto a la primera forma de religión, es interesante recordar la polémica establecida entre el Padre Schmidt, defensor de la creencia en un poder supremo como instinto natural del ser humano y autores como Tylor, Frazer y Durkheim, que consideraban como forma originaria de la religión el animismo, la magia y el totemismo, respectivamente (Aranzadi, 1981: 282).

fuerzas divinas y las de la naturaleza, que es considerada una característica de las religiones primitivas¹²⁷. Ese tipo de actos religiosos tienen precisamente entre sus funciones principales las de la cohesión y preservación de la tribu, que debe tratar de compartir una imagen común del universo que les rodea:

La preocupación mencionada es conservadora, es una defensa contra el caos, la indeterminación y la ruptura de la cohesión social. La actividad religiosa a través de una sacralización del cosmos mantiene la frágil vida humana en un equilibrio estable (Beriain, 2000: 27).

En Sugarkea no existe espacio ni necesidad de transformar lo contingente en algo más ordenado y tranquilizador, pues la ley de la necesidad gobierna sobre todo lo que ocurre en su entorno; no se requiere ninguna elaboración intelectual para descubrir el sentido de la vida y sus límites. Esta despreocupación tiene un sentido evidente. Se trata de una familia aislada y prácticamente ajena al resto de la comunidad, que no teme por su supervivencia ni por su legitimidad social.

La primera referencia de la narrativa pinillesca a la introducción de la religión aparece en el cuento *El viaje*, publicado originalmente en 1975 en su obra *¡Recuerda, oh, recuerda!* y contextualizado en el tránsito entre la sociedad primitiva hacia los primeros atisbos de escritura, historia y lenguaje. En él se narra la llegada a la comunidad de unos extranjeros que traían a Urtzi¹²⁸, el primer dios que recogía «a los muertos en las nubes» (2011: 21). Su imagen estereotipada, con barba y sayo y un mimbres en la mano derecha, y su localización en el cielo provocaron el conflicto con los Baskardo de Sugarkea, que defendían la literalidad de la fisicidad de la tierra («sólo debemos mirar lo que vemos»). La llegada del dios corre paralela a la conciencia humana de la muerte y su función consiste en aplacar el dolor de la finitud y proporcionar una esperanza ultraterrena a la existencia física: «Los dioses son un invento de la gente que se asusta de los truenos» (2011: 24).

¹²⁷ «Las primeras expresiones de lo social en formato religioso aparecen, en las sociedades de cazadores y recolectores y en las sociedades horticultoras simples, en torno a las categorías de *maná*, *wakan*, *manitú*, *orenda*» (Beriain, 2000: 26).

¹²⁸ «Una divinidad llamada Urtz, Ortz u Ost, personificación del cielo o de la luz celeste, fue venerada por los vascos. A ella atribuyeron la formación de las tormentas, como se ve por los nombres vascos del trueno, del rayo, del relámpago y del pedrisco» (Barandiarán, 1972: 196).

En este sentido, conviene destacar una curiosa analogía entre los personajes de Pinilla y los de la mitología vasca. Los Baskardo representan una traslación literaria del referente mitológico vasco definido por Barandiarán como «jentil» (1972: 145 y ss.). Una figura alrededor de la cual se reunieron diversos temas míticos cruciales en la obra del etnólogo y antropólogo vasco, como las *jentillariak*, unas piedras que formaban una cueva considerada como una antigua vivienda de gentiles, el *jentilbaratz*, el huerto de gentiles, o *jentiletxeeta*, el lugar de las casas de gentiles, identificadas como unas cuevas que contienen ciertos yacimientos prehistóricos.

La primera paradoja que cabe señalar es que el símbolo del *jentil* representa la imagen del vasco primitivo desde la perspectiva del cristianismo, la religión que, finalmente, provocó su desaparición:

Jentil era el hombre salvaje, dotado de fuerza extraordinaria, que vivía en la montaña, en una casa lejana; el que lanzó diversos peñascos, muy conocidos en el país, a grandes distancias; el pagano que generalmente vivía en paz con los cristianos, pero aislado de estos (Barandiarán, 1972: 126).

La introducción del cristianismo conllevó, por lo tanto, la paulatina desaparición de los mitos gentílicos vascos, un proceso crucial de transformación que la mitología vasca definió como la leyenda de Kixmi:

Según una de sus versiones procedente de Ataun, los gentiles se divertían un día en el collado Argaintxabaleta, en la sierra de Aralar, cuando vieron que del lado de Oriente avanzaba hacia ellos una nube luminosa¹²⁹. Asustados por el fenómeno, llamaron a un sabio anciano y le condujeron a aquel paraje para que contemplase la misteriosa nube y les declarara lo que ésta significaba. El anciano les dijo: «Ha nacido el *Kixmi* y ha llegado el *fin de nuestra raza*; echadme por el vecino precipicio». Y los suyos le echaron peñas abajo y como seguidos de la nube luminosa - huyendo de la misma - corrieron hacia Occidente, y al llegar al vallecito de Arraztaran se sepultaron precipitadamente debajo de una gran losa que desde entonces se llama *Jentillari* («sepultura de los gentiles» o «piedra de los gentiles»). (...) En casi todas las versiones de la leyenda de Kixmi existe un jefe o un anciano asesor, a quien los suyos le abren los ojos con gran esfuerzo para que contemple el extraño fenómeno (1972: 132).

¹²⁹ «La forma de la nube luminosa tiene otras variantes dependiendo del lugar en el que se registre la leyenda: una estrella (...), una nube que venía del mar, la primera que veían en su cielo (*Ceráin*), una neblina (*Orozco*), etc. (...) Los gentiles del monte Iturbei (*Hernani*), saliendo de su caverna, vieron que había nevado, y su viejo jefe y asesor les dijo que su casta se acababa, pues venían los *pillstriak* (cristianos)» (Barandiarán, 1972: 132).

La leyenda de Kixmi recogida por Barandiarán se relaciona, como veremos a continuación, de un modo literal con los Baskardo de Sugarkea y el episodio de Totakoxe soltera, en los momentos decisivos que definen la ascensión definitiva de la nueva religión. Tras la escena visionaria de la protagonista y la visita del obispo de Iruña, se produce la reunión de los Fundadores de Getxo para responder solemnemente ante la nueva transformación. Una vez reunidos, deciden consultar al patriarca de los Baskardo, «un ejemplar grande, casi un gigante, envuelto en piel de oso y descalzo, y armado con hacha de sílex» (I, 71). Evidentemente, la respuesta del Baskardo fue negativa a la construcción de la ermita y a lo que ella implicaba y le recordó al obispo de Iruña que «los vascos éramos más vascos cuando andábamos sin dioses» (I, 72), proclamando la misma respuesta pagana que ya había emitido ante otro embajador de la nueva religión siglos atrás. El salvaje identifica sin dudar al nuevo Cristo-Dios con Kixmi y su reacción en la novela aparece en dos ocasiones, en una traslación literal del mito referido por Barandiarán:

(I, 72): Sí, Kixmi, lo conozco. Cuando un antepasado mío vio en el cielo la estrella de tu dios, pidió a la familia que lo tirara por el acantilado, para no ver la destrucción de los vascos, y ellos le tiraron y así no la vio.

(III, 303): Un par de siglos antes, el patriarca de Sugarkea, de ciento cuarenta años, comunicó a su familia que había una nueva estrella en el cielo, pidió que lo sacaran fuera, levantó la vista y la cara se le puso negra. – Ha llegado Kixmi – gruñó. Su familia le preguntó quién era Kixmi. – Un mono. Un nuevo dios. El peor de todos. Tiradme guardabajo por el monte.

El episodio de Totakoxe incorpora en la comunidad la posibilidad de los milagros cristianos y trae como consecuencia la recepción de Cristo como el nuevo Dios. Su ascensión conllevará, asimismo, la asimilación de la imagen del pecado, que nace del deseo y, por lo tanto, de la desobediencia a Dios.

EL PECADO

La reinterpretación del mito de Adán y Eva y la elaboración de la estética del Pecado Original tuvo un catalizador decisivo en el pensamiento de San Agustín en el siglo V (*La gracia de Jesucristo y el pecado original*), quien explicitó

que toda la humanidad fue castigada por Dios a la condenación eterna a causa de la desobediencia de Adán¹³⁰. Consecuentemente, el acto sexual, corrompido de lujuria, constituyó la forma elegida para la herencia de esa culpa universal, «el deseo irracional de obtener placer de las criaturas mortales en lugar de obtenerlo de Dios» (Armstrong, 2005: 113). Para el ser cristiano, por lo tanto, la vida terrenal resultaba una existencia corrupta castigada por el pecado original de nuestros primeros antecesores: «Heredando sus faltas o las consecuencias de sus faltas, vivimos en un estado de alienación en relación a Dios, a nosotros mismos y a los demás» (Berriain, 2000: 42).

El episodio de Totakoxe soltera introduce temporal y estéticamente la aparición del pecado, el momento en que los habitantes del caserío Murua expulsaron a la joven al advertirla preñada, en una reacción colectiva que permite a Pinilla redundar en su posicionamiento estético. La inocencia, la ignorancia y el «silvestrismo» de Totakoxe constituyen la parte positiva del ser humano y, consecuentemente, la acusación del pecado surge como el resultado de la paulatina introducción de los preceptos de la nueva religión en la comunidad. La asunción de estas normas ajenas anuncia la definitiva imposición del nuevo tiempo histórico ante el imaginario tradicional, así como una modificación de las connotaciones de las imágenes del tiempo del crecimiento en la sociedad tradicional, en las que la gestación humana y la germinación natural conservaban un significado compartido, y en el que un embarazo «traía alegría como una buena cosecha»:

Si bien cabe pensar que fueran, precisamente, las vacas los magníficos ejemplos que la empaparon de silvestrismo, con las montas de los toros, los montañosos embarazos y el vaciamiento final en una apoteosis de sangre y de multiplicación de la vida, todo tan dulce, tierno y delicado como la siembra, el desarrollo de las plantas y la recolección de los frutos. (...) Los tiempos, bien recientes, en que las parejas, para acostarse sobre un lecho de yerbas, no necesitaban de ninguna bendición; cuando la preñez subsiguiente no levantaba menos alegrías que la esperanza de una buena cosecha de mijo (I, 63-64).

¹³⁰ Karen Armstrong señala, en este sentido, una diferencia significativa entre el cristianismo occidental y el oriental: «Los cristianos de occidente suelen considerar que el mito del pecado original es algo esencial para su fe pero los ortodoxos griegos de Bizancio nunca han aprobado del todo esta doctrina, no creen que Jesús haya muerto para salvarnos de las consecuencias del pecado original y afirman que Dios se habría hecho humano aunque Adán no hubiera pecado» (2005: 113).

Según la cosmovisión pinillesca, la irrupción del cristianismo supuso otro elemento de coacción a la libertad originaria del ser silvestre y a la expresión del amor: «Un beso siempre es pecado. Ni siquiera los padres se besan. En Altubena sólo besamos a los muertos» (I, 128). De ahí que todo lo relacionado con el amor físico, incluso táctil, se convierta en sinónimo de impureza, como ejemplifica la joven Andrea Altube, quien, después de ser besada por Martxel en la mejilla, malogra su «perfecta cara de vasca» (I, 129). La asunción generalizada de ese espíritu represor por parte de la comunidad corrió paralela, evidentemente, a la aceptación oficial de la jerarquía de la casta sacerdotal en la era histórica y al sentido del pecado en la conciencia individual. Ese injerto antinatural para Pinilla es la clave que caracteriza a los Altube como miembros de la sociedad histórica (del Libro) y, a su vez, lo que les impide conectar con la sociedad primitiva y con el sentido sexual de la naturaleza de los Baskardo de Sugarkea. Una carencia que destaca, particularmente, en las dificultades de Roque Altube para consumir el idilio amoroso en Arrigunaga:

¡Soy un pecador! ¡Soy un pecador! —digo—. ¡He pecado de intención contra Dios y contra ti misma, Isidora! ¿Verdad que lo sabes? ¡Te he traído aquí con engaños para desgraciarte! ¡Soy un pecador! ¡Soy un pecador! (I, 212).

Esa concepción alcanzará su sentido más delirante y grotesco¹³¹ a través de las aventuras de los hermanos Baskardo Oiaindia, Martxel y Josafat, quienes recorren los pueblos de Euskadi convertidos en adalides del más profundo casticismo, lanzando continuas admoniciones morales e intentando prohibir cualquier contacto carnal:

Nos hicimos con un calendario de fiestas y romerías y ocupábamos las primaveras y los veranos en viajar de un pueblo a otro, de una plaza a otra, reconviniendo a quienes daban escándalo con su comportamiento extranjero. Martxel era capaz de llegar a las manos, y tenía que ser el otro muy fuerte para vencerle, aunque casi siempre se juntaban varios contra él y le trataban como a cualquier invasor de su territorio que quisiera quitarles las novias (I, 399).

Sus anécdotas remiten directamente a los textos y a las cruzadas morales de los hermanos Arana contra el pecado (v. Juaristi, 1997: 158 y 176), en las que

¹³¹ «It is one characteristic of revolutions, whether literary, political, or scientific, that they liberate, dignify, and pass through the grotesque. A shift in vision (...) and suddenly the deformed is revealed as the sublime» (Harpham, 2006: 20).

trataron de prohibir el baile *agarrao*, al considerarlo un comportamiento impropio del buen vasco. El propio Sabino Arana explicitaba su postura en sus vehementes artículos:

«¿Qué somos?», *Bizkaitarra*, nº 29, junio de 1895: Ved un baile bizkaino presidido por las autoridades eclesiásticas y civiles y sentiréis regocijarse el ánimo al son del “txistu”, la alboka o la dulzaina y al ver unidos en admirable consorcio el más sencillo candor y la más loca alegría; presenciad un baile español y si no os causa náuseas el liviano, asqueroso y cínico abrazo de los dos sexos queda acreditada la robustez de vuestro estómago (Arana en Corcuera y Oribe, 1991: I, 444).

«Efectos de la invasión», *Baserritarra*, nº 11, julio de 1897: Que al norte de Marruecos hay un pueblo cuyos bailes peculiares son indecentes hasta la fetidez; y que al norte de este segundo pueblo hay otro cuyas danzas nacionales son honestas y decorosas hasta la perfección; y entonces no les chocaría que el alcalde de un pueblo euskeriano prohibiese el bailar al uso maketo, como es el hacerlo abrazado asquerosamente a la pareja, para restaurar en su lugar el uso nacional de Euskeria (Arana en Corcuera y Oribe, 1991: II, 403).

Durante los viajes con su hermano Martxel, Jaso es testigo de la realidad literal de la vida y cualquier gesto cotidiano le parece una bajeza insoportable, un pecado infame. La novela critica así la paródica culminación de la cultura «seria» que desprecia lo bajo:

Fue Dios quien determinó que una mujer no se sumara a nuestros viajes, en los que vi cosas que nunca había visto, tuve conocimiento de bajezas horrendas, aprendí de la vida negruras que hubiera preferido ignorar. Miraba yo a Martxel y él sonreía. «¿Cómo esperas desterrar ciertos pecados si no sabes que existen?» (I, 407).

El descubrimiento de que existen prostitutas vascas choca con todo lo aprendido por Josafat, así como con el contenido idílico de las obras dramáticas de su propio hermano. En estas acciones, Martxel ejerce como un creador de ideología y Jaso, como su hipnotizado receptor, incapaz de entender el sentido figurado del arte y del lenguaje:

¿Qué pasa entre los vascos? ¿Es que ninguno se atreve a decir a esas dos mujeres que se marchen de este pueblo? ¿Sabe el señor párroco que viven aquí y lo que hacen? ¡Claro que no lo sabe! Hay que decírselo. (...) ¿Has dejado de ser el hijo de Ama, el que prohíbe a las parejas bailar a lo agarrado, el que rompe en las tabernas las botellas de alcohol? ¿Por qué ahora, hermano, te unes al enemigo? (I, 410).

El planteamiento simbólico de Pinilla relaciona, como ya se ha visto, la introducción de la religión con la destrucción de la libertad originaria del ser humano. Se trata de un proceso de desintegración que adquiere un sentido definitivo a través de la aparición de un segundo elemento crucial, la introducción de la primera economía de mercado.

EL MONETARISMO Y EL PRIMER CAPITALISMO

Al igual que en el episodio de Totakoxe y el cristianismo, la introducción del primer capitalismo en la sociedad vasca se narra a partir de un acontecimiento aparentemente intrascendente que, finalmente, transforma las reglas del mundo. El episodio del gran bloque de madera y los bueyes de Larreko está contextualizado vagamente alrededor del siglo XII¹³² en un relato que retoma las características del cronotopo del umbral en unión con el cronotopo de la crisis y las transformaciones. En este fragmento, el ritmo de la narración se detiene de un modo extremo y el tiempo adquiere la duración indeterminada característica de este cronotopo (Bal, 1990: 83-84). El espacio del umbral es, evidentemente, la orilla de Arrigunaga (I, 333: «Allí estaba, entre la tierra y la mar») y, en el interior del objeto, se percibe el carácter metálico que conllevan siempre las grandes transformaciones (I, 333: «Es de la mejor madera que existe, pues casi parece hierro»). La propia idea de transformación aparece caracterizada como una inercia natural del ser histórico e, incluso, de la propia naturaleza:

Fue una primera instalación, sobre un espacio y un tiempo concretos, de un no consciente propósito de iniciar algo vagamente sentido que pugnaba por emerger a la luz, como una de esas exclusiones naturales que se producen cuando en el sustrato yace la suficiente carga o, más bien, necesidad, digamos, histórica (I, 338).

La introducción del primer capitalismo en la sociedad tradicional va a ser analizada, en este epígrafe, a partir de la utilización de «el caso», una de las formas simples de la literatura. La elección de un género constituye, al fin y al

¹³² De acuerdo con la cronología del texto, el episodio de Totakoxe soltera ocurre cuatro generaciones después del encuentro del Mostrador, en una comunidad del siglo XIII: «La iglesia, el templo; pero, antes, la ermita, aquel cajón, poco más que un cobertizo, construido al pie del gran roble en cuyas ramas Totakoxe, 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, un siglo antes, de la playa y dejado allí no sólo mientras Etxe y Larreko resolvían a cuál de los dos pertenecía, sino en espera de darle un destino» (I, 62).

cabo, uno de los rasgos más evidentes de la denominada forma interior de la literatura: una categoría estética que define y condiciona la forma exterior y su contenido. El caso es una de las formas simples categorizada en la obra de Andreas Jolles como uno de los géneros del discurso de la transición, formas que funcionaron como un enlace entre el mundo de la oralidad y el de la escritura¹³³. En ese territorio transicional, el género del caso ha sido objeto de una productividad intensa en la literatura popular y en su adaptación a las formas cultas. Como ha analizado Beltrán Almería (2008 y 2015), la forma del caso, en la sociedad de la escritura, ha aparecido habitualmente incluida dentro de un marco narrativo más amplio, como es el de la novela y habitualmente con un tratamiento humorístico, como en *El asno de oro* o el propio *Lazarillo de Tormes*, un caso que da pie a toda una novela. En la modernidad, la actitud hacia este género ha sido diversa, pero, como veremos en el tratamiento que le proporciona Pinilla, el caso ha podido revestirse de una nueva autoridad: una revitalización que le ha permitido presentarse con una forma más mitificada y simbólica¹³⁴.

De acuerdo a la definición de Jolles, el caso es el relato de un suceso inusitado y el ejemplo con que ayuda a definir su concepto, una querrela sobre un tonel en el que dos expertos discrepan sobre su contenido, remite directamente al relato de Etxe y Larreko. El caso, según el lingüista alemán, ha de ser diferenciado del ejemplo y de la muestra, porque se funda en «una disposición mental que se representa el universo como un objeto que se puede evaluar y juzgar según normas» (1972: 143). El caso judicial o moral constituye la actualización de esa forma simple en la literatura; en nuestro caso, una querrela popular sobre a quién debe atribuirse la propiedad de un bloque de madera encontrado en la playa. Ese tipo de pregunta, que contiene una interrogación sobre la norma misma, es distinto al que se puede encontrar en el mito o la adivinanza y se vincula a la forma del caso concebida por Jolles, de lo que se extrae una conclusión: el caso es un género que deja de ser tal «cuando una decisión positiva neutraliza el deber de decidir» (1972: 151).

¹³³ Jolles concibió en su obra *Formas simples* la idea de identificar y determinar las formas del discurso que subyacen en la literatura. Estas formas compondrían un sistema de nueve elementos simples: leyenda, gesta, mito, adivinanza, locución, caso, recuerdo, cuento y agudeza (1972 [1958]).

¹³⁴ Al fin y al cabo, como ya apuntara McLuhan en *La galaxia Gutenberg* (1998), la era moderna se caracteriza por cierto retorno de la oralidad, que él veía expresado en la retribalización de la sociedad.

El caso de Etxe y Larreko es el episodio incluido en la novela que acoge una mayor acumulación de voces de personajes diversos. La comunidad al completo participa, a través de las apuestas, con argumentos a favor o en contra y, por tanto, su destino individual queda sometido a la resolución final¹³⁵. El relato se sitúa alrededor del siglo XII y la imposibilidad de su desenlace permite revivirlo hasta el presente de la narración. La inclusión de las apuestas familiares sobre el desenlace de la acción incorpora, asimismo, dos efectos narrativos remarcables. Por un lado, éstas contribuyen a intensificar el suspense sobre la posible conclusión del episodio y, por otro, permite que las siguientes generaciones puedan vivir el momento de la transformación como si se tratara de un presente infinito:

La decisión sobre el caso de Etxe y Larreko conlleva la evaluación del destino de una comunidad tradicional y se presenta a través de dos códigos: un lenguaje común, el lenguaje de la casuística que permite evaluar según normas (Jolles, 1972: 154) y otro característico de la cultura vasca, el lenguaje ancestral de las apuestas. La autoridad que debe realizar el dictamen sobre la posesión del bloque de madera es ejercida por los propios habitantes de la aldea y presenta una versión informal escenificada en la llamada «Campa del Roble». El objeto del proceso se convertirá, posteriormente, en centro público de la comunidad en forma de taberna, La Venta. En esta discusión, no existe una autoridad superior inmediata que sea capaz de tomar una decisión, dada la importancia radical del asunto y ni siquiera Jaunsolo, el señor de las tierras, se considera capacitado para tal responsabilidad. La decisión de las Juntas de Gernika, como la carta del gobierno del coronel de García Márquez, no llegará nunca y los pleitos en discusión quedarán suspendidos en el tiempo para siempre:

¡Llevamos siglos queriendo que lo hagan, que digan de una jodida vez si lo que aparece en la playa es de quien primero lo ve o de quien lo sube con bueyes, burros o demonios! ¡Que se mojen el culo de una vez los de Gernika! ¡Hay apuestas esperando desde hace siglos! (II, 71).

¹³⁵ La importancia del caso es tan decisiva que la narración incluye una voz poco habitual, la de las amas de casa desde el hogar: «Pero las matriarcas se apresuraron a imponer, y para siempre, un criterio distinto: puestas en jarras, juraron que sus hombres las engañaban, que por qué, en cuanto ellas se daban la vuelta, ellos perdían el culo para pedirle de beber a Ermo y, acodados sobre la Madera, gastaban un tiempo precioso que hacía falta para los trabajos en el caserío, y discutiendo sinsumbaquerías» (I, 357-358).

El lenguaje utilizado por Pinilla asume la expresión de una forma simple tradicional e introduce constantemente expresiones propias del habla coloquial. Es muy curioso, además, comprobar cómo el monetarismo no logra inmiscuirse en la tradición de las apuestas, que no se realizan con dinero sino con medidas agrícolas y rurales. Asimismo, es notoria la ausencia de agentes con función de notarios que recojan la apuesta ajustada por cada personaje. Sus palabras adquieren de inmediato la condición de juramento y, por lo tanto, serán heredadas posteriormente por todos los descendientes de su linaje. Ese detalle revela la importancia de la estructura tradicional de la comunidad, en la que los apellidos personifican absolutamente la identidad de los vecinos, de modo que los descendientes siempre heredan derechos y obligaciones de sus antepasados y no se perciben diferencias sustanciales entre las distintas generaciones de cada familia¹³⁶:

Del mismo modo, cuando desaparecieron Etxe y Larreko, descendientes suyos vinieron a continuar el enfrentamiento por la posesión de la Madera. Los apostantes por uno y por otro heredaban, igualmente, los envites hechos por sus padres y abuelos, siempre a la espera de que los aitxitxes se decidieran de una vez a meter en las viejas leyes no escritas de los vascos una ley nueva que resolviese el nuevo problema en materia de Cosas Encontradas en la Playa y Posteriormente Atascadas a Medio Camino (I, 358, cursiva en el original¹³⁷).

El caso del bloque de madera describe una conexión estética entre la sacralidad del primer altar y el primer mostrador donde se vendió chacolí. Como en otras ocasiones, la novela trata de referir el origen de distintas realidades conjugando de modo cómico y grotesco el lenguaje mítico. Así, el primer mostrador alcohólico de la comunidad resultará ser nada menos que el auténtico altar de la basílica de San Pedro, el cual había llegado por accidente a la playa de Arrigúnaga, tras haber sido rescatado de una tribu de vikingos que lo habían robado de la propia tumba del santo en el siglo II. Los elementos cómicos se multiplican en torno a su sacralidad hasta la respuesta administrativa del alcalde: «O el altar no lo es o Dios le ha encontrado en esta tierra un destino tan sagrado

¹³⁶ Refiriéndose a Etxe, el texto apunta al origen de su mote de «Tempranero»: «No lo había inventado el pueblo para él, sino que Etxe lo heredó de su padre, y este del suyo, pues en la familia era secular tradición recorrer la playa cada día antes que nadie, recogiendo lo aprovechable, incluida la renovada virginidad de las arenas, y hallando, también, cadáveres. Siempre de hombres. Todos los cadáveres eran siempre de hombres, nunca de mujeres. Se trataba, pues, de cadáveres sin misterio» (I, 334-335). Existe una conexión directa de este fragmento con la última novela publicada por Pinilla: *Cadáveres en la playa* (2014).

¹³⁷ En el texto en cursiva de la novela, las palabras en euskera aparecen en redonda.

como su Iglesia y no hay nada que mover» (III, 303). Ese distanciamiento burlesco respecto de la acción mítica se subraya, de igual forma, por la revelación en el tercer tomo de que la raíz del litigio se había basado en un equívoco:

No, no fue Etxe el primero en descubrir en la playa el colosal Tocho, sino un Baskardo de Sugarkea, Enbor, desde el monte. De modo que arrancó de un error la borrasca de apuestas que envolvería a Etxe y a Larreko en los siglos siguientes (III, 303).

Después de los primeros veinticinco o treinta años de enfrentamiento entre los partidarios de Etxe y de Larreko, el cronotopo del umbral aparece más explícito que nunca en un solo gesto definitivo (I, 350), un leve movimiento que situaría a un Ermo al otro lado del bloque de madera. Con ese crucial desplazamiento, quedó inaugurado el primer mostrador para servir chacolí y se inició la cadena de transformaciones que tendría ese bloque de madera como centro catalizador. Ermo clausuró el tiempo de la invitación sin exigencias de la comunidad primitiva y puso en marcha la gran acción transformadora, el intercambio económico:

Estrenar el «pago, pero quiero de ti algo más que el cuenco lleno», de modo que aquello pudo ser o, al menos, llegaría a ser, Mostrador, Altar, Pulpito y Confesonario, Tabernáculo e, incluso, Útero Comunitario gracias a las favorables cualidades personales de Ermo y de quienes de su misma estirpe le sucederían (I, 350).

De igual forma, el momento escogido para relatar el nacimiento de la nueva era tiene un sentido profundamente estético ya que se produce en la celebración de la fiesta del Plenilunio, un ritual de la sociedad tradicional que conservaba su sentido en relación a la luna y los ciclos agrícolas¹³⁸. En esta celebración, el elemento que provoca la metamorfosis colectiva encuentra también su fundamento en el simbolismo bíblico de las Bodas de Caná en Galilea, una solución mágica ante el fin de la bebida (Jn, 2, 1-12). En este caso, sin embargo, el milagro del nuevo instructor de la sociedad capitalista no

¹³⁸ Julio Caro Baroja relacionaba el nombre del día «domingo» con las palabras vascas «igande» o «igandia», «que hubo de corresponder acaso a una gran fiesta que antiguamente se celebraba en el plenilunio, y equivale a “subida grande”. El acomodo y selección de tales nombres parece haberse efectuado en un momento de tránsito del paganismo al cristianismo, de modo paralelo a como ocurrió en otras partes de Europa al darles nombres de los dioses a los días de la semana hebrea» (2000: 302-303). En la entrada Illa «el mes» del Diccionario de Barandiarán se apunta a que «los movimientos y los cambios de la luna han servido para medir el tiempo» (1972: 105). Algunos de esos nombres relacionados con el tiempo se refieren también a fenómenos climáticos y astronómicos, a la vegetación y operación agrícolas y a la vida ganadera o pastoril.

consistió en hacer brotar más vino de forma gratuita sino comenzar a cobrar por el suyo y estrenar así «el tiempo de los venteros, taberneros, barmans o cualquiera de esos irremplazables sacerdotes del alcohol» (I, 353). A esos nuevos oficiantes acudirán los individuos incapaces de enfrentarse como antaño a la soledad y a la libertad: «Y, de pronto, Etxe sacó de su bolsa dos puñados de castañas, las depositó sobre el Mostrador y, sin dejar de tocarlas, más bien suspiró: —Tengo frío» (I, 355).

Como se analizará más detalladamente a través de la figura del burlador, Ermo adquiere en esta escena una estética chamánica al dilatar el tiempo de un modo extraordinario con su salto y modificar (o trasladar) el significado de un símbolo sagrado a su utilidad más profana: «El chamán, muchas veces, trepa a un árbol o a un poste que simboliza el Árbol, la Montaña o la Escalera que antiguamente unía el cielo y la tierra» (Armstrong, 2005: 32-33). La energía imaginativa asocia, en el salto detenido en el tiempo y en sus efectos inmediatos, el mito y el ritual, y con ello une en la misma imagen el acto único y su repetición. La realidad de las transformaciones simbólicas es tan abrumadora que, como las ideologías, son capaces de borrar el pasado: «¿Será verdad que en aquel tiempo los vecinos ponían sobre el tocho comida y bebida para que todos comieran y bebieran gratis?» (II, 69).

Al igual que ocurrió con la irrupción del cristianismo, la comunidad cumplió con el ritual de tratar de alcanzar la unanimidad de los cuarenta y ocho Fundadores y fue a ofrecer el nuevo chacolí a los Baskardo de Sugarkea, quienes se encontraban también celebrando la misma fiesta del Plenilunio, «pero de una manera tan primitiva que ni los más ancianos recordaron que los vascos de otros tiempos lo hacían danzando, en pelota, de rama en rama, como los primates». La respuesta a la propuesta de incorporar una novedad a la vida, evidentemente, volvió a ser negativa:

Baskardo quebró el cuenco de una infalible pedrada, y estando chorreando el txakolí sobre la cabeza del aitxitxe les llegó el vozarrón procedente de la misma rama de la que saliera la piedra: «¡Madarikatuok! ¡Madarikatuok! ¡Madarikatuok!» (I, 354).

El «caso» de Etxe y Larreko antecede, como hemos visto, al salto de Zacarías Ermo y a sus consecuencias, y se configura como un episodio que representa simbólicamente el umbral de la transición del mundo de las

tradiciones al mundo histórico. La comunidad de Getxo deberá, sin embargo, afrontar una segunda transformación estética y socioeconómica, una revolución industrial que clausura el tiempo de la sociedad histórica y vincula su territorio con la era de la modernidad. En el País Vasco, esa transición está simbólicamente representada en la destrucción del idilio de la casa natal. La tierra, la sangre, el trabajo agrícola, la familia, la vida y la muerte unidos en torno a la preponderancia simbólica del caserío vasco, que analizamos a continuación.

LA ETXE Y LA DESTRUCCIÓN DEL TRABAJO AGRÍCOLA

La resolución de las guerras carlistas a lo largo del siglo XIX confirmó la disolución irreversible de la sociedad tradicional en el País Vasco, una transformación que la abolición foral y la creciente industrialización terminaron por consolidar:

La industrialización del País Vasco se inició a partir de 1841. El traslado de las aduanas a la costa permitió a la región beneficiarse de la protección arancelaria frente a la competencia extranjera y estimuló la aparición de una industria moderna, de la mano de una iniciativa empresarial local y también extranjera y de capitales de la región (Fernández de Pinedo, 2001). El desarrollo industrial se concentró inicialmente en unos pocos sectores: siderurgia, minería del hierro y transporte marítimo en Bizkaia, e industrias de bienes de consumo (papel, textiles y alimentación) y fabricación de armas de fuego en Gipuzkoa (Valdaliso, 2013: 154).

Como anunció proféticamente Hilario de Intxausti, el fin del mundo llegaría al País Vasco «en forma de carreteras, tabernas e industrias» (cit. en Aranzadi, 1981: 251). En ese momento crucial de la historia, la descomposición del eje estructural de la sociedad vasca tradicional, la casa solariega, deviene un elemento fundamental en la transformación social, estética e ideológica de todo el territorio.

El papel central de la casa solariega en la estructuración social del País Vasco tiene su explicación en la firmeza de los patrones estructurales de la sociedad vasca entre los siglos XVI y XIX (v. Caro Baroja, 2000: 110-132 y 207-222). Euskadi fue un territorio que gozó de una gran estabilidad gracias a la perdurabilidad de su sistema jurídico-político (los Fueros), la figura de la hidalguía universal y una configuración territorial sin grandes alteraciones

(Aranzadi, 319-320). En este contexto, junto a su importancia como unidad de explotación agraria, la casa solariega se constituyó como el elemento orgánico que definía sustancialmente la identidad social de cada individuo:

En la casa tradicional vasca quedan reflejados los siguientes principios: protección (material como lugar de habitación, familiar como acogida de un grupo humano y religiosa asimilando casa con templo y lugar de culto); relación (acogiendo a parientes tanto cercanos como lejanos, a personas que no pertenecen al tronco familiar, como amigos y a la servidumbre, y asimismo a los animales domésticos), y autoridad (del propietario con el resto de los miembros de la casa). Su objetivo ha sido la conservación de los bienes raíces, sirviendo de enlace entre los tiempos pasados y el futuro. El sistema de transmisión de la casa a un único heredero garantizaba la continuidad y la conservación de la misma y sus propiedades en la familia troncal y evitaba su disgregación como un todo y su posible desaparición con el tiempo. Ha sido por todo ello, una entidad de carácter económico, religioso y social y aglutinadora de conceptos materiales e inmateriales (Olarán Múgica, 2012: 29-30).

La importancia estética de la casa solariega se constituiría, posteriormente, como la representación de un anacronismo propio del milenarismo: el «origen», el legendario «Principio» ahistórico y atemporal que persiguen tanto el maestro don Manuel como Cristina Oiaindia. La imagen de ese origen ancestral, sin embargo, no es más que la representación de la estructura tradicional de Vasconia entre los siglos XVI y XIX. Durante todos esos años, se desarrolló lo que Aranzadi caracteriza como el proceso «del parentesco a la territorialidad» en el que el linaje y la descendencia nobiliaria perdieron valor en favor de la residencia familiar. Ésta acabó configurando al grupo doméstico como unidad socioeconómica fundamental de la sociedad rural vasca y se caracterizó por los siguientes rasgos:

1. Composición trigeracional de la unidad doméstica: la pareja activa (*etxekojaun-etxekoandre*), la pareja casada ascendente (los padres de la pareja activa, según la residencia del matrimonio haya sido patrilocal o matrilocal) y los descendientes solteros de ambas parejas.

2. La concepción de la *Etxe* como la unidad, inalterable a través del tiempo, del edificio, los utensilios de la casa, las tierras y la sepultura a través de una designación de heredero único.

3. La línea de filiación determinada por la residencia, por la línea familiar del padre que continúe viviendo en su casa natal, es decir, el anterior heredero (Douglass, 1973 y 1977, cit. en Aranzadi, 2001: 902-904).

La importancia de este factor socioeconómico tiene su correspondencia con la evolución de los apellidos, un elemento identitario que recorre toda la novela de Pinilla y que es determinante en la evolución narrativa de todos los personajes. A partir de los siglos XV- XVI, la categorización apelativa de la Edad Media (nombre de pila + patronímico + nombre del Solar) se va desarrollando hasta llegar en el siglo XVIII al establecimiento habitual del nombre del Solar (o del lugar, en su defecto) como apellido¹³⁹. Ello será determinante socialmente ya que cada persona debía probar que procedía de un Solar para atestiguar la hidalguía, por lo que convenía tomar su apellido de él. El eje de la continuidad social, por lo tanto, será la casa solariega, quedando el linaje como un elemento subordinado. Ya sea como propietario o como arrendatario, «el actor adopta la identidad social del nombre de la casa donde reside» (Douglass, 1973: 189 y ss.).

La religión también tiene, evidentemente, un papel determinante en la legitimación estética de la casa solariega. El cristianismo trasladó el valor sagrado de la sepultura de los ancestros a través de la sepulturía (*yarleku*), «el lugar sagrado o asiento familiar que cada casa poseía en la iglesia parroquial» (Ortiz-Osés, 2007: 52) y era la mujer de la casa (*etxeakoandre*) la encargada de presidir los actos de conmemoración de los difuntos. La preeminencia de la *etxe* queda reforzada por el hecho de que el *yarleku* no pertenezca a los habitantes sino a la propia casa. De hecho, era factible que grupos familiares distintos, sin descendencia entre ellos, hubieran habitado una misma casa. En la novela, la aceptación de la construcción de la ermita como lugar público y sagrado para la comunidad conlleva, asimismo, una transformación sustancial de las formas del culto a los antepasados que, hasta ese momento, se realizaban en el interior de la residencia familiar¹⁴⁰. Toda esta simbología forma parte de una estructura

¹³⁹ Estadio intermedio en los siglos XV-XVI: apellidos compuestos a partir de un patronímico se convierten en epónimos (no cambian en cada generación) más nombre de lugar.

¹⁴⁰ En una de sus notas personales para la trilogía, puede verse cómo Pinilla había pensado, en primer lugar, situar el centro cristiano de la población en la vieja ermita de San Martín; posiblemente, la primitiva matriz

social concreta y su quiebra será la causa del surgimiento de la estética milenarista, por el deseo de restablecer la unión con la tierra, sus mitos y sus antepasados.

El origen de la simbología de la *etxe* está delimitado históricamente en el tiempo y, sin embargo, en el inconsciente colectivo de la comunidad, pertenece al ámbito estético del Principio, a un tiempo eterno e inmemorial:

Heredaré Altubena y la cama de los mayores cuando ellos se mueran y en ella dormiré todas las noches hasta mi muerte. Es como ha sido siempre. Ni los padres ni los abuelos recuerdan que algún Altube haya pasado fuera una sola noche de su vida (I, 263).

En la novela de Pinilla, será Altubena la sinécdoque que mostrará ese proceso destructor por el que el ser humano es separado de la tierra que trabaja y queda desamparado ante los nuevos valores industriales¹⁴¹. A través de su presencia providencial, el personaje de Ella provoca con sus habilidades culinarias que Santiago Altube, el tío de Roque, acabe vendiendo los derechos de su primogenitura del caserío a su hermano Juan para poder casarse y satisfacer su avidez inagotable. Con ese fin, utilizó en su provecho la expresión grotesca del insaciable apetito del primogénito Santiago Altube (I, 259: «una tripa que nunca se llena»), un cuerpo grotesco definido como «una figura de intercambio desregulado biológico y social» (Bajtín, 1987: 285-286) que Pinilla utiliza para reformular las transformaciones sociológicas en las dinámicas de la fisiología humana: «A mi tío le ocurre que pesa trece arrobas y no puede moverse de un sillón reforzado y come por diez. Es como tener a nuestro cargo diez parientes tontos» (I, 259).

El cuerpo de Santiago constituye una figura cómica que personifica la destrucción del idilio, un organismo que ha perdido sus valores positivos (relacionados con el tiempo del crecimiento, el nacimiento y la renovación) y aparece connotado por sus aspectos negativos de decadencia, parálisis y muerte. Ciertamente, la percepción de su imagen está fundamentada en una base escatológica en su doble acepción (I, 259: «Ha caído sobre la familia una

parroquial de Getxo (I, 24: Iglesia, Archivo Walden). Por tanto, la decisión de situar el inicio del cristianismo en la actual Iglesia de Santa María fue posterior (v. Llanos, 2016).

¹⁴¹ «Sólo trae calamidades el abandonar la tierra – dice la voz del padre –. Mi hermano Saturnino lleva veinte años en las Américas y ya es como un muerto» (I, 258).

peste») que implica, casi necesariamente, extenuación y resignación. Años después, Santiago también es protagonista de «la segunda profanación de Altubena» (I, 387). A causa de su creciente obesidad y de su matrimonio con Ella, Juan Altube, el padre de Roque, tuvo que afrontar una deuda imposible de sufragar y murió reventado por la carga de trabajo que suponía («era lo que la familia y Getxo esperaban de él»)¹⁴². Ello provoca, a su vez, que Roque se casara con Madia o Magda, la misteriosa compañera de Ella, en un gesto que mostró de nuevo la pasividad de su carácter¹⁴³:

Cuando él abrió los ojos, se encontró casado, con una mujer preñada y, por añadidura, responsable de las tierras que pasaban de un Altube a otro desde el Principio. Es decir, había sido recuperado por la tradición. El lugar de Isidora lo ocupaba aquella figurita aún casi desconocida..., pero cosas así no eran competencia de la tradición (I, 383).

Altubena personifica en sus cíclicas tareas el ritual laboral agrícola, un espacio nutrido por las imágenes del tiempo del crecimiento en el que los productos agrícolas y la propia vida de la tierra cobran un protagonismo fundamental. En contraposición a ese espacio, se presenta la realidad de las minas y de la siderurgia, una tierra sin alimento en la que gobierna el poder del hierro y otro sentido del tiempo:

Este trabajo en Altos Hornos nunca me ha gustado, las jornadas se me hacen eternas, siempre con un sudor sucio encima, no como el sudor que sale trabajando la tierra, siempre rodeado de hombres mojados de sucio sudor de hierro, ahogado por los humos, cegado por los fuegos. ¡Cuánto echo de menos el trabajo en el campo, a cielo abierto, respirando a pleno pulmón la brisa que sube de la playa, y solo, solo, solo, a veces sin ver a nadie durante un día entero...! (I, 155-156).

Esa realidad contrapuesta señala estéticamente el fin del trabajo agrícola como la estructura productiva básica de la sociedad moderna y, por lo tanto, la destrucción de esa organización económico-laboral. La realidad socioeconómica del entorno agrícola se ha transformado sustancialmente y Altubena ha perdido su sentido original al perder su condición de espacio autónomo. Tras el regreso de Roque de las minas, la tragedia se agrava puesto que la intrusión invencible

¹⁴² Es preciso recordar que Roque (junto con su tío Santiago) tuvo que abandonar Altubena al casarse con Madia o Magda en 1898 y sólo pudo dejar el Palacio Galeón y regresar a un caserío (en este caso, Basaon) gracias a la campaña de Cristina Oiaindia tiempo después, desprovisto de su propiedad jurídica. En su caso, Roque «no fue a *su* tierra sino a *la* tierra, que acaso tuviera un significado más noble» (II, 229).

¹⁴³ «Acaso el tío se preguntara, irritado, por qué siempre había de ser ella la que marcara lo que se había de hacer» (II, 230). Este aspecto quedará analizado con más profundidad en la figura del hombre inútil.

de la industrialización ha provocado la desaparición del tiempo estático e inmóvil de la sociedad tradicional. El idilio del trabajo de la tierra ha quedado desolado tras la irrupción de la sociedad moderna y la preeminencia del derecho civil y mercantil sobre los ancestrales principios tradicionales:

¿Qué Altubena encontró? Un friso de rostros petrificados contra un destino nuevo, pues ahora trabajaban la tierra no por la tierra misma sino por obtener de ella el dinero con el que pagar al banco la compra de aquel irreductible espacio que fue el suyo desde el Principio. (...) Aquella tierra y aquellas piedras que, por primera vez, habían dejado de ser suyas: los que mediaron entre la decisión de Santiago de vendérselas a la familia – más exactamente: su decisión de dejar de ser un Altube – y el trazo de la cruz al pie del compromiso de compra por parte de Zenon, tu abuelo (I, 325).

Las condiciones del trabajo fabril establecen varias diferencias clave entre la sociedad agrícola y la moderna como son el trabajo en soledad (o en familia) respecto a la masa de trabajadores anónimos de la sociedad industrial¹⁴⁴, o la conexión orgánica del ser con su propia tarea: «En los caseríos nunca se ha hecho huelga, se caería el cielo» (III, 377). Por otro lado, la narración de los bombardeos de la aviación alemana durante la Guerra Civil ilustra una victoria más del nuevo tiempo del hierro y, por tanto, una destrucción reiterada del espacio sagrado de la tierra natal. Durante la contienda bélica, la propia configuración del caserío acabará por disolverse literal y simbólicamente. Por un lado, sus habitantes corrompen su sentido de la economía agrícola y ceden a las tentaciones económicas de la plusvalía de los alimentos en tiempos de guerra y, por otro, Altubena pierde su carácter irreductible ante la agresión del hierro. Sus habitantes deciden finalmente protegerse de la aviación alemana en las cuevas de la playa de Arrigunaga:

«Si quieren matarnos a todos, que nos maten», dijo la madre. Me estremecí; hasta entonces me había gustado pensar que a Altubena y a sus cuatro habitantes nos protegía el amplio espacio de huertas, prados, higueras, manzanos y el cañaverl que nos rodeaba, algo así como estar y no estar en la Guerra. Las palabras de la madre nos colocaban en la línea de fuego (III, 47).

¹⁴⁴ Urbano, el padre de Isidora, minero durante cuarenta años, también percibe esa diferencia: «Eres de la costa, de las playas —dice—. Todavía eres joven, pero ya te apuntan en las esquinas de los ojos las arruguillas de los que al levantar la cabeza del trabajo pueden ver el sol». Y de ese mundo estético resulta asimismo una correspondencia ideológica: ser del campo implica ser buen católico: «De Getxo, del campo —dice el viejo—. Serás un hombre cumplidor con la Iglesia, Roque. A ver si me ayudas a convertir a esta cuadrilla» (I, 162).

La destrucción del caserío natal presenta dos perspectivas en la novela. Por un lado, la de los vencidos, en la que Altubena representa la destrucción de un tiempo apegado a la tierra y una seguridad terrenal que se desvanece sin remedio¹⁴⁵. Por otro lado, se describe la destrucción de otro tipo de residencia, la de los nobles *jauntxos*, cuya presencia equilibra el sistema de explotación feudal y que, al carecer de tierras propias de labranza, facilita aún más su aniquilación simbólica en el nuevo tiempo. Su trascendencia está sostenida por un sistema de valores que estructura la sociedad en función del linaje y del poder económico de los apellidos. Su destrucción, paradójicamente, correrá a cargo del personaje antagónico de su pirámide social, Ella, una mujer nacida en el estrato más ínfimo de la sociedad que, a fuerza de aplicar lo aprendido en la nueva sociedad monetarista, logra alcanzar la cúspide del poder económico. Tras el desenlace de la Guerra Civil¹⁴⁶, la culminación de la victoria de Ella sobre Cristina Oiaindia en 1942 ataca el corazón icónico del caserío y lo despoja de toda la connotación simbólica del poder tradicional:

La culminación de lo que don Manuel denominaba «apoteosis primera» se produjo en el intermedio, cuando aún no habían sido sacados los féretros para el funeral en San Baskardo, y fue la eliminación del escudo en piedra de los Oiaindia de la fachada de su vieja y varias veces actualizada casa torre, que ya no les pertenecía. Llegó un cantero con una larga escalera de mano y pulverizó a golpes de porra el roble, las armas cruzadas y los cuarteles, operación que vigiló Ella desde la carretera (III, 139).

La destrucción simbólica anuncia, como vemos, la desaparición de la casa solariega como eje vertebrador de un mundo nuevo, en el que la red de sentido que sustentaba valores como hidalguía universal, lugares naturales y valores eternos se desvanece sin remedio. Tras la abolición foral y la progresiva industrialización, la estabilidad de la estructura familiar y socioeconómica del País Vasco asume progresivamente todas las características frágiles de la modernidad. Ante esa situación, se produjo una reacción social y política que consideraba las nuevas fuerzas como una amenaza para la supervivencia de la imagen tradicional del ser humano y su comunidad.

¹⁴⁵ La incapacidad para racionalizar ese proceso es continua en la novela: «¿Cómo nos iban a quitar la tierra? Aunque hoy tuviéramos que compartir su parte de arriba con el enemigo, la tierra siempre sería nuestra. Es lo que aún se escuchaba en mi cocina» (III, 162).

¹⁴⁶ En 1939, el desenlace fue beneficioso para los Baskardo Oiaindia, dado que su marido formó parte activa en el triunfo de las tropas franquistas.

Una vez establecidos los referentes de la sociedad primitiva y de la sociedad histórica nos centraremos, a continuación, en el contexto inmediato de la novela, esto es, la configuración de la sociedad moderna (industrial) en la confluencia de los siglos XIX y XX. La obra de Pinilla se detiene específicamente en la narración de todo ese proceso de transformaciones sociales, económicas y estéticas que modificó las coordenadas de la sociedad occidental. En el plano económico, se produce un cambio sustancial de las relaciones de producción que permite, o exige, un desarrollo tecnológico excepcional. La acumulación de capital conllevará, asimismo, el surgimiento de una dialéctica de confrontación de las clases sociales, diferenciadas entre propietarios del capital y trabajadores. Se produce, en definitiva, una reestructuración de los valores sociales, en el que el individuo, el Estado y el capital adquieren un protagonismo indiscutible. Durante ese proceso abrupto de industrialización, se forjaron gran parte de los mitos que condicionaron de manera definitiva la adopción de la estética milenarista (o del idilio) en la conciencia colectiva de la sociedad tradicional vasca, un aspecto que constituye el apartado con mayor extensión de este análisis.

2. 3. NACIONALISMO Y MILENARISMO EN LA SOCIEDAD MODERNA

La estética del idilio está ligada estructuralmente a una concepción concreta del espacio y del tiempo y lleva aparejada una forma interior determinada. Esa estética tiene su referente en las imágenes simbólicas que sostuvieron doctrinas de salvación medievales como el milenarismo. De hecho, desde el punto de vista de la imaginación humana, la estética del idilio se puede asimilar a la estética del milenarismo y de la Edad de Oro, un conjunto de representaciones basadas en la creencia en un paraíso al que se retorna al final de los tiempos y una configuración ideológica basada en el hipérbaton histórico bajtiniano, según el cual, el objetivo a perseguir en el futuro es el regreso al orden paradisiaco del pasado:

La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado (Bajtín, 1989: 299).

En la construcción de la estética milenarista en el País Vasco tomaron especial protagonismo la mitología foralista y la mitología campesina tradicional, dos corpus ideológicos que se forjaron con un papel preeminente de la religión. En este sentido, no se debe soslayar que el peso de la mitología cristiana en la configuración ideológica del País Vasco fue y sigue siendo, en términos relativos, muy superior a cualquier otra influencia¹⁴⁷:

Si llamamos mitología vasca al conjunto de mitos y leyendas que han configurado la conciencia del pueblo vasco habrá que concluir que tan mitos vascos son la virgen María, Jesucristo o el Purgatorio cómo Basajaun, Akerbeltz o Gaueko (Aranzadi, 1981: 264).

¹⁴⁷ «El influjo que sobre el comportamiento de un vasco decimonónico pudiera tener Mari, Maju, Gaueko, y todas las legiones de lamiak y basajaunak juntas, era con toda probabilidad difícilmente equiparable al derivado de un sermón dominical o la devoción al santo patrono del pueblo» (Aranzadi, 1981: 263).

Originalmente, la estética del idilio es una estética conservadora ya que, como ilustra Cristina Oiaindia y desea don Manuel, pretende la preservación del ideal atemporal de las tradiciones, es decir, la continuación de las generaciones a imitación, en el caso de la novela de Pinilla, de los 48 Fundadores (con mayúscula) de la aldea en la que viven. La connotación positiva de la idea del origen supone, como explica Bajtín, una categoría de carácter jerárquico, valorativo:

Para la concepción épica del mundo, el «comienzo», «el mejor», el «fundador», el «antepasado», «el que existió antes», etc., no son categorías puramente temporales, sino valorativas y temporales; (...) todo está bien en ese pasado, y todo lo que es esencialmente bueno (es «lo primero») sólo se encuentra en ese pasado (1989: 460).

Como veremos, la estética idílica ha desarrollado una tendencia natural a trasladar los márgenes del espacio familiar hacia las fronteras nacionales. No resulta extraño, por lo tanto, que el recorrido de la estética configurada en las novelas pastoriles del siglo XVI acabara formando parte de proyectos nacionalistas. Al fin y al cabo, se trata de relatos que narran aspectos de la vida campesina y afanes amorosos de sus habitantes cuyo fundamento es el apego a la tierra natal. Se construye, de ese modo, la idealización de un espacio que ha sido elegido y prometido por Dios para su pueblo y del cual se deriva la identidad pétrea y sagrada de sus habitantes. Lógicamente, esa pertenencia originaria los convierte en superiores al resto y, particularmente, a los extranjeros que acuden a poblarla.

Este planteamiento ha dado lugar a situaciones en las que se mezclan tragedia, comedia, hipocresía y delirio pero que ha ofrecido una cohesión social indiscutible. En la transformación de la sociedad tradicional a la modernidad que narra la novela de Pinilla, esa estética idílica se presenta de un modo más dramático y destructivo. Ya no se trata de las desventuras o los desamores de un pastor enamorado, sino de la tragedia que comporta la destrucción de la tierra natal e, incluso, de sus habitantes. El análisis de este apartado va a partir del estudio de las raíces estéticas del milenarismo para, posteriormente, profundizar en las diversas mitologías políticas que desarrolla la novela de Pinilla. A continuación, nos detendremos en los principios sustanciales de la estética de la Edad de Oro, basados en la importancia del pasado y de los orígenes. Esos

fundamentos establecen, consecuentemente, una relación prácticamente sagrada entre los apellidos familiares y el espacio habitado. En la última parte, se consideran las características de la hidalguía universal vasca y su conflictiva relación con la lucha de clases.

LAS RAÍCES ESTÉTICAS DEL MILENARISMO

En el análisis de la estética milenarista medieval, el referente incuestionable de la estética del idilio de la sociedad moderna, se debe realizar una referencia explícita al influyente estudio de Norman Cohn: *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*¹⁴⁸. En esta obra, Cohn establece que el milenarismo medieval es una modalidad más de la escatología cristiana cuyo origen se encuentra en el capítulo 20, 1-4 del Apocalipsis de San Juan, en el que se anuncia la Segunda Venida de Cristo¹⁴⁹ (1981: 14). Un regreso que establecería un reino mesiánico sobre la tierra por mil años, donde habitarían los mártires cristianos resucitados a este fin, mil años antes que los demás muertos, hasta la llegada del Juicio Final¹⁵⁰. Este tipo de salvación milenarista es definida por Cohn como un hecho colectivo, terrenal, inminente, que implicaría una transformación completa de la tierra y cuya realización requiere de la ayuda de intervenciones sobrenaturales.

La escatología revolucionaria que dominó los movimientos religiosos más importantes durante la baja Edad Media y, de acuerdo con el pensador británico, gran parte de las estéticas revolucionarias del siglo XX, consistió, fundamentalmente, en la actualización de un conjunto de profecías heredadas del mundo antiguo y, en particular, de la estética apocalíptica bíblica¹⁵¹. El poder

¹⁴⁸ Incluido en la lista de los cien libros más influyentes desde la Segunda Guerra Mundial, publicada el 6 de octubre de 1995 por el suplemento literario de *The Times*.

¹⁴⁹ «Vi un ángel que bajaba del cielo con la llave del Abismo y una enorme cadena en la mano. Sujetó al dragón, la serpiente primitiva, que es el diablo y Satanás, lo encadenó por mil años y lo arrojó al Abismo. Cerró y selló por fuera, para que no extravíe a las naciones hasta que se cumplan los mil años. Después lo han de soltar por breve tiempo».

¹⁵⁰ La interpretación general que se ha dado históricamente a este pasaje es que la salvación alcanzaría a todos los fieles, no sólo a los mártires, y que el reino podría llegar durante su vida mortal.

¹⁵¹ Las fuentes principales del milenarismo judeocristiano serían, de acuerdo con Bernat Castany, «los capítulos 2 y 7 del libro de *Daniel*, donde aparecen, respectivamente, la interpretación del sueño de Nabucodonosor, en el que aparece un gigante formado de diversos metales, y la visión de los cuatro monstruos y el Hijo del Hombre; algunos fragmentos del *Nuevo Testamento*, en los que se hace referencia a la llegada inminente del fin del mundo; el *Apocalipsis* de San Juan, especialmente el capítulo 20; la primera epístola de Pablo a los tesalonicenses, en la que trata de tranquilizar a sus lectores acerca de la suerte reservada a los creyentes cuando Cristo regrese al fin de los tiempos; o la segunda carta a los

de esos símbolos y de esa concepción del espacio y del tiempo permitió durante siglos la cohesión de las comunidades, ya fueran religiosas o geográficas. El sustrato religioso es fundamental ya que los autores que encabezaron la creación de la identidad étnica vasca consideraban el elemento religioso como un elemento esencial del ser vasco.

La influencia de la estética judeocristiana fue decisiva en la génesis de los movimientos revolucionarios o nacionalistas en su intento de cohesionar los sentimientos de opresión o de coacción de un poder superior. Este sentido de aniquilación del mundo y de creación de otro nuevo en el que los oprimidos son los encargados de ejercer el dominio sobre la tierra formará parte de la estética de movimientos revolucionarios del siglo XX como el comunismo o el anarquismo, que coinciden en el tiempo con la ideología nacionalista vasca. Entre ambos pensamientos resalta, sin embargo, una diferencia fundamental. El Paraíso se concibe, en el caso del País Vasco, como la restauración de una excepcionalidad edénica y atemporal en un espacio concreto y no como el punto de partida de un reino universal sobre todas las demás naciones, como puede verse en el «sueño» del Libro de Daniel:

Seguía yo mirando en la visión nocturna, y vi venir sobre las nubes del cielo a un como Hijo de Hombre, que se llegó al anciano de muchos días y fue presentado ante éste. Le fue dado el señorío, la gloria y el imperio, y todos los pueblos, naciones y lenguas le sirvieron, y su dominio es dominio eterno, que no acabará, y su imperio, imperio que nunca desaparecerá (Daniel, 7, 13-14).

Estas profecías veterotestamentarias sobre el Juicio Final, como muchas otras cosas, pasaron posteriormente a formar parte de la estética de las enseñanzas de Cristo¹⁵². Ante la opresión del Imperio Romano, los cristianos insuflaron una energía renovada a la fe en la inminencia de un reino mesiánico en el que sus enemigos serían destruidos y el «Hijo del hombre» reinaría sobre la tierra¹⁵³. Ese sentimiento milenarista del cristianismo primitivo llegó a su fin

tesalonicenses de Pablo y la segunda carta de Pedro, en las que ambos autores buscan apaciguar las dudas y las impaciencias de sus lectores ante la tardanza de la llegada del fin del mundo» (2016: 186).

¹⁵² Como se puede ver, por ejemplo, en el Evangelio de Mateo: «Porque el Hijo del hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces dará a cada uno según sus obras. En verdad os digo que hay algunos entre los presentes que no gustarán la muerte antes de haber visto al Hijo del hombre venir en su Reino» (Mt 16, 27-28).

¹⁵³ Puede apreciarse ese apremio en el sentir de los textos que recogen exégetas del siglo II y III d. C. como Pseudo-Bernabé, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma o Lactancio (Castany, 2016: 186).

cuando en el siglo IV el cristianismo consiguió la supremacía sobre el resto de religiones de su entorno. Desde su nueva posición, los símbolos y las enseñanzas que funcionaban como acicates para la destrucción del sistema y la creación de un paraíso terrenal dejaron de tener el apoyo institucional. La condena de la jerarquía eclesiástica de este tipo de movimientos sería, en consecuencia, radical durante los próximos siglos. Para ello, desde el punto de vista de la doctrina oficial, pues la religión popular siempre conservó parte de ese simbolismo apocalíptico¹⁵⁴, fue clave la interpretación alegórica que fijó San Agustín. En el Libro XX de *La ciudad de Dios*, el obispo de Hipona estableció que la resurrección de la que habla el versículo del Apocalipsis ya había sido obtenida a través de la muerte de Cristo y, por tanto, el milenio no formaba parte del futuro, sino que debía ser entendido como parte de «la totalidad del tiempo de la Iglesia» (Pierantoni, 2000: 49).

En el milenarismo medieval tuvo una influencia determinante la doctrina del Libre Espiritu, una corriente que tuvo como fuentes ideológicas principales la teoría de las tres edades de la historia de Joaquín de Fiore y el panteísmo místico de Amaury de Bène. En la teoría del abad de San Giovanni in Fiore, las dos primeras edades, el Padre y el Hijo, coinciden con los dos libros de la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento. La tercera edad, la del Espíritu Santo, llegaría tras la victoria final contra el Anticristo, en la que se daría fin a todas las injusticias y el cristianismo se desarrollaría plenamente (Rucquoi, 2000: 31). Su profética visión influyó a multitud de movimientos más allá de su tiempo:

Si bien el pensamiento del abad Joaquín de Fiore († 1202) pertenece plenamente al siglo XII, su predicción de futuro, consecuencia lógica de su filosofía de la historia, dio lugar a partir de mediados del siglo XII a numerosos movimientos heterodoxos y heréticos que pretendieron hacer llegar la “edad del Espíritu” gracias a la pobreza, a la regeneración individual, a la espera de un papa angélico o de un emperador de los últimos días, o a la vía armada (Rucquoi, 2004: 217).

Por su parte, la doctrina panteísta del maestro Amaury de Bène confiaba asimismo en la llegada de la tercera era, en la que «todos los hombres y mujeres

¹⁵⁴ «Generación tras generación vivían en constante expectativa del demonio que todo lo debía destruir y cuyo reinado sería un caos sin ley, pero también preludio de la consumación esperada, la Segunda Venida del reino de los Santos. (...) El pueblo se encontraba siempre a la espera de las “señales” y como éstas incluían malos gobernantes, discordia civil, guerra, sequías, hambres, etc.... no había ninguna dificultad para encontrarlas» (Cohn, 1981: 34).

serán inspirados por el Espíritu Santo, y una paz universal reinará, bajo la supremacía del rey de Francia» (Töpfer, 2003: 257).

De todos modos, la raíz común de todas estas visiones milenaristas y de gran parte de los movimientos heterodoxos medievales se encontraba en el anhelo de regreso a la pureza apostólica y en la renuncia voluntaria a la riqueza, lo que constituía una respuesta ante el materialismo monetario que habían abrazado las instituciones eclesiásticas (Salazar, 1993: 189). Los movimientos milenaristas cristianos del siglo XIII constituyeron una reacción a lo que se consideraba un alejamiento evangélico de la Iglesia Católica en ese momento.

Norman Cohn señala, respecto a la figura del líder, mesías o profeta, unos elementos constantes a pesar de su inevitable evolución a lo largo de los siglos, como son el estamento de origen (pequeña nobleza o individuos intelectuales), la fundamentación estética de su mensaje (las profecías milenarias y apocalípticas) y una designación concreta de la divinidad en su persona para llevar a cabo su tarea (1981: 284-286). De este modo, la imagen del líder mesiánico fue tomando distintos matices sobrehumanos en función de las dificultades de la situación política. Como ejemplifica Cohn a partir de los apocalipsis de Baruch y Esdrás (1981: 22), la figura del mesías era más poderosa cuanto más desesperada era la situación a la que se enfrentaba. Con un matiz importante para sus seguidores, la revolución demográfica y económica que tuvo lugar en Europa a partir del siglo XI alteró sustancialmente la imagen de la movilidad social y valores como igualitarismo o justicia pudieron incorporarse a estos discursos de subversión radical¹⁵⁵:

Para entonces, el milenio aparece caracterizado ya como un reino terrenal de felicidad plena destinado a los que han sufrido los castigos de un mundo imperfecto, hostil y aborrecible (el mundo demoníaco de los gnósticos); un reino que emerge como la esperanza de redención para los oprimidos, en donde destacan como elementos esenciales el igualitarismo, la libertad, la justicia y la paz, lo que acentúa su carácter anti-institucional, profundamente crítico y violento con el poder establecido (Romero Pérez, 2017: 201).

¹⁵⁵ «En una economía uniformemente primitiva, en la que nadie era muy rico, nada había que pudiera despertar deseos nuevos; verdaderamente no había nada que pudiera incitar en los hombres fantasías de riqueza y poder» (Cohn, 56).

En todos estos movimientos, Norman Cohn describe una secuencia muy similar que enlaza el incremento de la población y los inicios del primer capitalismo con el debilitamiento de los lazos familiares tradicionales y la consecuente profundización de las diferencias económicas entre pobres y ricos (1981: 59-60). De esa conjunción de circunstancias surgió un sentimiento colectivo de injusticia y de impotencia que condujo a un deseo irrefrenable por destruir el estado de las cosas, sustituir a la clase dominante y conducir las fuerzas de los oprimidos hacia la creación de un nuevo mundo en el que gozaran de riqueza y de descanso gracias a la figura protectora del mesías. La importancia de la influyente obra de Norman Cohn estriba en la relación que estableció entre estos movimientos heréticos y las ideologías revolucionarias de la modernidad sobre la base de la búsqueda de un sueño colectivo de justicia y paz¹⁵⁶:

Las *ideologías revolucionarias* que han sacudido el mundo durante los dos últimos siglos (...) son variantes diversas de un *milenarismo secularizado* que ha sustituido la fe en los medios sobrenaturales para alcanzar la salvación (...) por la fe en los milagros de la ciencia: el Mito de la Revolución es ininteligible sin el precedente del Milenio (41, cursiva en el original).

Una vez analizadas brevemente las características más destacadas de la estética milenarista cristiana, los siguientes epígrafes van a describir la adaptación que de ella hizo el nacionalismo vasco en sus orígenes y cómo esta visión condicionó la forma estética de la novela de Pinilla.

MITOLOGÍAS POLÍTICAS EN VERDES VALLES, COLINAS ROJAS

En el marco de la sociedad tradicional, la estética del idilio de la tierra natal se desarrolla, como ya se ha detallado, estrechamente vinculada al espacio familiar. En la sociedad moderna, la distorsión de esa estética se produjo a través de la sublimación política de esa imagen. A partir de ella, se produjo una hibridación de idilio familiar y nacionalismo en la confluencia de los siglos XIX y XX que cumplió un papel esencial en la formación de la identidad política nacionalista. La idea básica del pensamiento aranista fue que Euskadi precisaba

¹⁵⁶ Destacan en este apartado las aportaciones de Eric Voegelin (2006 y 2014) sobre la pervivencia de ideas milenaristas y gnósticas en el pensamiento político contemporáneo, en las que la influencia de la obra de Cohen es manifiesta (v. Romero Pérez, 2017).

de un proceso de defensa y de desarrollo autónomo, independiente del poder y de la identidad españoles. Este pensamiento conllevó en su fundamento la lógica de una oposición entre lo puro y natural, la identidad vasca, y lo extraño y falso, la cultura española invasora. En ese particular contexto político, es necesario destacar la paradójica importancia del «Mito de la España Imperial y Católica» (Aranzadi, 1981: 384), un corpus estético e ideológico notablemente cohesionado durante el reinado de los Reyes Católicos que tuvo una preeminencia indudable en la imaginación inmediata de todo el país. Sobre esos cimientos mitológicos se forjaría, más tarde, la estética milenarista del nacionalismo vasco.

Los «mitos históricos» de Vizcaya y Guipúzcoa ya se encontraban fundamentalmente constituidos en el siglo XVI. Tanto en España como en el País Vasco, se construyó una fundamentación histórica del origen basada en la conexión con el personaje bíblico de Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé, llegado a las costas cantábricas tras la diáspora postdiluviana. En tanto que moradores del asentamiento primigenio del personaje bíblico, sus habitantes fueron concebidos como seres dotados de una pureza que conservaba la estirpe originaria, «al haberse mantenido al margen de la influencia de posteriores pobladores de la península» (Ballester, 2013: 230). Esta consideración trajo consigo una exaltación del personaje por parte de distintos autores vascos del siglo XVI como Juan Martínez de Zaldibia, Andrés de Poza o Esteban de Garibay (Arrieta, 1998: 44) que marcaría profundamente la evolución de la historiografía vasca (v. Juaristi, 1987). Al identificarse con la lengua caldea traída por Jafet, la lengua vasca llegaría a ser considerada por Garibay como el idioma originario de los españoles: «En España todos los niños traen esta lengua en los labios» (1988: 44, cit. en Ballester: 230). La imagen de Túbal logrará conectar, por lo tanto, dos aspectos fundamentales, la lengua vasca y la religión católica, que irán aparejados a la imagen de un territorio incontaminado por cualquier otra religión o raza a lo largo de su historia¹⁵⁷. Ese esfuerzo por situar al patriarca

¹⁵⁷ Como defiende el maestro don Manuel en la novela, Vasconia se representaría a sí misma como una comunidad inalterada desde el origen de los tiempos, superior a conceptos modernos como Estado o Nación: «¿Cómo voy a saber si fue perfecto? Incluso, ¿qué me importa cómo fue? —exclamó él—. Lo que importa es que existió, fue de *algún modo*, lo tuvimos, fue nuestro, y ese Principio, que fue de *algún modo*, era incontaminado, fuera como fuese. (...) Un sueño en el que nos gusta creer... de alguna forma. Los pueblos viejos somos así» (II, 415).

Túbal como el portador original de la verdadera fe a la Península fue compartido por ambas mitologías políticas (la fuerista y la imperialista) puesto que, en el siglo XVI, toda España basaba su identidad y su futuro en función de la antigüedad y pureza de su apellido y su linaje. Ambas ideologías encontraron el referente de nobleza en la imagen del «cristiano viejo» y lo dispusieron como su cimiento estético en el siglo XVI. Esa obsesión por la limpieza de sangre, la ausencia de antepasados judíos o moriscos en el propio linaje, unificaba en una misma imagen la pureza racial y la religiosa y sirvió tanto para el cristianismo racial español como para las teorías de la nobleza universal vasca:

La fidelidad a la fe cristiana, el orgullo racial y el prurito nobiliario serán los ingredientes de una construcción mitológica unitaria, una religión étnica que sacraliza además la estructura agraria tradicional en la medida en que el criterio de etnicidad y nobleza (la proveniencia de Solar conocido) exige la permanencia y continuidad familiar del *Etxe* (Aranzadi, 1981: 483).

En su análisis sobre el motivo del fin del mundo, Bernat Castany recoge la idea de Girardet (1986), según la cual, las épocas de crisis suelen presentar un escenario de convulsión imaginativa que provoca la creación de distintas estructuras míticas (2016: 187-188). Ante los miedos y las incertidumbres que los nuevos escenarios traen consigo, los individuos buscan reintroducir el orden con la asunción de nuevas estructuras imaginarias. Girardet ordena esas estructuras en cuatro constelaciones míticas distintas. Las analizamos a continuación aplicadas al caso de la estética del milenarismo vasco:

1. La conspiración. La crisis de la sociedad tradicional vasca es el resultado de la maliciosa actividad del centralismo castellano y de sus colaboradores:

Porque el pueblo vasco tenía vigor sobrado y sobrada energía para ascender con paso firme la escala tendida desde su personalidad histórica. (...) Pero absorbido y arrastrado por Castilla y sus hermanas, descendió en vez de levantarse y va aceleradamente derrumbándose hacia su total ruina en vez de haberse encumbrado hasta lo más alto de la social felicidad. (...) Lo que de bueno tiene el vasco no se lo debe a Castilla y sus hermanas. De lo malo, casi todo lo tiene de ellas recibido (Sabino Arana, «Conócete a ti mismo», 1901).

2. El líder o mesías. Como veremos en el tratamiento que le dispensa Cristina Oiaindia en la novela, Sabino Arana representa la figura del Maestro del

que se espera que restituya el orden perdido. A partir de esa imagen, se configuró un verdadero culto e, incluso, una identificación expresa con Jesucristo; así lo expresaba Jesús Sarría, el creador de la revista nacionalista *Hermes* (1917-1922), en 1919:

Tú comenzaste, hambriento de Patria, el ciclo de resurrección. (...) Tu apostolado comenzó como una peregrinación mística por entre la multitud ciega, insensible, paganizada en el bienestar. (...) Predicaste en el desierto, en tierra sana, pero a almas estériles. (...) Gracias a tu pertinacia, la fuerza evocadora del evangelio obró al fin en el desierto. Estaba abierta la gesta nacional de resurrección. (...) ¡Mesías de la Patria, redentor de los pecados nacionales de los vascos, gracias! (...) Tu grandeza es la grandeza del genio y de la voluntad, la que cuando pasa en ráfaga ideal por el cerebro y el corazón de un hombre, le hace apóstol, redentor, iluminado, profeta. Es una grandeza de sobrehumanidad. (...) Tú no fuiste, como fueron los grandes hombres de grandeza media. Tú fuiste, tú eres, tú serás. Moisés de una Patria, en el cerebro, en el corazón, en la voluntad de cada vasco estás inmortalizado. Vives en la Patria, y por la Patria ganaste valor humano de inmortalidad (cit. en de la Granja, 2006: 85).

3. La unidad religiosa y nacional, el nacionalismo político unitario entendido como la única arma para poder reafirmarse ante la amenaza de disolución. Como expuso Anthony D. Smith, este aspecto es uno de los elementos que confieren al nacionalismo su condición de religión secularizada (2000b: 804-810):

El mito de la comunidad nacional como pueblo elegido; la adhesión a un territorio considerado sagrado y perteneciente a la comunidad; la idealización de un pasado glorioso, entendido como edad de oro perdida; la creencia en el poder regenerador del sacrificio individual y colectivo para asegurar un glorioso destino nacional (Martínez Rueda, 2017: 724).

4. El mito de la Edad de Oro, un elemento crucial en la conformación estética del milenarismo, será analizado a continuación con más detalle. Se trata de una imagen basada en la acepción del referente del pasado, el Paraíso Terrenal del País Vasco, para la construcción del futuro, una independencia utópica que traería la reunificación nacional en una sociedad igualitaria y unitaria.

LA ESTÉTICA DE LA EDAD DE ORO

El mito de la Edad de Oro y del Paraíso Perdido es un motivo presente en la mayor parte de las culturas universales según el cual los humanos vivían en

contacto directo y armonía natural con la sustancia divina, los animales y la naturaleza. Como destaca Curtius, ambos motivos fueron temas habituales de la tónica poética y son considerados intemporales, en cuanto «se refieren a relaciones básicas de la vida» (1995, I: 126). Este tipo de mitos formaron parte de la estética de las primeras civilizaciones históricas, ya fuera en Mesopotamia, en Grecia o en el mismo Libro del Génesis¹⁵⁸:

Se trata de una idea recurrente en varias culturas, y de origen oriental, que habla de una sucesión de estirpes humanas, en paralelo con las divinas, ilustrando el progresivo declive de las razas que pueblan la tierra desde la etapa legendaria en que los hombres vivían cercanos a los dioses, y la felicidad era un tesoro común, cuando existía, como decía el poeta Hölderlin “aquel mundo primigenio en el que todos recorríamos la tierra como dioses”. (...) Por supuesto, los hombres de las primeras edades eran más fuertes, grandes, nobles y felices que los actuales. En ello reside el prestigio de la edad de oro, cuyo nombre evoca el paraíso en la tierra (Hernández de la Fuente, 2006: 2).

En la conformación de la sociedad tradicional se produjo una transformación decisiva en su estructuración estética y simbólica. Las comunidades fueron tomando progresivamente un mayor control sobre su entorno a medida que fueron domesticando las exigencias de los ciclos de la naturaleza (v. Fernández- Armesto, 2002¹⁵⁹). En la estructura incipiente de la civilización, distintos símbolos apuntaban ya a una destrucción de la armonía pasada y a la expresión simbólica de la expulsión del ser humano del Edén. En el siglo VII antes de Cristo, Hesíodo se lamentaba en *Los trabajos y los días* (*Mito de las razas*, 44-61) del proceso imparable de decadencia generacional, desde la Edad de Oro en que los hombres convivían con los dioses en paz y armonía hasta un retroceso cualitativo que pasaba por una Edad de Plata, de Bronce, de los Héroes y una Edad de Hierro, en donde sólo quedarían tristes dolores para los pobres mortales:

¡Ojalá no me tocara vivir a mi vez entre los hombres de la quinta raza! ¡O muerto antes, o nacido después! Pues ahora es la raza de Hierro. Ni de día cesarán de sufrir fatigas

¹⁵⁸ Como advierte Arthur Herman «la semejanza entre la Edad de Hierro de Hesíodo y la expulsión del Jardín del Edén es llamativa; pero “Edad de Hierro” es también la traducción del *Kali Yuga* de la religión hinduista y védica, la última y peor de las épocas humanas, cuando “los fuertes, los astutos, los imprudentes y los temerarios” gobiernan el mundo» (1998: 23).

¹⁵⁹ En su obra *Civilizaciones: la lucha del hombre por controlar la naturaleza* (2002), el autor expone cómo el desarrollo de las civilizaciones ha sido el resultado de la respuesta a los retos que, en cada momento, la naturaleza ha planteado al ser humano.

y miserias, ni dejarán de consumirse por la noche, en que los dioses les darán insoportables angustias (59).

En la estructura judeocristiana esta caída quedará representada en el linaje de Caín, que dará lugar a la primera aparición de «los hombres del hierro». Entre ellos, destaca Tubalcaín, el primer representante de la metalurgia, (Génesis, 4: 21-22), creador de «toda clase de herramientas de bronce y de hierro»:

La identificación de los descendientes de Túbal con los iberos occidentales vino impuesta por la homonimia entre el hijo de Jafet y el de Lamek, Túbal-Caín, de quien dice el Génesis (IX, 22) que fue «acicalador de toda obra de metal y de hierro» (Juaristi, 1987: 51).

La nostalgia por ese paraíso perdido «surge de una intensa experiencia de lo sagrado que es intrínseca a los seres humanos, y expresa su tentador sentido de una realidad casi tangible que está fuera de su alcance por muy poco» (Armstrong: 23). La respuesta simbólica a ese tipo de añoranza es la promesa de la creación de un nuevo ciclo de la historia, como hizo la Cuarta Égloga de Virgilio (s. I. a. C), al referirse a «una nueva edad dorada, en la que la naturaleza concluirá su conformación paradisiaca y la serpiente morirá»:

Para ti, niño, sin que nadie la cultive, prodigaré la tierra sus primicias, errantes hiedras y nardos silvestres por doquier. Por sí solas las cabras traerán a casa sus ubres henchidas de leche y no temerán los rebaños a los grandes leones. Tu propia patria hará brotar para ti hermosas flores. La serpiente morirá y morirán las falaces plantas venenosas (2000, 20-21).

Las posturas políticas del nacionalismo vasco siempre otorgaron un papel central a la influencia de la historia secular o milenaria en la realidad presente (Montero, 2005: 250). Con ese planteamiento, el elemento central de su estética del idilio coincidió con el sueño de una recuperación de la tierra natal, concebida como una realidad estática y atemporal del pasado. Es el sueño de la utopía, al que Pinilla responderá con las imágenes paródicas de Sugarkea y que tiene como referente el sueño de Jacob en el Génesis, esto es, la esperanza de una tierra propia que proporcione a sus habitantes una identidad al fin firme e invulnerable (28, 10). Como explica Josetxo Beriain, el pasado no se concibe, desde esta cosmovisión, como un proceso continuo de cambio que conlleva el presente en sí mismo, sino que se trata de una esfera estática, inmutable:

«Frente al tiempo histórico se postula un tiempo imaginario, un tiempo mítico, un tiempo sin tiempo» (2000: 208). Dicha concepción del pasado será uno de los pilares del esqueleto básico de la ideología nacionalista a lo largo de su historia:

Los nacionalismos siempre deben sintonizar su visión del pasado de la nación con los recuerdos colectivos de las gentes. El pasado no es un terreno neutral que se pueda explorar y diseccionar, es el *locus del exempla virtutis*, de lo sagrado, de la tierra natal ancestral, de la Edad de Oro y de la autenticidad e identidad comunal. El pasado encarna los valores peculiares y las tradiciones de la comunidad, sin los cuales no puede haber nación alguna ni tampoco destino nacional (Smith, 2000: 211).

La proyección simbólica de la Edad de Oro ha tenido y sigue teniendo una fuerza emblemática en la conformación de ciertas estructuras de pensamiento, ya sea como desarrollo de un pensamiento mítico o de una ideología política: «Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez ésta no ha hecho más que reemplazar a aquel en nuestras sociedades contemporáneas» (Lévi-Strauss, 1995: 232). De hecho, este símbolo forma parte de la mayoría de los movimientos nacionalistas (periféricos o estatales) desarrollados en la Modernidad, cuyos objetivos políticos han estado simbólicamente más orientados a la recuperación de un supuesto pasado nacional glorioso que a la construcción de un nuevo futuro¹⁶⁰.

Como en el resto de la España del siglo XVI, cuna y arcángel de la Contrarreforma tridentina, la obsesión étnica y religiosa por la limpieza de sangre impulsó el peso institucional de la Iglesia Católica en el País Vasco (Salazar Acha, 1991). En el siglo XIX, el clero lideraría el bando reaccionario en las distintas guerras carlistas, junto a las masas de campesinos y nobles rurales, en contra de cualquier tipo de avance liberal o progresista y a favor de la estructura tradicional de la sociedad vasca. En 1840, el párroco de Cestona recogía así el Mito de la Edad de Oro Vasca:

Aquí tenemos una real y verdaderamente República, pero sin desorden; aristocracia, pero suave y de fácil acceso; monarquía, pero sin despotismo. Aquí hay toda la libertad

¹⁶⁰ «En todos los movimientos nacionalistas de las dos últimas olas de construcciones nacionales, desempeña un importantísimo papel ideológico la presunta “recuperación del pasado nacional”; en la génesis de este anhelo común influye ciertamente el “recuerdo” mitificado de algunos reinos, imperios o formas políticas autóctonas, pero el sustrato básico que los alimenta, sobre el que tal “recuerdo” se superpone – “nacionalizándolo” y “politizándolo” – lo constituyen siempre diversos mitos cristianos o paganos que giran en torno a una perdida Edad de Oro y el anhelo de Retorno del Paraíso» (Aranzadi, 1981: 255).

útil de que el hombre puede gozar en sociedad, toda la igualdad apetecible sin que se pierda el respeto necesario en la jerarquía social. De aquí el orden admirable que reina en este privilegiado país, el respeto de sus habitantes a las autoridades, la suavidad de sus costumbres y su afabilidad (Aranzadi, 1981: 487-488).

A través de los textos de Sabino Arana –y, antes, de autores como Joseph-Augustin Chaho en *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)*– se trasladaron varias imágenes clave del milenarismo judeocristiano a la esfera de la reivindicación política. De acuerdo con esta voluntad, el Partido Nacionalista Vasco se propuso restaurar en el futuro el paraíso terrenal que fue Euzkadi antes de la llegada de los españoles, una comunidad incontaminada, independiente y euskaldún. Aranzadi resumía así el mito nacionalista del hipérbaton histórico:

Los vascos vivían felices en un Euzkadi paradisíaco ajeno a las desventuras de la historia y protegiendo su milenaria independencia de todos cuantos colonizaron la península; ni celtas, ni fenicios, ni griegos, ni romanos, ni árabes, ni castellanos consiguieron turbar la Edad de Oro vasca; ajenos al esclavismo y al feudalismo, hidalgos todos, los vascos vivían solidarios y en plena democracia hasta que los españoles les vencieron en las guerras carlistas; entonces el Mal entró en Euzkadi en forma de capitalismo español genocida y explotador (1981: 38).

Los primeros textos de Sabino Arana partieron de esa concepción y se centraron en la construcción de un recuerdo en el que el País Vasco aparecía como un pueblo incontaminado gracias a la continua derrota de sus enemigos. La fuerza del nacionalismo aranista tuvo lugar en un contexto histórico característico de los focos del milenarismo, una intensa anomia social consecuencia del impacto ocasionado por un desarrollo económico-social abrupto en una sociedad tradicional estable (Pereira de Queiroz, 1969, cit. en Aranzadi, 43). Con un matiz estructural añadido en el caso del País Vasco:

El predominio de una *estructura de linajes* o “familias ampliadas” en la que la inserción del individuo en la comunidad no se define básicamente por su lugar en las relaciones de producción sino por los lazos de ese parentesco ampliado (Aranzadi, 1981: 43).

En la novela se advierte el sentido estético de la destrucción del idilio desde su primer capítulo, lleno de referencias al Génesis bíblico. En él se establece un referente clave para su estructura, la descripción detallada y delirante de un paraíso terrenal que, a medida que avance la novela, irá desmenuzándose progresivamente. Para ello, es preciso recordar que la edición

de la novela en Tusquets (2004) presenta una importante modificación estructural respecto al primer tomo editado en la editorial Libropueblo en 1986. En la edición de 2004 se eliminaron los dos primeros capítulos de 1986 y ambas ediciones confluyen a partir del capítulo tercero de Libropueblo titulado «Josafat Baskardo. 3 de junio de 1889».

En primer lugar, vamos a resumir, brevemente, el contenido de esos dos capítulos que no se encuentran en la versión definitiva. Su mensaje fundamental está centrado en la idea del recelo y la amenaza ante un mundo extraño que Cristina Oiaindia presiente como una agresión y que pretende frenar obligando a su marido a realizar juramentos imposibles de cumplir. Ambos son episodios muy breves, de dos páginas, en forma de diálogo explícitamente teatralizado, en estilo directo y sin intervención del narrador, ni siquiera *verbum dicendi*. Sus protagonistas son Camilo Baskardo y Cristina Oiaindia, cuyos nombres aparecen en mayúsculas, algo insólito en el resto del tomo (Pinilla, 1986: 9):

CAMILO BASKARDO: –¿Qué sacas de tu maletín? ¿La Biblia? ¿La Biblia en nuestra noche de bodas?

CRISTINA OIAINDIA: – Quiero que jures algo sobre ella.

El primer capítulo se sitúa en mayo de 1879, diez años antes del inicio de la edición de Tusquets, en la noche de bodas de Cristina Oiaindia y Camilo Baskardo. Antes de alcanzar el lecho nupcial, para que el matrimonio pueda consumarse, Cristina exige a Camilo que proclame sobre la Biblia un juramento expreso: «Juro, a mi regreso, cerrar para siempre todas mis fábricas y minas de nuestra tierra bizkaína» (Pinilla, 1986: 10). Las tres razones esgrimidas por la joven esposa son claves para comprender las raíces de su pensamiento tradicionalista: huelen mal, la «kaka» que sueltan «ensucia nuestro verde paraíso» y atraen a gentes de fuera. La respuesta de Camilo es, por su parte, poderosa y señorial: «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!». A pesar de esa rotundidad, Camilo acata momentáneamente los deseos de su mujer y acabará pronunciando el juramento, a pesar de que no prevea cumplirlo.

A través del matrimonio Baskardo Oiaindia, la escena describe el proceso tradicional de convergencia, iniciado ya a partir del siglo XVI, entre la nobleza

rural y la nueva burguesía enriquecida. Pese a esa unión, el capítulo representa la lucha de las dos ideologías más determinantes de la novela: el nacionalismo vasco tradicionalista y rural de la marquesa y, por otro lado, la derecha monárquica ligada al capitalismo industrial y, por intereses políticos y económicos, al gobierno central y a la Corona. Desde el punto de vista estético, lo más importante para la estructura de la obra es la descripción que realiza Cristina de la tierra prometida, una evocación que se constituiría en el elemento estético principal de su pensamiento: «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!» (Pinilla, 1986: 9).

El capítulo 2 de la edición de Libropueblo (1889, Junio, 4) se estructura en torno a un segundo perjurio y sitúa la trama diez años después, tras el descubrimiento del adulterio de Camilo y la concepción de Efrén en la navidad de 1888. En este capítulo, el discurso de Cristina aparece más perfilado, ya utiliza el neologismo *Euskeria*¹⁶¹ y «la gente de fuera» del capítulo anterior ya resulta identificada como el verdadero enemigo de la raza vasca. La figura del Mal está encarnada por el personaje de Ella, esa fuerza extranjera que ha corrompido la santidad de lo antiguo y que ha utilizado a su inocente marido para corromper el alma vasca. En este breve diálogo, se escenifica de nuevo la pugna entre las dos ideologías, entre el milenarismo racial vasco y el orgullo por el éxito económico de la industrialización, a la que culpa Cristina de la «invasión de *pardillos* de mil leches», y del «principio de la perdición de la raza baska» (Pinilla, 1986: 11). A pesar de que Camilo es consciente de que la industrialización es imparable, Cristina le fuerza a realizar un segundo juramento, que tampoco cumplirá y que, más tarde, supondrá la excusa para la irrupción empresarial de su esposa: «Sólo emplearé obreros baskos en mis fábricas y minas» (1986: 11). Las dos concepciones del tiempo, estático-circular y liberal-capitalista, chocan en sus mentalidades (12): «Por *Euskeria* no pasa el tiempo», en Cristina y «Los tiempos han de darme la razón», en Camilo Baskardo. La edición definitiva de la

¹⁶¹ Xabier Zabaltza apunta que, en un folleto de 1886, Arana escribe «Euskaria», «euskaldun», «euskara» y «euskariano», todas con a, pero que, en las *Etimologías euskéricas*, concebidas en 1885 pero retocadas y publicadas en 1886 y 1887, ya escribe «Euskeria», «euskeldun», «euskera» y «euskermano», todas con e. En 1896 Sabino inventó «Euzkadi», «Euskeria» y «Euzkadi» coexistieron hasta 1901, año en que Arana abjuró del primero por considerarlo un nombre español. (...) A partir de entonces en castellano empleó solamente su «Euzkadi», aunque en vascuence siguió empleando *Euzkeleerrija* (1997:78).

obra se inicia, pues, directamente en el capítulo 3 de la edición de Libropueblo, de modo que estos dos primeros capítulos aparecerán posteriormente insertos en la trama, el juramento de la noche de bodas en una conversación que introduce ya el lema *Jaungoikua eta Lagizarra* de Sabino Arana¹⁶² y el descubrimiento del adulterio a través de un enlace argumental con la trama de este mismo capítulo 3, «Josafat Baskardo, 3 y 4 de junio de 1889».

Como hemos visto, el sentido estético de la destrucción del idilio implica necesariamente la representación de una referencia del propio idilio, así como la creencia en la existencia del paraíso y la felicidad terrenales. Esa referencia se manifiesta explícitamente a lo largo del primer capítulo de Tusquets, cuyo inicio resulta más rotundo e impactante y cuyas dos primeras líneas escenifican la creación genesíaca del mundo y de la literatura. La obra empieza con un «Ama dice:» con dos puntos que focalizan el inicio de la existencia, el momento en que el Verbo se hace carne a través de una voz materna, dadora de vida¹⁶³. La referencia al Génesis y a la Edad de oro del milenarismo se manifiesta rotunda en este inicio: «No, nada de cestas de comida. ¡Nuestra tierra es pródiga! (...) El día es tan hermoso que parece el primero de la Creación!» (I, 15). Es el día del séptimo cumpleaños de Jaso, en el que nace el deseo de vivir para siempre en esa plenitud ilusoria de la felicidad, en un espacio idílico que no contemple el paso del tiempo:

¿Verdad, hijos míos, que entre los cuatro conseguiremos detener el tiempo? Cochero, rebaje usted la velocidad, que no se note que viajamos. Desde hoy, viviremos de espaldas al tiempo. Niños míos: cerrad los ojos para no ver la huida del paisaje (I, 16).

Esta concepción milenarista se caracteriza por circunscribirse al espacio concreto del País Vasco. No se trata del regreso a una Edad de Oro universal sino particular; de ahí que la moral se limite también a ese territorio¹⁶⁴: «Aita ya

¹⁶² «Le pedí que destruyera todas sus minas y fábricas..., y el hombre de la barba: “¿A quién se lo pidió?”, y otra vez Ama: “Lo juró sobre la Biblia, pero fue perjuro”» (I: 145).

¹⁶³ Anotamos aquí un detalle intertextual interesante. Esta decisión final sobre el inicio de su novela recuerda el comienzo de una de las novelas favoritas de Pinilla, *Los rateros* de Faulkner: «El abuelo dijo:» (1963: 8).

¹⁶⁴ Como apunta Castany, «a ello apunta Todorov cuando afirma, en *La conquista de América*, que la “barbarie” de los conquistadores no tiene nada de atávico o animal, sino que es perfectamente humana y anuncia el advenimiento de los tiempos modernos, ya que “lo que descubren los españoles es el contraste entre metrópoli y colonia; leyes morales completamente diferentes rigen la conducta aquí y allí” (1982: 157). División que ilustrarán novelas como *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad y *El sueño del Celta*, de Mario Vargas Llosa, y que analizarán estudios como *Los fantasmas del rey Leopoldo*, de Adam Hochschild o *El síndrome Lucifer*, de Philip Zimbardo» (2006: 185).

mata animales —dice Martxel. Pero no aquí, sino en África. Creo que mi único triunfo sobre vuestro padre ha sido mandarle a cazar a ese lugar salvaje lleno de negros» (I, 17).

Este primer capítulo transcurre a lo largo de un recorrido de Cristina y sus hijos en coche de caballos por el paraíso terrenal que, en buena medida, coincide con terrenos de su propiedad. En su trayecto, la hipocresía latente del mito de la hidalguía universal vela completamente el significado de la existencia de clases sociales. La primera parada se realiza en Etxabarri, una familia de campesinos sujetos a los ciclos agrícolas que se encontraban, evidentemente, trabajando la tierra y a los que Cristina conoce «de cuando vienen en su carro, por Santo Tomás, a pagar el alquiler en trigo, maíz, manzanas y castañas» (I, 19). El trato servicial a los señores, la «señora marquesa», y la resignación de la sociedad tradicional adornan una visita idílica por un territorio en el que, aparentemente, «todo sigue igual» (I, 20). Sin embargo, el goce de la existencia en un espacio de tiempo estático se difumina ya en la segunda parada, en el caserío Bukuena, cuya propiedad había comprado Cristina a sus propietarios en 1882, el año de nacimiento de Josafat, para que la familia original pudiera permanecer en su casa solariega natal. En Bukuena se aprecia uno de los primeros efectos de la incipiente sociedad industrial sobre el idilio agrícola. El cultivo de la tierra ya no es suficiente para el sostenimiento de una familia y Lander, uno de sus hijos, como ocurrirá posteriormente con Roque Altube, se ha visto obligado a trabajar en las fábricas. Cristina se ofrece a darles personalmente el sueldo de Lander, pero la familia se niega a vivir de limosnas. Varias paradojas resultan de la conversación. En primer lugar, las fábricas son propiedad del marido de Cristina, el *jauntxo* tradicional; de hecho, ella misma acabará por iniciar su negocio industrial con el beneplácito del propio Sabino Arana y, por otro lado, el propio capital de Cristina, como representante de la aristocracia vasca tradicional, está basado en las rentas que le proporcionan los caseríos en tanto que propiedades heredadas: «La marquesa es buena persona hasta que se le pide dinero» (II, 668), recuerda Roque Altube. En este sentido, no conviene olvidar que el ofrecimiento aparentemente desinteresado de Cristina a Roque para que éste se traslade al caserío Basaon incluye el pago de una renta, un gesto que refuerza las argucias del poder tradicional para conservar su posición de preeminencia y

administrar justicia y voluntades en su territorio. De este modo, el propio Roque se convierte en un instrumento utilizado por las dos mujeres protagonistas para disputarse su poder sobre Getxo y demostrar así su dominio, ya sea en las propiedades de Ella, el Palacio Galeón, o de Cristina, en Basaon¹⁶⁵.

El recorrido simbólico por el paraíso terrenal continúa en la visita al siguiente caserío, Altubena. El instinto animal del pequeño perro de los Altube, *Eguzki*, arremete contra el poderoso atacando a otro animal, el símbolo del poder, al morder las patas de los caballos y provocar un accidente. La reacción de Cristina prefigura admirablemente su carácter y anticipa la futura trama. Al igual que Bernarda Alba, es capaz de eliminar de la realidad lo que no desea que haya ocurrido: «No ha ocurrido nada. Hay que olvidarlo» (I, 24). En Altubena recibe de nuevo la noticia de que un miembro de la familia, Roque Altube, ha empezado a trabajar en las fábricas. Ya en su camino hacia la playa, se produce un breve encuentro con Anselmo Delatorre, del caserío Torretxea, una familia de albañiles que, en el pasado, trabajaron también para construir el caserón de su aristocrática familia y el cobertizo de los coches. Finalmente, llegan a la playa de Arrigunaga, un entorno que introduce un doble significado simbólico. Desde la perspectiva sublimada de Cristina, se trata de un fragmento del paraíso terrenal de Adán y Eva y, para la cosmovisión narrativa, es el símbolo literario del lugar donde surgió la vida, en el momento en que los «bichitos verdes» dieron el salto del agua a la arena de la playa. Las dos visiones se configuran en torno a la postura milenarista y creacionista de Cristina, según la cual «Dios creó el mundo hace unos seis mil años», y la defensa darwinista de la evolución de las especies que trata Pinilla a través de su simbolismo. Del mismo modo, se representa la simbología de Adán y Eva en los personajes de Martxel y Fabi, quienes posteriormente reelaborarán la ideología milenarista del paraíso terrenal a través del anarquismo individualista en Oiarzena: «Meto los míos: me los veo como si los hubiese metido en un cristal (...) Martxel: ¡Yo soy Adán! - Fabi: ¡Yo soy Eva!» (I, 26).

¹⁶⁵ «Podría malpensarse que no habría habido traslado a Basaon de no existir esos préstamos, pero sabemos que Cristina llevaba años ofreciendo a Roque el caserío. A renta, claro. ¿Por qué, sencillamente, no se lo regaló? Era de esperar de una nacionalista redentora como ella. Y, conociéndola, no hay duda de que le obsesionaba la perspectiva de ver instalado a tu tío bajo ese techo» (II, 316-17).

En este paraíso edénico, las lisonjas constantes de Cristina al «rostro perfecto de vasca» de Andrea Altube presentan la trama del idilio amoroso central de la novela: la correspondencia amorosa entre ella y Martxel que, a la postre, provocará su expulsión del paraíso. El recorrido finaliza con el regreso a Altubena y el intento de Cristina de comprar a la familia el caserío, tras explicitar su posición de poder y argumentar el desconocimiento de las leyes de compraventa y de los verdaderos peligros a los que se enfrentan. La revelación terminante de la hipocresía de la marquesa llega tras su muerte, en el tercer tomo, cuando Roque tiene que explicitar a Martxel y a Román la verdad sobre la supuesta generosidad de Cristina:

«Ama siempre estuvo al lado de nuestras gentes», dije yo. Román asintió: «Así es. La señora marquesa estaba en todo lo concerniente a su pueblo, su sensibilidad conmovía. ¡Qué gran mujer!». Roque dijo: «Si mi familia y yo estamos aquí es por el préstamo que me dio la Diputación para pagar a la que me lo vendió y que después de esos veinte años aún no he acabado de pagar». Ama no se merecía un tono tan duro. (...) Tú, Roque, eras digno de Basaon, por eso te lo dio». «Y yo llevo veinte años pagándole a la marquesa un precio en pesetas con sangre de azada y de laya» (III, 196).

En el capítulo 5, «Josafat Baskardo. 9 de marzo de 1895», es posible hallar los patrones ideológicos fundamentales de la estética milenarista en pleno proceso de configuración. La familia Baskardo Oiaindia ha escuchado las proclamas sabinianas del nuevo regreso a la Edad de Oro: «Desde el púlpito no se ha hablado del advenimiento del reino de Dios, sino del nuestro, el de los vascos» (I, 122). En la voz de los sacerdotes, además del lema fundacional del Partido Nacionalista Vasco (*Jaingokua eta Legizarra*—Dios y Ley vieja) ya suenan las consignas textuales de Sabino Arana: «Extirpemos el extranjerismo e implantemos el patriotismo, uniendo a los hijos de Bizcaya bajo una sola bandera» (I, 123).

Pinilla resuelve de manera magistral el circuito de la comunicación política. Las palabras textuales del mensaje milenarista de Arana llegan al pueblo, vasco y católico, a través de los sacerdotes nacionalistas. De hecho, la misma familia Baskardo Oiaindia ha cambiado de párroco y ha otorgado su favor a la visión propiamente nacionalista del coadjutor don Venancio en detrimento de las misas de don Eulogio. Tanto las palabras del párroco como las que repite

Cristina como si se tratara de su «segunda Biblia» son una traslación literal que respeta, además, la cronología, del fundacional Discurso de Larrazábal de Sabino Arana (3 de junio de 1893), proclamado en el caserío del mismo nombre en Begoña con motivo de la publicación de su obra *Bizkaya por su independencia* el año anterior, en el que se puede leer

Como síntesis de todos estos trabajos, *la extirpación del extranjerismo e implantación del patriotismo, uniendo a los hijos de Bizkaya bajo una sola bandera*, la inmaculada bandera de la tradición (la cursiva es mía) (Corcuera y Oribe, 1991: I, 167).

Esa tradición inmaculada asocia el mito de los orígenes con un conservadurismo expresado en el culto a los antepasados (Mühlmann, 1968:182). De ahí que, una vez que las tradiciones han iniciado su proceso de decadencia, el objetivo clave de la estética milenarista recaiga en la negación de la historia y la restauración de la pureza original. En la novela, como se analizará a continuación, la «campaña de reintegración de baserritarras a su tierra originaria» (II, 229) supone el intento de la moral nacionalista por detener el proceso de destrucción del idilio de la tierra natal y reivindicar la ancestral unión entre tierra, casa y apellido.

EL RELATO DEL ORIGEN. APELLIDOS Y CASERÍOS

La importancia estructural de la *Etxe* adquiere pleno significado genesiaco en esta trama al aglutinar en ella todas las energías que simbolizan estéticamente la idea del origen¹⁶⁶. Martxel y Josafat, los hijos de Cristina Oiaindia, primero en solitario y después apoyados por su madre, son los encargados de abanderar el proceso de reparación y de reconstrucción históricas por el que tratarán de volver a vincular apellidos y caseríos a la forma original:

¿Quién, antes que él, había puesto el dedo tan precisamente en nuestra verdadera esencia? Si nuestro pueblo debe regresar a lo que fue, nada mejor que devolver cada apellido a su solar de origen. (...) «La familia recibe el nombre de la casa que ocupa»,

¹⁶⁶El estudio de la conformación de los mitos genealógicos ha conocido distintas aproximaciones (jurídicas, antropológicas, históricas, etc.) y supone un campo de investigación que va creciendo en importancia en los últimos años. Entre éstas, como explica Jon Juaristi en *El bosque originario*, el estudio comparativo de las distintas narraciones de los orígenes ha supuesto un enriquecimiento considerable de conocimiento (2012: 10).

seguía Martxel, «la familia que llega a una casa pierde su nombre y gana el de la casa. Lo que perdura es el nombre de la casa y no el nombre de la familia» (I, 411 y 416).

Esa correspondencia entre apellidos y caseríos y la ancestral conservación de los linajes originales en el paraíso terrenal son las piedras fundamentales de su ideología, en la que el tiempo no existe y cuya utopía debe realizarse a través del regreso al primer origen. La estética de lo sublime aparece, en las explicaciones de la marquesa, al orientar las vidas de sus hijos hacia un tiempo sin Historia¹⁶⁷, un horizonte que ha logrado difuminar sus raíces con su prehistoria:

El pasado sin tiempo de los vascos se nos hizo más grandioso al enfrentarnos a tantos nombres de familias cuyas raíces se hundían, más que en sus viejos caseríos, en la tierra de esos caseríos, tierra sobre la que estuvieron sus anteriores viviendas, la antiquísima *primera* y las que la siguieron, que no serían como los caseríos de hoy (I, 415).

En medio de esa búsqueda delirante¹⁶⁸, la escena de los hermanos Baskardo con los Arroebarrena, una familia instalada en el interior, resulta especialmente burlesca (I, 411-412). Al descubrir esa estirpe, Martxel pretende cambiarlos de residencia y llevarlos a vivir a su caserío original, el caserío Arro de Algorta, donde en la actualidad residían los Pagandura¹⁶⁹. La solución grotesca pasará de nuevo por la intermediación de lo bajo, con el dinero de la marquesa: «Finalmente, hubo que recurrir al dinero, a la oferta de 2000 reales

¹⁶⁷ «“¿En qué principio?”, preguntó Fabi. “No se trata de cualquier principio, sino del Principio”, dijo ama, “del verdadero Principio, Principiooooo...” y pronunció tan graciosamente la palabra, prolongando las oes como si el sonido surgiera del túnel más profundo imaginable”. (...) Ella se inflaba al contestar: “Unas veces mi bisabuelo decía que del cielo, y otras, que de la mar”, y nuestro juego me exigía una protesta (o se la exigía a Martxel, era lo mismo): “La gente no puede vivir en el cielo, y en el agua se ahoga”. (...) También en eso nos engañaba la bruja, ahora lo sé: lo ignoraba todo sobre la leyenda, o casi todo, y no le disculpa el que su bisabuelo lo ignorase igualmente: nos engañaba al transmitirnos como auténticas muchas noticias que se inventaba, o, al menos, las soñaba, y quizá ella misma acabara creyéndolas» (I, 413-414).

¹⁶⁸ La perspectiva trágica resulta del monólogo interior de Josafat cuando ya se ha producido la traición de Cristina al amor puro entre Martxel y Andrea y el propio personaje es capaz de desentrañar las mentiras del discurso nacionalista: «Pronto descubrimos que nos movíamos sobre espejismos, y en esto Martxel intentó también ocultarme la verdad, pero, al cabo, en nuestro trabajo se impuso la eficacia a cualquier pasajero desaliento, el saber si los resultados que íbamos obteniendo eran reales o no». A medida que van creciendo en contacto con el exterior, también comenzarán las dudas de Martxel: «Me gusta soñar tanto como a ti o a Jaso..., pero dentro de una lógica (...) ¡Mi fe necesita urgentemente una prueba!» (I, 416-417).

¹⁶⁹ Lo más decisivo de ese tipo de gestos para la educación de Martxel y Josafat no son las propias acciones sino su modo de asunción como una narración legendaria: «Aquella tarde nos sentamos con Fabi ante el fuego de la gran chimenea del salón y ama contó a nuestra hermana aquella gran victoria de nuestra causa. Se la contó con ese recogimiento del que siempre sabía contagiarnos cuando nos desgranaba leyenda tras leyenda» (I, 412).

hecha tras dos o tres meses de visitas y de charlas inútiles en la cocina o bajo la parra» (I, 412).

Como ya se ha analizado, las imágenes de la mar y el fuego constituyen dos símbolos imprescindibles en la perspectiva pinillesca del origen. En primer lugar, a partir de su relato del verdadero origen de la vida en la playa de Arrigunaga¹⁷⁰ y, por otro lado, como ocurría en Sugarkea, con la introducción de la palabra *fuego* (en cursiva en el original) para referirse a los centros conformadores de las primeras familias. El fuego representa en la novela el primer referente alrededor del cual se irían creando las comunidades y también las estirpes de los 48 Fundadores de Getxo, de ahí que a los constituyentes de ese fuego se les denomine «troncos» (II, 317). La campaña de los Baskardo Oiaindia consiste, desde ese punto de vista, en tratar de restituir ese tronco «vivo» a su fuego, después de desalojar al inquilino actual con una oferta económica irresistible.

A través de la narración de esos juegos de nostalgia desesperada, Pinilla destaca también la diferencia entre la clase dominante y el pueblo llano. Este tipo de misiones estéticas quedaba muy lejos del horizonte ideológico de los aldeanos y formaba parte de una iniciativa de los detentores del poder que podían, de acuerdo con sus deseos, seguir organizando la vida de sus subordinados. La leyenda de la creación de la comunidad aparecerá contrapuesta en los discursos de Asier a la creación de la identidad individual. Ésta se presenta como lo único inmediato que merece su atención:

Suponiendo que sea auténtica la leyenda de las cuarenta y ocho criaturas indescriptibles saliendo de la mar en los orígenes (...) ¿qué tienen que ver con usted o conmigo, dos vascos del siglo XX entregados día a día a lo que tenemos más próximo, a la fundación..., ¿también con mayúscula? ..., de nuestras propias y miserables vidas? (II, 317).

El aspecto intelectual de don Manuel juega un papel determinante en la configuración de la leyenda de los orígenes. A pesar de que su razón no puede admitir la literalidad de la historia, su espíritu nacionalista se aferra a sus

¹⁷⁰ «Uno de aquellos aitxitxes comentó que en una de las piedras del caserío Arrigúnaga había tallada una figura de persona con cola de pez, y fuimos a ese caserío, el más próximo a la playa, y era verdad: una mujer con cola de pez, una sirena. La única en no sorprenderse fue ama. ¿Qué nos quería transmitir semejante talla? “Es como si Arrigúnaga hubiera sido, en algún tiempo, vivienda de peces”, dijo Martxel, “¡y ello sí que sería señal de antigüedad!”» (I, 419).

creencias como un refugio, lo que estimula la defensa de los valores en los que cree. Se trata de una escena que perfila, como veremos, el referente de San Manuel Bueno. Mártir por ser como don Manuel un personaje consciente de la debilidad de las verdades que defiende, pero que reconoce su utilidad en tiempos de desesperación:

¡Un maestro leído no puede sostenerlo ni en sueños! —Nada pueden la ciencia y la razón contra lo que se *siente*. (...) Si quieres pensar que nuestro fundamento es el delirio, hazlo. Pero no te ensañes, recuerda que todo amor es eso, un delirio... —Sonrió otra vez—. Nunca nos comprenderéis (II, 415).

Esta idea de un origen ancestral e igualitario de la comunidad supone un referente necesario para la construcción de una imagen clave de la estética milenarista vasca, el estatuto de nobleza natural de todos los vascos, que se analizará a continuación.

LA HIDALGUÍA UNIVERSAL

El mito del igualitarismo constituye un ingrediente simbólico fundamental en la estética de la Edad de Oro vasca y, en este apartado, más allá de las bases jurídicas, sociológicas o históricas, se va a analizar el modo en que el símbolo estético de la hidalguía universal se desarrolla en la novela¹⁷¹. Con el objetivo de concretar su significado y sus implicaciones, resulta conveniente señalar brevemente el origen histórico del concepto. Dicho proceso se realizó en dos fases:

Un primer proceso, de muy larga duración, es el que corresponde a la progresiva extensión de la hidalguía, hecho jurídico que arranca de finales del siglo XIII y culmina normativamente con su reconocimiento a nivel general en 1527. Un segundo proceso, desarrollado entre la segunda mitad del siglo XVI y las dos primeras décadas del siglo XVII, es el que transforma ese hecho en institución mediante la elaboración de una doctrina jurídica que lo consolida al sostenerlo argumentativamente conforme a la dogmática entonces vigente (Soria Sesé, 2006: 286).

¹⁷¹ «Los privilegios e instituciones forales y la teoría de la nobleza universal vasca constituyen a lo largo de tres siglos el horizonte práctico y teórico de los vascos de toda clase y condición, los límites de su vida y de su concepción del mundo, el ámbito ideológico en cuyo seno se formulan los más contrapuestos deseos e intereses y por referencia al cual se justifican estos dos puntos en una palabra, el crisol de su especificidad étnica, el suelo común sobre el que se despliegan sus conflictos internos» (Aranzadi, 1981: 473-474).

La conquista de la hidalguía universal vizcaína aparece, pues, por primera vez, en el Fuero Nuevo de 1526 y fue el resultado de múltiples relaciones jurídicas y políticas entre los Señoríos de Vizcaya y Guipúzcoa y la Corona de Castilla en la que estaban integrados, así como de las ofensivas antinobiliarias de las hermandades de las villas contra los parientes mayores¹⁷²:

Protagonizada en este caso guipuzcoano esencialmente por las villas, actuando colectivamente en Hermandad y con apoyo real, se apoyó tanto en el ejercicio de la coacción, como en una reacción institucional que abolió el ejercicio de la justicia privada, la capacidad de convocatoria de los linajes con fines militares, la posibilidad de que éstos se apoderen de las villas, y estableció la superioridad jurisdiccional de los concejos en sus respectivos territorios y de la república de repúblicas en el conjunto provincial (Achón Insausti, 2006: 234-235).

Más allá de su valor jurídico o ideológico y a pesar de la efectividad de sus ventajas, en especial para los emigrantes vascos, parece evidente que su aplicación no supuso una disminución sustancial de las diferencias jerárquicas socioeconómicas:

Allí donde se generalizó la hidalguía, aunque todos los naturales de esos territorios eran considerados hidalgos, no todos eran iguales: se quebraron aparentemente las viejas diferencias estamentales, pero siguió habiendo campesinos solariegos que pagaban censos y, en algunos casos, prestaciones en trabajo a quienes les proporcionaban la tierra que cultivaban y la casa en que vivían (Díaz de Durana, 2004: 51).

De todos modos, esta distinción se convertiría posteriormente en uno de los pilares de la identidad vasca y de su criterio de diferenciación respecto a los pobladores de otras zonas de la Península, entre las que se encontraba, por otro lado, la mayor parte de Álava y Navarra (Pérez León, 2014: 144¹⁷³). Se trataba

¹⁷² «Las principales familias nobles de Parientes Mayores que hasta el momento habían hecho siempre prevalecer sus intereses debido a su influjo social, riqueza patrimonial o por las armas, deben adecuarse al hecho de la preponderancia de los villazgos y a las nuevas circunstancias; cuando no lo consigan, asistiremos a las luchas de bandos, en una estéril e ineficaz manera de resolver problemas. Su enfrentamiento a las villas y a la propia Hermandad (como movimiento aglutinador de aquéllas) les va a resultar desfavorable -sobre todo a la larga-, pero a la vez les va a señalar la solución que canalice tanto sus deseos de prevalecer como el empleo de su indiscutible potencial militar. El camino será la colaboración con el rey: y bien sea mediante servicios militares personales (...) bien mediante un acercamiento a la Corte y sus cargos, el resultado final fue la concesión amplia, generosa y multiplicada de los monarcas castellanos a jefes de solares importantes vascongados de oficios (...) o rentas (...) que contribuyeron a mantener el status económico preponderante de los Parientes Mayores» (Díez de Salazar, 1986-87: 249).

¹⁷³ De acuerdo con Benavides Martínez, los pobladores del valle de Ayala fueron los únicos habitantes de Álava que compartían el privilegio de la hidalguía universal con los vizcaínos y guipuzcoanos (2006: 268, cit. en 2015: 48).

de un criterio de supuesta nobleza que, sin embargo, coincidía con el criterio de estratificación social e, incluso, moral, del nacionalismo español imperial, como era la limpieza de sangre o la ausencia de antepasados judíos o moriscos en el propio linaje:

La asociación entre hidalguía y limpieza de sangre constituye, por último, otra de las claves sobre la que se sostiene y justifica la extensión de la hidalguía. La expulsión de los judíos y el posterior furor anticonverso fueron una excelente argamasa sobre la que se cimentó no sólo la persecución religiosa sino también la idea de una nobleza originaria consustancial a todos los vecinos de la Provincia y del Señorío (Díaz de Durana, 2004: 60-61).

Como veremos, Pinilla recrea críticamente en su novela esa imagen de nobleza que fue utilizada despóticamente por los antiguos *jauntxos* para disfrazar sus intereses individuales como colectivos así como defendida dócilmente por los subordinados en la escala social. La ideología nacionalista en la que se educó Cristina Oiaindia está fundamentada en ese conjunto de imágenes de nobleza que proporcionó la mitología fuerista de los siglos XVI y XVII. Autores como el licenciado Poza¹⁷⁴, el bachiller Martínez de Zaldibia¹⁷⁵ o el jesuita Manuel Larramendi fueron los principales transmisores de esa imagen de nobleza natural vasca, concebida no como el resultado de una concesión real o de una batalla jurídica o geográfica sino como el reconocimiento de un estatuto ancestral. El pasado al que se remontaron fue tan remoto que de esas fechas surge Túbal (o el mismo Noé) como el instaurador de las leyes viejas vascas y, por tanto, de sus consecuencias jurídico-institucionales. Los textos del padre Larramendi son especialmente útiles para comprender la importancia de la conexión entre la pureza racial vasca y la hidalguía universal, una esencia que el resto de pueblos ibéricos (y prácticamente mundiales) perdieron al permitir la mezcla racial entre ellos. Sirvan estos representativos textos como ejemplo:

¹⁷⁴ Poza, en su obra de 1588 *Ad Pragmáticas de Toro & Tordesillas, sive de nobilitate in proprietate* defendía que los vizcaínos podían desentenderse de la *Pragmática de Córdoba* de 1492 porque «en Vizcaya la nobleza es universal y primitiva, porque en tierra vasca no hubo encomiendas, feudos ni vasallajes, antes todos sus hijos pertenecieron siempre a la innata libertad de las edades de oro» (Otazu y Díaz de Durana, 2008: 85-86).

¹⁷⁵ En su obra *Suma de las cosas cantábricas y guipuzcoanas* (1492), Zaldibia define la nobleza universal de los vascos como «algo basado en la descendencia de Tubal, preservado mediante la limpieza de sangre (lo que Sabino Arana llamará “pureza de raza”), la fidelidad al cristianismo y la invencibilidad vasca, como algo definido por el arraigo en una casa solar y patentizado en los apellidos que lo demuestran» (Aranzadi, 2001: 894).

La nación de las vascongadas y particularmente Guipúzcoa, ha tenido el ser mirada y atendida de Dios con especial cuidado entre todas las de España y pudiera decir del mundo entero. Esta nación jamás se ha confundido ni mezclado con ninguna de las naciones que vinieron de fuera, ni de moros, ni de godos, alanos, silingos, ni de romanos, ni de griegos, ni de cartagineses, ni de otras gentes. (...) Todo guipuzcoano que viene de alguno de los solares de Guipúzcoa siempre ha sido noble, siempre lo es y siempre lo será. Esta nobleza de sangre les viene por herencia y suben con ella con la mayor limpieza del mundo hasta los primeros pobladores de España (*Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*, 1756, cit. en Aranzadi, 1981: 128 y 138).

La traslación de semejante sofisma en la sociedad moderna redundaría en su anacronismo. En el siglo XX, Sabino Arana defendía que los males de la sociedad vasca se inician con la abolición foral y la contaminación racial que conllevó la invasión maketa:

Sabido es lo difícil que sería hallar un español que no tuviese entre sus antepasados algún moro o algún judío, ya que moros y judíos habían habitado durante muchos siglos en España y cruzándose con la población indígena, la cual, a su vez, era producto de varias y muy diversas razas que habían invadido dicha tierra (1912: 56).

Como se puede observar, y eso es lo importante desde el punto de vista estético, el concepto de limpieza de sangre está en la base del racismo sabiniano, lo que lo emparenta directamente con el rechazo de moros y judíos del nacionalismo español imperial de fundamentación religiosa. En este caso, además, se prolonga el rechazo del resto de españoles, en cuanto raza que no ha podido contener la contaminación. Citamos estos aspectos porque ayudan a subrayar la importancia de un símbolo crucial en la estética del idilio: la casa solariega o *etxe*, el «arraigo en un solar». Ésta supone la verdadera raíz de nobleza que es determinada a través de los apellidos, la única demostración auténtica de la descendencia de Túbal (Aranzadi, 1981: 469).

Como ya hemos advertido, la contextualización de la novela de Pinilla coincide con un momento de identificación plena con el mito de la perdida Edad de Oro. Su imagen resulta el último refugio en el estado de ánimo que domina la sociedad rural vasca tras las derrotas carlistas, la abolición de los fueros y los efectos de la industrialización respecto a sus costumbres tradicionales. De esa situación resulta una contradicción social que adquirirá un protagonismo

relevante, la oposición entre esa supuesta igualdad de cuna y la lucha de clases que la nueva estructura socioeconómica trae consigo.

HIDALGUÍA UNIVERSAL Y LUCHA DE CLASES

Tras la promulgación de los Fueros junto al árbol de Gernika el 30 de julio de 1476, el Rey Católico recibió la pleitesía de los señores de las Juntas Generales del Señorío como su legítimo rey de Castilla y señor de la provincia. Esos Fueros fueron la encarnación jurídica de un sistema de supervivencia basado en defender la sucesión troncal y la correlativa sacralización de la *Etxe*, la hidalguía universal, la exención fiscal y del servicio militar y la libertad de comercio (Aranzadi, 1981: 399). En ese contexto, la nobleza fue la clase social que controló las instituciones forales, a pesar de que los Fueros funcionaron como un esquema superior al que siempre deberían ajustarse.

Tras la aceptación del cristianismo como religión vasca, la sección mitológica de la novela de Pinilla narra la manera en que la comunidad asimila ideológicamente la superioridad natural de los señores feudales, los *jauntxos*, esgrimida bajo un lenguaje aparentemente igualitario (I, 368-369). Su discurso presenta las propiedades como «bienes o dominios particulares tenidos por orgullo de todos los vascos», pero que, en último caso, pertenecen al señor de Getxo. Esa misma idea será defendida siglos después por los industriales vascos para «convencerse y convencer a los demás de que iban a traer una industrialización distinta, sólo porque sería vasca, en la línea de la fe que otorga diferenciación a cuanto toca» (I, 634). La voz de Asier Altube denuncia, de este modo, la posición de la clase privilegiada en todas las sociedades que, ante el peligro de perder sus privilegios históricos y su hegemonía, apela a sentimientos colectivos y a orgullos heridos para lograr que su posición permanezca intacta¹⁷⁶. Así se explica la decisión de los míticos *jauntxos* de incorporarse a la industrialización y convertirse, ellos mismos, en nuevos *hombres del hierro*:

Lo hicieron, también. Se revistieron de las mismas maldiciones que atribuían al enemigo y cerraron los ojos para cometer el mismo estropicio. Como cualquier bárbaro, caminaron por la ruta de la destrucción de la vieja herencia recibida y sus

¹⁷⁶ Será el anarquista Tobías Campo quien, después de la Guerra Civil, le muestra a Asier la realidad desde una perspectiva anarquista: «Que en toda sociedad hay poderosos y súbditos y que los primeros explotan a los segundos y conducen con invocaciones a delirios tales como patria o religión, y que el nacionalismo vasco era paradigma de todo ello» (III, 149).

nombres —vascos, todo lo vascos que era ya posible— serían entronizados al advenimiento de la apoteosis de la Edad del Hierro. Su coartada fue la mayor de las coartadas: el propio sentimiento convertido en fe, golpes de pecho al ritmo de la respiración de los altos hornos para advertir al resto de los creyentes que lo que veían no era otro exceso de otros bárbaros —ellos— sino la guerra santa en defensa de la fe en la patria común. (...) Lo hicieron, pues, también, y a mí me corresponde gritar por don Manuel, por si él ni siquiera a escondidas lo ha gritado nunca: ¡Malditos seáis! ¡Malditos! ¡Malditos!¹⁷⁷ (II, 635).

Ese proceso de industrialización supone una amenaza para la pervivencia de la sociedad tradicional, a pesar del discurso de la clase dominante. En la primera fase de construcción de su conciencia, Roque Altube sigue defendiendo las normas que rigen su mundo y la ideología de los «lugares naturales» que los socialistas pretenden derrumbar:

Somos iguales —digo—. Tenemos el mismo Dios, vivimos en la misma tierra, en las romerías cantamos las mismas canciones y bailamos los mismos bailes, hablamos la misma lengua. Somos vascos, somos iguales. (...) ¡A ver cuándo dejan ellos sus palacios y criados y se meten a cuidar vacas en el viejo Altubena! —dice Isidora (I, 231-232).

El estilo directo le permite al lector asistir a la expresión íntima de esa aceptación de la sociedad tradicional. Se trata de una filosofía de la resignación y de la igualdad natural que las castas sacerdotales y económicas habían logrado imponer. En cualquier caso los sindicalistas esgrimen que siempre hay familias que tienen que pagar las rentas de las tierras a la clase económica que ha dirigido el proceso de explotación capitalista:

Pero ¿hay ricos en Getxo? —dice Isidora—. ¿Es que no sois todos los vascos iguales? —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. Él 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 Satordi que es la casa más vieja de Getxo. —Pero él tiene mucho y tú poco —dice Isidora. —Él 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 (I, 247).

¹⁷⁷ El enfático discurso de Asier finaliza con las mismas palabras con las que los Baskardo de Sugarkea solían terminar sus discusiones con su comunidad: *Madarikatuok* (Malditos).

Desde el primer capítulo de la novela, como hemos visto en el recorrido del paraíso terrenal vizcaíno, Cristina Oiaindia se enfrentó con Mikela, la matriarca de la familia Bukuena porque su hijo había comenzado a trabajar en la industria. En su visita a Altubena, volverá a intentar adquirir el caserío para obtener, así, su control efectivo. En el fondo, las premoniciones de la marquesa respecto a Roque son acertadas: «Pronto estas paredes oirán las blasfemias que aprenderá allí, y yo les digo que será él el Altube que venda estas tierras a los enemigos de Dios» (I, 31). Hay infinidad de gestos y de frases de Cristina que delatan, sin embargo, su postura hipócrita sobre el eterno igualitarismo de los vascos, y que esconden una ideología de dominación clasista, hasta llegar al episodio de Martxel y Andrea, donde la falsedad sobre esa igualdad natural queda trágicamente revelada. Don Manuel y Asier analizan el código discriminador de clase que aplicó Cristina para negar la unión de su hijo con una campesina, al proclamar una realidad tácita en la historia y que asimilaba a los vascos con el resto de civilizaciones (I, 459). La razón explícita que su madre invoca es la pertenencia a grupos sustancialmente diferentes: el grupo dirigente, los Oiaindia, y la base popular, los Altube¹⁷⁸. De ahí que todos sus actos estén «naturalmente» dirigidos a la preservación de ese poder, ya sea contra el amor de su hijo o ya sea contra los nuevos poderes industriales que pueden desplazarles: «Ellos también saben que no puede ser. No se trata de orgullo, sino de sentido común» (I, 437). La llamada que Cristina cree sentir dentro de su conciencia o el estado de las cosas que se esfuerza por preservar surge a partir de la recepción de la responsabilidad, es decir, del orgullo de la clase dirigente:

Los Oiaindia pertenecieron siempre al grupo dirigente de nuestro pueblo. Fue nuestra responsabilidad. Es la misma responsabilidad que me lleva a hacer lo que hago. No podíamos consentir que un poder nuevo nos desplazara. Los verdaderos vascos teníamos que recuperar el viejo poder (II, 39).

El proceso de industrialización que la burguesía nacionalista llevó a cabo estuvo íntimamente relacionado con el inconsciente colectivo de hidalguía

¹⁷⁸ Tras el regreso de Martxel de Ceilán (convertido de modo imperturbable en Moisés), sólo será posible un acto de reconciliación con el mensaje celestial a través de la locura. Retóricamente, el discurso de Cristina suele aparecer entrecortado, evitando pronunciar las verdades vetadas por el imaginario colectivo: «Es una buena chica —añade la bruja—, limpia y trabajadora y bastante mona, pero no te habría hecho feliz. El amor no lo es todo, hijo. Además, ¿la querías tanto como creías? El enamoramiento pasa y habrían aparecido vuestras diferencias. Sí, Martxel, el amor pasa, yo te lo digo. Hay que contar con las diferencias naturales entre dos personas que proceden de distintos...» (II, 21).

universal y tuvo, asimismo, una raíz de sentido histórica. Se realizó en el momento en que la burguesía vizcaína tradicionalista se desdijo de sus críticas a la industrialización y se lanzó a competir económicamente con la burguesía liberal y la monárquica. Cristina Oiaindia se enfrentó a su marido y fundó sus propios astilleros con un equipo de ingenieros ingleses y el interés de miembros del *Euskeldun Batzokija*, la sociedad creada en 1894 por los hermanos Arana que sería el germen de su Partido Nacionalista Vasco¹⁷⁹. La excusa que arguyeron los industriales fue la necesidad de detener el proceso de invasión de extranjeros y las ideas liberales, contrarias al tradicionalismo y al catolicismo:

Martxel y yo nos dejamos engañar cuando nos decía, igualmente, que sus tres mil obreros eran todos vascos. «¿Os dais cuenta?», nos decía. «Si vuestro padre hiciera lo mismo en sus minas y fábricas, si los demás dueños de industrias amaran a nuestra patria tanto como lo juran de palabra, en Euskadi no habría maketos ni esas ideas infernales y ateas que pretenden cambiarnos, es decir, destruirnos» (I, 523).

Cristina participó en la industrialización cuando fue consciente de que el poder no podía permanecer aislado del capital¹⁸⁰. La lucha se resolvió, pues, no entre los hombres de la madera y los hombres del hierro sino entre los tradicionales señores feudales de la madera y los nuevos señores industriales del hierro. La contradicción surgió, por ende, de la difícil armonización de la defensa de la rentabilidad industrial y la persecución de la nueva Edad de Oro del País Vasco, edificada contra toda ideología extranjera que no estuviera basada en Dios y en las leyes «viejas»:

Ni siquiera eso. Su conflicto es el de los viejos pueblos que no saben evolucionar, que aceptan lo nuevo sin dejar de pregonar que pertenecen a lo viejo. Es jugar a dos barajas, engañarse con una coartada (I, 627).

El desenmascaramiento de la postura política de los industriales vascos se realiza en los primeros meses de la Guerra Civil, a través de su boicot productivo a la posibilidad de utilizar las fábricas para elaborar material bélico destinado al ejército vasco. Fruto de su alianza con el ejército nacional, la aviación alemana no bombardeó la infraestructura industrial y, tras la negativa

¹⁷⁹ De hecho, Santiago de Arana Ansótegui, padre de Luis y Sabino, había tenido sus propios astilleros, amén de ser alcalde de la república de Abando y apoderado de ésta en las Juntas de Gernika (Juaristi, 1999: 149).

¹⁸⁰ «Si ellos están cambiando el mundo con sus chimeneas, tú, ama, haces lo mismo. (...) ¡Las chimeneas de aita, qué escándalo! ¡Ah, qué escándalo! ¡Y ahora están las chimeneas de ama!» (II, 40).

del Gobierno Vasco a destruirla, la ofensiva franquista la puso a funcionar intensamente al día siguiente de conquistar toda Vizcaya. En este episodio, cobra especial trascendencia la postura elusiva y fingida de Cristina Oiaindia, incomprensible desde una perspectiva racional¹⁸¹. La discusión entre la marquesa y Román, el efectivo gerente de sus empresas, describe de un modo brillante el proceso de revelación de la verdadera naturaleza del *jauntxo*. Sin querer decirlo expresamente, con su negativa a colgar su ikurriña del balcón, Cristina secunda la propuesta de Efrén de paralizar las industrias y espera, con ello, poder conservar el poder y su fortín económico tras la guerra. Atónito, Román le confiesa:

Hoy, doña Cristina, precisamente hoy, he sido premiado con la inmensa tranquilidad de saber que los hombres... y las mujeres, por supuesto..., pueden hacer cohabitar el más descarnado mercantilismo con el más inmarchitable romanticismo (III, 68).

Las próximas páginas van a tratar de analizar el conflicto entre la hidalguía universal y la lucha de clases como una consecuencia paralela al desarrollo de industrialización vasca. En primer lugar, se examina la respuesta del poder tradicional ante la amenaza obrera de los sindicatos socialistas, percibidos como un reflejo del liberalismo y de las ideas ajenas que pueden socavar la tradicional fuente del poder. Pinilla caricaturiza en su novela la creación en 1911 del sindicato Eusko Langileen Alkartasuna (ELA)/Solidaridad de Trabajadores Vascos (STV) con una leve modificación del nombre: Hermandad de Obreros Vascos, un sindicato de raíces nacionalistas y católicas que nació ligado al Partido Nacionalista Vasco para responder a la creciente influencia de los sindicatos de clase; sobre todo, UGT y CNT (v. Fusi, 1975)¹⁸². La hidalguía universal resulta incompatible con la concepción de las distintas clases sociales, de modo que Cristina se esfuerza en impedir el uso de la palabra sindicato y manipular el sentido de la patria para esconder la verdadera diferencia entre el poder y los subordinados¹⁸³. Esa diferencia tiene, evidentemente, una

¹⁸¹ «No, no es fácil de entender, doña Cristina. Ni desde el punto de vista del empresario ni desde el del vasco. Debe de ser cosa de nacimiento —dice Román moviendo la cabezota» (III, 57).

¹⁸² «¿Sabes lo que te digo, Roque? Que no te veo, que no te oigo, pues como no te ha enviado la Hermandad es como si no estuvieras aquí... Y es el mayor favor que te puedo hacer... ¡Eres imposible! ¿Por qué te empeñas en darme un disgusto tras otro? ¡Sé que detrás de todo esto están los socialistas! ¡Lagarto, lagarto!... ¡Y no pronuncies nunca ante mí la palabra sindicato! —dice la marquesa» (II, 168).

¹⁸³ «¿La clase obrera? ¿Dónde está en Euskadi la clase obrera? Si mi hija leyera la historia de los vascos en vez de leer *El Liberal* y *El Socialista* sabría que desde tiempo inmemorial todos los vascos somos hidalgos,

correspondencia estética ligada a los símbolos del poder, la diferencia entre la comida de caserío y la gastronomía imaginada de la casa noble, y a la particular indumentaria de la clase alta: «A los tres críos los traía vestidos como príncipes, y ella también iba como una reina, con grandes sombreros, tan grandes que en la playa a la familia le habría sobrado el toldo para sombra» (II, 169-170).

Hermandad de Obreros Vascos se estructuró en torno a un criterio étnico en lugar de responder a una reivindicación de la lucha obrera y basó su organización en la igualdad universal de todos los vascos y en la negación de la lucha de clases¹⁸⁴. Gracias a ello, Cristina ocupa siempre el rancio linaje de su apellido para concederse la autoridad: «Soy una Pariente Mayor, no lo olvidéis: Oiaindia Kordaberatz Enderona Muñaierro y Sugarte... Éstos son mis primeros apellidos. Simplemente, os lo recuerdo» (II, 173). El delirio de Cristina niega incluso que hayan existido rivalidades entre los vascos a lo largo de la historia, «nuestras diferencias las solucionamos sin guerras, con buena voluntad». Todas sus posturas son enunciadas desde una perspectiva preeminente, sustentada por la lógica feudal de los lugares naturales:

No en mis empresas. Soy cristiana, soy generosa, soy justa. Nadie sabe mejor que yo lo que necesitan mis empleados, ni nadie sabe mejor que yo lo que necesitan mis empresas, porque patronos, empresas y empleados son una misma cosa entre los vascos —dice la marquesa (II, 81).

Pinilla representa explícitamente la diferencia de clases a través del lenguaje y del uso de los posesivos para identificar la idea de superioridad del poder: «Mis obreros de Astilleros Vascongados (...) mis dos mil obreros» (II, 277) y se enorgullece de definirlos como los únicos capaces de homenajear en un acto multitudinario a su patrón:

¡Si hubierais sido testigos del espectáculo! ¡Mis dos mil obreros llenando una de las naves y escuchando mi discurso después de que yo escuchara el de su portavoz agradeciendo mi generosidad hacia ellos! Os aseguro que lloré, hijos míos, y no sólo por la estima en que me tenían como persona, sino porque con el acto estábamos

iguales ante la patria común. Lo que importa no es cada uno de nosotros sino Euskadi. Lo único que importa es nuestra patria Euskadi» (II, 169).

¹⁸⁴ «Todos sus trabajadores son vascos, sólo acepta a vascos en sus empresas y quiere demostrar a los socialistas que los vascos, tanto los de arriba como los de abajo, somos distintos, que entre nosotros nunca ha habido lucha de clases ni la habrá. Doña Cristina no espera a la revolución socialista para alcanzar la justicia social» (II, 171).

demostrando a los socialistas que su política laboral de enfrentamiento patrono-obrero quizá sirva en otros sitios, pero no en Euskadi, no en Euskadi (II, 277).

En el quinto capítulo de lo que podríamos denominar «la trama del Sindicato», los cinco primeros capítulos protagonizados por Roque Altube en el segundo tomo, Roque conoce a través de Fabiola la Hermandad de Obreros Vascos. Sus conversaciones se desarrollan a través de un tono incrédulo que se incrementa a medida que van conociendo sus características. En ellas, se explicitan los objetivos de la organización. En lugar de servir como asociación para defenderse de los patronos, está estructurada para actuar de alternativa a la ideología socialista, entendida como algo ajeno a lo vasco; entre otras cosas, por atea¹⁸⁵. Por ello, les resulta más difícil comprender que los miembros del sindicato de Getxo sean aldeanos de sangre completamente vasca¹⁸⁶. Otra de las diferencias la simboliza el día de la celebración que, evidentemente, no puede coincidir con el 1 de mayo de los socialistas, que el propio Pinilla no dejó de reivindicar:

He mantenido el 1 de mayo con gran significación en la novela porque no se debe olvidar lo que tuvo un gran sentido. Hoy se empeñan en convencernos de que no existen las clases sociales, pero todavía hay ricos y pobres cada vez es mayor el abismo que les separa (Bengoa, 2006: 52).

La Hermandad, dirigida por las directrices historiográficas de Sabino Arana, celebra su jornada festiva, no reivindicativa, el treinta de noviembre, el día de San Andrés, el día en que, según el fundador del partido, Bizkaia se independizó de León en la batalla de Arrigorriaga en el siglo IX¹⁸⁷. Ante esa igualdad universal de todos los vascos, contrapone Pinilla la lucha por la solidaridad de la clase trabajadora en las manifestaciones y discursos pronunciados en La Arboleda. Se trata de la lucha de clases internacionalista y

¹⁸⁵ «Le pregunté si tenía que defenderse de patronos vascos, como ella, y ella exclamó: ¡No, defenderse contra el socialismo antivasco! (...) ¡En la Hermandad de Obreros Vascos no se insulta a la religión!» (II, 129).

¹⁸⁶ «Los mejores son los que luchan por algo sin saber qué nombre tiene ese algo... ¿Cuántos apellidos vascos tienes? —dice Juan. —Todos —dice la señorita Fabiola. —¿Son vascos los cuatro primeros? —dice Juan. —Y los demás —digo. —Bien» (II, 131).

¹⁸⁷ «El enemigo contra el que combate Bizkaya no es cualquiera de los reinos que conformaban el norte cristiano peninsular mientras transcurrían las batallas narradas en Bizkaya por su independencia, sino España misma, a la que el de Abando da presencia política antes incluso de la llegada de los Reyes Católicos, la cual solo se producirá en la última de las batallas narradas, la de Munguía, y solo por lo que respecta a Isabel la Católica» (Chacón Delgado, 2015: 85).

no de la lucha entre autóctonos y extranjeros que, de todos modos, también necesita de sus mártires, pasionarias y líderes providenciales:

Todos los ojos de la plaza están clavados en Isidora. La miran como los de Getxo miramos la estatua de la Virgen en la iglesia de San Baskardo. ¿En qué quedamos? ¿No quieren que todos seamos iguales? ¿Por qué la miran así, esperando de ella un milagro? (I, 277).

La obra de Pinilla explota, de un modo particular, las similitudes estéticas que se establecen entre las ideologías nacionalista y comunista para construir su propuesta artística¹⁸⁸. Entre ellas, se pueden destacar:

- El eje dialéctico vertebrador de la sociedad en buenos y malos, vascos y maketos o burgueses y proletarios.
- El paraíso como mundo invertido del estado de las cosas, dictadura del proletariado en un caso y base genética y lingüística para compensar la represión anterior en otro.
- La colectivización del Mesías, Sabino Arana¹⁸⁹ y Marx o Lenin¹⁹⁰.
- El motivo de los sufrimientos mesiánicos previos a la redención, la figura del mártir, y la necesidad de una depuración de los impuros: maketos, chivatos, colaboracionistas, etc.¹⁹¹.

El crítico Northrop Frye resumía esas semejanzas estéticas en tres aspectos: «La creencia en una única revelación histórica, el ataque a la herejía para construir su doctrina revolucionaria y la resistencia a cualquier tipo de revisionismo» (1982: 142). De hecho, el programa leninista de la revolución

¹⁸⁸ Al respecto, el propio Pinilla llegó a declarar: «El comunismo fue otra Iglesia» (Bengoa, 2006: 52).

¹⁸⁹ La primera mención a Sabino Arana en la novela ya delimita perfectamente su rango estético: «No podía negar ese favor al representante de Dios en Euskeria, como Sabino Arana había empezado a llamar a nuestro país cinco años antes» (I, 75).

¹⁹⁰ Eduardo, el vendedor de libros le enseña varios a Roque: «Desenrolla varios papeles y todos son retratos de un hombre con barba. –Podría ser San Pedro, ¿verdad?» (I, 158). «¿Te acuerdas de este retrato? Carlos Marx es el filósofo alemán que, hace cuarenta años, escribió una Biblia, no precisamente la cristiana. Aquí está: el *Manifiesto Comunista*. Como ves, un simple librito, pero que hace temblar a todos los ricos del mundo» (I, 175).

¹⁹¹ En este sentido, no hay que olvidar la polémica que, en los años de la Transición española, protagonizó la izquierda abertzale y que debía dirimir a quién correspondía el perfil del sujeto revolucionario en el País Vasco: el pueblo vasco o el proletariado. Lo más interesante de esta querrela es comprobar cómo ambas propuestas estaban sostenidas por una misma estética revolucionaria. Tanto el discurso socialista como el nacionalista debían luchar para devolver sus derechos naturales al «pueblo elegido», ya fuera éste el proletariado, Euskadi o ambos a la vez. Una discusión particularmente protagonista en los años inmediatamente posteriores a la Transición española que tiene su desarrollo en los últimos años contextualizados en la novela y a través del destino de Océano/Kresa. La respuesta final de ETA fue una prueba de ecumenismo proletario: «el pueblo trabajador vasco» (Ugarte Tellería, 2009: 366).

bolchevique se configuró tipológicamente como respuesta a las profecías de Marx y Engels en el siglo XIX (Frye, 1982: 105), lo que refuerza la conexión latente del marxismo con las raíces estéticas del milenarismo judío:

El marxismo es un mesianismo judío, profundamente judío: proviene del libro de Amós y de los profetas. En los manuscritos de 1844, Marx escribe: «Llegará el día en que no se dé dinero a cambio de dinero, amor a cambio de amor, y justicia a cambio de justicia». Es el gran programa mesiánico (Steiner, 2016: 133).

A pesar de sus semejanzas, conviene destacar, asimismo, una de las diferencias principales entre los movimientos milenaristas y revolucionarios (v. Hobsbawm, 2011). El marxismo contaba con la existencia de un plan detallado, una base científica, ya fuera histórica o económica, que establecería los medios para conquistar el futuro, mientras que los milenaristas se basaron en la intuición o la esperanza sobrenatural. En la novela de Pinilla, las imágenes del ser histórico que utilizan ambas ideologías son percibidas por el inconsciente de Roque Altube de un modo inextricable, especialmente ante los discursos de Isidora:

Aunque no sigo lo que dice, a veces lo dice con tanta fuerza y repite tanto una palabra que sin querer me fijo en cuál es, y ahora es «hermanos, hermanos, hermanos», y suena a lo que dice don Eulogio del Pesebre en el púlpito de Getxo cuando dice que todos somos hijos de Dios, aunque Isidora sólo llama «hermanos» a los trabajadores, no a los patronos, y ésta es una de las locuras de esta gente de las minas. Don Eulogio se encargará de curar a Isidora (I, 204).

La mirada inocente de Roque percibe la manera en que la lucha revolucionaria de Isidora adquiere formas propias de la estética cristiana, tanto en sus símbolos¹⁹² como en su lenguaje¹⁹³ o sus objetivos¹⁹⁴. Éstos se fundamentan en una ley de la necesidad providencial de la historia, como queda

¹⁹² Sus discursos adquieren un carácter sacerdotal y su vocación de sacrificio es asimilada al personaje de Alazne, la tía monja de Roque: «Creo que Isidora es como ella, aunque no sé qué otra clase de dios la lleva por este camino de papeles y gritos subida a un cajón» (I, 161).

¹⁹³ «¿Por qué vuelves a esas malditas palabras de “Dios” y “alma”? ¡Nuestro socialismo no las necesita! —dice. —Pues a mí me gustan —dice José—. No creo en Dios ni en el alma, pero se las he oído a Isidora y he entendido mejor lo que decía. —¡Ah, los arraigados estilos de la burguesía! —dice el hombre de la maleta—. ¿Cómo desprendernos de tanta telaraña aparentemente imprescindible? ¿Disponemos de los recambios precisos? ¿Con qué sustituir los sonidos “alma” y “espíritu”, tan profundamente humanos, a pesar de todo? ¿Y el doliente “¡Dios mío!”, usado hasta por los ateos? ¿Habremos de decir “¡Marx mío!”? Los pioneros del nuevo orden tenemos la palabra» (I, 173).

¹⁹⁴ «Una hija así no es un castigo sino un premio —dice el hombre de la maleta—. ¿No comprende usted, Urbano, que llora por los desamparados de la Tierra, como lloraba su Jesús? ¡Su lucha es por la redención de todos los hombres!» (I, 168).

representada por el ángel de Walter Benjamin en la Tesis XI de su *Filosofía de la historia*:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (2008: 44).

Desde esa perspectiva, el futuro no puede ser de otra manera y los opositores son, en realidad, opositores a la fuerza de la historia. Dada esa inevitabilidad, si el mensaje no se ha impuesto es porque el lenguaje no es capaz de desarrollarse en sí mismo, es la aceptación deconstruccionista de la aporía del lenguaje y la ideología:

¿Quién rechaza la lluvia que cae en el desierto? De modo que tenemos que preguntarnos si lo estamos haciendo bien...Nuestro mensaje es mucho mejor que nosotros. Nuestros esfuerzos, nuestras lágrimas, nuestras palabras no están a la altura del mensaje que predicamos (I, 172).

Es precisamente en La Arboleda y a través de Isidora y su lucha por los derechos de los trabajadores donde se produce la lucha dialéctica con la ideología de la sociedad tradicional, representada en la idea de resignación y de lugares naturales de Roque Altube. La visita de unas esposas de los empresarios mineros a Urbano, el padre de Isidora, en la que éstas les regalan por caridad un jersey, escenifica la ancestral pleitesía y admiración de la clase baja hacia las figuras del poder¹⁹⁵, a la vez que señala la distancia generacional entre los nuevos mineros y el sistema de equilibrar la balanza entre ricos y pobres de la cultura de la sociedad tradicional, basada en la riqueza y la limosna:

¹⁹⁵ «Mi marido le envía saludos y sus mejores deseos (...) ¡Todavía se acuerda de mí el señor Sagarduy! —dice el viejo—. ¡Dejé su mina hace diez años y aún se acuerda de mí!» (I, 163).

Si ustedes buscan ir al cielo, Urbano es su hombre —dice Marcelo—. ¡Está dispuesto a recibir todas las limosnas que quieran traerle! (...) Él piensa que las necesita a ustedes —dice Marcelo—, ¡pero son ustedes las que le necesitan a él! (I, 164).

Urbano reivindica en su derrota que las fuerzas que le permitieron vivir fueron el acatamiento de la voluntad a una orden superior, la creencia en la mano divina como ejecutor del destino de los seres humanos¹⁹⁶ y la ideología cristiana de los lugares naturales: «El Señor nos puso en las minas y éste es nuestro sitio» (I, 182). La base ideológica de esa resignación tradicional está ejemplarmente transmitida en el sermón del sacerdote para la misa de difuntos de Fulgencio Ferreiro:

Dios se lo ha querido llevar, pero el propio Fulgencio será, ya desde el cielo, quien con más resignación cristiana haya acogido la decisión del Señor. Su esposa y sus hijos, y también nosotros, sus amigos, hemos de aceptarlo así. Ésta es la palabra que nos abrirá la puerta de los cielos: resignación. Resignándonos, amamos más al Señor, ¡y Él nunca abandona a los que le aman! ¿Qué significa nuestra corta vida de dolor comparada con la larga e infinita que nos espera en el cielo? (190-191).

La novela subraya, asimismo, la reivindicación de la posibilidad del cambio frente a la aceptación estoica de los aldeanos. Ésta constituye una de las principales diferencias entre el cristianismo jerárquico y la revolución socialista y aparece reivindicada con redundancia por Roque durante su historia de amor con Isidora¹⁹⁷. La visión de las clases sociales de Pinilla está basada en el materialismo histórico y en la lucha de clases, a lo que suma su perspectiva evolutiva darwinista. De este modo, la clase baja de Getxo (difícilmente podría llamarse proletariado) necesita que sus expectativas sean cumplidas por la clase alta, por la élite:

¹⁹⁶ «¡Sólo la fe en Dios me ha ayudado a soportarlo todo! Nunca me quejé, nunca protesté. ¡La vida con Dios está llena de compensaciones! No hemos venido a este mundo a gozar sino a ganarnos el cielo. ¡La huelga es una rebelión contra Dios!» (I, 179).

¹⁹⁷ Los ejemplos son continuos en el primer tomo. A continuación, se detallan algunos:

«En Altubena yo siempre trabajo más de ocho horas y no me quejo a nadie» (I, 225).

«En Altubena siempre hemos trabajado también de estrella a estrella y nunca le vamos a llorar a nadie» (235)

«En Getxo, cuando le pedimos algo a Dios, se lo pedimos con humildad» (239).

«En Altubena muchos días metemos veinticuatro, y a callar, como Dios manda» (241).

«Dios ha puesto las cosas de una forma y no se debe ir contra su Ley» (249).

«¿Cuándo hemos ido nosotros a Bilbao a pedir que nos den más? Es voluntad de Dios que tengamos lo que tenemos» (257).

«Es voluntad de Dios que los amos sean los amos de Altos Hornos» (260).

«Acaba mal lo que se hace mal. Aunque tampoco se debe matar a la gente porque no haga las cosas según las quiere Dios» (289).

Como una ingenua colonia de monos presumiría de tener por jefe a un orangután, porque de ellos siempre esperábamos, no lo más ejemplar sino lo más grandioso y resonante, algo a lo que poder señalar para decir: «Nos gusten o no, son nuestros» (I, 703).

En el tomo II, tras el capítulo que narra el regreso de Martxel de Ceilán, se suceden siete capítulos que describen la celebración del 1 de mayo en la voz de Roque Altube, desde 1905 hasta 1912. En su caso, la lucha de clases va indisolublemente unida al idilio amoroso, ya que la reivindicación social constituye su manera de recordar a Isidora¹⁹⁸. En ese primer capítulo (año 1905), el tema gira en torno al mostrador de Zacarías Ermo y a la pasividad de las generaciones de consumidores que le han permitido utilizarlo en su provecho. Ese año, en honor al recuerdo de Isidora, Roque improvisa la fundación de un sindicato con sus compañeros de taberna: Bertol Sangroniz, Deunoro Etxe, Martín Larreko, Lander Bukua, Antón Basurto y Martico. Dos años después, la acción del sindicato se dirige, ya más explícitamente, a las reivindicaciones laborales de la empresa del Tranvía de Cristina Oiaindia, lo que provoca la sorpresa y el disgusto de la marquesa por dos razones, porque un sindicato es algo propio de *maketos* y porque el socialismo es una ideología que viene de fuera y ajena al sentimiento nacionalista propio de los buenos vascos: «¿No comprendes que nosotros no hacemos las cosas como *ellos*?» (II, 79). En esta primera reacción, ya se adivina el fundamento católico con el que funda su propia organización: «Los vascos nos sentimos hermanos unos de otros», así como la sutil diferenciación en la posición que debe adoptar cada uno: «¿Acaso olvidas que soy como una madre para mis empleados?» (II, 79).

Una vez formado «el sindicato del tranvía», se produce una lucha interna basada en la creación de la conciencia de clase trabajadora, la reivindicación contra la resignación. La polémica que, en la primera parte de la obra, mantuvieron Roque y los sindicalistas de La Arboleda se traslada, en esta segunda parte, a la sociedad rural de Getxo, que está viviendo grandes transformaciones sociales en su seno. Las innovaciones industriales y sus consecuencias en los medios de transporte provocan la aparición de una

¹⁹⁸ «Entonces, ¿para qué pides ese real? —dice Bikendi Aberasturi. Todos me miran y yo no sé qué decir. Bueno, sí sé qué decir, pero no quiero decirlo. La verdad es que no puedo decirlo, no encontraría las palabras. Aunque quisiera decirlo» (II, 88).

Compañía del Tranvía, regida asimismo por Cristina Oiaindia, a la que se dirigirá Roque. En esa dialéctica entre reivindicación y resignación, los argumentos volverán a ser los mismos: socialismo frente a resignación cristiana¹⁹⁹, modernidad frente a tradición, lo extraño frente a lo conocido, lo ajeno frente a lo propio.

La tenacidad irreductible de Roque y su defensa del recuerdo de Isidora irán conformando, poco a poco, un grupo pionero en la defensa de los derechos de los trabajadores cuya importancia quedará manifiesta cuando Cristina funde su Hermandad de Obreros Vascos. Los episodios protagonizados por Roque trasladan de manera sutil y paulatina la apropiación del lenguaje reivindicativo por parte del protagonista, absolutamente mimética en un primer momento y, posteriormente más individualizada. En los primeros instantes, sus palabras remiten directamente a las de Isidora: «Los del otro lado decían que todas las leyes las habían hecho los ricos en contra de los pobres» (II, 101), pero posteriormente van encontrando su propio sentido individual. El viaje de Roque a las colinas rojas supone una apertura a conceptos extraños que revelan lo que siempre estuvo allí, la esfera de la desigualdad, tanto en la sociedad feudal como en la moderna²⁰⁰. Por otro lado, los mensajes de conformismo, de ceguera y de tenacidad innata son también constantes²⁰¹. Todo ello se sustenta en la idea de la igualdad natural, que no se manifiesta en las condiciones de vida de cada individuo sino en el contacto de la comunidad y en la posibilidad de beber del mismo vaso en fiestas señaladas²⁰². El ánimo reivindicativo de Roque choca ahora con la resignación tradicional de la sociedad rural, enunciada por multitud de personajes:

¹⁹⁹ «Si nuestras costumbres han durado tantos años es porque así las quiere Dios» (II, 101).

²⁰⁰ «¿Queréis saber una cosa? Abrid bien las orejas: a lo mejor todavía no os habéis enterado de que sois pobres. —Yo no soy pobre. Tengo un caserío, tengo tierras y salud para trabajarlas. Un vasco que trabaja su tierra no es pobre —dice Bartolo Lubelza. —Tu caserío tiene goteras y se cae de viejo, toda la semana andas con ropas sucias, cagas en la cuadra, donde tus vacas, tus hijos crecen aldeanos porque no puedes mandarlos a Inglaterra. Eres un jodido pobre, como yo. Todos somos pobres —dice Lander Bukua» (II, 101).

²⁰¹ «Son ganas de liar las cosas. ¡A buena hora nos vienen a descubrir esos listos que la vida de los pobres es dura! ¡Claro que es dura, ya lo sabíamos! Lo primero que me dijo el padre de pequeño es que la vida es dura, que no hay que pasar el día mirando los gorriones, que hay que trabajar como un burro para sacar a la familia adelante... Así es. Y los vascos tiramos siempre palante, que no se os olvide» (II, 101).

²⁰² «Ricos, pobres... ¡pamplinas! Aquí, los pobres se van a tomar txikitos con sus patronos, porque todos somos vascos. Nosotros también iríamos a tomar txikitos con la marquesa si a ella le gustase el trinquí» (II, 101).

Los padres dicen que a los de arriba nunca se les debe pedir, que ellos dan cuando lo quiere Dios —dice Martico (II, 87).

Los de aquí no queremos guerras. Yo no puedo pedir nada a doña Cristina, pensaría que no estoy a gusto en su Compañía. Le faltaría al respeto —dice Bartolo Lubelza (II, 92).

No le podemos hacer eso a la marquesa. Sería traición. La marquesa nos trata bien por navidades, siempre nos regala un queso —dice Iñaki Foruria (II, 94).

No le gusta que protestemos —dice Geraldo Lasa. —Nos pondríamos a la altura de esos mineros —dice Arano Martierto. —Es voluntad de Dios que entre los vascos no haya peleas —dice Austiñe Icazarre. (...) —No sé lo que Dios quiere o no quiere. Sólo sé que, hasta ahora, las cosas han sido así y que hay que tener resignación. Una huelga es como cantarle las cuarenta a la señora y yo no hago eso —dice Austiñe Icazarre (II, 99).

Todas las cosas de este mundo hay que hacerlas con tranquilidad y educación. Creo que esa Hermandad es un sindicato muy educado. En nuestra tierra los problemas entre amos y criados siempre se han arreglado hablando con buenos modos. A doña Cristina no le importa que le vayamos con quejas siempre que nos quitemos la boina ante ella —dice Damas Elorriaga (II, 147).

A modo de conclusión, conviene señalar el proceso diacrónico que hemos llevado a cabo en este epígrafe para afrontar el análisis estético de la destrucción del idilio, desde varios puntos de vista. Desde un territorio concreto, la invasión de los maquetos y la destrucción de los verdes valles vizcaínos; desde la contemplación del gran tiempo, la industrialización que arranca a los hombres de la tierra y marca el predominio de los hombres del hierro y, de un modo más cercano, el resquebrajamiento de la estructura familiar ancestral del País Vasco. Como se ha podido comprobar, tanto la estética del milenarismo como los símbolos del paraíso terrenal y las figuras del hombre nuevo o el líder mesiánico tienen su origen en los albores de la sociedad de la escritura y, dentro de la cultura europea, en la estética judeocristiana basada en la figura del pueblo elegido y del mesías. Los movimientos milenaristas que se desarrollaron en la Edad Media recogieron la herencia mesiánica del Antiguo Testamento y fundamentaron su rebelión en la llegada de un nuevo mundo tras la segunda Venida de Cristo en el que Dios «castigaré a los ricos y enalteceré a los humildes». Este hecho ejemplifica de nuevo la preeminencia de la estética sobre las posturas ideológicas: el sentimiento de pertenecer al pueblo elegido por Dios

pudo servir tanto para el impulso de la Contrarreforma católica del Imperio español como para sostener toda la especificidad étnica del vasco en la Modernidad.

En el caso del nacionalismo vasco, que incorporó la religión como integrante identitaria fundamental de su ideología, resulta más evidente la estructura cristiana que subyace en la génesis de su construcción nacional: un sistema basado en una Edad de Oro perdida y un consecuente deseo de recuperar ese paraíso²⁰³. Los autores que conformaron esa mitología establecieron los marcos de una leyenda que configuraba un territorio en el que el tiempo y la historia no habían producido diferencias sustanciales en sus habitantes o en su conformación política y social²⁰⁴. Esa Edad de Oro con que se define el pasado del País Vasco se caracterizó por tener una lengua, el euskera, y unas leyes naturales, perfectas y derivadas de la divinidad, los Fueros, que se determinaban por tres rasgos principales: una independencia política secular, hidalguía universal y la preservación de una homogeneidad racial fruto del aislamiento con los pueblos limítrofes (Aranzadi, 1981: 491). En este sentido, la visión del caserío Altubena ha permitido trazar un recorrido por la estética del idilio de la tierra natal así como por la historia de los medios de producción agrícola e industrial. La novela de Pinilla describe en sus páginas el proceso de descomposición de la imagen de Altubena y del universo estético de sus habitantes, concebida como imagen metonímica del resto de caseríos.

Como hemos analizado, la dialéctica establecida entre la igualdad universal de los vascos y la lucha de clases adquiere caracteres que remiten a la distancia entre dos momentos de la historia, la sociedad histórica y la moderna. La sociedad tradicional de la resignación incorpora en su cosmovisión las teorías jerárquicas del poder que sostiene la clase dominante, quien logra incorporar un orden al universo en el que todo obtiene respuesta en la providencia y en la necesidad²⁰⁵. El mito del Progreso va desbancando progresivamente al mito de

²⁰³ Como veremos, el discurso de Cristina e, incluso, el de don Manuel, están basados en la trinidad cristiana «paraíso-caída-redención».

²⁰⁴ «Dado que el futuro se contempla como restauración del pasado, éste se reconstruye con los rasgos que en aquel se anhelan, y así fundidos en la unidad del paraíso primitivo y el milenio, se priva de todo sentido al intervalo histórico entre ambos, que queda reducido a ejemplificación de la Caída y manifestación del Mal» (Aranzadi, 1981: 259).

²⁰⁵ «Él —el pueblo, las gentes— pudo experimentar ese confuso orgullo de soñarse parte de esa grandeza y mostrar al mundo —con ese confuso orgullo del viejo esclavo— un universo perfecto, con todas las piezas

la Edad de Oro, pero ello no logra, sin embargo, proporcionar felicidad en la vida de las personas. La novela denuncia, así, la tergiversación interesada de los *jauntxos* y reclama, a su vez, la capacidad benefactora de los verdes valles en cuanto tierra natal y espacio de libertad universal:

Es necesario encontrar una nueva relación con la naturaleza, pero no con la reducida naturaleza del rincón natal, sino con la gran naturaleza de un mundo grande, con todos los fenómenos del sistema solar, con las riquezas extraídas de las profundidades de la tierra, con las variedades geográficas de países y continentes. En lugar de la colectividad idílica limitada, es necesario encontrar una nueva colectividad, capaz de abarcar a toda la humanidad (Bajtín, 1989: 384).

en su sitio» (I, 724): «Es un proceso similar al de la invención de Dios —dije—. Necesitamos ver en las alturas señales de nuestros miedos» (I, 716).

3. FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN

El estudio de Erich Auerbach sobre el concepto de «figura» insiste en la radical historicidad de los dos términos, el literal y el figurado, y subraya la esencia de realidad que soporta a ambos: «La figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico» (1998: 69). En su análisis del recorrido del significado de la palabra, destaca siempre la expresión de «lo que se manifiesta de nuevo» y de «lo que se transforma» (1998: 44). Las figuras son, en un sentido que ya había adelantado en su obra *Mimesis*, los elementos formales que se utilizan para representar la naturaleza humana en distintos momentos de la historia. En ellas, se apoya la literatura para seguir creando herramientas artísticas para la supervivencia y la evolución de la humanidad.

La interpretación figural, también llamada tipológico-figural, deviene un resultado de la sociedad histórica, un producto «mucho más mediato, complicado y cargado de historia que el símbolo y el mito» (1998: 105). Su enfoque está ligado con las estructuras de la imaginación de Gilbert Durand, quien apuntaba la continuidad «entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos». Para ello, recordaba la concepción que Mircea Eliade exponía sobre las novelas modernas como «reinenciones mitológicas más o menos confesadas», así como las ideas de C. G. Jung, según el cual, «determinados personajes mitológicos, determinadas configuraciones simbólicas (...) son especies de universales llenos de imágenes –los arquetipos y las imágenes arquetípicas– capaces de dar cuenta de la universalidad de determinados comportamientos humanos, normales o patológicos» (Durand, 1993: 11-12).

La interpretación figural desarrollada en este análisis despliega otro de los perfiles de la acepción universalizadora de la forma interior, entendida, de acuerdo con García Berrio, «como macroestructura semántica de las representaciones míticas, convergente y homóloga con las macroestructuras sintáctico-retóricas figurales del despliegue expresivo-argumentativo» (1998: 31). Las figuras analizadas están ordenadas de acuerdo a un criterio diacrónico que refuerza su carácter histórico pues, como recordaba Claudio Guillén, «cada

época tendría sus protagonistas literarios, que al parecer representan simbólicamente las aspiraciones, aspiraciones y nostalgias del momento» (1985: 267). Ese sentido radicalmente histórico de las figuras permite desvelar una característica evolutiva significativa (Beltrán, 2017: 379). En el mundo primitivo, éstas eran unidimensionales y unitarias. Cuando aparece el mundo histórico de la escritura, despliegan una doble cara, interior y exterior, y, finalmente, en la esfera de la Modernidad, como podremos comprobar en la novela de Pinilla²⁰⁶, esas dos dimensiones suelen aparecer conectadas:

El destino trágico del héroe es el de verse obligado a ser al mismo tiempo un héroe justo e injusto, limpio y sucio a la vez, al estar llamados por los suyos a hacer tanto el bien como el mal en su nombre. De ahí el carácter contradictorio de los héroes genuinos, obligados a conciliar con su acción principios antagónicos (Gil Calvo, 2006: 191).

El enfoque semiológico de Philippe Hamon viene a completar el proceso de formación del personaje que es, al fin y al cabo, el encargado de personificar las figuras de la imaginación en el texto: «Estas *figuras*, estos *roles*, en cuanto configuraciones relativamente estables estructuralmente, (...) pueden ser igualmente el lugar de un investimento psíquico (individual) importante» (Hamon, 1977: 17). En ese proceso, los personajes quedan definidos en relación a unas unidades de nivel superior, más profundas o abstractas que, en cuanto «naciones pluridisciplinarias tipo», adquieren, desde el punto de vista de la estética, la forma de figuras de la imaginación.

Estas figuras son, como veremos a continuación, las encargadas de reforzar todo el planteamiento estético de la obra y su intento de integración del ser en el espacio y el tiempo desde un punto de vista diacrónico y sincrónico. Las figuras, al igual que la palabra, sobreviven en el «gran tiempo» de la historia, y su sentido «se amplía y se enriquece en la recepción posterior, en los nuevos contextos y por los nuevos destinatarios» (Bubnova en Bajtín, 2012: 53). La descripción de esa productividad positiva del texto que posibilita la actualización presente del sentido de los personajes y los espacios por los que transitan, lo

²⁰⁶ La figura excepcionalmente unidimensional del Baskardo de Sugarkea subrayará el sentido ambivalente del resto de figuras.

que Gilbert Durand llamaría los «decorados míticos», permitirá un avance significativo en la revelación del sentido del texto.

3. 1. LA FIGURA DEL TRICKSTER (BURLADOR)

La figura del *trickster* (el burlador o el tramposo) ha constituido una de las formas más universales y determinantes en la dimensión estética de la risa. Fue la representación mitológica principal del mundo primitivo durante el paleolítico y ha tenido un desarrollo incesante y global en el arte de las sociedades históricas y modernas (Manzanilla, 2016). Prácticamente todas las culturas que han existido, particularmente las mitologías americanas y las culturas chamánicas, se han contado a sí mismas la historia del *trickster* y han incorporado esta figura a su corpus estético principal, adquiriendo distintas formas. Los estudios de folclore y de mitología han propuesto numerosos ejemplos. En forma divina: Brigid (celta), Loki (nórdica) o Eshu (yoruba); en forma humana: Prometeo, el pícaro, el rebelde, el bufón, el loco, Legba o Scheherezade, y en forma animal: la serpiente del Génesis, el Mantis de los bosquimanos, el Conejo, el Coyote, el cuervo o Kuma Lisa, la zorra astuta de los mitos eslavos (v. Vazeilles, 2009, Beltrán, 2017 y Martos-García, 2017). Ello ha provocado que existan numerosas variantes y que incluso C. G. Jung lo considerara como un arquetipo básico del inconsciente colectivo (2002: 251), un símbolo capaz de nombrar experiencias humanas universales (Salinas: 2013: 1).

Como advierte Cristina Azuela, su análisis tiene su origen principal en los estudios de antropología decimonónica y adquiere un auge decisivo a partir de los estudios de Paul Radin sobre el *trickster* entre los indios norteamericanos de Winnebago (1956), amén de los ensayos mitológicos de Karl Kerényi y la visión psicoanalítica de Carl Jung:

Si bien el *trickster* ha sido abordado desde la historia de las religiones, la antropología y la etnología, donde se han recorrido los mitos de pueblos indios americanos, australianos, africanos, japoneses, nórdicos, aztecas, etc., dichos acercamientos, que van de la aproximación antropológica y mitográfica a la caracterización del arquetipo universal propuesto por Jung, han dado pie al surgimiento de trabajos en el campo de la literatura (Azuela, 2011: 34).

En varias ocasiones, se ha considerado al *trickster* como un ser andrógino en lugar de simplemente masculino, pues su profundo carácter liminal ha conllevado una cierta ambigüedad respecto a su estatus sexual y de género (Salinas, 2013). Lewis Hyde recoge, en este sentido, la opinión de Victor Turner

(«uncertain sexual status») si bien concluye que el *trickster* primitivo es, por lo general, masculino, con capacidad para transformarse en mujer por un breve periodo de tiempo (1998: 335-336). Autoras como Laura Makarius (1969: 17-46) han encontrado similitudes en las religiones de África, Australasia y Polinesia y, en la mitología griega, se ha identificado con Hermes, un nombre que remite a la familia protagonista de Pinilla: los Ermo. Leandro Barbero señala su transversalidad a partir de la traducción del concepto en varios idiomas:

En la mitología, el folklore o la religión se nos aparece el *Trickster*. En inglés, designa al que trabaja con trucos, el que dirige al otro a un modo equivocado de pensar o le hace ver al otro cosas que no son. Para los franceses es el “farceur”, el farsante; en portugués es el “malandro”, el tramposo; el engañador o “ingannator” (en italiano), el excéntrico o el travieso (en ruso, *трюкач шалун*), en alemán es el pícaro (*Schelm*) y el estafador (*Gauner*), pero también el sinvergüenza (*Halunke*) y timador (*Bauernfänger*). En español además de todo eso, es el embaucador, el burlador²⁰⁷ (2009: 1).

El burlador o *trickster* es una figura sincrética y mágica que desarrolla un papel transformador y alterador de las normas establecidas, sin tintes de épica o de heroísmo serio. Sus acciones están relacionadas con una irreverencia cómica o grotesca (Álvarez Calleja, 2007: 39-41). Es la figura que engaña, que rompe las leyes del mundo en el que vive, el burlón divino que se sale con la suya mediante trucos y trampas o el embaucador que perturba y altera la realidad conocida, con intenciones positivas o negativas. En la modernidad, puede presentar ambos propósitos a la vez, puesto que las consecuencias desestabilizadoras que conlleva el desvelamiento de la verdad pueden tener efectos provechosos o perjudiciales para la comunidad. En la cultura moderna, esta figura ha ido perdiendo progresivamente aspectos derivados de su naturaleza alegre y ha formado parte de una estética crítica con el conjunto de normas establecidas que, en varias ocasiones, ha coincidido con un ataque al sistema capitalista. De hecho, la presencia de la figura del *trickster* en la novela de Pinilla está centrada precisamente en la aparición e introducción del monetarismo en las sociedades tradicionales. Sus representantes principales

²⁰⁷ Al respecto, comenta Cristina Azuela: «La traducción del término *trickster* como “tramposo” pierde el matiz de “malicia astuta y no siempre negativa” que caracteriza a la palabra en inglés (“pícaro”, por otro lado, parecería aludir a un género bien caracterizado en español), por ello la crítica ha optado por dejar “trickster”» (2011: 33).

son, por un lado, Zacarías Ermo, junto con todo el linaje inalterado de su familia, y, por otro, Ella y Efrén, los burladores extranjeros, con una participación secundaria añadida de los gemelos Altube.

ZACARÍAS ERMO, EL BURLADOR DE LA SOCIEDAD MONETARISTA

En su estudio sobre las mitologías de los indios americanos, Paul Radin estableció cuatro arquetipos básicos de héroe: el *trickster*, el portador de la cultura, el héroe robusto y los Gemelos (1987: 120). A partir de esta base mitológica, el economista Tomáš Sedláček realiza una anotación que ayuda a entender la forma estética del *trickster* en la era contemporánea, así como en la narrativa pinillesca. Sedláček apunta en su obra *Economía del bien y del mal* la importancia que ha tenido para las formas del capitalismo democrático la incorporación, a través de la cultura hebraica, de arquetipos como el del Sufriente heroico (Isaías, Job y, evidentemente, Jesucristo), el tramposo astuto o el portador de cultura. Ello permitió una nueva imagen estética, según la cual, en palabras de Jenofonte, «los héroes depusieron sus armas y se pusieron a comerciar para volverse ricos» (1993: 215-216):

Y, como es bien sabido, no se necesitan músculos para el comercio, ni belleza, ni tampoco ser un semihéroe. Para los héroes que llevaron nuestra civilización hacia donde hoy se encuentra, los arquetipos heroicos del tramposo astuto, el portador de cultura y el sufriente son los más apropiados (Sedláček, 2015: 112).

La figura del burlador fue adquiriendo un progresivo perfil negativo a medida que el mundo primitivo se iba diluyendo en la sociedad histórica, en particular, en el momento en que el mundo se abrió a la estructuración en sociedades más abiertas y complejas, pues «su labor es la de oponerse al orden con una energía rebelde y provocar la fricción creativa» (Beltrán, 2017: 400). Como ya se ha analizado²⁰⁸, Zacarías Ermo es el personaje que protagoniza el salto de la sociedad tradicional a la sociedad monetarista, uno de los momentos más importantes de la historia de la Humanidad, considerado en la novela como

²⁰⁸ El punto 2. 2. de este estudio está dedicado a las transformaciones de la sociedad tradicional, en las que Ermo tiene un protagonismo decisivo, especialmente en la aparición del monetarismo y el primer capitalismo.

un paso determinante en la progresiva destrucción del idilio humano. Sus efectos serán los del tránsito de una economía de trueque tribal a la economía mercantil.

El origen de los primeros ejemplares del linaje de los Ermo se descubre en relatos previos a *Verdes valles...*, en las obras *¡Recuerda, oh, recuerda!* (1975) y *Andanzas de Txiki Baskardo* (1980). Mako Baskardo, el primer Ermo de la narrativa pinillesca, se caracteriza por repudiar el caserío ancestral y revolucionar las técnicas de pesca, al traer de Terranova una piara de ballenas vivas: «Un empresario, un capitán de industria nato. Un adelantado de su tiempo. Pertenece a la raza que un Baskardo de otro siglo llamó de los “hombres del hierro”» (2011: 29). La particularidad tipológica del personaje consiste en «rascarse mucho la cabeza», adoptando una incesante actitud creadora e inventiva que traerá consigo distintas novedades a la tribu: la rueda, las armas de combate, etc., incluida la más importante modificación: el lenguaje. De hecho, su descubrimiento provocará la primera gran derrota de la tribu de los Baskardo y una violenta reacción bíblica del joven macho quien, sabedor de sus consecuencias, «lanzó un alarido descuajado y silenció con una peña la boca que acababa de estrenar el nuevo tiempo» (2011: 18).

Una de las características principales de esta figura deriva de su dualidad, en la que se conjugan recíprocamente sus valores como creador y destructor; algo que se conecta, asimismo, con la concepción junguiana de la bidimensionalidad del arquetipo. En *Verdes Valles, colinas rojas*, Zacarías Ermo es representado como una figura grotesca y dual. Por un lado, es una figura cultural de una importancia crucial, pues protagoniza el salto definitivo de la sociedad rural a la sociedad histórica del monetarismo; por otro lado, sin embargo, ni él ni su familia pretenden un reconocimiento social que, de todos modos, la comunidad no está dispuesta a ofrecerles. La particularidad antiheroica del personaje radica precisamente en su desinterés explícito por la gratitud de la comunidad, ya que su objetivo es conseguir el beneficio en la sombra, tras un aparente anonimato. Su perfil carente de épica y más cercano al universo de la risa deriva de la perspectiva narrativa adoptada por Pinilla. El personaje carece en absoluto de afán bufonesco, es la obra la que representa de manera cómica el afán hedonista de los Ermo por acumular riquezas, de

lograr vencer a través de su astucia y de utilizar su inteligencia instintiva para sacar el mayor provecho de cualquier objeto o situación²⁰⁹.

El caso de las licitaciones de La Venta constituye una demostración ejemplar en este sentido, pues en ella se refiere una pugna entre las dos principales representaciones pinillescas de la figura: los Ermo y Ella, así como una parodia de la mano invisible del mercado. Durante siglos, los Ermo habían conseguido la licitación de La Venta al ofrecer siempre un real más de lo que había ofrecido el postor anterior²¹⁰. La persona que, finalmente, les arrebató la concesión fue Ella, quien, de acuerdo a su aprendizaje mimético, utilizó en su provecho la misma trampa de los Ermo, la familia con la que había convivido y trabajado tiempo atrás:

Naturalmente, Zacarías puso el grito en el cielo, y el Ayuntamiento, aunque era el menos indicado para protestar: las adjudicaciones centenarias de los Ermo se producían con la complicidad del Ayuntamiento; al menos, de algún funcionario, un pequeño tramposo que le revelaba el montante de las licitaciones de turno, y él ofrecía un real más que el que más (II, 216-217).

Para ilustrar su carácter tramposo y embaucador, es posible señalar otros ejemplos, como el beneficio que Zacarías obtiene al mediar en la incontenible fiebre apostadora de la comunidad. Consciente de que las apuestas a favor de Etxe o de Larreko no se resolverán nunca, Ermo introduce una comisión por adelantado de todas las sumas que se crucen en su local²¹¹.

Por otro lado, como ejemplo de la uniformidad del carácter del linaje, conviene recordar la impúdica estrategia de su hijo, Joseba Ermo, durante los bombardeos de la aviación en la Guerra Civil. Aprovechándose de la desesperación del pueblo, se dispuso a vender la promesa de que utilizaría unas falsas e inverosímiles influencias para asegurarse de que no cayeran las bombas en las casas de los que le hubieran pagado una cantidad determinada:

²⁰⁹ Un rasgo expresamente subrayado en el personaje de Ermo en la versión cinematográfica de *La higuera*, dirigida por Ana Murugarren: *La higuera de los bastardos* (2017).

²¹⁰ La Venta acaba considerándose, en la narración, prácticamente, como el solar originario de los Ermo; de hecho, cuando se tienen que marchar de La Venta, ni siquiera se especifica dónde se marchan.

²¹¹ «Se admiten apuestas. Apostando por Etxe o por Larreko es otra forma de que Roque se pueda quedar sin beber —dice Zacarías Ermo. Es que últimamente el muy judío ha inventado el quedarse con una comisión por adelantado de las apuestas que se crucen en La Venta. Han entrado tres o cuatro en el momento en que Zacarías Ermo decía “apuestas” y se ponen a apostar, unos por Etxe y otros por Larreko, y seguro que hoy no llegan a sus trabajos» (II, 124-125).

Decía: «Tengo influencias con los pilotos de Franco y les señalo en un mapa qué casas deben respetar». Algunos picaban. Pudo haberle costado el pellejo la mentira de sus buenas relaciones con el enemigo, pero los Ermo no se detenían ante nada si olían ganancias (II, 504).

La importancia estructural del cronotopo biográfico-familiar es también determinante en la configuración tipológica de los Ermo. Son representantes de un linaje que atraviesa los siglos con un carácter compartido e imperturbable: «Llevaban el afán de lucro en los huesos» (III, 611). Sin embargo, al igual que ocurrió con los primeros Baskardo, Pinilla introduce una línea individual que se desvía del comportamiento unívoco. En este caso, las «ovejas negras» son Panpili Ermo y sus descendientes Iñaki y Remigio, quienes se dedicaron a trabajos artesanales sin especulación, a pesar de no ser especialmente hábiles. En la saga de los Snopes de William Faulkner que analizamos a continuación, el personaje de Eckrum Snopes también representa la excepción individual en el linaje en relación con la avaricia y el afán de medro de su familia²¹².

La variante del *trickster* de Zacarías carece, por tanto, de la facultad carnavalesca de aliviar la presión de las jerarquías sociales que establecía Bajtín para el cronotopo rabelaisiano (1987: 11). La razón es sencilla: los Ermo subvierten las reglas de un orden establecido sin intención de disfrutar de la ruptura sino para crear el orden socioeconómico del monetarismo capitalista, igualmente jerarquizado. Este aspecto es compartido por otras representaciones de esta figura en la modernidad, dado que el valor de la creación de un nuevo orden o de un nuevo mundo ya no conlleva un carácter positivo intrínseco. No se trata de crear el mundo sino de hacerlo a medida que se ejerce una actividad determinante sobre él. El orden que inaugura Zacarías configura un nuevo sistema conformado, asimismo, de penalidades y sufrimientos: «Trickster makes the world, gives it sunlight, fish and berries, but he makes it 'as it is', a world of constant need, work, limitation and death» (Hyde, 1998: 27).

El carácter intrínsecamente desestabilizador del burlador tiene su desarrollo y sus límites en la expresión de los propios personajes de la novela. El protagonismo de los Ermo adquiere su momento culminante en la revolución

²¹² Elisenda Bascardo comparte también ese carácter excéntrico. Se trata de la única integrante de la familia de Ella que intenta vivir de acuerdo a otros valores y que, para ello, debe huir y abandonar Getxo.

socioeconómica que provoca a través del Mostrador en la Campa del Roble, cumpliendo, de este modo, con la función mediadora con la que Lévi-Strauss tipificaba al *trickster* (1995: 249). Posteriormente, su papel quedará reducido a un perfil más conservador, preocupado por mantener el estatus de lo conseguido a pesar de que su ánimo lucrativo nunca desfallezca²¹³.

Su habilidad especial está relacionada con el uso del cuerpo y de la palabra, son prestidigitadores y cuentistas. A diferencia de Efrén, el mago del lenguaje, Zacarías Ermo adopta el modo ilusionista, es un maestro de los movimientos imperceptibles, su modo de alterar el orden está basado en la acción y no tanto en la palabra:

No se le puede quitar a Zacarías Ermo lo bien que se las maneja detrás del mostrador. Mirad, mirad: puede servir una fila de txikitos mirando al techo —digo. —Es como ver a los titiriteros haciendo comedias en la plaza —dice Martico. —Y cogiendo los dineros aún es mejor. Les echa mano, los mete en el cajón y devuelve los cambios, todo sin mirar. Al tacto. Y si alguna vez se equivoca nunca es en su contra. Da gusto verle —digo. —Ha nacido para tabernero —dice Antón Basurto (II, 69).

ELLA, EFRÉN BASCARDO Y FLEM SNOPEs, EL BURLADOR EXTRANJERO

El personaje de Flem Snopes, el *trickster* por excelencia de las novelas de William Faulkner, constituye un referente clave para comprender la figura estética en la narrativa de Pinilla²¹⁴. En *El villorrio* (*The Hamlet*, 1940), la primera novela de la llamada Trilogía de los Snopes, se narra la llegada de Flem Snopes, procedente de una familia pobre de raza negra e hijo de un aparcerero acusado de incendiar un granero. Tras llegar a Frenchman's Bend, una aldea de la región de Yoknapatawpha, aprende las reglas que rigen el mercado de un pequeño hombre de negocios local, Will Varner y, de una manera fulminante y fatídica, se convierte él mismo en un pequeño empresario, a base de engaños y distintas argucias deshonestas. Posteriormente, en *La ciudad* (*The town*, 1957) y en *La mansión* (*The mansion*, 1960), Flem seguirá desarrollando su actividad

²¹³ Es un recorrido social similar al de la burguesía revolucionaria con los valores feudales del linaje; una vez en el poder, dejarán de ser revolucionarios para convertirse en la clase conservadora.

²¹⁴ Más allá de su participación secundaria en otras obras de Faulkner (en relatos como *Lagartos en el jardín de Jamshyd*, *Caballos manchados* o *Incendiar establos* y en novelas como *Mientras agonizo* y *Los rateros*), la influencia determinante procede de la llamada Trilogía de los Snopes, formada por *El villorio* (1940), *La ciudad* (1957) y *La mansión* (1960).

empresarial en Jefferson, la capital del condado, sin complejos y con un éxito arrollador. La variante de Flem Snopes desarrolla uno de los extremos característicos del *trickster* pinillesco: la capacidad para subvertir una parte del orden establecido a fin de insertarse dentro de ese sistema desde una nueva posición de privilegio²¹⁵. Es interesante señalar que, con la excepción explícita de los gemelos Altube, las argucias de los burladores pinillescos y faulknerianos no se basan en el incumplimiento de la ley, sino en la búsqueda de sus recovecos para usarlos en su provecho. Para Flem Snopes, será aún más sencillo encontrar la manera de engañar y de usar la ley a su antojo en Jefferson, dado que allí cuentan con un sistema legal más moderno y codificado. El burlador faulkneriano se siente más capaz de hallar su beneficio en la lógica de un sistema preceptivo y regulado que en las normas consuetudinarias del intercambio precapitalista.

Todas las acciones de Flem Snopes, desde su llegada a la aldea, son percibidas como inevitables y dirigidas por una fuerza superior invencible. La comunidad percibe inmediatamente el peligro que Flem implica para el orden social y económico establecido, pero no son capaces de ponerle fin²¹⁶. La amenaza que supone la posible veracidad de su pasado indómito y la quema del granero son suficientes para provocar ese arredro colectivo. Ocurre lo mismo en la novela de Pinilla, en la que, a medida que se desarrolla la trama, va creciendo una amenaza fatídica que envuelve todas las acciones de Ella y Efrén. El suspense que generan sus actos tiene su razón en el descubrimiento paulatino del modo en que lograron sus propósitos a base de engaños y de trucos, no tanto en la intriga por saber si se saldrán con la suya o no, pues existe la certeza de que serían capaces de «burlar hasta el mismo diablo», una característica que comparten, evidentemente, con Flem Snopes: «capable of outwitting the devil himself» (Vickery, 1964: 179). Ambos son, asimismo, receptores de un sentimiento dual, repudio como extranjeros, estafadores y usureros, pero también una mezcla de temor y admiración por su inteligencia y astucia en los negocios (Vickery, 1964: 174).

²¹⁵ En relación al umbral sociológico que provoca la irrupción de la sociedad moderna, a pesar de su lejanía, resultan evidentes las raíces comunes entre las sociedades tradicionales de estos dos espacios en la confluencia de los siglos XIX y XX: la sociedad tradicional del Sur de Estados Unidos y la sociedad tradicional de una aldea vizcaína.

²¹⁶ La llegada al pueblo de Flem Snopes carece de particular animadversión, teniendo en cuenta la habitual desconfianza que la figura de un extraño provocaría en una aldea del Sur de Estados Unidos.

En la novela de Faulkner, esa intimidación es padecida, especialmente, por la familia Varner, configurada hasta ese momento como la depositaria del poder tradicional (los *jauntxos* sureños). En la serie pinillesca es la familia Baskardo Oiaindia la fuente y el objetivo principal de la subversión emprendida por Ella y su familia, quienes se incorporan a una comunidad que ya ha integrado en su estructura el sistema monetarista del capitalismo. Todos ellos son personajes sin raíces definidas en la comunidad que representan la verdadera amenaza a los antiguos detentadores de la autoridad social y económica. Son los extranjeros cuya misión parece ser la de alterar y destruir el orden anterior, a pesar de que su verdadera intención sea la de incorporarse a su jerarquía con un afán simbiótico y, aún más, procreador. Serán ellos los que pretendan dar a luz sin éxito el proyecto del invencible hombre nuevo del capitalismo, Cándido Bascardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor, una figura en la que profundizaremos más adelante.

Cabe señalar, en este sentido, los distintivos apelativos de «moros» o «judíos» con los que los habitantes de Getxo intentan encuadrar mentalmente a Ella y a su familia, insultos que se conectan con sus dificultades para su aceptación integral en el colectivo, otra de las características habituales de esta figura. En la novela, los Ermo tienen prácticamente restringida su actividad perturbadora a La Venta, por no hablar de la consideración marginal de los gemelos Altube, que se mantiene, incluso, dentro de su propia familia. Al igual que Flem, los burladores pinillescos no tratan de congraciarse con la comunidad ni ganarse su confianza, sino explotar sus habilidades y su capacidad para generar beneficio. Subsiste, sin embargo, en Efrén y Ella una sensación de disfrute en el propio juego del engaño²¹⁷. En ocasiones, dedican un esfuerzo desmedido para lograr un beneficio mínimo, sólo por el gusto de ejercer su capacidad embaucadora frente a la comunidad²¹⁸. Una representación de este carácter aparece a raíz del testamento de Ella. En éste se reclama a la familia Ermo con carácter póstumo la propiedad de una moneda de cinco céntimos

²¹⁷ Efrén aparece descrito como «un jefe que lo husmeaba todo como si en ello le fuera la vida. En realidad, lo vivía como un juego, un deporte de fin de semana, un insignificante complemento de sus piraterías financieras» (III, 428). Otros personajes piensan lo contrario de su madre: «Ella carecía de sentido del humor, si aparecía en un testamento suyo no era por ninguna bagatela» (III, 610).

²¹⁸ En Zacarías, por el contrario, el cálculo es más literal y estrictamente económico. Al contrario que Ella y su descendencia, los Ermo no pretenden configurarse a sí mismos como los nuevos sustentadores del poder.

incrustada en el mostrador de La Venta. Una moneda que se había deslizado supuestamente por la rendija del entarimado en los años en que Ella estuvo empleada. La única ocasión en que la familia de Ella es levemente vencida por una argucia ajena sucede con ocasión del funeral de Ismael Jáuregui, durante el que Efrén detecta instintivamente algo irregular pero que no logra identificar y acaba admitiendo su derrota con deportividad:

«Lo que sea que haya ocurrido aquí ha sido un trabajo perfecto». Había en sus palabras la sincera admiración de quien exige perfección en todo, pero en sus ojos se advertía un fulgor negro de derrota (III, 328).

En lo que respecta al método utilizado para el engaño, el personaje de Efrén Bascardo, a diferencia de los Ermo y de su propia madre, fundamenta sus juegos equívocos en los efectos del lenguaje ya que crea lecturas aparentemente imposibles que acaban ganando la partida a la realidad. El uso del lenguaje jurídico de Efrén es paradigmático en su manera de ocultar una verdad mediante omisiones y equívocos y de subvertir el sentido común del lenguaje. En su primera aparición, durante la cacería de las llamas, ya se perfila su carácter embaucador y ganador:

Cuando Braulio Apraiz bajó la báscula del carro para pesar al animal, Efrén le preguntó qué hacía. «Antes de pagarle tengo que saber lo que pesa», le contestó el carnicero. «Sí, si fuera suya, pero yo la he cazado», expuso Efrén. Contaron que se expresó sin ninguna estridencia, casi en un tono indiferente de comentario (2011: 86-87).

En el segundo tomo de la novela podemos señalar como otro fragmento ejemplificador el momento en el que Efrén, de un modo natural, como si formara parte de su cabeza, enuncia a lo largo de casi dos páginas la casuística a aplicar en las condiciones del descuento de su funeraria a la Hermandad de Obreros Vascos (II, 138-139). La novela focaliza en esos momentos la acción desde la voz de Roque, para subrayar la sorpresa y la impotencia del resto de miembros de la comunidad:

Lo ha dicho de una tirada, sin tomar aliento ni pensárselo. ¿En qué parte de su cabeza tenía guardados tantos tiquismiquis, como si supiera que yo le vendría algún día con esta embajada de la Hermandad? (...) Madre e hijo no tienen que mirarse para entenderse tan bien. Ahora se quedan callados, pensando, siempre están pensando, o a mí me lo parece, y así se explica que de pronto te salgan con un chorro de palabras tan largo y tan bien pensado (II, 139).

En este sentido, resulta llamativa la similitud entre el desarrollo de los tomos de *Verdes Valles, colinas rojas* y la trilogía faulkneriana, en el que se puede contemplar la evolución y la acumulación paulatina de poder económico. En *La ciudad* (1957), la influencia de Flem Snopes se ha ampliado ya desde Frenchman's Bend hasta Jefferson, desde una pequeña aldea hasta la capital del condado, al igual que la descendencia de Ella se va haciendo progresivamente con el poder económico de Getxo y de gran parte de Vizcaya. En su afán por marcar una distancia entre su realidad, su horizonte y la herencia sociológica de la que huía (I, 46), una de sus primeras decisiones que tomó fue abortar para desvincularse del elemento humano que la unía a su pasado y obedecer a su instinto animal:

Llegó a Getxo como esas avecillas migratorias, más bien asustadas, que buscan, hasta el agotamiento, la tierra de promisión hacia la que las mueve su instinto y, sobrevuelan muchas hasta descubrir una, no especial, no particularmente distinta, no la elegida – por el destino o, tan sólo, por la avecilla –, sino simplemente la última, después de haber dejado atrás otras muchas iguales (I, 83).

El comportamiento de Ella parece dictado, desde el principio, por la ley de la necesidad. Su figura se conecta, de este modo, con el imaginario de las figuras primitivas («apareció, surgió, brotó en Getxo e hizo lo que tenía que hacer») y representa una fuerza que sobrepasa sus límites espaciotemporales:

Tenía odio...pero, en ella, el odio no era simplemente humano, sino histórico. Quiero decir, que era un odio marcado por el destino, por nuestra fatalidad como pueblo, puesto en marcha con la implacabilidad de una plaga bíblica (I, 44).

En su propósito de vencer el hambre para siempre, eligió a Camilo Baskardo como el insecto idóneo para manipular y, gracias a él, pudo iniciar su camino ascendente desde lo más bajo. El primer elemento básico de su aprendizaje mimético fue la comprensión del valor del dinero, que, por un lado, permite asegurar la supervivencia y excluir el hambre de las vidas y que, por otro, constituye, en la sociedad moderna, el pilar fundamental de la estructura de poder. En segundo lugar, Ella pone en práctica los mecanismos de enriquecimiento de la nueva sociedad industrial, según los cuales, se pueden comprar tierras ancestrales a través de dinero y papeles. Se convierte, de este modo, en una patrona que no duda en contratar, «según el modelo de explotación vigente en las minas» (I, 113) a una cuadrilla de trabajadores

extranjeros de Lugo como obreros para construir su grotesca mansión. La evolución del personaje ratificará el denigrante carácter radical del converso, al obligar a Martxel y a Román a arrodillarse para limpiar los suelos de su casa, en la escena de la venganza: «Lástima que ya no se usen esclavos» (III, 191).

La vertiente folclórica que aporta significado a su personaje está relacionada con la estética del tiempo del crecimiento; en este caso, con las imágenes de productos agrícolas y su concepción como base para la supervivencia de la comunidad. Gracias a sus habilidades mágicas para preparar todo tipo de manjares exóticos, Ella se convertirá en cocinera en La Venta. Posteriormente, el embrujo causado por su comida provocará la caída de Santiago Altube y la venta de su primogenitura del caserío Altubena para poder casarse con ella. En esta estructuración figurativa, es fundamental la utilización de una alternancia entre focalizadores internos (Roque o el resto de contertulios de La Venta) y externos de la acción (Bal, 1990: 110-111). Ello impide desvelar las interioridades de los personajes, por lo que se utilizan distintas fórmulas narrativas que remarcan su distanciamiento: «esto nadie lo supo...», «le vieron hablar, cuchichear más bien, con Ella, y no hay duda de que...», «llegó a decirse...», «más bien ocurriría», etc.

Todos estos personajes logran, a través de su astucia y su afán de medro, convertirse para la comunidad en verdaderos arquetipos del poder. El personaje de Ella, tanto en la cosmovisión de Cristina como en la de don Manuel, está concebido, asimismo, como una figura del Apocalipsis. Ambas perspectivas la configuran como «La Gran Ramera» que, en el texto bíblico, está identificada espiritualmente con «Babilonia, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra», el reino que llevó a los judíos al cautiverio y que, a lo largo de la historia de la literatura, se ha representado con diversas figuras humanas, como Felipe de Francia o el Papado de Aviñón (Frye, 1982: 120). Su carácter acaba asimilado, desde la perspectiva de su comunidad, a la figura del monstruo:

Alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo tan sólo al dictado de su propio *daimon* o genio interior (como lo llama Agamben) que anida en su fuero interno sin comunicación alguna con los otros (Gil Calvo, 2006: 309).

La creación de la «Fundación pro Defensa de La Venta de San Baskardo» constituye otro episodio significativo para comprender el perfil burlador del personaje de Ella, así como la capacidad poderosa de la estética y del lenguaje para manipular y esconder objetivos y voluntades (II, 207-212). De hecho, sus motivaciones íntimas no se desvelan hasta las últimas páginas de la novela, sin que ello ensombrezca el foco decisivo de la escena, la utilización del lenguaje del poder. La forma interior de la escena de la creación de la Fundación remite de nuevo a la simbología de los *jauntxos* y a su manera de relacionarse con sus subordinados. El aprendizaje estético necesario para abordar la comunicación directa con el pueblo constituye uno de los elementos básicos que Ella asimiló en la mansión de Cristina Oiaindia y que se basa, fundamentalmente, en utilizar las razones y los instintos del colectivo en beneficio del mantenimiento del poder. Se trata de un valor que, en terminología pinillesca, se podría formular así: utilizar los valores de los hombres de la madera para perpetuar el poder de los nuevos hombres del hierro²¹⁹. En esta escena, destaca la utilización de una estética concreta para conseguir sus propósitos. Ella selecciona con precisión las imágenes y las connotaciones precisas de las palabras para lograr penetrar en los valores de la comunidad tradicional:

«Nos quieren quitar esto». (...) «Quieren llevarse de aquí este mostrador. Para sacarlo tendrán que romper La Venta. Sería como destruir Getxo. ¿Podría recomponerse Getxo hasta dejarlo como estaba? Las cosas únicas sólo pueden hacerse una vez. Cada uno de nosotros sólo puede nacer una vez.» Hablaba su mismo lenguaje, incluso con las mismas palabras (II, 208).

Su objetivo fue crear una organización ficticia y movilizar a los miembros de esa Fundación para evitar los intentos del Ayuntamiento de restaurar La Venta, tanto en 1907 como en 1933. Con esta intención, utilizó sus poderes

²¹⁹ Apostillaba, en este sentido, don Manuel: «Roque, en escuetas palabras, también les habló de tradición. Desde que abrió la boca les estaba hablando de ella. Les habló de una institución, La Venta, intocada desde hacía siglos, salvo mejoras respetuosas cada doscientos años, más o menos, y en ninguna de ellas nunca nadie se atrevió ni a rozar el mostrador con una pluma (...) Pero, mucho más que sus palabras, les conmovió su manera de tomarse su vaso de vino: acodado sobre el mostrador, lo vació con la lenta gravedad de los actos que se realizan por última vez. Aunque ni él ni ninguno de los presentes mencionó lo inmencionable, lo que dormía vivo en lo profundo de sus médulas: la madera, la madera... Pero no sólo la madera del mostrador sino todas las maderas del mundo inspirando una ideología, la primera de la Humanidad, la más auténtica y hermana, la eterna, la de los irreductibles *hombres de la madera*» (II, 228-229).

extraordinarios²²⁰ y, desde su nueva posición de dominación, manipuló los valores de la comunidad:

Lo que les dejaba inermes era la forzosa aceptación de que esas palabras contenían su mismo pensamiento y la misma acción que ellos hubieran deseado emprender de haber dispuesto del suficiente coraje para enfrentarse al medio Getxo de otro sexo. Ellos solos jamás se habrían organizado en un movimiento, se habrían limitado a quedarse con las bocas secas maldiciendo al Ayuntamiento por ceder ante el cura (III, 209).

La estructura narrativa de Pinilla decide desvelar en las últimas páginas del tercer tomo (III, 635-639) el origen de Ella, quien, junto con su compañera Madia o Magda, huyó de Gibraleón, un pueblo de Huelva, donde vivían en régimen de esclavitud²²¹. De él partieron como esclavas y viajaron desde un extremo meridional del país hasta la otra punta al norte, cargadas con el peso del hambre. A pesar de que la comunidad siempre las había considerado familiares entre sí, el relato del origen desvela que eran sólo compañeras, unos seres perdidos que decidieron olvidarse de su pasado de un modo radical, sabedoras de que mirar hacia atrás no les aportaba nada positivo en su nueva vida. Su comportamiento se explica como el resultado de un feroz instinto de supervivencia para Ella y su familia, en el que no participa ningún tipo de odio o animadversión personal hacia la comunidad de Getxo, como tantas veces había denunciado el maestro don Manuel. Se describe de este modo una lucha por la supervivencia desde el punto de vista de los extranjeros, en la que supieron aprovecharse de las debilidades que encontraron en la sociedad vasca: «cierto estar en la tierra y no estar al mismo tiempo, cierta esperanza judía. Bueno, y cierta manía persecutoria» (III, 75).

ELADIO Y LEONARDO ALTUBE: LOS GEMELOS *TRICKSTER*

Como ya hemos apuntado, Paul Radin estableció la figura de Los Gemelos como uno de los arquetipos básicos del héroe en las mitologías de los indios americanos (1987: 120). En *Verdes valles...*, Leonardo y Eladio Altube

²²⁰ Entre otras cosas, era capaz de recordar los nombres y apellidos de todos los miembros a pesar de no haber entrado en contacto con ellos en veinticinco años.

²²¹ Ella y Madia recorren un trayecto con una cronología, asimismo, simbólica: en España se abolió legalmente la esclavitud en 1886 y ellas llegaron a Getxo en octubre de 1887 (v. Márquez Reviriego, 2012).

personifican con su reincidencia delincuente el perfil capitalista del *trickster* pinillesco, «adelantados del nuevo progreso traído por *la maldita industrialización*, la comercialización de cuanto producto pueda empaquetarse» (II, 333). Los gemelos son los personajes que inauguran un nuevo adelanto, explotando con una sabiduría innata los vericuetos semióticos de la mercadotecnia con la elección de la marca «El Galeón» para su empresa de algas medicinales:

Suena a mar. (...) Es un buen nombre, conocido, famoso, y las algas también son conocidas pero no famosas, y la gente no compra lo que no es famoso. Don Manuel exclamaba: ¡La maldita fórmula de *lea el anuncio y compre*, lea mil veces el anuncio hasta que se lo crea y luego corra a la tienda! ¡Eladio y Leonardo pretendían que la gente acabara creyendo que, comprando algas, lo que se llevaba a casa era el Galeón! Los gemelos pregonaron que tanto la inhalación de vapores como la ingestión de caldo de algas contenían poderes maravillosos para la curación del reuma y el histérico y el alivio de casi todas las dolencias conocidas. No lo leyeron en ninguna revista, ni oído a curandero o marino llegado de tierras exóticas: el impulso les vino del simple hecho de que la playa se llena de algas tras un temporal, espesas alfombras de algas que hay que apartar a patadas para caminar. Lo mismo podían haber elegido hojas de arbusto (II, 333).

Como es habitual en la figuración pinillesca, el perfil burlador de los gemelos ya está forjado en su adolescencia, en la que formaron una pareja aislada y autosuficiente²²². La primera víctima de sus rapacerías de la que se tiene noticia fue el propio Efrén Bascardo, con el que formaron un círculo paradójico. La vivacidad de los gemelos le hizo recordar su propio carácter y sentir una admiración que no se disiparía jamás, lo que se convirtió en una razón de peso para contratarlos. Ese exceso de confianza provocó que tardara seis años en descubrir el desfalco de sus propios trabajadores, tanto en su empresa de seguros como en sus funerarias²²³. Con ese dinero robado, los gemelos Altube se aliarían con la tribu original de los *trickster*, los hermanos Ermo, para crear una ferretería en Getxo, una empresa representativa de la nueva sociedad económica de los hombres del hierro²²⁴.

²²² «Los gemelos tienen doce años y son unos críos más listos que el hambre. No hablan mucho con los demás, sí entre ellos, y yo les he visto entenderse sin palabras, como las ardillas» (II, 174).

²²³ En otro de los puntos ciegos característicos de la novela, la narración no aclara si Efrén permitió ese robo para poder, posteriormente, chantajear a Roque Altube.

²²⁴ La ferretería será un espacio frecuentado por Samuel Esparta en sus interrogatorios sobre el crimen en *Sólo un muerto más*.

La personalidad embaucadora de los gemelos supone una antítesis grosera respecto a la naturaleza de su padre, Roque Altube, el héroe que soportó el umbral de vivir, a su pesar, con un pie en cada tiempo, preso de su conciencia por no traicionar la palabra dada²²⁵ y que pretendió conservar el orgullo personal de la sociedad tradicional, por encima de las nuevas reglas escritas de la modernidad²²⁶. Su apellido constituye la clave de la necesidad de la comunidad de considerarlos ajenos, se trata de «una raza especial». Es importante destacar que estos personajes secundarios adquieren un papel protagonista en la primera novela de la trilogía policiaca de Pinilla: *Sólo un muerto más* (2009), en la que el librero Sancho Bordaberri, convertido en el detective Samuel Esparta, investigará el crimen de uno de los gemelos que aparece narrado en el segundo tomo de *Verdes valles, colinas rojas*. La solución del crimen ya aparece insinuada por Efrén Bascardo, quien adivina el móvil rastrero. El gemelo vivo se quedaría con todo lo que antes tenía que compartir; esto es, todas las empresas e, incluso, como desvela la novela policiaca, una mujer, Bidane Zumalabe.

La figura del burlador representa, como hemos podido ver, el arquetipo del embaucador que, en el caso de Pinilla, utiliza en su provecho las normas preestablecidas de un sistema del que él, en principio, no formaba parte. Su aparición es capaz de alterar el orden establecido mediante unas argucias que suelen introducir un perfil cómico a la trascendencia histórica: «opone la realidad al ideal, y recuerda que también lo sucio y lo feo forman parte del mundo, aunque sea de mal gusto mencionarlo» (Azuela, 2017: 33). La imponente de las figuras de Flem, Ella o Efrén es tal que la comunidad siente cada uno de sus actos como fatalmente ineluctables. Estos personajes reciben, por lo tanto, una doble mirada de rechazo y admiración ante su probada capacidad para engañar y cumplir con sus objetivos de modo imperturbable. El papel de Zacarías Ermo alcanza, del mismo modo, una doble significación. En primer lugar, su carácter explorador y revolucionario resulta subrayado en las acciones llevadas a cabo tanto en los inicios de la civilización (en el relato *El pez*) como en los siglos de la Alta Edad Media, como ocurre en la trama que gira en torno al Mostrador que dará lugar a

²²⁵ Uno de los mandamientos principales para los mitos vascos, recogido en el libro de Ortiz-Osés (2007).

²²⁶ «Creo que acerté a imaginar el peso específico de la vergüenza que atormentaba a un hombre de su nobleza, que se enorgullecía de pertenecer a un pueblo que presumía de que aún cerraba sus tratos no con firmas al pie de documentos sino con apretones de manos» (II, 308).

la fundación de La Venta. En la sociedad industrial, sin embargo, la ambición lucrativa del personaje se despoja de su afán transformador y se centra, de una manera grotesca, en la persecución de unos objetivos materiales más discretos. El relevo en la desmesura de la ambición corre a cargo del personaje de Ella y su descendencia, quien consigue reunir la mayor riqueza concebida hasta entonces en un solo individuo, su nieto Cándido Bascardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor.

La función de los tramposos de la novela de Pinilla consiste, fundamentalmente, en protagonizar episodios de destrucción de la sociedad tradicional y de creación de la sociedad industrial moderna. Por un lado, desintegran los valores que sustentan la consistencia simbólica de la casa natal y el poder tradicional, y, por otro, forman parte de la creación de la sociedad del primer capitalismo y de la sociedad industrial. Todos ellos son personajes sin raíces definidas que son capaces de renovar las estructuras tradicionales del poder socioeconómico mediante el aprendizaje mimético de sus reglas (Gray, 1994: 257). A través del lenguaje verbal y de la explotación de su carácter liminal, logran hacerse con su verdadero objetivo, el control del poder:

Tricksters destabilize dominant orders by actively exploiting ambiguity, by speaking with the double voice of “signifying”, and by playing other sorts of language games. This opens a dialogue with power, highlighting the instability of social orders (Salinas, 2013: 150).

La revelación final del origen de Ella revela varios detalles significativos del carácter del burlador pinillesco. Pone de manifiesto la idea fundamental de su comportamiento, el instinto de supervivencia de su «gen egoísta» (Dawkins, 2014) y refuerza el perfil liminal y antiheroico de la mayoría de los personajes de la novela. Se trata de personajes paradójicos que, como analizamos a continuación en la figura del loco, difuminan las fronteras precisas del bien y el mal:

Una figura ambivalente, contradictoria, susceptible de relacionarse con multitud de aspectos: confunde, se disfraza, crea oportunidades, destruye, adopta otras voces y caretas, actúa en los lindes de la norma y de la comunidad. Por eso es motor de innovación pero también, otras veces, fuente del mal y vehículo de mentiras o difamación (Martos-García, 2017: 142).

3. 2. LA FIGURA DEL LOCO

La figura del loco se ha constituido desde el punto de vista de la estética como un símbolo de la crisis del ser humano en el mundo histórico²²⁷. Sus huellas han dejado una marca decisiva en la literatura de Occidente, en especial, a partir de la Baja Edad Media, cuando la figura del loco se incorporó pródigamente a sus representaciones artísticas. Su papel tuvo una participación masiva en el mundo del teatro, en el que el loco aparecía caracterizado por elementos que permitían reconocerlo con facilidad: «caperuza con cascabeles, sayo gironado y de colorines, cetro burlesco o *marotte*, cráneo rapado, cascabeles, vejigas o pellejos animales» (Márquez Villanueva, 1985: 501-502). Su imagen se configuró en torno a diversas energías confluyentes que dieron lugar a una figura de carácter excepcional que, a pesar de (o gracias a) su incapacidad para asumir responsabilidades jurídicas y morales respecto a la sociedad, estaba dotado de una facultad intuitiva sobrehumana para nombrar verdades inalcanzables para el resto de la comunidad. En la novela de Pinilla, los habitantes del caserío Oiarzena asumen esa mixtura entre lo jocoso y lo serio para representar los actos de personajes que, en el sentido vertical de la sociedad histórica, están más cerca del cielo o el infierno que de la tierra.

En su obra narrativa de la década de los setenta, el escritor vizcaíno ya había utilizado la dimensión transgresora de la estética grotesca a través de múltiples elementos fantásticos en sus cuentos y novelas. De modo particular en obras como *Seno* (1971), *¡Recuerda, oh, recuerda!* (1975) y *La gran guerra de doña Toda* (1978). En el proyecto de *Verdes Valles, colinas rojas*, sin embargo, lo grotesco procede principalmente de una raíz mental: la locura. Siguiendo la estela de sus maestros literarios (Cervantes, Faulkner y García Márquez), Pinilla representa a través de la figura del loco la crisis identitaria del ser humano en la Modernidad, a la que opone una réplica crítica y utópica, Oiarzena:

Locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, y en ese movimiento

²²⁷ Los estudios sobre esta figura se han centrado, especialmente, en su presencia en el género teatral y en el periodo anterior a la Modernidad compartiendo, en ocasiones, ciertos rasgos comunes con la figura del burlador.

de referencia ambas se recusan, pero se funden la una con la otra (Foucault, 1967, I: 53).

Ese caserío representa la réplica imaginativa al territorio invadido por la nueva sociedad capitalista, los nuevos «hombres del hierro», y por proyectos políticos como el nacionalismo de Cristina Oiaindia. La figura del loco está relacionada, de este modo, con la corrupción psicológica que provoca la asunción trastornada de cualquier tipo de fe y aparece singularmente representada en la novela por los descendientes de la familia Baskardo Oiaindia: Josafat, Martxel y, en menor medida, Fabiola.

LA FIGURA DEL LOCO: JOSAFAT, DELIRIO Y NACIONALISMO

Los hermanos Josafat y Martxel Baskardo son, principalmente, las figuras del delirio, las víctimas que sufren las consecuencias de la construcción política de Sabino Arana, un proyecto basado en la estética del idilio nacional-católico, el Paraíso Terrenal y la Tierra Prometida. El propio Pinilla explicitaba la intención significativa de estas figuras: «Existe algo especialmente grave: anhelar que lo que cuentan los mitos haya podido ser verdad, que su pueblo los merece aunque sean falsos. A esta figura se le llama delirio» (Bengoa, 2006: 52).

Desde el primer capítulo de la novela aparecen ensambladas la presentación del referente idílico del paraíso terrenal y toda una serie de anticipaciones de la trama que prevén su destrucción. Existe, sin embargo, un tratamiento diferenciado en la locura de los dos hermanos. Josafat vive encerrado en una prisión infantil invadida por la represión religiosa, política y clasista dirigida por su madre. Desde las primeras páginas, la persistente apelación de Cristina a su hijo («Mi viejo Jaso») supone un reflejo de su concepción de negación del tiempo y de protección exasperada que desembocará en una enfermedad mental²²⁸. La figura de Josafat representa, en la mentalidad de su madre, la personificación individual de la Euskeria inocente,

²²⁸ Desde el punto de vista de la taxonomía psiquiátrica, las causas de la locura (en especial, la neurosis y la psicosis) están relacionadas con la incapacidad de la mente para adaptarse a la realidad: «La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior. (...) Tanto neurosis como psicosis expresan la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer o, si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad» (Freud, 1979: 155 y 195).

virgen e incontaminada, en la que el transcurso del tiempo es sinónimo de corrupción. Las referencias en las primeras páginas son constantes:

¡Mi viejo Jaso! ¡Siempre te tendré bien abrazado..., así, así..., para impedirte crecer!
¡Quiero mandar en la vida de mis propios hijos! (...) Los dos sois ya unos viejecitos
arrugados. (...) Estoy a tiempo de impedir que mi niña crezca. (...) ¿Verdad, hijos míos,
que entre los cuatro conseguiremos detener el tiempo? (I, 15-16).

El desarrollo del personaje de Josafat constituye una de las demostraciones plásticas más grotescas de la locura: la figura del niño atrapado en el cuerpo de un adulto. En su mente, el mundo se rige por las fuerzas mágicas del discurso materno y, desde su infancia, su pulsión vital está dirigida a cumplir los deseos de su madre y paralizar su evolución psicológica natural. Su pérdida de contacto con la realidad está enraizada en la dificultad de incorporar el lenguaje metafórico de los discursos nacionalistas al aprendizaje literal de los significantes y los significados. Con esa intención, el simbolismo de la novela se detiene en las metáforas de la naturaleza para ilustrar las premoniciones del futuro sobre la ceguera cruel de los hijos de Cristina, a través de distintos animales, ya sean aves: «A las chontas²²⁹ se les queman los ojos para dejarlas ciegas y que canten dentro de la jaula» (I, 18), ya sean crustáceos: «Las quisquillas están tan ciegas comiendo que no se dan cuenta de que levantamos las redañas²³⁰» (I, 34).

La ceguera patológica de Josafat se ve continuamente alimentada por las consignas sobre la fe del párroco don Eulogio y de su madre, en las que se escenifica la pugna entre la primacía de Cristo o de la Patria, y, consecuentemente, entre la realidad celestial o terrenal, que protagonizaron los debates ideológicos del primer nacionalismo vasco²³¹:

²²⁹ «Pinzón; avetonta. || Ave de larga cola ahorquillada. || (zool.) *Fringilla coelebs*» (Arriaga, 1896: 130).

²³⁰ (DRAE): Redaña–Salabardo: Arte de pesca consistente en un saco o manga de red colocados en un aro de hierro con tres o cuatro cordeles que se atan a un cabo delgado, y que se emplea para sacar la pesca de las redes grandes.

²³¹ Conviene recordar, en este sentido, la importancia simbólica del Aberri Eguna, el intento de Sabino Arana por conjugar ambos espíritus: «Día 27 de Marzo de 1932. El día de Resurrección del Señor; el día de la Patria Vasca. En un solo día, dos sacrificios enlazados: Jesucristo, muriendo por los hombres para hacerlos felices, deja en la tierra trazado el camino: La Cruz. Sabino, mirando a Dios y a su Patria, baja sereno al sepulcro, para hacer felices a los vascos, y en nuestra tierra querida, también deja un camino: Jaun-Goikua eta Lagi-Zarra [Dios y Ley Vieja]» («Aberri Eguna», 1932, cit. en De La Granja, 2006: 65). «Con el Aberri Eguna se quiso conmemorar el cincuenta aniversario de la “revelación” del ideal nacionalista a Sabino Arana por su hermano Luis, un Domingo de Resurrección (sic) de 1882. Hacer coincidir el Día de la Patria en la misma fecha en que la Iglesia Católica celebraba la resurrección de

Yo hablaba de la fe vasca —dice la bruja. —Sólo hay una fe, la de Dios. Las demás son fruslerías —dice don Eulogio. —No sé cómo le admito a usted en mi casa, don Eulogio. ¡Ser vasco es lo más importante que se puede ser en este mundo! —dice la bruja. —¿Y en el otro? —dice don Eulogio (II, 272).

La plasmación grotesca del carácter del personaje aparece subrayada en las escenas de Josafat relacionadas con el tabú de la carne. En ellas, se aprecian varias de las características que definen su perfil psicológico como son su enfermiza dependencia materna, más pronunciada que la de su hermano mayor²³², la culpabilidad de la traición por haber podido desear a otra mujer²³³, la incapacidad para advertir si habla en voz alta o para sí mismo²³⁴, la presencia de un tabú invencible sobre la mirada directa a cualquier interlocutora femenina²³⁵, sus pensamientos obsesivos sobre la carne roja²³⁶ o sus continuos desmayos por colapso²³⁷. Estos elementos ayudan a comprender los rasgos psicóticos del personaje, que redundan en la pérdida de conciencia y de contacto sensible con la realidad. La imposibilidad de su madre de mencionar lo innombrable²³⁸, al igual que ocurrirá con cualquier acto relacionado con el amor físico, le mantendrá posteriormente indefenso ante la vida. Ese proceso delirante tiene su primer episodio decisivo tras el descubrimiento de la infidelidad de su padre con Ella, cuando trabajaba en su casa como criada²³⁹. Su interpretación simbólica de los hechos conduce a un final en el que Josafat se interpone simbólicamente en la habitación de su madre e impide la entrada de su padre

Jesucristo, además de suponer una continuidad en la trayectoria católica del PNV, confería al Aberri Eguna un gran contenido simbólico» (Barandiaran, Miren, 2002, cit. en De La Granja, 2006: 66).

²³² «¿Por qué no besa también a Martxel? (...) Había dejado de besar a Martxel cuando mi hermano cumplió quince años» (I, 402).

²³³ «Ama, ¿por qué no me odias por haberte traicionado? ¡Quiero morir! ¡Dios mío!, ¿por qué he podido desear tener a mi lado a esta otra mujer?» (I, 139).

²³⁴ Es continua la utilización de la fórmula «Grito, o sólo pienso» en Josafat, una característica que comparte con el monólogo interior de Roque Altube.

²³⁵ La importancia simbólica que desprenden las miradas retenidas (en especial, de niños) es un elemento recurrente en la narrativa global de Pinilla, en novelas como *En el tiempo de los tallos verdes*, *Seno* o *La higuera*.

²³⁶ Por ejemplo, la carne roja de Andrea, «que no es de Dios, sino de Satanás» (I, 127).

²³⁷ El primer desmayo ocurre a una edad temprana, cuando toca la mano de Andrea en la romería de San Baskardo.

²³⁸ «¡Mi propio esposo penetrando el cuerpo de esa mora y dejando en él...! (...) Que se lleven a los niños! No deben oír...» (I, 80).

²³⁹ La mirada del loco siempre ve más allá de las cosas, como premonición de la trama y como instinto primario: cuantas más personas hay en mi casa, menos espacio hay para mí (lo mismo valdrá, posteriormente, para Euskadi): «Hasta ahora no me había dado cuenta de lo mucho que ha engordado la Chica. Nuestra casa se hace cada vez más pequeña» (I, 15).

mordiéndole la mano: «Aita le ha quitado un hijo a Ama. Ya sé lo que le pasa a Ama. Y por eso se va a morir» (I, 80).

En tanto que personaje de ficción y, por ende, creación literaria, Josafat Baskardo constituye una figura representativa de la vida humana, por lo que se evitarán diagnósticos psicológicos sobre su conducta²⁴⁰. Desde el punto de vista literario, sí es posible apuntar, sin embargo, las causas de su conflicto edípico: Josafat no es capaz de aceptar la prohibición del padre de renunciar a la madre y trasladar ese deseo hacia la futura posesión de una mujer propia. En este aspecto es precisamente Camilo Baskardo el que trata de dirigir el futuro de su hijo hacia la vida adulta. No obstante, la posibilidad real de un matrimonio para Josafat sólo cabe en los proyectos de su padre, quien consigue la mano la hija de los condes de Cerrolato a través de una interpelación directa al rey, dado que Adela, como «hembra real», sólo podía casarse con alguien del mismo linaje aristocrático²⁴¹. La figuración simbólica del hombre inútil aparece aquí representada en toda su inconsciencia pasiva. Es de nuevo la mujer la que conduce la realidad que choca, irremediablemente, con la inconsciencia sentimental de Josafat, ya que él nunca podría haber pensado en amar a una persona de carne y hueso y menos aún acercarse a ella o desearla²⁴². Los dos jóvenes inician una relación epistolar que, sin embargo, no es capaz de rozar siquiera la inhibición sensorial de Jaso respecto a las mujeres²⁴³: «Se me acercó. Me rozó la parte delantera de su cuerpo. Mi mano fue cogida por un trozo de hígado repelente» (II, 60-61). Son múltiples las escenas grotescas a lo largo de la novela en las que Josafat sufre una reacción escatológica ante cualquier referente carnal, real o hipotético:

²⁴⁰ Obras como el estudio de Carlos Castilla del Pino en su *Cordura y locura en Cervantes* (2005) subrayan la necesidad de no caer en esa trampa de la ficción.

²⁴¹ «Y entonces se lo dijo, se lo propuso. En el comedor se hizo el silencio. Nunca se había sentado tanta gente a nuestra mesa, y durante largo rato nadie respiró. Luego, alguien empezó a hablar de otra cosa. Cuando pasábamos al salón a tomar el café, uno de los del rey se acercó a aita y le dijo: Las hembras reales sólo se casan con varones reales. Dadas las circunstancias, señor marqués, Su Majestad lo pasará por alto» (II, 59).

²⁴² La posibilidad del idilio amoroso también aparece negada en los otros casos de matrimonios concertados de burgueses industriales con aristócratas en decadencia, como es el caso de Cristina o el de Efrén y Ángela Lapaza, cuyas uniones acabarán engendrando figuras grotescas como Cándido o el propio Josafat.

²⁴³ Es tal la repulsión que siente Josafat ante la posibilidad de la fisicidad que el descubrimiento de las intenciones de su aita resulta la causa última de su decisión de regalar el *César* a Ángelo Boniato: «¿Sabes por qué me río, Martxel!? ¡Va a explotar una bomba a los pies de aita! ¡Se me acaba de ocurrir! ¡Y yo, Josafat, voy a ponerle esa bomba! (...) Bajo muy temprano a las peñas y ya está allí Ángelo 'Boniato', sentado al pie del casco negro. —¡Te lo regalo! ¡Llévatelo bajo el brazo! ¡Llévatelo lejos, que nadie lo vuelva a ver!» (II, 65).

Nos hicimos felices y la invité a formar parte de nuestra familia, dijo Martxel. ¡Dios mío!, gritó ama. Mi estómago reventó y no me dio tiempo a huir. Oí gritar a ama: ¡Traed toallas y una palangana! (II, 188).

Martxel y Josafat revelan desde el inicio el peligro que esconde la asimilación literal del lenguaje²⁴⁴. En relación a Josafat, su trastorno lingüístico y mental se acentúa en el momento en que su madre impide la relación amorosa de su hermano con Andrea Altube y traiciona, así, las bases de la hidalguía universal. En su afán de venganza, Josafat utiliza de un modo caóticamente entrelazado tres tipos de referentes: el lenguaje de los cuentos infantiles²⁴⁵, el propio de las novelas de caballerías y la subversión del lenguaje religioso apocalíptico con el que había sido educado:

El espíritu burlado empuñó la espada —cojo el atizador de la chimenea— y se dispuso a vengar tantos años de engaño y cabalgó hasta lo alto de la colina —doy un salto y quedo en pie sobre mi cama—, a fin de descubrir al monstruo traidor, y... ¡allí estaba!, solazándose en la contemplación de su propia obra, la gran ruina, y el vengador se abalanzó sobre ella y todo el bosque escuchó, complacido, el trueno de sus pulmones: “¡Mentira! ¡Mentira! ¡Mentira!” (I, 397).

A través de esas visiones escatológicas, se perfilan tanto los límites entre su cordura y su locura como los de la consciencia y la inconsciencia²⁴⁶. La fatal separación de su lenguaje con la realidad se traslada a su discurso en forma de letanía bíblica que pretende llamar la atención sobre las mentiras de su madre:

El cielo ha empezado a enviarnos señales. (...) Ayer brotó de la cumbre del Serantes una columna de fuego. (...) Hace una semana se vio un rebaño de ballenas en el Abra y se tragaron ocho botes con hombres y todo. (I, 391)

¡Muerte a la bruja que las destrozó! Legiones de signos presagian los peores males. (...) Nunca aletas de gran tiburón habían cortado el mar frente a la playa de

²⁴⁴ Si a Martxel y Josafat les corresponde sufrir las consecuencias de una educación delirante, los personajes adultos serán también castigados a vivir en un lenguaje que ha perdido el contacto con la realidad, como le ocurre a don Manuel: «No cree en nada de lo que está diciendo, pensé. Pero, ya, en 1942, es lo único que les queda a todos ellos» (I, 45) o el sacerdote Don Eulogio, quien «confesaría después que se quiso engañar a sí mismo convenciéndose de poder conseguirlo» (I, 60).

²⁴⁵ «Una obra en la que su infortunado personaje grite: “¡Muerte mil veces a la traidora!” y se lanzará así contra ella... —Y arrebató el escobón a la chica que está barriendo y voy contra ama usándolo como lanza y apuntando al centro de su frente. (...) Fabiola no seguiría cantando si este escobón fuera una lanza y yo la hundiera en el centro de la frente de la traidora y resonara en toda la casa su grito de horror. ¡Qué justo final para la embaucadora!» (I, 392).

²⁴⁶ «Quiero que lea en mis ojos que ya no me importa que haya muerto Sabino Arana, y estoy seguro de que me lo lee, pero la muy bruja hace como que no. (...) La trajo porque hoy se cumple el primer aniversario de la muerte del Maestro..., como yo también llamaba *antes* a ese individuo, otro brujo, ella y él tal para cual, unos engañabobos» (I, 439).

Arrigúnaga. Por las noches, la luz de la luna es de color sangre. Las corrientes depositan en nuestras costas cientos de ahogados de todo el mundo. Los niños no pueden jugar porque han olvidado cómo se juega. La liebre que por los cielos persigue el cura errante con escopeta es negra (I, 413).

Por otro lado, la configuración estética de la belleza ideal que construye Cristina Oiaindia, según la cual, lo estéticamente vasco es moralmente bello y bueno, constituye otra de las raíces de la distorsión psíquica de sus hijos en la novela²⁴⁷. La marquesa fundamenta su filosofía nacionalista en esa triple correspondencia pseudoplatónica (vasco–bello–bueno) y defiende su validez absoluta hasta que el enamoramiento de su hijo Martxel por el «rostro de vasca tan perfecto» de Andrea rompe trágicamente el hechizo (I, 26). El referente que define esa *kalokagathia* vasca, entendida como el binomio belleza-bondad (v. Beltrán, 2006) es la descripción de la belleza perfecta en «el cuadro de la neskita». Ese icono supone para Josafat la representación ideal de la mujer y en él se hallan reflejadas todas las correspondencias simbólicas de su cosmovisión. En esa representación, en «el cuadro de nuestra esperanza», se produce el intento de conexión atemporal entre ética y estética que resultará trágico en su desenlace (I, 135). La ilusión de la imagen, la enfermiza correspondencia del significante con el significado, se relaciona con el lenguaje. La descripción de la neskita se convierte así en una letanía religiosa, una retahíla enfervorizada: «...carita de ángel vasco, ojos de inmarchitable pureza, carne tierna y recia, cuello inquebrantable, dulcísimo mentón roqueño, nariz racial, orgullosa cabeza serena, frente santificada por Dios...» (I, 404).

El símbolo de la neskita reproduce su importantísimo valor estético en la conformación del universo ideológico del personaje. La persecución de ese símbolo sublime estará, a su vez, íntimamente relacionada con los objetivos políticos de su madre, el hipérbaton histórico que implica marchar hacia el futuro para recuperar el pasado: «Era como la consumación de nuestros sueños; no precisamente el vivir ya en la Euskadi soñada, sino algo mejor: la marcha, juntos, hacia esa Euskadi a través de un camino empedrado por el enemigo» (I, 407).

²⁴⁷ «“¡Ahora se trata de que en nuestra casa se vive en escándalo!”, dijo ama. “Es frase de cura”, dijo aita. “¡Sí, he consultado a la Iglesia vasca!... ¿Te enorgulleces?”, dijo ama. “Es tu obra: la locura y el histerismo”, dijo aita alejándose de ella» (II, 196).

Un momento crucial que delata su importancia simbólica se descubre tras descubrir la traición de su madre, esto es, la destrucción del idilio amoroso de Martxel y Andrea. Tras la revelación, Jaso girará el cuadro contra la pared, el icono que representa la falsa realidad, el contraste inabordable entre la perfección y la verdad: «¡Lo quemaré, con todas las demás mentiras!» (I, 396). Posteriormente, al inicio del segundo tomo, tras el regreso de Martxel al delirio nacionalista, continuamente intercambiado con el naturista, después de seis años en Ceilán como misionero, Cristina se encargará de reintegrar el cuadro a la habitación de Josafat, a pesar de que en ese momento Jaso todavía lo concibe como el símbolo de la traición materna: «¡La maldita virgen vasca!» (II, 262). La presencia de la neskita es tan real, tan encarnizada que ni siquiera puede desnudarse delante del cuadro y debe hacerlo tras el biombo de su habitación (II, 290-293). La nueva visión de Martxel respecto al icono provoca un cambio en la búsqueda de la modelo del cuadro²⁴⁸, en el momento en que deduce que su referente tuvo que ser el recuerdo del rostro de un Baskardo de Sugarkea: «Cabe que no fuera su modelo vivo..., pero sí el muerto» (II, 302).

Resulta interesante, en este sentido, la escena en la que Julieta, una de las habitantes de Oiarzena, trata de iniciar sexualmente a Jaso por mediación de Martxel (II, 200-201). En ese acercamiento se produce una proyección de la personalidad hacia Jim Hawkins, el protagonista de *La isla del tesoro*, lo que le permite sentir el roce de otra carne junta a la sublimación de la suya, hasta que busca con la mirada el cuadro de la neskita. Ese reflejo descubre su propia personalidad reprimida, lo que provoca una reacción física involuntaria en forma de vómitos:

Jim Hawkins sintió en su costado el roce de la cadera de ella. «Estas sábanas tan frailunas nunca habrán tapado a una mujer, pero soy muy curiosa y me gustaría saber si Josafat ha estado con una mujer bajo otras sábanas», dijo ella, y su único error fue no haber pronunciado Jim Hawkins en lugar de Josafat, porque para entonces yo ya había descubierto que podía soportarla tendida a mi lado. «¿Quieres que me quede?», dijo ella. Jim Hawkins se preguntó si deseaba que se quedara (II, 201).

²⁴⁸ «Martxel nos acababa de revelar qué nuevo método seguiríamos para encontrar a la modelo, desechando el antiguo, el de ir por los pueblos preguntando a ciegas si vivía allí la niña-muchacha cuyo rostro el pintor Aurken trasladó al lienzo: ahora, mostraríamos el propio cuadro, preguntando: “¿La conocen ustedes?”» (II, 192).

Esta escena ya adelanta tipológicamente el suicidio final del personaje, la reacción definitiva al colapso provocado por el intento de acercamiento amoroso de su sobrina Flora. En ese momento, la falsa contradicción entre pureza virginal y corrupción carnal provocará el trastorno final. La modelo del cuadro pertenecía al mundo de los ideales y saltó al mundo real ofreciéndose al acto más puro y, desde su mirada, más nefando. Tras la muerte de Josafat, Flora quemará las ropas de aldeana de la neskita del cuadro y volverá a la desnudez de Oiarzena²⁴⁹, el reino fundado por Moisés Baskardo.

MARTXEL/MOISÉS BASKARDO: LA FIGURA DEL LOCO Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO

En la conformación estética de esta figura, como veremos respecto a la del hombre nuevo, tiene un papel fundamental la concepción cristiana del loco que se construye, entre otros escritos, a partir de las epístolas de San Pablo²⁵⁰. En ellas se configura al loco como un ser de una sabiduría ultraterrena y se incorpora a su perfil cierta aura de divinidad, a través del ideal paulino de devenir «locos a causa de Cristo»: «Si alguno entre vosotros se cree sabio según la sabiduría de este mundo, hágase loco, para que llegue a ser sabio. Puesto que la sabiduría de este mundo es locura ante Dios» (I Cor. 3, 18-19). Los efectos de esa concepción en el cristianismo fueron, evidentemente, profundos, como expresaba C. S. Lewis:

Un hombre que fue meramente un hombre y que dijo las cosas que dijo Jesús no sería un gran maestro moral. Sería un lunático -en el mismo nivel del hombre que dice ser un huevo escalfado-, o si no sería el mismísimo demonio. Tenéis que escoger. O ese hombre era, y es, el Hijo de Dios, o era un loco o algo mucho peor (1995: 69).

La configuración del personaje de Martxel está definitivamente condicionada por la destrucción de su idilio amoroso con Andrea Altube, iniciado en la etapa infantil de ambos²⁵¹. Cristina Oiaindia, marquesa y matriarca, sólo

²⁴⁹ En estas acciones de Flora aparece, además, una relación causal que la focalización narrativa permite interpretar al lector y que permanece incógnita para el resto del pueblo. De ahí que Getxo tomara como otra frivolidad de Flora el traje folklórico de aldeana que ésta hizo arder junto al caserón, como respuesta al suicidio de Josafat: «No se limitó a quemar un revoltijo de ropas sino que, mientras ardían, sostuvo en lo alto las prendas de aldeanita al extremo de un palo» (II, 467).

²⁵⁰ V. Horowitz-Menache, 1994: 45-48, cit. en Massip, 2012: 84.

²⁵¹ Su ficha personal también recalca ese momento: «Ve por primera vez a Andrea a la salida de la escuela, en 1895».

necesita una visita de pocos minutos al caserío Altubena para recordar y señalar las normas sociales de la sociedad tradicional que impiden el matrimonio entre señores y aldeanos. La consecuencia estética es muy significativa en la novela, pues desvela la hipocresía de la imagen de la hidalguía universal y la igualdad natural de todos los vascos:

¡Acabad con la pesadilla de que los Altube y los Oiaindia no son iguales! (...) Estábamos equivocados, musitó Martxel. Nadie debe poner trabas al amor, por ninguna causa, por ninguna maldita sagrada causa. (...) Ya no somos los de antes. (...) Hemos perdido la inocencia (I, 434-436).

El impacto sufrido por Martxel y Josafat a raíz de la decisión materna destruye los andamiajes de su estructura moral y provoca efectos progresivos en la trama²⁵². En un primer momento, motiva la transformación ideológica de Martxel, quien convertirá maniqueamente sus dramas nacionalistas en socialistas²⁵³. En *Alma vasca* la modificación de su desenlace recoge su nuevo sentido de la realidad²⁵⁴. El personaje maldito ya no será un castellano que atropella al noble vasco, sino un vasco: «Lartaun, el señor Delatorre y amo de todas aquellas tierras y del río» (I, 397).

La traición de su madre (a sus hijos y, en rigor, a toda la ideología esencialista) se produjo por partida doble. En primer lugar, con el repudio a Andrea y la prohibición de introducir en su familia a la mujer que ella misma consideraba perfecta encarnación de lo vasco y, por otro lado, con la posición de liderazgo en la participación industrial que transformaría para siempre la sagrada sociedad rural. La reacción de los dos hermanos sólo admitía dos posibles salidas, reconocer la mentira o refugiarse en la negación y en la locura. Su propio padre confiesa comprender los caminos escogidos para huir del delirio materno:

«¿Os ayudo diciéndoos que creo que estáis maravillosamente locos? Pues os lo digo. Supongo que yo también soy responsable de lo que os pasa». Y también: «Me atrevo

²⁵² Tras la huida de su hermano, Josafat recordará obsesivamente el episodio de su fin de la inocencia y ello le llevará a colaborar en la inútil construcción del idilio amoroso de su hermana Fabiola con Román, al representar el papel de un intermediario decimonónico como mensajero de las cartas a la heroína encerrada en el convento.

²⁵³ Este movimiento redundante en la idea de la transversalidad ideológica de las estéticas y que, posteriormente, le conducirá a una posición vital radicalmente naturista «dentro una concepción individualista de la vida» (I, 460).

²⁵⁴ El título y el argumento reproducen la obra del mismo título del escritor Nicolás Viar (*Alma vasca*, 1911).

a decirnos que estáis locos, aunque no me decido a pronunciarme sobre cuál de vuestras locuras es más loca. Simpatizo con esta locura porque os salva de la otra» (II, 282).

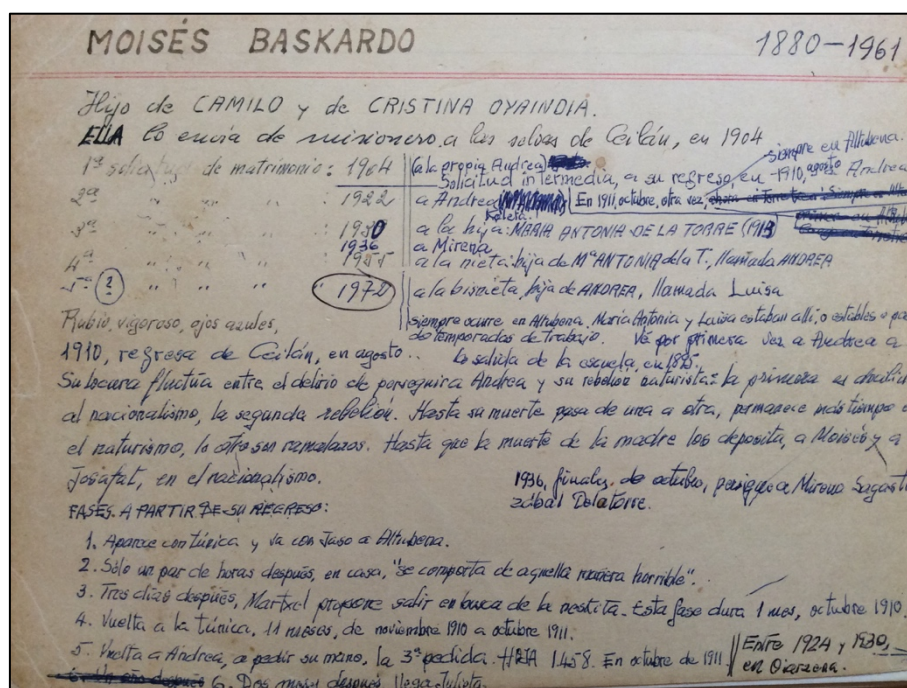


FIGURA 14. Ficha personaje Moisés Baskardo. Archivo Walden

Tras su colapso psicológico y su huida como misionero a Ceilán, Martxel regresará, cinco años después, bajo el nombre de Moisés, detenido en el tiempo y dispuesto a reanudar su idilio amoroso²⁵⁵. Para comprender su proceso de desorientación sentimental e ideológica, conviene acudir a la ficha manuscrita del personaje, en la que se detallan con precisión sus continuas y delirantes solicitudes de matrimonio²⁵⁶. En su mente distorsionada, incapaz de asumir la

²⁵⁵ Mediante ese retiro, Martxel recorrió un episodio iniciático individual que representa un episodio necesario en el aprendizaje del hombre primitivo. En el relato *Nombre*, Pinilla recordaba cómo los machos jóvenes pasaban una etapa de aprendizaje en solitario en las selvas de los contornos (2011: 16).

²⁵⁶ Transcripción ficha personaje Moisés Baskardo:

[1ª solicitud de matrimonio: 1904 (a la propia Andrea)

solicitud intermedia, a su regreso, en agosto 1910, a Andrea.

En 1911, octubre, otra vez, siempre en Altubena.

2ª solicitud de matrimonio: 1922, a Andrea.

3ª solicitud de matrimonio: 1930. A la hija: María Antonia de la Torre (1913)

1936. A Mirena.

4ª solicitud de matrimonio: 1955. A la nieta: hija de M^a Antonia, llamada Andrea.

5ª solicitud de matrimonio: 1972. A la bisnieta, hija de Andrea, llamada Luisa.

Siempre ocurre en Altubena. María Antonia y Luisa estaban allí, o estables o pasando temporadas de trabajo. Vé (sic) por primera vez a Andrea a la salida de la escuela en 1895.

Su locura fluctúa entre el delirio de perseguir a Andrea y su rebelión naturista: la primera es docilidad al nacionalismo, la segunda rebelión. Hasta su muerte pasa de una a otra, permanece más tiempo en el naturismo, lo otro son ramalazos. Hasta que la muerte de la madre los deposita, a Moisés y a Josafat, en el nacionalismo].

realidad de los hechos, el tiempo idílico se ha debilitado y se ha convertido en un elemento secundario a la hora de reconocer la esencia de su gran amor. En ese primer momento, Moisés relega la visión utópica anarquista que colmaba las cartas enviadas a su hermano y se sume en un nuevo regreso al delirio nacionalista, situando a Andrea como el icono cuyo ultraje ha decidido olvidar²⁵⁷. Su consiguiente locura estará significativamente representada por su incapacidad para distinguir la realidad simbólica y la realidad literal y en su negación del tiempo lineal. En su caso, esa distorsión se plasma en la búsqueda de su amada en todas las jóvenes Altube que siguen creciendo en Altubena y, posteriormente, en una locura sinecdótica sin fin, a todas las jóvenes de la edad de Andrea. En una de sus últimas visitas, la imagen estática del espacio de Altubena recibe una distorsión total. Martxel confunde no sólo a Andrea, sino a toda su familia, y ya deja entrever la alternativa vital de los cuerpos desnudos en Oiarzena: «Mi desconcierto era total, Jaso, y deseé arrancarme las ropas... ¿y quedarme desnudo? (...) “Yo no soy Satordi, sino Zenon”, habló el que yo creía Satordi. Sólo pude decir “Vaya”, y creció mi confusión» (II, 266).

El espacio condiciona asimismo la psicología y el estado de la conciencia de Martxel. En el ámbito de Oiarzena, la realización del concepto del amor libre estará expresado en sus relaciones sexuales con todos los acólitos que acoge la comuna, Dominga, Julieta y, sobre todo, Adolfo. En su casa natal, su amor va dirigido a la joven Andrea, pero desde la perspectiva opuesta a Oiarzena, un sentimiento de respeto a las tradiciones y ausencia de carnalidad. Su comportamiento dual se rige igualmente en una representación simbólica de la ropa elegida en sus continuos vaivenes psicológicos. Por un lado, la sábana de Oiarzena y, por otro, los pantalones, camisa, chaqueta y zapatos que necesita llevar para sus encuentros con Andrea (II, 193).

Las locuras de Martxel y Josafat se entienden, de este modo, como la expresión individual de las consecuencias del delirio colectivo insostenible del

²⁵⁷ Cuando parte de nuevo a su imaginario encuentro, su personaje retorna a sus orígenes animales y se esfuerza por hacer huecos en la tierra y a hurgar con su nariz en los agujeros. Su voz suena trastornada incluso en los oídos de su hermano: «Nuestra tierra huele a sangre ultrajada —oí a Martxel. Era su voz. Pero las voces también pertenecen a los sueños» (II, 13).

nacionalismo aranista²⁵⁸. Sin embargo, al contrario que la patología inútil de Josafat, la energía de su hermano Martxel sí es capaz de construir una imagen del ser humano y un espacio físico en el que desarrollar una nueva lectura del hombre nuevo, la realidad de Oiarzena.

OIARZENA: LA LOCURA UTÓPICA DE LOS CUERPOS DESNUDOS

La figura del loco de Martxel Baskardo representa en la novela de Pinilla la reivindicación de una alternativa resuelta a la destructiva racionalidad de la Modernidad. A través de la voz y los actos de Moisés y de los habitantes de Oiarzena, se plantea estéticamente un cuestionamiento de las verdades aceptadas y de las estructuras ideológicas que parecen conducir a la humanidad al final de la historia (v. Fukuyama, 1995).

Las coordenadas estéticas de Oiarzena están enraizadas en las formas simbólicas del mundo del carnaval, analizadas en profundidad en la obra de Bajtín (2012: 242-245). Se trata de una representación que va más allá de la propia expresión literaria, un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores, en el que todos participan y donde la contemplación y la representación quedan subyugadas por la experiencia de la propia acción carnavalesca, al originar una vida desviada de sus leyes habituales, una «vida al revés». Lo decisivo, en este caso, no es crear, pensar, abstraer o sentir, sino, simplemente, vivir en igualdad y libertad y anular la inevitable lucha de contrarios de la vida colectiva. Moisés asume, de este modo, un perfil dionisiaco que logra alterar las coordenadas del mundo: «Es la brusca irrupción, en medio de la vida terrena, de aquello que sustrae al hombre de la existencia cotidiana, del curso normal de las cosas, de sí mismo» (Vernant, 2001: 16, cit. en García Calvo, 2006: 39).

Oiarzena constituye, pues, un espacio excepcional a las leyes comunes de la vida colectiva, en el que se suprimen las categorías jerárquicas y todo lo relacionado con la desigualdad social: «Se aniquila toda *distancia* entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el

²⁵⁸ «Porque ocurría que Moisés y Josafat no eran *de fuera* sino de *dentro*, y ¿acaso sus escándalos no eran expresión del delirio colectivo? Se buscaron justificaciones y, más o menos sólidas, se encontraron» (I, 624).

contacto libre y familiar entre la gente» (Bajtín, 2012: 242, en cursiva en el original). Sus pobladores se relacionan libremente como una sola familia, lo que provoca estéticamente una categoría inevitable: la excentricidad, que «permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta» (Bajtín, 2012: 173). Como veremos, las figuras de Oiarzena rompen con las distancias obligadas del mundo exterior y conjugan, en sus relaciones, todo lo que se encuentra desunido en la vida cotidiana: lo sublime y lo grotesco, la risa y lo serio, lo sagrado y lo profano, lo sensible y lo racional, lo físico y lo espiritual. Esa mixtura desordenada conlleva, a su vez, una impresión necesaria desde la perspectiva de la comunidad tradicional, el sentido de profanación de las normas mínimas impuestas por la vida en común; sobre todo, en lo referente a su comportamiento físico exteriorizado en la desnudez, la libertad sexual y la absoluta ausencia de pudor.

El perfil duplicado de Martxel/Moisés enlaza con la variante literaria más habitual del loco, una figura relacionada con el hermetismo y con los saberes ocultos de la Antigüedad que tuvo un amplio desarrollo en los siglos XVI y XVII a través de escritores como Shakespeare, Cervantes o Rabelais y de gran parte del teatro popular²⁵⁹. A través de su figura, el loco fue capaz de enunciar una capa de la verdad que no estaba sometida a censura y en la que se creía escuchar las voces interiores y profundas del ser humano, sus núcleos y sus límites:

Mientras el hombre razonable no percibe sino figuras fragmentarias, el loco abarca todo en una esfera intacta: esa bola de cristal que para todos está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber (Foucault, 1967: 39).

El panteísmo naturalista de Oiarzena se encuentra estéticamente ligado a la visión trascendental de Emerson y Thoreau (Aparicio, 1993), así como a la parábola del loco de *La gaya ciencia* de Nietzsche, que confiaba en la necesidad de purificación del ser tras el desarraigo provocado por la muerte de Dios²⁶⁰. La

²⁵⁹ También es destacada la importancia de la figura del loco como Arcano Mayor del Tarot (Encausse, 1980), un personaje en movimiento continuo y que suele representar la naturaleza más primitiva del ser humano.

²⁶⁰ «¿Quién nos lavará esa sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos? ¿Qué ritos expiatorios, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este acto demasiado grande para nosotros? ¿No tendremos que volvernos nosotros mismos dioses para parecer dignos de ellos? Nunca hubo un acto

novela de Pinilla hace hincapié, de esta manera, en el ingrediente orientalista del pensamiento de Martxel a través de su llamada a la solidaridad humana y al respeto por el carácter sagrado de toda vida. Ese mensaje, al igual que Sugarkea, contiene una peculiaridad extraordinaria, la renuncia a convertirse en un proyecto colectivo y universal. Ello constituye la consecuencia extrema de su individualidad y la principal diferencia que presenta Oiarzena respecto al resto de ideologías resultantes de la industrialización en el País Vasco. En ella no clama el mensaje moralizante y ejemplificador del *Walden* de Thoreau sino simplemente su puesta en marcha, su realización: «Son infantilmente utópicos, pero su idealismo lo llevan tan lejos que no cabe en este mundo» (III, 168). Se trata de una utopía con la que Martxel, Fabiola y los demás tratan de huir de la decadencia vital de los llamados «hombres del hierro» y con la que, en la búsqueda de una espiritualidad existencial y artística, construyen un proyecto autosuficiente, un «paraíso» que no pretende ampliarse ni convertirse en el modelo de la sociedad global.

Desde esa perspectiva, Oiarzena concentra su energía simbólica en la organización estética de una comunidad igualitaria presidida por el Mesías y sus apóstoles. La figura utópica de Moisés²⁶¹ posibilita un recorrido iniciático para sus acólitos, el camino hacia un segundo nacimiento: «Nos dirigimos a un nuevo mundo porque tú nos habías liberado» (III, 147). Su noción de sabiduría se encuentra apartada de la concepción ligada exclusivamente al intelecto y a la tradición. Las enseñanzas de Martxel, asimiladas a partir de su figura, no suponen una continuación de las fórmulas aceptadas del pasado, sino la propuesta de una vida nueva, una individualización del conocimiento que se constituye como verdad revelada pero que carece de la autoridad que se desprende de Dios, las Escrituras o la erudición de los sabios. El regreso al instinto y a la conexión natural del mundo animal constituyen, pues, la verdadera Tierra Prometida del discurso de Oiarzena. Su mensaje profético se dirige hacia

más grande y quien nazca después de nosotros formará parte, por mor de ese acto, de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca hasta ahora» (1998: 125).

²⁶¹ Resulta redundante subrayar la importancia de la transfiguración antroponímica y sus consecuencias: Martxel regresa de Ceilán convertido, de modo imperturbable, en Moisés, la figura mesiánica por antonomasia.

el futuro e impulsa un sentido revolucionario que recogerán, posteriormente, Flora y su hijo Océano:

El profeta ve al hombre en un estado de enajenación producido por sus propias confusiones en el fondo de una curva en U. Esa curva postula un estado original de relativa felicidad y espera con ansia la final restauración de este estado, por lo menos un residuo de salvación (Frye, 1982: 156).

La estética de la educación es uno de los símbolos más significativos de la configuración estética de Oiarzena, una imagen que revela las afinidades entre la pedagogía y la oralidad. El maestro de la nueva comunidad es Moisés, el encargado de extraer con «los ojos del espíritu» la verdad de la naturaleza y entregarla a sus discípulos. George Steiner recoge esa visión de Pitágoras como maestro de Ovidio en *Metamorfosis XV*:

Se acercó con su mente a los dioses, y las cosas que la naturaleza negaba a la contemplación humana las extrajo con los ojos del espíritu. Y cuando había estudiado todas las cosas con su mente y vigilante preocupación, las entregaba a todos para que las aprendieran, y a la multitud que guardaba silencio (2004: 25).

En ese proceso pedagógico, el erotismo juega también un papel intrínseco. La libertad sexual de la comuna es inseparable de los nuevos preceptos ideológicos y, de hecho, la incapacidad de Josafat para alcanzar la asunción total de la verdad de Oiarzena está causada, precisamente, por sus dificultades para actuar sexualmente con libertad:

Los impulsos hacia la fidelidad amorosa, la confianza, la seducción y la traición son parte integrante del proceso de la enseñanza y el aprendizaje. El eros del aprendizaje, la imitación y la posterior liberación está tan sujeto a crisis y rupturas como el sexo (Steiner, 2004: 128).

El personaje de Fabiola, por su parte, sufre una transformación crucial tras el desengaño provocado por su matrimonio y la represión sexual y reproductora que éste conlleva. La raíz de su aparente locura está en la castración sexual a que la sometió su madre tras conocer la impotencia de su marido. Sin embargo, al contrario que su hermano Josafat, Fabiola desarrolla una personalidad enérgica que supera las instrucciones paternas y maternas. La influencia de Roque Altube y la posibilidad de tener un hijo con él despejan el primer paso hacia su rebeldía, dirigida hacia la acción sindical en contra de las empresas de su propia madre. Posteriormente, tras el encuentro amoroso con Roque, Fabiola

abandona su participación activa en la lucha sindical y se retira con su hija a Oiarzena²⁶², en donde encuentra una salida vital irrenunciable en el mensaje de liberación absoluta de su hermano: «Martxel me trae sonidos de otras tierras y de un pasado en el que *todo* era posible» (II, 32-33). Su locura suena distorsionada en casa de la marquesa, un hogar en el que el único delirio permitido es el nacionalista: «A veces pienso que no corre por tus venas ni una gota de sangre Oiaindia ¿Ha podido formarse en mi vientre una hija con tal desinterés por la suerte de su patria?» (II, 33).

Flora Baskardo, la hija de Fabiola, es la figura que traslada el mensaje de Oiarzena más allá de sus paredes a través de una acción política y militar que coincide cronológicamente con la influencia de los primeros movimientos anarquistas en España²⁶³. Flora participa del simbolismo que subrayan las figuras de la locura en cuanto personificación de la ruptura de las normas establecidas y como portavoz de una verdad insólita: «A lo mejor es que llevan dentro una verdad y por eso son valientes» (III, 247). La idea fundamental del pensamiento de Flora consiste en la destrucción del infierno de subordinación social y la implantación de una libertad total que suponga un restablecimiento del estado natural del ser, una época primitiva armoniosa y matriarcal. Las coordenadas del cronotopo idílico son, de nuevo, trasladadas a la utopía, en este caso, a partir de la visión de don Manuel tras leer la obra de Thoreau (II, 387):

Levanté los ojos del libro, la tormenta había cesado y ni uno solo de los habitantes de Oiarzena estaba donde lo dejé... ¿hacía cuánto tiempo? Moisés entraba con una carga de leños; Adolfo cruzaba por el exterior de una ventana y siguió pasando una y otra vez, corriendo como un atleta al frescor de la atmósfera purificada por la lluvia²⁶⁴.

La creación utópica del caserío Oiarzena a principios del siglo XX tiene varios referentes históricos entre los que destaca, por sus similitudes, la construcción de la comuna Monte Verità, ubicada en un paraje natural de los Alpes suizos, cerca de Ascona (Voswinckel, 2017 y Roselló, 2003)²⁶⁵. Alrededor de 1900 varios jóvenes de la alta burguesía europea, hastiados por la hipocresía

²⁶² «La pequeña Flora fue para Fabi como la sábana para Martxel» (II, 195).

²⁶³ La influencia del anarquismo será analizada más adelante en el apartado dedicado a la figura de la mujer nueva.

²⁶⁴ El hijo aún no nacido de Flora, Océano, practicaría el mismo ritual circular desde niño.

²⁶⁵ Entre sus pioneros, hay que destacar las figuras de Ida Hoffman y su marido Henry Oedenkoven (hijo de un rico hombre de negocios de Amberes), el artista Gustav “Gusto” Gräser y su hermano Karl, un exoficial del ejército húngaro.

del consumismo capitalista, abandonaron sus vidas regladas para construir un entorno basado en el retorno al apego a la tierra, el veganismo²⁶⁶, el amor libre y la creatividad artística:

Nacidos en una realidad donde las relaciones humanas están dominadas por el egoísmo, el lujo, la apariencia y la mentira, conscientes de esa condición a través de las enfermedades del cuerpo y del espíritu que nos aquejan, hemos decidido cambiar nuestras vidas por una forma más natural y saludable de existencia. La verdad, la libertad de pensamiento y acción acompañarán nuestras aspiraciones como constantes puntos de referencia (Ida Hofman y Henry Oedenkoven, fundadores de Monte Verità, 1906, cit. en Sánchez, 2001).

Evidentemente, sus pioneros fueron tachados de locos por la sociedad, pero, en su condición de refugio de libertad y de inspiración, Monte Verità obtuvo una fama considerable entre los artistas de principios de siglo y llegó a funcionar como sanatorio espiritual en el que varios escritores pasaron temporadas de reposo e inspiración²⁶⁷ (Landmann, 1979). Entre ellos, cabe destacar autores como D.H. Lawrence, Herman Hesse, Franz Kafka e, incluso, Sigmund Freud y Carl Jung (Barsky, 2014: 117-129)²⁶⁸.

El mensaje de Oiarzena se encuentra ligado a la formación de otro tipo de ser nuevo, representado en este caso por las figuras de Flora y Océano, en respuesta a la degeneración industrial de la sociedad moderna. Es lógico, por ello, que el origen del nuevo mensaje provenga de Oriente, cargado del exotismo que sus imágenes de meditación y purificación siempre provocaron en Occidente (v. Said, 2007)²⁶⁹. Esa pátina de singularidad extraña provoca que los personajes

²⁶⁶ Lo remarca así Fabiola: «La carne la entendíamos como un brutal acto de desamor hacia la Naturaleza, y nuestra práctica había de ser el amor» (II, 270).

²⁶⁷ En la propia portada del libro de Ulrike Voswinckel (2017), se enuncia un interesante listado de personajes atraídos por la espiritualidad de Monte Verità: «Suscitó la inquietud de Sigmund Freud y marcó profundamente la obra de Hermann Hesse, Carl Gustav Jung, D. H. Lawrence, Franz Kafka o Franz Werfel, entre otros. El trayecto entre Schwabing y Monte Verità lo frecuentaron los escritores Rainer María Rilke, Hermann Hesse, Franziska zu Reventlow, Daphne du Maurier, Friedrich Glauser, Else Lasker-Schüler, Ernst Frick, la pareja formada por los dadaístas Hugo Ball y Emmy Hennings, el periodista anarquista Erich Mühsam, Otto Gross, los bailarines Rudolf Laban y Mary Wigman, Marianne von Werefkin, y tantos otros hoy en el olvido».

²⁶⁸ Ello nos lleva a una coincidencia muy interesante en el recorrido analítico de este estudio, pues el Círculo Eranos nacería, precisamente, en 1933, a partir de la incorporación de Jung a las actividades promovidas por Olga Fröbe-Kapteyn y Rudolf Otto en Ascona. Aunque, evidentemente, las dos actividades compartían un espíritu intelectual similar, conviene diferenciar las actividades que se desarrollaron en el Monte Monescia, la colina localizada sobre la localidad de Ascona, y las de la Casa Eranos, ubicadas sobre el lago Verbano (v. <http://www.lanostrastoria.ch/medias/91337>).

²⁶⁹ Como dice Flora: «Es posible que hayamos empezado por el final... ¿Quiénes eran aquellos anarquistas, o lo que fueran, que encontró mi tío Martxel en su viaje a Oriente y metieron en su maleta lo que nos enamoró?» (III, 494).

alcancen el carácter de «tótems temidos», una imagen delirante en la que la comunidad se niega a verse reflejada (Freud, 1999):

Eran como espejos en los que el pueblo se veía a sí mismo. Y tales situaciones nunca resultan digeribles, porque ¿cómo soportar la caricatura que queda al esfumarse el misterio? Les perdonaron todo porque fue como perdonarse a sí mismos. (...) Con el lubricante de la fe, el universo de ellos era perfecto. A mí, al hereje, sólo le quedaba la vana razón (I, 625).

El recuerdo del pansexualismo que vivió Martxel en su retiro en Ceilán constituye el germen de la utopía de los cuerpos desnudos de Oiarzena²⁷⁰. En el caserío confluyen varios elementos que constituyen un nuevo campo semántico: la desnudez, la pureza, la libertad, y, personificando todas ellas, la infancia: «He vivido un largo sueño en el que conocí a hombres ingenuos que iban con los pies desnudos. (...) Aquellos hombres ingenuos eran felices y yo sonreía con ellos» (II, 37). Todos esos principios aparecen confundidos en la escena en que Martxel trata de iniciar a su hermano en la liberación del nuevo mensaje, tanto conceptual como físicamente:

Martxel me besa en las mejillas y me llama *hermano*. «Mi pequeño Jaso, mi infancia», dice, y me acaricia los hombros y el cuello y su mano empieza a descender por mi pecho. «Eres hermoso», dice, «pero estás solo.» Es como si su mano me estuviera descubriendo mi propio pecho. «¿Por qué te sube a la cara ese rojo de amapola? Me diviertes y me entristeces, Jaso. Huye conmigo a la infancia de los cuerpos». «La verdad está en el principio», dice Martxel. «Regresemos, Jaso, a la patria.» (...) «La patria no tiene edad», dice Martxel. «No tenemos cinco años, lo ha dicho ama. No tenemos cinco años», digo. «Haré que tú también recobres la infancia, Jaso. Nuestra tierra se lo merece», dice Martxel. Su mano-esponja abrasa mi... mi... Nunca imaginé que otro pudiera conocer así mi... Ni siquiera Martxel, o menos Martxel. «¡Ama, ama, ama!», grito (II, 25).

La imagen de los cuerpos desnudos constituye otro grito de libertad radical contra las convenciones sociales y las nociones morales de pecado y de impudicia²⁷¹. Desde su regreso, Moisés trata de convencer a sus hermanos de

²⁷⁰ «Venían, se quedaban, se iban, todos jóvenes y bellos. Me desnudaban y yo a ellos. Nos bañábamos en el gran río. Nos limpiábamos unos a otros los cuerpos. Nos amábamos. Éramos como hermanos» (II, 24).

²⁷¹ Tanto Fabiola como Martxel dejan evidencia de este aspecto en numerosos pasajes: «Según tú, Jaso, ¿a partir de qué edad se nos prohíbe mostrar nuestros cuerpos? ¿Dos años?, ¿Cinco?, ¿Siete?, ¿los ciudadanos raquíticos a los doce años y los más exuberantes al año y ocho meses? ¿Qué tamaños tienen que alcanzar nuestros penes y nuestros pechos para que se empiece a condenarlos? ¿Qué mayor inmoralidad que la convivencia con una carne impúdica a la que hay que tapar para protegerla de otras carnes impúdicas

la necesidad de desnudarse y desprenderse de las máscaras convencionales, en una filosofía reiterada por Pinilla a lo largo de toda la novela: «Nuestra salvación está en el regreso a la inocencia» (II, 35). El recuerdo de esa pureza original está ubicado en torno al territorio de la infancia, pero es posible hallarla también en la reiteración simbólica del mar como origen de todo lo vivo, donde se funden las imágenes puras de la creación y el crecimiento, el primer caldo de cultivo de vida y lo eterno femenino.

En Arrigunaga, las mujeres de Oiarzena deben andar desnudas para aproximarse naturalmente al origen de los bichitos verdes de la mar, como intuye Martxel: «Es como si no pudieran respirar por la nariz y tuvieran que hacerlo por los poros del cuerpo y la ropa les ahogase» (III, 453). En el caserío, la representación de la *kalokagathía* está ligada a la belleza y la bondad inocente del personaje de Adolfo, un joven homosexual obligado a refugiarse en la seguridad que proporciona la libertad del caserío, a causa de la persecución del mundo exterior²⁷².

El asesinato final de Adolfo a causa de su orientación sexual y las violaciones de Fabiola y Flora anulan, sin embargo, cualquier posibilidad de redención en la posguerra franquista. Cuando Asier Altube va a visitar a las mujeres de Oiarzena para evitar sus pensamientos suicidas, las encuentra vestidas con «falda larga y jersey grueso de lana de cuello cerrado», consumidas y derrotadas por la historia²⁷³. Asimismo, la violación de Océano en el seminario, años después del fin de la guerra, supone la representación simbólica más cruel de esa destrucción del idilio que implica la aniquilación de la infancia:

¿Es que no existen el Bien y el Mal? Sí, el Mal existe, acaba de probarlo este chiquillo inocente. Por desgracia, crecerá y dejará atrás para siempre el sublime instante en que recibió el fugaz e irreplicable título de inocente al ser violado. Al monstruo jamás nadie le entregará ese título, que le haría justicia. ¡Ah, si en el conflicto sólo perdiera uno! ¿Es posible restituir la inocencia arrebatada y perdida? (III, 364).

vestidas también precipitadamente, en un obscuro equilibrio entre quiero morder y no puedo morder, y la belleza sepultada bajo togas y faldones?» (II, 196).

²⁷² Un *bello dios* de veinte años, «rubio, esbelto, de piel blanca y ojos azules» (II, 187-188).

²⁷³ «Ni rastro de la muchachita que escandalizaba practicando aquella forma de anarquismo sin saberlo, ni de la combatiente en el batallón libertario de la Guerra, ni siquiera de la madre que regresó de Francia. ¿Qué había hecho el tiempo con ella? ¿Acabaríamos todos así? Se me cerró la última puerta» (III, 498).

La representación física del paraíso perdido de la inocencia está ligada en la novela a la imagen de Sugarkea, pero toma su sentido más profundo en un estado de conciencia que los personajes experimentan durante su infancia²⁷⁴. En su novela de 1969, *En el tiempo de los tallos verdes*, Pinilla ya había definido una Edad de Oro de pureza y libertad que él identificaba con los trece años. En el desenlace de la novela, como haría Cristina con Josafat, don Manuel proclamaba su deseo de que el tiempo no transcurriera para que Asier no abandonara la pureza de ese tiempo:

No pases más adelante, Asier —me dijo—. Quédate donde estás y como estás. (...) No crezcas. No dejes de tener trece años. (...) Te estás yendo sin sentirlo. Y, en tu caso, para siempre (Pinilla, 1969: 473).

Esa edad es también fundamental en el personaje de don Manuel, pues es la misma en la que sintió la llamada de la libertad y, junto a los jóvenes Baskardo de Sugarkea, decidió movilizarse para salvar la vida a las llamas traídas desde América. Ese momento constituye un referente de la propia conciencia humana, recuperable gracias a la memoria y cuyo significado apela a la inocencia que anida en el interior de los personajes:

Fueron aquellos Baskardo los que me descubrieron el mensaje que nos traían el macho y su rebaño. Yo tenía catorce años... Lo supe, lo sé desde entonces, pero ¿qué he hecho?, ¿qué sigo haciendo? Supongo que ahora yo también las destruiría. (...) El mensaje que nos trajo aquel rebaño de llamas estaba por encima de estas menudencias. El macho no me eligió porque yo era un vasco de catorce años, sino un hombre de catorce años... (I, 613).

El significativo umbral de la infancia constituye un paso inevitable que pone a prueba a todos los personajes. Para superarlo, éstos deben alcanzar la fuerza y la inocencia necesarias para enfrentarlo con pureza y sensibilidad natural. La historia del personaje de Lucas Mendive representa, en este sentido, la habitual vertiente grotesca de Pinilla. Durante la Guerra Civil, descubrió que «el verdadero Lucas Mendive era aquel de pantalón corto» (III, 18) y decidió unirse al batallón socialista de sus amigos a pesar de su reconocido perfil

²⁷⁴ Pinilla subraya este aspecto en una de sus entrevistas: «Uno de los leitmotiv de mi obra es, más que la pérdida de la infancia, la defensa de la infancia. Todavía no he escrito sobre su pérdida. Como defensa de la infancia, el nivel más sublime es el de don Manuel en *Verdes valles, colinas rojas* y en *El ídolo*. Don Manuel sigue siendo un niño pero por otro lado tiene un amigo pequeño, Asier, que es al que defiende» (González: 3).

franquista²⁷⁵. Volver a formar parte de la banda infantil supuso traer al presente la raíz del pasado, el tiempo en que la amistad reinaba sobre las ideologías, «la vieja idolatría». La devoción por sus amigos le llevó a justificar, incluso, en un reconocible aspecto cómico, que quisieran asesinarle:

¡El imbécil de mi marido le decía con la mirada que estaba conforme con que le matara si era su gusto, que para eso estaban los amigos! ¿Se da usted cuenta? ¡Así de tonto es el padre de esta hija mía! (...) ¿Quiere saber usted lo que nos dijo? «Las mujeres no entendéis las cosas de los hombres» (II, 18).

De hecho, su decisión, aunque incomprendida por su familia, fue irrevocable desde ese momento y, tras la guerra Mendive se negó a regresar a su hogar, abandonó a su madre y a su mujer, y se marchó a vivir solo a una casa propiedad de sus padres, simbólicamente cercana a Oiarzena:

La amistad está por encima de todo. ¿Que si ellos son socialistas y yo franquista? ¿Qué importa hacia dónde disparamos? Si la Guerra nos ha unido es porque la Guerra nos comprende y no se para en tiquismiquis de bandos (II, 18-19).

A modo de conclusión de la figura del loco, podemos señalar varios aspectos característicos de los hermanos Baskardo. Por un lado, cabe destacar el perfil grotesco de Josafat, que encuentra su raíz en la confusión entre la ficción y la realidad (Pérez Álvarez, 2005: 303), entre la realidad dual (metafórica) y la realidad literal de los signos (Rodríguez, 2003). Ese principio quijotesco, «the tragicomic irony of the conflict between real life and the romantic imagination» (Levin, 1970: 58), constituye un referente literario significativo en el planteamiento estético de Pinilla que, a su vez, se comunica con las estructuras imaginativas de las etapas primitiva e histórica. En la literatura del Renacimiento y el Barroco español, las figuras de la locura se utilizaron para desvelar el reverso de distintas realidades asumidas, como la quijotesca vinculación de la realidad de los pastores y cabreros con la estética bucólica del mundo pastoril. Gracias a la locura de Martxel y Josafat, se hacen visibles otras muchas cosas: las hipocresías del nacionalismo aranista, la posibilidad de la utopía de los cuerpos

²⁷⁵ Resulta particularmente grotesca la devoción que sentía por su amigo Tollo, otro de los personajes pantagruélicos de la novela: «Tollo, no esencialmente más valioso que ellos, no más inteligente ni creador, sólo más mastodóntico, ciento cincuenta kilos de carne a un tiempo llorosa y exigente, una mole que se imponía sólo con estar, algo así como la enigmática supremacía del dios que no habla sobre el que habla o deja jeroglíficos que le vacían de misterio» (III, 17).

desnudos, la introducción de los mundos posibles en la imaginación o la ampliación de los límites del mundo físico.

La relación de Josafat con «la neskita del cuadro» está basada en una correspondencia puramente simbólica, más propia de una devoción religiosa idílica que de un sentimiento de amor personal. En ella, los reinos de la sublimación y de la realidad están profundamente demarcados por el criterio de la carne. La señal inequívoca de su inocencia se encuentra en su incapacidad para imaginar una consecuencia que trascienda la esencia vasca y se transfigure en presencia física. La búsqueda del ideal sólo se constituye como un sueño aceptable en su cosmovisión siempre que los rasgos sublimados no se transformen en unas mejillas y unos labios de carne; su educación sexual provoca que el mínimo pensamiento físico le haga ruborizarse hasta caer enfermo:

¿Por qué enrojeces? ¿Por qué dices: «se la llevaremos a ama», «la acompañaremos a mi cuarto», «la devolveremos a su caserío»...? No es cosa de todos, nuestra, sino tuya..., ¡tuya! ¿Qué harás con ella, Jaso, cuando la encuentres? ¡Dios mío!, ¿por qué te pones como un tomate? (I, 401).

Por parte de Martxel, tras su regreso de Oriente, su voz mesiánica alterna discursos de una cordura clarividente y sobrenatural con escenas delirantes y patéticas. La bipolaridad de Martxel tiene dos hemisferios definidos. Por un lado, la fiebre nacionalista de su madre, que conduce a un callejón sin salida y, por otro, la utopía anarquista, «el misterio de la sábana», en la que convivirá en libertad con sus acólitos hasta su metamorfosis tras el suicidio de Josafat²⁷⁶. La perspectiva de su padre Camilo clarifica esta visión de la locura, en una cita textual muchas veces repetida por el propio Pinilla en sus entrevistas²⁷⁷:

²⁷⁶ «A veces pienso que la desventaja de Martxel consiste en que no ha de elegir entre una persona y otra sino entre personas y cosas, es decir, entre Andrea y ama, por un lado, y eso que yo no comprendo que encierra la sábana, por otro; Martxel se debate entre personas que puede ver y tocar y ese misterio de la sábana, que le volverá loco y me volverá a mí si no lo desentraña» (II, 195).

²⁷⁷ «El nacionalismo existe y hay que comprenderlo para paralizarlo. Es una fe, y como toda fe es nefasta» (Senabre, 2004).

«El nacionalismo es una fe, y yo temo todas las fes. Temo hacer algo por la fe, es decir: las fes no las elegimos nosotros sino que nos las dan. Todas. Tanto la fe política como la religiosa son un añadido. (...) Por eso creo que las fes son nefastas, y que la sociedad y los hombres mejorarán cuando el hombre no necesite de la fe, porque eso significará que el hombre ha dejado de ser cobarde» (Celaya, 2006).

«El nacionalismo vasco es una fe. Aunque se avergüenzan, creyeron hace nada que el paraíso terrenal estuvo en esta tierra, que Adán y Eva hablaban euskera» (Cortina, 2010).

Oiarzena, ese sanatorio donde escondéis una locura, pero que, al menos, es una locura infinitamente más sana que con la que ella os entontece... ¿Regresaréis a ese sitio algún día? Hacedlo. Que mi muerte os sorprenda allí, a salvo de los delirios de esa mujer. Yo siempre he sido un hombre de realidades. Toda fe es peligrosa... Pero, hijo, ¡el bizkaitarrismo es la peor de todas! (II, 286).

La locura libertaria de Moisés llevada a cabo principalmente en Oiarzena y Arrigunaga constituye, pues, una réplica desesperada a los efectos de la revolución industrial y al desarraigo que ésta provoca en el mundo. Su representación de la figura del loco se asimila a un tipo especial señalado por Bajtín, el héroe que, a través de una serie de pruebas (en este caso, la ruptura con Andrea Altube y su huida a Ceilán) sufre una transformación y «no solo llega a ser “alguien diferente” de quien era en origen, sino que transmuta todo su ser en un tipo de hombre “antes inexistente” en el mundo» (1989: 215, cit. en Otero: 270). Este tipo de héroe suele aparecer, como es nuestro caso, ubicado en un punto de transición entre dos épocas, «que se transforman a la vez que él». Su quijotesca propuesta consiste en la introducción de otro mundo posible en las coordenadas del mundo moderno. Un espacio que, en el caso de Oiarzena, transgrede el ámbito imaginativo de la mente y logra constituirse como un referente físico real y regido por unas normas naturales y revolucionarias que lo convierten en único.

La aceptación de su doctrina no requiere, pues, de un aprendizaje intelectual, sino de la voluntad de considerar sus principios como forma de vida. Su puesta en práctica sitúa el horizonte de sus habitantes al borde de una metamorfosis espiritual que aumenta la profundización de su experiencia vital. El sentido profético del mensaje de Moisés pretende, en definitiva, la restauración de la identidad original del individuo. Una identidad que pretende construirse en su conexión con el perfil primitivo del ser humano, en un sentido histórico, y con su infancia, en un sentido individual. Todos son bienvenidos en el caserío, pero la limitación de sus efectos se asume en el horizonte de una comunidad pequeña y apartada. Su ausencia de voluntad proselitista y la autolimitación de su ámbito de actuación resulta su clave estética: se trata de vivir y de ejercer la libertad, no de proclamarla.

Contrapuestos a ese carácter de revolución íntima, sobresalen en la novela de Pinilla dos personajes que, definidos «por el haz de calificaciones y de

“roles” temáticos de los que son soporte» representan la figura del hombre nuevo (Hamon, 1977: 18). Se trata de dos perfiles antagónicos que sólo lograrán derrotas individuales en su recorrido, Cándido Bascardo, el llamado a ser representante apoteósico del capitalismo industrial y Océano/Kresa, la esperanza anarcoindividualista obstaculizada por un entorno cargado de odio y represión.

3. 3. EL HOMBRE NUEVO

La imagen del hombre nuevo supone una creación estética que representa el esfuerzo de la imaginación literaria para responder a los retos que implanta el paradigma de la modernidad. Ante ese nuevo horizonte de libertad y, por tanto, de incertidumbre, creación y destrucción, el ser humano ha tratado, a través del arte y la literatura, de responder a los interrogantes que su actividad plantea, en cuanto manifestación de la lucha entre el Bien y el Mal.

La figura del hombre nuevo ha formado parte de la estética de la sociedad histórica desde los inicios de la civilización aunque, en nuestro tiempo, tiene un matiz complementario y decisivo. Ahora está destinada a sustituir y a agrupar la mayor parte de los poderes que hasta el momento había compartido con Dios²⁷⁸. Es el nuevo «hombre-dios» el encargado de dirigir los hilos de su propia historia y de tejer su destino. Ello desencadena, en su inercia, una fuerza destructiva descomunal y unas consecuencias inmediatas en las que asoma el efecto aniquilador de la sociedad anterior. Así explica Harari la alianza moderna (2017: 225-229):

La modernidad es un pacto sorprendentemente sencillo. Todo el contrato puede resumirse en una única frase: los humanos estamos de acuerdo en renunciar al sentido a cambio del poder. (...) La cultura moderna rechaza esta creencia en un gran plan cósmico. (...) Tenemos delante mismo la omnipotencia, casi a nuestro alcance, pero bajo nosotros se abre el abismo de la nada más absoluta. A nivel práctico, la vida moderna consiste en una búsqueda constante del poder en el seno de un universo desprovisto de sentido. La cultura moderna es la más poderosa de la historia y está investigando, inventando, descubriendo y creciendo sin cesar. Al mismo tiempo, se encuentra acosada por más angustia existencial que ninguna otra cultura previa.

Al igual que ha ocurrido con otras representaciones estéticas, la figura del hombre nuevo ha recorrido distintas fases en la sociedad histórica y cada una de ellas ha ido sumando nuevos ingredientes a una imagen que, en la Modernidad, se ha revitalizado enormemente, sobre todo a partir de la estética

²⁷⁸ Así se lo explicaba el diablo a Ivan Karamázov en el famoso pasaje: «El hombre se encumbrará con un espíritu divino, con un orgullo titánico y aparecerá el hombre-dios, venciendo a cada hora y ya sin límites a la naturaleza, el hombre, gracias a su voluntad y a la ciencia, experimentará a cada hora un placer tan excelso que le sustituirá todas las anteriores esperanzas en los placeres celestes. Cada uno sabrá que es mortal en cuerpo y alma, sin resurrección, y aceptará la muerte orgullosa y tranquilamente, como un dios» (Dostoievski, 1996: 941).

del revolucionario. En un breve recorrido vamos a considerar a continuación las contribuciones más influyentes de esta figura en la narrativa pinillesca que pueden establecerse en cinco nombres propios: San Pablo, Jean-Jacques Rousseau, Charles Darwin, Karl Marx y Friedrich Nietzsche.

La imagen del hombre nuevo ha formado parte indisoluble de la estética de todas las religiones históricas y en el contexto cristiano de Europa ha incorporado dos connotaciones fundamentales, salvación y renacimiento. Esta imagen fue recurrente en los textos del Nuevo Testamento y, particularmente, en las cartas de San Pablo, en las que se alentaba a los cristianos a renacer como hombres nuevos en Cristo a través de una nueva alianza mística:

Despojaos del hombre viejo con todas sus obras y vestíos del nuevo, que sin cesar se renueva para lograr el perfecto conocimiento según la imagen de su Creador (Carta a los colosenses 3, 9-10).

Dejando, pues, vuestra antigua conducta, despojaos del hombre viejo, viciado por la corrupción del error; renovaos en vuestro espíritu y vestíos del hombre nuevo, creado según Dios en justicia y santidad verdaderas (Carta a los Efesios 4, 22, 24).

En la formación tipológica de la figura, resultaron significativas tanto las aportaciones de los textos gnósticos y pelagianos, en los que ésta constituía una imagen estética clave de su pensamiento²⁷⁹, como la respuesta suscitada en los albores de la Patrística Latina. De estos autores destaca San Cipriano de Cartago con su obra «El hombre nuevo», que presenta la poderosa imagen del «segundo nacimiento» a partir del cual el ser vive en el Espíritu Santo (Wirth, 2013). Ya en el siglo XII, la influyente formulación del hombre nuevo que realizó Alano de Lille sitúa por primera vez la esperanza de la humanidad hacia el futuro y ya no hacia la eternidad, en una propuesta que pudo ofrecer un modelo para las utopías modernas (Seibt, 2004: 379 y ss., cit. en Negro Pavón, 2009: 300-301). De su planteamiento estético, Curtius destacaba la adaptación de la imagen del *locus amoenus* en sus descripciones del paraíso terrenal:

²⁷⁹ «En la historia del propio cristianismo hay antecedentes que facilitaron la traslación formal del concepto. El más directo del hombre nuevo como un mito se encuentra seguramente en el pelagianismo. Es sabido que, en esencia, el pelagianismo, sobrevalora las fuerzas morales naturales en el proceso salvífico. Sosteniendo que el pecado original fue un asunto meramente personal de Adán y Eva, la naturaleza humana no quedó dañada, por lo que, tal cual es, puede evitar el pecado y hacer méritos para el cielo por su propio conocimiento y, especialmente, por su propia voluntad, sin necesidad de la gracia» (Negro Pavón, 2008: 97).

En el *Anticlaudio*, Alain de Lille describe la residencia de la Naturaleza: un elevado castillo, rodeado de una floresta, en que concurren todas las maravillas de la creación (SP, II, p. 275); es “el lugar de los lugares” (*locus ille locorum*), el supremo *locus amoenus* (1995, I: 283).

Más allá de la utopía del humanismo renacentista, la figura del hombre nuevo es protagonista en los siglos de la Ilustración y la Revolución francesa²⁸⁰. En ese contexto Rousseau planteó la posibilidad de una renovación integral del ser humano cuyo eje sería la recuperación de la inocencia (Conforti, 2009)²⁸¹. Por su parte, la Revolución francesa provocó una transformación política fundamental, la caída del absolutismo, que tuvo cruciales consecuencias estéticas (Urías, 2007: 58-59). La más importante fue la nueva configuración del ser en la realidad terrenal, convertida en el nuevo y definitivo espacio de lucha donde vencer o caer derrotado, una vez que el espacio moral del más allá había quedado aparcado a un lugar complementario y ya no tan decisivo para la humanidad:

El progreso suplanta la eternidad por el futuro, convirtiéndose este último, dice Bruckner, en el refugio de la esperanza, en el lugar de la reconciliación del hombre consigo mismo (Negro Pavón, 2007: 738-739).

A partir del siglo XIX, la estética del hombre nuevo se configura en la vida terrenal y en el tiempo futuro, mediante la configuración de un nuevo mito político que llegará hasta nuestros días, «el hombre perfecto integrado en la Ciudad perfecta, la Ciudad de Amor Fraternal universal» (Negro Pavón, 2007: 726)²⁸². La idea novedosa de esa naciente utopía moderna fue el protagonismo de la fraternidad, una imagen que debía superar los fracasos de los proyectos basados únicamente en la igualdad o la libertad y que proporcionó su carácter milenarista a las religiones seculares (Negro Pavón, 2009: 306).

²⁸⁰ «El humanismo renacentista –una poderosa causa de la rebelión de Lutero– se convertirá poco a poco, según Simone Weil a medida que la influencia romana supera a la griega, ensalzando la virtud del patriotismo (13), en el sustrato que, disolviendo el cristianismo, alimentará al laicismo –la “secularización”– cuya separación de la religión tradicional se consumará en el siglo XIX. En cierto modo, el humanismo ya había ido sustituyendo al cristianismo, aunque no formalmente, entre las clases educadas de las sociedades cortesanas, singularmente entre los hombres de letras» (Negro Pavón, 2007: 735).

²⁸¹ Ya se han analizado con anterioridad ejemplos de ese pensamiento en toda la narrativa de Pinilla.

²⁸² . Esta imagen constituye, de hecho, el tema de una de las novelas más paradigmáticas de esta figura: *Que faire? Récits sur les hommes nouveaux*, de Nicolái Gavrilovich Chernyshevski, publicada en 1863 (Urías, 2007: 60).

En el proceso de configuración de esta figura y de modo particular para las variantes pinillescas fueron determinantes las teorías evolutivas de Darwin. Éstas introdujeron distintos conceptos de imponente valor estético como son la evolución, la selección y la perfectibilidad humana (Ginnobili, 2010)²⁸³. Evidentemente, estas imágenes anuncian ya la posibilidad de la llegada de una humanidad superior, pertrechada de todos los avances científicos y tecnológicos que la actualidad decimonónica aportaba a diario: «Darwin es el gran símbolo de la nueva conciencia de que la creación divina, como se la concibe por lo común, era una ilusión proyectada desde las grandes operaciones evolutivas dentro de la naturaleza» (Frye, 1982: 39).

En este contexto de transformación social, cabe destacar la importancia de la figura del hombre nuevo en dos de las propuestas más determinantes de todo el siglo XIX. Por un lado, el materialismo dialéctico de Marx, sobre todo a partir de Lenin y, por otro, el superhombre de Nietzsche, el punto central de su proyecto de deificación del medio natural. Filosofías en las que se afrontaba la tarea de creación de una humanidad superior, con un marcado tono profético:

Cuidado con afirmar que hay leyes de la Naturaleza. No hay más que necesidades, nadie manda, nadie obedece, nadie transgrede. Si sabéis que no hay fines, sabéis también que no hay azar pues la palabra azar sólo tiene sentido en un mundo de fines (*La Gaya Ciencia*, aforismo 109).

La primera mitad del siglo XX estuvo determinada por los movimientos totalitarios que pretendieron superar las distintas crisis sociales y económicas a través de la construcción de un mundo naciente poblado de hombres nuevos (Welsch, 2014). En estos casos se optó por otorgar preeminencia al papel del Estado en la edificación de esa nueva humanidad, un organismo abstracto que difuminaría los límites de las esferas pública y privada y, de un modo paralelo, la identidad de sus ciudadanos. Por su parte, la estética milenarista del marxismo recondujo las esperanzas escatológicas del cristianismo hacia otros «proyectos de emancipación universal» (Gray, 2008: 46) de modo que la propiedad privada se convirtió en el elemento que simbolizaba la estética de la caída y que debía ser superado por la Revolución para permitir la evolución del ser humano:

²⁸³ (Frye, 1982: 63): «Copérnico simboliza el reemplazo de los conceptos mitológicos de espacio por los científicos, y Darwin, el reemplazo de los conceptos mitológicos de tiempo por los científicos».

El hombre será incomparablemente más fuerte, más sabio y más sutil. Su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos y su voz más musical. (...) El tipo humano medio se elevará hasta alcanzar las cimas de un Aristóteles, un Goethe o un Marx. Y sobre estas cumbres, otras nuevas se erigirán (Trotsky, *Literatura y Revolución*, 201-202, cit. en Negro Pavón, 2009: 346).

Por otro lado, la imagen del hombre nuevo del fascismo incorporó en su construcción una dimensión marcadamente antropológica que trataba de contraponerse a la idea de la mera revolución socioeconómica que propugnaban los movimientos marxistas (Gentile, 2004: 81):

El mito mussoliniano del «Hombre nuevo» fue inseparable de ideas relacionadas con la «salud física de la raza», la mirada depuradora de la eugenesia y las políticas de crecimiento demográfico inspiradas en la biotipología (Urías, 2007: 59).

La diferencia fundamental entre comunismo, democracia y fascismo no estuvo, pues, centrada en las instituciones, sino en el tipo de hombre nuevo que se propusieron moldear²⁸⁴ (Jouvenel, 1938: 225, cit. en Negro Pavón, 2009: 341). Sus propósitos, sin embargo, acabaron produciendo sistemas totalitarios basados en la deshumanización de sus integrantes²⁸⁵.

Como hemos podido comprobar, la característica más relevante de la figura del hombre nuevo desde el punto de vista estético radica en su transversalidad. Se trata de una figura que pudo ser utilizada para defender proyectos políticos revolucionarios de signo antitético. Del mismo modo, en la obra de Pinilla, esta figura tomará protagonismo para encarnar horizontes de progreso de distinto signo: nacionalista en Cristina y Martxel, capitalista en Efrén y Cándido, anarcoindividualista en Moisés, marxista-anarquista en Asier o, incluso, abertzale en Océano/Kresa.

La figura del hombre nuevo constituye, por tanto, uno de los cimientos que edifica la estética de *Verdes valles, colinas rojas*, por cuanto establece representaciones individuales de los sistemas ideológicos imperantes en el contexto de transformación a la sociedad industrial. Más allá de proyectos

²⁸⁴ Roque Altube expresaba algo similar con estas palabras: «Todo el mundo defiende alguna tierra, hasta los fascistas. La diferencia está en lo que cada uno quiere poner encima» (II, 675).

²⁸⁵ «Los peligros del totalitarismo, que refleja 1984 y que podría ser trasladado a cualquier país o ciudad europeos, son, por tanto, el gobierno del terror y la consecuente ruina económica, política, social y moral que implica la deshumanización de los individuos, la falta de pensamiento individual y la experiencia de una realidad manipulada» (Martínez Martínez, 2016: 163).

individuales como los de Martxel Baskardo o Asier Altube, el verdadero carácter esencial del hombre nuevo que se desprende de la filosofía pinillesca halla su expresión en dos figuras, cuyo horizonte se intuye en la novela y cuya potencialidad anuncia la visión más pesimista sobre el nuevo hombre del hierro²⁸⁶. Se trata, por un lado, de Don Cándido Bascardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor y, por otro, de Océano/Kresa. Teniendo en cuenta la importancia que tiene la genética y el cronotopo biográfico-familiar en la cosmovisión pinillesca, para analizar la figura de don Cándido, es preciso remontarse genealógicamente a la figura de su padre, Efrén Bascardo, descendiente a su vez de Camilo Baskardo y Ella.

EL HOMBRE NUEVO: EFRÉN BASCARDO PUERTA

El personaje de Efrén está configurado narrativamente a partir de las perspectivas de Asier Altube y don Manuel, las voces que relatan desde la distancia el desarrollo de su trama. Su recuerdo de los hechos determina que la figura de Efrén esté contemplada como un paso intermedio en los planes de su madre para el alumbramiento del hombre nuevo definitivo, Cándido Bascardo²⁸⁷. La primera carencia determinante del carácter de Efrén está marcada por la ausencia de una verdadera infancia en su desarrollo, una privación premeditada que marcará su férrea personalidad²⁸⁸ y que legará en su descendiente: «Mi hijo no juega. Tiene una personalidad especialmente distinta de cualquier otro niño. (...) Dicen que su abuela, cuando llegó a Getxo, tenía también el rostro de no haber jugado nunca» (II, 311).

En una primera fase, Ella basó su planificación educativa en inculcar a Efrén de manera extrema las mismas reglas que había aprendido de la burguesía nacionalista que pretendía derrotar:

²⁸⁶ «¡Maldita sea! ¡Quizá no lo sepáis, pero sí que presentís que el hombre del mañana nacerá en el seno de cualquier tribu a salvo de cualquier estigma original!» (I, 389).

²⁸⁷ Estos aspectos relacionados con el condicionamiento genético y la herencia retoman la tesis central de su novela de 1975: *El salto*.

²⁸⁸ En este sentido, es necesario recordar que, para Pinilla, la infancia representa la etapa más pura del alma bella del ser humano y que, por lo tanto, un tipo de educación en que se niegue la libertad infantil sólo puede tener connotaciones negativas: «De él emanaba esa madurez de piedra de las cosas sin niñez imaginable; tieso, acerado, aunque no tenso y receloso» (I, 465).

La madre no dejó nada al azar en la formación del hijo; no creó nada nuevo para él, practicó el más vulgar mimetismo para instalarlo en las alturas. Fue tan sagaz como en todo, pues, ¿para qué inventar, si tan felices resultados daba lo trillado? (I, 655).

De entre estos criterios educativos sobresale la relevancia que adquiere la genealogía antroponímica, la importancia social de los apellidos. Dado que los suyos no son válidos para el triunfo evolutivo en el entorno real, Ella los oculta voluntariamente y renuncia a amamantarlo. Contrata para ello a una auténtica nodriza vasca que le entrega sus apellidos a través de su sangre, como advierte Cristina, dentro de su lógica: «¡No le estás dando sólo tu leche sino también tu sangre!» (I, 117). El objetivo es evidente, nutrir de una dosis añadida de apariencia una realidad pretendidamente idílica que en la modernidad sólo puede sustentarse a través de la forma exterior. Para ello, contrata a Andikona, una nodriza del caserío Muruena²⁸⁹ cuyos apellidos son explícitamente vascos: Murua, Ituza, Alaiza, Sopitea, Elurbide, Butron, Garbizu, Pagazuria, Oyanburu, etc. Además, para multiplicar su efectividad en la configuración pública, la aldeana es obligada a recitarlos en voz alta durante los primeros cuatro años de vida²⁹⁰.

Pese a ello, Efrén creció formalmente sin apellidos, dado que Ella, siempre de modo providencial, fue capaz de aguardar a que las cosas acabaran resolviéndose de acuerdo a su ley de la necesidad. En este caso, hasta 1919, a la edad de 30 años, el año en que Camilo Baskardo reconoció formalmente su paternidad y el sacerdote don Eulogio pudo registrarlo en el libro parroquial y así rellenar el documento oficial que llevaba aguardando en blanco todo este tiempo. En ese momento, además, se acometen dos actos decisivos, la transformación *literal* de su apellido vasco (Baskardo) en castellano²⁹¹ (Bascardo) y la revelación (o invención) del apellido de Ella: «Puerta», una palabra escogida,

²⁸⁹ Muruena era el caserío de la familia tradicional de la que procedía Totakoxe, la protagonista de la primera revolución social: la introducción del cristianismo.

²⁹⁰ «Efrén creció al unísono con la mansión de Ella, el barroco y horrible palacio arabesco, que finaliza su construcción en 1895, tras cinco años de duración, y se inaugura el 9 de marzo. El acto principal se reserva, de todos modos, para el 25 de diciembre, el día de la fecundación de Efrén, cuando Ella se dedica a tirar piedras a la mansión Oiaindia-Baskardo y a cantar la canción “de aquel rey de Cachemira que tenía, no tres hijos, sino cuatro”» (I, 119).

²⁹¹ «Y en ese instante le asaltó un ataque de tos al recordar los papeles del Juzgado y la nota que Camilo Baskardo había adjuntado a ellos, escrita de su puño y letra: “*En adelante ya nunca será Baskardo sino Bascardo*”. Se apresuró a coger de la mesa el raspador y maniobró sobre la letra hasta dejar sólo un hueco. Entonces tomó la pluma y encajó cuidadosamente la *c*» (I, 716).

aparentemente, al azar cuya connotación remite a la idea del umbral que augura novedades y transformaciones:

Quienes desde 1889 aguardaban aquella ocasión de conocer algo más de la madre, siquiera su apellido —por no hablar de su nombre—, se llevaron otro chasco: una vez escrito BASKARDO, don Eulogio levantó la cara y la miró, esperando, y lo único que le concedió Ella —nos concedió a todos— fue el viaje aburrido de su mirada por la sacristía en busca de un objeto apropiado, y pronunció una palabra, PUERTA, y así supimos que lo había encontrado (I, 689-690).

En junio de 1907, a punto de cumplir dieciocho años, se realiza la presentación pública de Efrén a raíz del episodio de la cacería de las llamas. La mirada de don Manuel es protagonista en la narración de ese episodio, contemplado desde un punto de vista providencial y simbólico. Efrén comprendió el significado del macho de una manera inolvidable pues éste le arrancó 250 gramos de carne de su hombro y le condenó a vivir sin esa compleción física de por vida²⁹². Su carne experimentó un acto de lenguaje perlocutivo tan real que fue capaz de modificar su propia fisicidad²⁹³.

La revelación de ese mensaje trajo consigo una actualización anual a través de las puntuales visitas a don Manuel para preguntarle dónde había escondido al macho de la manada. La dialéctica que se establece a través de este conflicto con el maestro pone en juego la propia significación de la palabra libertad. El mensaje de las llamas le mostró a Efrén el nuevo credo del progreso²⁹⁴:

Para ustedes, la libertad es un concepto poético. Conmueve mucho verter hasta la última gota de sangre por la libertad de su pueblo, y cantarlo en himnos, una futilidad al alcance de cualquiera que necesite rellenar algo con nada. La cuestión está en qué hacer luego con ese concepto poético. Yo sí sé qué hacer con mi férrea libertad. «No llame a lo suyo libertad. Me hace daño. Póngale otro nombre». Por el contrario, es mi férrea libertad la legítima ostentadora de esa palabra, por simple definición: existe

²⁹² Sus fragmentos de carne humana pasaron a formar parte del montón de carne animal, registrados en la libreta meticulosa de Braulio Apraiz, un personaje clave en la investigación sobre el asesinato de uno de los gemelos Altube en *Sólo un muerto más*: «Entonces el macho atacó y el caballo, horrorizado, derribó al jinete y el macho arrancó de un mordisco los 250 gramos de carne del hombro de Efrén —Braulio Apraiz pesaría después en su báscula el trozo que suponía era de res y ese peso quedó registrado en su libreta de apuntes meticulosos que llevó a lo largo de la cacería para la liquidación final a mi tío abuelo Saturnino—, condenándole a vivir con esa oquedad» (I, 471).

²⁹³ «Yo no podía saber que el ataque del macho fue la expresión más cabal de que el mensaje de las llamas tenía a Efrén como uno de sus depositarios más especiales» (I, 657).

²⁹⁴ «Era muy listo, supo descifrar el mensaje de las llamas, es posible que ellas le mostraran el camino, es decir, su antítesis, el no camino, su camino para cortarnos a nosotros nuestro camino» (I, 672).

ingrvada, suficiente, sin ataduras, como son las dependencias de todo un pueblo a reliquias mitificadas por las que morir. Ustedes despiertan todas las mañanas preguntándose si son libres o no. Mi libertad vive por sí misma, su contenido es férreo, no me obliga a preguntarme nada (I, 313).

La novela presenta un detalle psicológico en la figura de Efrén que muestra el afán creativo de Pinilla por comprender a todos sus personajes. A pesar de su aparente negación de la infancia y de su concepción inflexible de la libertad, la novela desvela tras su fallecimiento un detalle contradictorio y completivo. Su obsesión con el ataque del rebaño de llamas fue originada a causa de la muerte de Sulby, uno de sus *foxhound* que falleció víctima de las pezuñas del rebaño:

Y entonces se produjo lo que sólo yo advertí, o puede que los demás oyeran también las tres palabras: «Se llamaba Sulby», pero nada más, no vieron el dolor en su rostro, aquella emoción impensable en el hijo de Ella. Dur una fracción de segundo y compuso, con las tres palabras, una inoportuna notificación de su desesperanza humana. Aquella quiebra de su coraza habl de algo muy profundamente escondido (III, 535).

En octubre de ese mismo año, cuatro meses después de la invasión de las llamas, Efrén pone en práctica todo lo aprendido de reputados profesores británicos e implacables jesuitas acerca de la simbología de la sociedad capitalista y crea una compaa aseguradora, La Bolsa²⁹⁵. Su objetivo mercantil consiste en firmar cuotas de seguros para indemnizar a las víctimas de un futuro ataque del rebaño de fieras. La clave del engaño a los aldeanos es simple: el temor a lo desconocido y la imposición del respeto que establece la palabra escrita en la nueva sociedad burguesa:

No sólo los analfabetos pedían a Efrén que les leyera el texto, sino los miopes o, simplemente, quienes preferían cerrar el trato a la manera tradicional, olvidando los monigotes escritos y tomando al de enfrente su palabra hablada, es decir, leída en este caso. Pero todos, incluso los de buen oído, recogían, en el mejor de los casos, un cuarenta por ciento de la lectura de Efrén, no rápida ni, menos, nerviosa o precipitada, ni expresando la urgencia de concluir para poder atender al nuevo cliente que esperaba en el pasillo, sino fría, con sonido a metal, inhóspita, instalando una atmósfera desapacible (I, 660).

²⁹⁵ No olvidar, al respecto, la importancia que tienen las «estancias» británicas y los jesuitas en la educación de los personajes de *El intruso*, de Blasco Ibáñez, una de las novelas referentes de *Verdes valles, colinas rojas*.

Su misión emprendedora continúa un año después con la creación de una funeraria. Para ello, utiliza a Ángelo Boniato, uno de los indios kamayurá traídos de América por Santiago Altube para personificar la imagen de la empresa²⁹⁶. Su uniforme de bata blanca hasta los pies, con el contraste del carro negro, se concibe para hacer pensar a los deudos en «el espectro entrañable de un ángel bajado del cielo para hacerse cargo del alma del difunto» (I, 675). Es precisamente gracias a Ángelo que Efrén puede cumplir el siguiente paso en su evolución empresarial, la fundación de una naviera propia²⁹⁷. De una manera insólita y prácticamente involuntaria, Efrén recibe de Josafat una de las propiedades más emblemáticas de Camilo Bascardo, el César, un barco de 11.000 rotundas toneladas que utilizó para seguir medrando sin descanso²⁹⁸:

Desde hace un par de años Efrén ha empezado a ganar dinero como un buen hijo de Ella, con su compañía de seguros, su funeraria y su otra chapuza, esa colección de barcos medio hundidos con los que, en enero pasado, ha montado una naviera. Desde entonces tenemos en casa más criados que gorriones en un maizal, y comemos comida de ricos (II, 117).

Su siguiente paso fue, asimismo, mimético, si se consideran las características de la unión de su abuelo Camilo Baskardo con Cristina Oiaindía. Su matrimonio con Ángela Lapaza Garzea representa en sí mismo un producto típico de la modernidad, una muchacha de la aristocracia vizcaína sin más patrimonio que el de sus apellidos que une su linaje al de una familia nueva con un capital económico incontestable²⁹⁹:

En sintonía con una corriente general que recorría Europa, también en el País Vasco la nobleza hacendada perdió peso durante la Restauración y debió adaptarse a un nuevo contexto marcado por el desarrollo de nuevas empresas económicas. En Vizcaya, la voracidad de la burguesía industrial apartaba a todo aquel que encontraba en su pugna por convertirse en el núcleo dirigente de la provincia, y los antiguos

²⁹⁶ Uno de los personajes más significativos en la estética del realismo grotesco: Ángelo, entre otras cosas, es capaz de resucitar caballos y carros desvencijados, y asimila las reglas de la sociedad burguesa de un modo infalible.

²⁹⁷ «Efrén registró su naviera en enero de 1911, abriendo oficina en la calle Correo, de Bilbao, número 12, piso 3.º, una planta demasiado alta para cualquier sede comercial» (I, 691).

²⁹⁸ «Efrén carecía del sentido épico de su madre, quien partió de la pobreza y la sordidez y luchó dramáticamente por un puesto en el mundo. La carne de Efrén no había sido herida. Se limitó a recoger el testigo de una obsesión transmitida por sangre y por ósmosis, que él transformó en espíritu deportivo. Debemos pensar en una influencia británica: el más peligroso antagonista desembarazado de toda moral por no estar compitiendo por odio» (I, 691).

²⁹⁹ «Una tiesa muchacha de veinticinco años producto de un cruce de sangres nada original: un Lapaza, capitán de empresa, unido a una Garzea sin más dote que el rancio apellido y el apolillado solar» (I, 696).

jaunchos o se sumaban a los proyectos económicos o iban quedando en una posición paulatinamente marginal. (...) El panorama fue tal que o los hacendados rurales se adaptaban a los nuevos tiempos económicos o se iban viendo abocados a un paulatino ostracismo social y político (Castells y Rivera, 2001: 642).

La reivindicación del valor de sus apellidos resultó, por lo tanto, imprescindible. Para ello, la madre de Ángela, consciente de que éstos constituían los elementos en que recaían todas sus esperanzas de futuro, contrató a un historiador que escribiera una crónica para ensalzar el valor de su linaje, a base de leyendas, señores vizcaínos y eternas guerras de bandos³⁰⁰.

Al inicio de la Guerra Civil, Efrén fue apresado por Martxel Baskardo y encarcelado en el *Altuna Mendi*, uno de los llamados barcos prisión que se habilitaron en la costa vizcaína a causa del abarrotamiento de las cárceles republicanas en tierra. Estuvo bajo la responsabilidad de la Junta de Defensa de Vizcaya y en él se produjeron ejecuciones sumarias que han quedado registradas:

La superioridad aérea de los rebeldes y varios bombardeos trágicos sobre la capital vizcaína, provocaron la sed de venganza. (...) El 31 de agosto de 1936 se habían perpetrado los asesinatos selectivos de 29 presos en el Altunamendi, y de 4 reclusos en el Cabo Quilates, como represalia por los bombardeos de la aviación aérea. (...) El Gobierno de Euzkadi, dado el número de víctimas, decidió trasladar a los distintos centros de la prisión provincial bilbaína a los presos que quedaron en los barcos prisión para protegerlos, haciendo desaparecer esta figura carcelaria y dando cerrojazo a un periodo muy oscuro de la guerra (Badiola, 2015: 99).

A pesar de sus condiciones como recluso, la novela describe el modo en que Efrén reclama en cada momento un espacio íntimo de libertad que le permita poner a procesar su «temible imaginación diabólica» (III, 35), que aparece descrita con un léxico de connotaciones demoniacas³⁰¹. La sentencia que emite

³⁰⁰ «El sonido Garzea arrastraba un pasado principal y documentado, en el que resultaba difícil precisar dónde acababa la leyenda y empezaba la historia. Había sido cabeza del bando que secularmente combatió a los Jaunsolo, sus enemigos. Hasta hacía pocas décadas los Garzea y los Jaunsolo se habían odiado a muerte, dividiendo y arrastrando a las armas a todo un país que, por parentesco o vasallaje, abrazaba la causa de uno u otro apellido. Sabiendo Aurelia que los crímenes y demás salvajadas del pasado quedaban en la historia como expresiones gloriosas de poder y santidad, pidió a su historiador que no se recatara en contarlos todos, y así los antiguos Garzea transmitieron a los nuevos una gloria muy alta. Mandó imprimir tres mil ejemplares del folleto y los envió por correo a tres mil direcciones seleccionadas, entre las que no estaba la de Ella. Pero el amor se saltó las discriminaciones» (I, 696).

³⁰¹ El valor de su leyenda y el temor que su astucia provoca en su hermanastro recuerda la de algunos personajes de la novela decimonónica de aventuras, como Milady de Winter, de los que siempre se espera un próximo movimiento genial que provoque un cambio súbito de posiciones.

«el Gran Consejo reunido en el infierno» supone la revelación directa de sus propios intereses y la confianza en su capacidad para alterar el curso de la guerra. Sus actos son percibidos como propios de otro tipo de hombre, superiores a la clase proletaria y consagrados a la dominación y al poder; así los siente Camilo Bascardo:

Son superiores a sus guardianes, son infinitamente superiores. Mentos cultivadas y noblemente ambiciosas humilladas por una chusma envidiosa y animaloide. Se han ganado (¿nos hemos ganado?) a pulso el acceso a una raza superior (III, 65).

La figura de Efrén está constituida, pues, como un instrumento evolutivo ideado por Ella para iniciar la genealogía que deberá culminar con la encarnación de la apoteosis de los hombres del hierro³⁰². Ésta será personificada por don Cándido Bascardo, la figura protagonista del umbral de la historia que analizamos a continuación:

Cada generación tiene la certeza de ser frontera entre el fin de algo y el principio de otra cosa. Soy muy consciente de ello al asegurar que nuestra generación está viviendo el fin de algo y el principio de otra cosa. Lo sé, sé perfectamente que estoy cayendo en el delirio, pero en verdad os digo que este nuestro tiempo va a contemplar la apoteosis de los malditos *hombres del hierro* (I, 716).

EL HOMBRE NUEVO: CÁNDIDO BASCARDO LAPAZA DEL DIVINO CUERPO DEL REDENTOR

El nacimiento de Cándido Bascardo constituye la señal definitiva para el nuevo cambio de era. El tiempo estático de la sociedad tradicional vasca ha iniciado su proceso final de descomposición y asiste, con la presencia de Cándido, al nacimiento de la implacable concepción moderna del tiempo y del mundo³⁰³. Su figura encarna los mecanismos de retroalimentación que caracterizan la aceleración típica de la modernidad, un movimiento que Peter Sloterdijk, haciendo uso de la expresión utilizada por el sociólogo americano

³⁰² «No hace falta creer en reencarnaciones para imaginarla en los Orígenes (con mayúscula) tramando el primer invento, que pudo ser la incorporación-prolongación de una mano en un garrote, o la colocación de una piedra sobre otra, y luego a la sombra de cada uno de los sucesivos inventos de la Historia del Hombre. Ella es de metal. Esa mujer es el *hierro*» (I, 716).

³⁰³ Don Manuel asume, con su llegada, el paso del tiempo en la modernidad: «El tiempo estaba corriendo desde entonces» (I, 720). «Eso es sólo el principio —dijo don Manuel—, pues la verdadera apoteosis está por venir. Ignoro qué forma tomará o cuándo se producirá, pero ya disponemos de datos, para quien quiera ver, que nos anuncian un próximo acontecimiento histórico tan significativo como para marcar el final de un tiempo y, por tanto, el principio de otro» (I, 723).

Robert K. Merton, el «efecto Mateo» (2018: 14), denomina la lógica del círculo autopotenciador de retroalimentación: «A quien tiene se le dará, y tendrá más, pero a quien no tiene se le quitará incluso lo que tiene» (Mt, 25-29).

El proceso de construcción del personaje se inicia en 1919, en el momento en que Camilo Bascardo deja apartada su primera línea de consanguinidad (Josafat, Martxel, Fabiola y Efrén) y lega todo su imperio a su nieto Cándido, junto con la fragua en la que crear a su heredero: el Palacio Galeón³⁰⁴. A ese patrimonio se unen, posteriormente, el de Ella y el de Cristina Oiaindia, quien había testado a favor de su marido sin conocer su decisión³⁰⁵. Esas decisiones contribuyen a moldear el heredero definitivo del hierro, el hombre nuevo de la sociedad industrial, en el que se reúnen «la más grande fortuna y el más grande poder que se hayan conocido jamás en nuestra tierra» (I, 723). Las dimensiones de su riqueza son absolutamente hiperbólicas y son continuamente alimentadas por enumeraciones extensas de todas sus posesiones, tan grotescas como la verdadera desproporción de las mansiones y la riqueza entre los industriales vizcaínos respecto a los trabajadores de la margen izquierda.

El papel de Ella es clave en la forja del ser más poderoso de la estirpe de industriales, originado a imagen y semejanza de Camilo Bascardo. Como recuerda Norbert Elias en su teoría sociológica, los valores del individuo no provienen de sí mismos sino del aprendizaje de los adquiridos por la comunidad en la que vive durante generaciones (1989: 29-30). En su caso, Ella aprende los medios instrumentales y los valores del medro en el caserón de los Oiaindia y, para lograr sus objetivos, se vale de las contradicciones socioeconómicas de la clase dominante del País Vasco. La acumulación de riqueza en las manos de don Cándido, «Un Todo encima de otro Todo», tiene su origen en la alianza entre Ella y Camilo Bascardo quien, con una visión tradicional de *jauntxo*, pretende «erigirse en cabeza fundacional de un linaje que se perpetuara hasta el fin de

³⁰⁴ La secuencia cronológica es la siguiente: boda en abril de 1919, nacimiento de Cándido en septiembre e instalación en la mansión de Neguri de los Garzea en octubre.

³⁰⁵ «Cándido heredó no sólo el poder de Efrén y el poder de Ella, a la muerte de ambos, en 1963 y 1969, respectivamente, sino que antes, en 1942, ya había heredado el ingente botín de Camilo Bascardo, incrementado con el de su esposa Cristina, pues ésta, a la entrada de las tropas de Franco, por no verse despojada de todos sus bienes por nacionalista, hubo de ponerlos a nombre del esposo, y así continuaban a la muerte de Camilo, en ese 1942» (II, 332).

los tiempos» (III, 126). Ese linaje y, sobre todo, su imperio, supone la expresión estética definitiva de la destrucción del idilio del trabajo artesanal y agrícola que representan Altubena y los otros caseríos que, poco a poco, se incorporan a la cadena de producción capitalista. La cita quijotesca es fulminante: «jamás el imperio del hierro será mejor servido» (III, 133). Sus hijos legítimos, Martxel y Josafat, no participan de la lucha por la herencia de Camilo y Ella se encarga de impedir la posibilidad de una descendencia de Fabiola, al casarla con Román Pérez, un exmilitar incapacitado para tener sucesores a causa de una herida de guerra. La apuesta de Camilo se dirige, pues, a la otra línea de su linaje, la forjada con el hierro predestinado, ya que su heredero debía poseer no sólo su apellido sino su «sangre herrumbrosa». Tras su triunfo en la sucesión, es Ella personalmente quien se reserva el privilegio de mostrar su triunfo a su némesis: Cristina Oiaindia. Dicha revelación provoca una cómica parálisis cardíaca fruto de otra curiosa ósmosis, la establecida entre la marquesa y el dinero o el poder tradicional. Tras la muerte de Camilo y la adjudicación de todos sus bienes a Cándido, su ruina económica, «la puesta a cero de su cuenta bancaria» provoca un inmediato ataque al corazón y su muerte fulminante: «un encuentro impecable de consunción total» (III, 128).

Al contrario que ocurre con Efrén, protagonista activo y participativo de la comunidad y cuya narración aparece referida por las voces de don Manuel y Asier Altube, testigos directos de sus actos, el proceso de configuración de Cándido está establecido desde una perspectiva más distante y legendaria. Su biografía está repleta, por lo tanto, de referencias secretas cuya verosimilitud aparece sustentada por la leyenda y la imaginación colectiva³⁰⁶. A esta perspectiva difusa se le añade, posteriormente, el testimonio directo y autorizado del diario de Aurelio Altube. La leyenda de «la Criatura» se forja, pues, a partir de elementos grotescamente hiperbólicos y con una identificación total entre el sujeto y el hierro que él mismo representa, literal y metafóricamente:

Todo valía en el proceso de ascensión de la Criatura y a Getxo le estaban habituando a creérselo todo, incluso milagros, pues no otra cosa llegaría a parecer en los años siguientes ese proceso de ascensión hasta concentrar en un único individuo un poder

³⁰⁶ «Con el paso del tiempo se endosarían a Cándido cosas semejantes tan difíciles de creer, pero que todo el mundo creía. Desde un principio, todo fue en él un misterio y él mismo se convertiría pronto en leyenda» (II, 730).

omnímodo hasta entonces ni siquiera soñado ni por el más delirante de nuestros *chatarros* (II, 332).

La conformación de la identidad del nuevo soberano del hierro aparece construida a través de las imágenes que pueblan su educación. En primer lugar, el espacio, el Palacio Galeón, una mansión rimbombante y hermética en la que los servidores no tienen permitido comunicarse con Cándido. La indumentaria de los criados es, asimismo, significativa, pues está concebida a imitación de la mansión de Cristina. Para ellos, polainas rojas para el interior que se convertían, a ojos del pueblo, en uniformes de húsar y para ellas, cofia y peto rígido de almidón. Tanto los profesores particulares como los propios criados forman parte de la mercancía con la que regresa Efrén de sus estancias formativas en Inglaterra, junto con tres perros de caza *foxhound* y sus baúles. El lenguaje paródico de Pinilla describe con intensidad la recepción y transmisión del proceso de sacralización de Cándido por parte del pueblo, en el que toman preeminencia las categorías estéticas caricaturescas sobre los hechos reales inmediatos. Entre esas imágenes destacan polainas rojas, catalejos de marino para divisar si la playa estaba ocupada, una campanilla para desalojarla, un termómetro patentado por la British Association for the Advancement of Science de Oxford, un bañador de rayas de cuerpo completo y un transporte de parihuelas de marfil y colchoneta de plumas (II, 323-324).

El determinismo fatal se combina en la figura de Cándido con una educación magnánima acorde a la creación de una individualidad apoteósica. El celo desmedido y el trato delirante de «don» desde sus primeras semanas de vida forman parte del proyecto de construcción metálica del hombre nuevo:

Un diminuto Cándido Bascardo Lapaza impregnándose día a día y biberón a biberón de las esperanzas de aquella gente que rodeaba su cuna, para acabar siendo la exaltación de su imagen y semejanza; una criatura a quien los mimos y arrumacos no iban haciendo de él un vulgar déspota infantil sino un lejano y silencioso bulto cuyo despotismo se expresaba en indiferencia, en un no reparar en nadie que a nadie dolía, como si todos se hallaran en el secreto de su destino inapelable (I, 729).

La instrucción de Cándido recorre miméticamente los mismos elementos grotescos de la educación de su padre. Su planificación estuvo igualmente dirigida por los representantes del cristianismo y el capitalismo más exclusivo: la Compañía de Jesús y la Universidad de Oxford.

~~1919~~ 2019

sit. 1919 ~~1919~~ 1980 not.

CÁNDIDO BASKARDO LAPAZA DEL DIVINO CUERPO DEL REDENTOR

Otro Baskardo hace impendibles del megalotro.

Hijo de EFREN.

En 1929, con 14 años, lo envían a Inglaterra, y regresan a los 16 ^{barco Eragua} con el título comprado en lord Certificado: se lo compra fabricado, a un lord arruinado.

Nace en el Palacio Galeón, en set. 1919, y le llaman de don ya en la cuna.

Familia estricta, moral puritana.

Esteta, la escuela, la que introduce las extravagancias: traje de ki plaje con escorta, etc.

Jesuitas en el Palacio

Durante unos 60 años no sale del Palacio

A sus 20 años ordena fabricar en sus Altos Hornos un reservio de cuentas de bronce

A raíz de la violación de su hermana, vende los 2 boxer

En 1934, con 15 años, se enamora de una sirvienta chiponita y suavecita, que se trabajaba en las pequeñas cocinas de la casa. Los jesuitas lo despiden. Luego se enamora de Aurelio, este lo cree a 17 años, pero no es despedido, como quería Aurelio. Aurelio dice: dos manifestaciones de sentimientos. Interviene los jesuitas: "por se ve Aurelio". Efrén: "No". Le traen un libro de matemáticas para su edad: impendible de retiro. Parece que podría ser un niño, humillado al Altube.

Una brega por otro Cristóbal. Efrén se apresura a comprarlo. Cristóbal le quiere y llega al bostrialismo. Una razón: temerse del miedo que le causara Cristóbal. (Se habla someramente de esto en H037 1.919 y.s. Se hablaba más en 1963)

Profesores particulares desinfectados a la pacata.

En junio 37, su noche prohibe nombrar la guerra (violación de Efrén)

FIGURAS 15-16. Ficha personaje Cándido Baskardo. Anverso y reverso. Archivo Walden

Como podemos ver en la ficha del personaje, «la Criatura» no tuvo prácticamente contacto con el exterior y sus profesores, que debían desinfectarse previamente antes de pasar a su habitación, tuvieron que trasladarse hasta el Palacio Galeón para su formación. Al igual que Efrén, completó su educación en Inglaterra³⁰⁷, a donde acudió acompañado de varios criados y una institutriz francesa, y de donde regresó cinco años después con un título de lord comprado a un aristócrata inglés arruinado. Esa adquisición se inscribe, evidentemente, como otra decisiva señal del cambio de ciclo entre la

³⁰⁷ «El viaje a Inglaterra lo hizo acompañado de una institutriz francesa, de un tutor o lo que fuera Aurelio, el hijo del tío Roque, y dos o tres criados de los de polainas rojas, y todos permanecieron allí cinco años, así que Cándido tenía quince cuando regresó por última vez, se dijo también que revestido del título de lord. (...) Al encuentro del mito de la superioridad blanca colonial y patronal explotando por igual a indios y a obreros que no merecían ser blancos, al encuentro de la barbarie industrial, como se venía cumpliendo desde hacía décadas con la exportación pasajera de nuestros más blancos alevines con la excusa de que aprendieran a sostener debidamente la taza de té, decía don Manuel» (I, 729).

sociedad tradicional y la moderna, en la que los valores sanguíneos sólo poseen un significado social real si les corresponde un valor económico:

Lo suyo no se trató de un simple aprendizaje sino de una ósmosis en una sola dirección a través de su tierna piel, «casi una mutación genética o un segundo nacimiento en la placenta de los modernos *hombres del hierro*». Y añadía don Manuel: «Sin duda, fuertes trabajos de los dioses para conformar un alto destino» (I, 729).

La contribución presencial a su educación fue encomendada a los jesuitas³⁰⁸, quienes se instalaron en la mansión como los personajes de *El intruso* de Blasco Ibáñez. La presencia de estos religiosos era concebida por la clase dominante vizcaína de principios del siglo XX como un ingrediente educativo imprescindible para la distinción de una familia³⁰⁹:

La presencia de los jesuitas en la sociedad vasca de aquellos años fue intensísima y no se limitó a la educación. Sus intervenciones en los ámbitos político y laboral fueron constantes e influyentes, organizando sindicatos obreros de carácter antisocialista y apoyando determinadas opciones políticas. Los archivos privados permiten comprobar la penetración de la orden entre las clases altas y la captación paulatina de nuevos miembros (Castells y Rivera, 2001: 667).

La orden jesuita se había dedicado con especial denuedo a la formación de la clase dirigente política y financiera del País Vasco y, en el caso de Cándido, no dudaron en percibir la potencial relevancia de su poder en un momento clave de la evolución de la humanidad³¹⁰. El matiz ideológico que la orden incorporó a la figura del hombre nuevo se basó en un espíritu religioso providencialista dirigido a la contraargumentación de las ideas liberales. A ese espíritu le añadieron, como es lógico, una dosis de la teoría teocrática de gobierno y la

³⁰⁸ «Nadie se asombró demasiado: la institución jesuítica siempre había sido un vivero de políticos y financieros destinados a ser élite dirigente, y el hecho de que se entregaran con tanta vehemencia a Cándido Bascardo Lapaza revela su perspicaz visión de futuro, «no sólo su convencimiento del desmedido poder que llegaría a acumular en su persona, sino también de lo otro, su destino wagneriano: los jesuitas no podían resignarse a quedar al margen de aquel tránsito de épocas» (I, 730).

³⁰⁹ «Ya en 1892 el Nuncio presentaba a esta orden como educadores de los hijos de las familias más distinguidas, para lo que dispusieron de varios centros. (...) Los jesuitas disponían desde 1910 de un colegio en Hernani y, sobre todo, desde 1870 de otro muy activo en Orduña, en el que, entre otros, estudió Sabino Arana» (Castells y Rivera, 2001: 666).

³¹⁰ «No sólo su convencimiento del desmedido poder que llegaría a acumular en su persona, sino también de lo otro, su destino wagneriano: los jesuitas no podían resignarse a quedar al margen de aquel tránsito de épocas. (...) Le infundieron el espíritu religioso más gélido, la más afilada religiosidad para sojuzgar amorosamente a las clases menestrales más amadas por Cristo, y la más ensoberbecida fe en la imitación de la soledad de los santos como llave para hablar con la única criatura de este mundo merecedora de atención: Dios» (I, 730).

concepción del poder como «derivado o delegado en la forma de un oficio específico concedido por la divinidad» (Ullman, 1971: 24).

La educación simbólica de Cándido estuvo, asimismo, coherentemente edificada para inculcarle el culto al metal. Como el Sigfrido de Wagner, sus juguetes estuvieron siempre fabricados con hierro y enumerados con intención: patinetes, bicicletas, «canicas, camioncitos, avioncitos, mecanos, castillos, soldaditos, cañoncitos, todos de hierro, como la goitibera con ruedas de juego de bolas que abría surcos de carretera en embaldosados y entarimados de roble» (III, 544)³¹¹. Entre los regalos de su padre cabe destacar, por su simbolismo, un cubo de hierro puro para celebrar la victoria del ejército franquista y un orinal forjado en Altos Hornos con el escudo grabado de la estirpe.

Su obsesión con el metal está descrita a través de un determinismo casi genético que provoca una completa identificación sujeto-objeto. En su progresivo proceso de fascinación, Cándido deja de lado el valor simbólico del hierro, sinónimo de riqueza o de generación de riqueza, para centrarse en el material en sí mismo. Desde un punto de vista orgánico su cuerpo se asimila a los elementos de su admiración y el propio latido de su corazón comienza a palpitar al compás de la producción industrial siderúrgica. Este progresivo proceso de identificación anticipa tipológicamente la dramática fusión final. Los efectos de esa particular disolución son, en este sentido, inmediatos. Cuando su padre Efrén y el Gran Consejo de industriales deciden iniciar el boicot productivo en los primeros meses de la Guerra Civil, la consecuente paralización industrial provoca una enfermedad en el corazón de la Criatura, que ya palpita en paralelo a la producción. La llamativa dolencia de Cándido constituye, de hecho, la señal externa que hace palpable una bajada de la actividad que pretendía disimularse. La ironía domina la narración del diagnóstico médico, *melancolía ferrona*, y su tratamiento, volver al ritmo de producción anterior o, si no es posible, ocultarle «los balances de los consejos de administración» (III, 27).

Al igual que ocurre con Efrén, las temerosas descripciones que realiza don Manuel sobre Cándido aparecen siempre envueltas en un lenguaje de connotaciones metálicas: «Ahí dentro se está fraguando la apoteosis de los

³¹¹ Con ellos se relata una escena particularmente cómica en la que se retrata una especie de concierto de metal que interpretan los criados al golpear los objetos imitando el estruendo de Altos Hornos.

hombres del hierro» (I, 722). Manuel describe un ser sin carne, sin relación con la tierra, la madera o la mar y cuyos símbolos de identificación sensible resultan isotópicamente redundantes, un rosario con cuentas de hierro que enmarca su final apocalíptico y dos cilicios a modo de cinturones que provocan un tintineo continuo de metales a su paso.

Evidentemente, la construcción estética de una figura literaria como Cándido Bascardo requiere de sus relaciones con otros personajes para cohesionar su estructura mitológica. Vamos a centrarnos, a continuación, en su papel de Aurelio Altube, la criada Bernarda y el híbrido Cristóbal.

El propósito de Efrén al contratar a Aurelio Altube, hijo de Madia y Roque Altube, como el siervo más cercano a su heredero se encuentra ligado a una cosmovisión certera y cruel, la necesidad del nuevo hombre autoritario de aprender a ejecutar la supremacía sobre los hombres dominados³¹². El destino colosal de Cándido requiere, para su formación, de la presencia de un siervo al que deba superar todos los días y que le exija diariamente su dominación e, incluso, nuevas formas de humillación: «Te quiere para Cándido, pero no *con* él sino *debajo* de él» (II, 319). Resulta hiperbólica, en este sentido, la necesidad de sumisión continuada que suministra sangre y energía para su forja. Efrén logró, los servicios de Aurelio al aprovecharse de la palabra de honor de su tío Roque Altube (III, 541)³¹³. La explicación a la sumisión de Aurelio está, por otra parte, ligada a un idilio amoroso imposible. A consecuencia de su enfermizo enamoramiento con Ángela Lapaza, Aurelio consiente en la esclavitud psíquica y sexual a la que le somete Cándido con el beneplácito de Efrén³¹⁴.

³¹² «En vez de dejarlos en manos de tontas ayas y niñeras o de institutrices falsamente férreas, Cándido y él y él y Cándido se moldearán mutuamente a través de una convivencia de odio-amor de hermanos. Cándido empezará a darle órdenes desde el primer momento. Aurelio aprenderá qué órdenes sirven para construir férreamente a Cándido y sólo empleará ésas. (...) Quiero que Aurelio sea un coloso obediente que obligue a Cándido a competir con él en un duelo amo-siervo en el que no siempre gane el amo. Cándido alcanzará la sabiduría de mil jesuitas, desde la invención de la escritura a la maestría para sojuzgar pueblos» (II, 311-12).

³¹³ Efrén consiguió contratar a Aurelio tras convencer a Roque de las ventajas que implicaba para su hijo. El factor definitivo fue, sin embargo, la promesa de que retiraría la denuncia sobre sus hijos gemelos: Eladio y Leonardo, quienes habían estado robándole durante cinco años. La narración da a entender que Efrén conocía con anterioridad ese hecho y habría estado esperando la ocasión más propicia para utilizarlo en su favor.

³¹⁴ Su medio de supervivencia será pretender sentirse una prolongación de la carne que Ángela mimó y cuida con su amor: «Estaba enamorado. Ésta era la explicación de que se quedara y no la de ignorar el peligro. Se arriesgó, pues, a pesar de todo. Fue, sencillamente, un suicida» (II, 321).

La relación de don Cándido con Bernarda supone otro vínculo absolutamente pervertido. Bernarda es una criada procedente de la margen izquierda que sirve en el Palacio Galeón y en cuyo cuerpo laten las sustancias que condensan la fiebre del heredero. Su obsesión con ella surge a partir del descubrimiento casual de que, a causa de su joroba, Bernarda lleva un corsé de hierro implantado por una curandera de las minas. Dicho implante ortopédico provoca una fascinación aberrante en la mente de un Cándido de quince años y ya completamente inhumano³¹⁵. En ese engranaje, conjuga Pinilla de manera magistral moldes físicos, químicos, biológicos y literarios. Desde el punto de vista inorgánico, Bernarda es un producto nacido de La Arboleda, del carbón mineral que sirvió para forjar el hierro. Asimismo, se trata de una criatura nacida en la cuna oprimida del sistema, en el territorio donde los hombres trabajan la riqueza de los industriales, «un producto de las minas, esa raza ferruginosa y estigmatizada sobre la que se construyó el delirio» (II, 456). Esa identificación culmina con un añadido perverso, un corsé de hierro implantado para corregir un defecto físico que provoca el delirio sexual de Cándido, para quien la excitación sólo puede proceder de toda esa amalgama inmediata de sumisión y dominación: «No perseguía la Belleza, el gran anhelo a esa edad, ni siquiera la exigua belleza de la chica, sino otra pasión: el Hierro, bajo una forma nunca vista» (II, 456).

Cándido heredó también la aversión de su padre a su némesis, el síndrome de las llamas y de la libertad³¹⁶. Para completar su formación, construyeron una jaula en los jardines de su palacio en la que instalaron al híbrido Cristóbal³¹⁷ para que Cándido pudiera estudiar y comprender la esencia de la raza y el mensaje que un día estaba predestinado a destruir³¹⁸. Sin

³¹⁵ «¡El hierro, Asier, el hierro que volteó todo el delirio! ¿Cómo no iba a conmocionar a la Criatura predestinada a entronizar nuestra Edad del Hierro? (...) Pero lo suyo no fue romanticismo ni cosa parecida. Del nieto de Ella e hijo de Efrén no podía esperarse un sentimiento tan inseparable de los humanos y, seguramente, del resto de las especies» (II, 455).

³¹⁶ Un mensaje que, sin embargo, sí alcanzará a su descendiente femenina: Elisenda Bascardo (I, 731).

³¹⁷ El origen del nombre se desvela en el relato *Recuerda, oh, recuerda*: «Alguien le puso el nombre de Cristóbal, culpando a Colón de los destrozos de las llamas por haber descubierto América» (2011: 77) y, ya en la novela, lo utiliza don Manuel en sus clases «“¿De dónde trajeron al macho? ¿En qué continente está Perú?” “¡En América!” “¿Y quién descubrió América?” “¡Colón!” “¿Y cómo se llamaba Colón?” Carcajadas de alumnos se anticipaban al remate del propio chiste» (III, 152).

³¹⁸ «Sin embargo, no hubo ningún final, o el aparente final fue la retirada de Efrén llevándose al híbrido de la cadena. Que aquél no fue el final sólo lo sabían Efrén y *el viejo chico de las llamas*, pues mientras los demás atribuían la existencia de *Cristóbal* a la misma imposibilidad de que existiera, ellos se atrevían a

embargo, Cándido nunca pudo soportar la visión de *lo otro* y no logró acercarse al híbrido sin experimentar horror y pesadillas. La apoteosis de perversión se expresa, en la novela, a través de la representación plástica de la relación de Cándido con el animal. La estricta redacción del diario de Aurelio Altube descubre la reincidente violación zoofílica del heredero de los hombres del hierro a la criatura que simbolizaba el mensaje animal de la libertad³¹⁹. Esas escenas aberrantes de dominación, consentidas por su padre, suponen la culminación estética de la apoteosis capitalista del hombre nuevo, así como la humillación del último reducto de humanidad de Aurelio: «He sido sustituido por una mestiza de llama y burra» (III, 557)³²⁰.

En la ficha manuscrita del personaje son notorias ciertas indecisiones respecto a la fecha de su fallecimiento. Aparece borrada 2049 y tachada 2019 en dos ocasiones, de lo que se puede deducir la intención inicial de proporcionarle una biografía y un reinado completamente legendario y la decisión posterior de subrayar el fin de una era y dar lugar a una nueva etapa de la sociedad moderna. En 1980, se abre el periodo conocido como «reconversión industrial» que conllevó una paralización de la producción de Altos Hornos y, por consiguiente, en la narración, el regreso de la *melancolía ferrona* de Cándido (v. Díaz Morlán, Escudero y Sáez, 2008: 177-183). La discusión del Consejo se resuelve con el hechizo que suscita otra palabra mágica: Museo, a la que Cándido accede sin ser consciente de que ésta implica el fin del reinado del hierro. La descripción del viaje final de Cándido por sus posesiones en silla de virrey, de tres meses de duración, tiene todos los ingredientes hiperbólicos que envuelven su figura. En lo que simbólicamente representa su despedida y el final

afrontar la realidad de la que procedía, y si esta realidad era tan perdurable aún se podía seguir temiendo o simplemente deseando la nueva resurrección» (I, 738).

³¹⁹ «Nunca jamás unas páginas íntimas expresaron tan ferozmente la voluntad de una estirpe por humillar, doblegar y pisotear lo que más odiaba. Porque, sí, fue el Diario de Aurelio el que destapó ante nuestras narices el pozo negro en que se revolcaba Cándido. Pienso que no se trató de lujuria sino de un sentimiento de amor a falta de otra manera de manifestarse» (II, 460).

³²⁰ «La miro y corre hierro líquido por mis venas», ponía Aurelio en boca de Cándido. (...) Se desprende del Diario que fue Aurelio el primer testigo de cómo Cándido se benefició de aquella carne joven. Parece que el propio Efrén contempló escenas de ese bestialismo, quizá sólo una. Bastó, fue suficiente para dar fe de la fulminación del símbolo... Consintió los desahogos de su hijo, los consintió siempre, sólo concluyeron al intervenir los jesuitas, también demasiado tarde» (II, 461).

de una Era visita sus «dos huevos». Primero las minas y, seguidamente, Altos Hornos, donde tiene lugar su proceso final de fusión y destrucción³²¹:

La Criatura se levantó de su asiento de virrey y alargó el cuello por ver mejor la sangrienta lava viva y humeante a sus pies, movimiento que coincidió con el último misterio del rosario. «Amén», suspiró, sin poder apartar sus ojos del caldo fundido dentro de la gran cuchara. Entonces tropezó uno de los criados y la Criatura salió proyectada por encima de la barandilla del pasillo elevado y se hundió y fundió en la sopa de hierro (II, 631-632).

De todos modos, el valor de su figura no queda desintegrado pues Cándido pasa a formar parte, como significante y como significado, de un nuevo símbolo: «Sir Cándido seguía viviendo en cuerpo y alma en el Tocho» (III, 632). La primera intención de Cósima, la heredera de Ella y de su fortuna, consiste en convertirlo en imperdibles aunque, más tarde, decide hacerlo en material para fabricar el titanio del museo. Cósima resuelve dismantelar el museo del hierro y crear uno nuevo, más contundente y más adecuadamente predestinado a convertirse en un símbolo de la nueva era, una pinacoteca para turistas. Las referencias simbólicas al museo Guggenheim de Bilbao son, como vemos, explícitas en el desenlace de la novela. Al respecto, conviene recordar que su fecha de construcción y posterior inauguración, el 19 de octubre de 1997, parece coincidir con el proceso de escritura de la última parte de la novela, en la que se narra el fin de Cándido Bascardo y su posterior emplazamiento dentro del museo.

Tras la muerte de Cándido y la consecuente liquidación del proyecto del hombre nuevo del desarrollo industrial, las decisiones de la Junta pondrán en cuestión la propia idea de progreso de los «hombres del hierro» y su progresión cualitativa respecto al ser primitivo, concebido como un prisionero del mito y el instinto. El mito del progreso aparece repetidamente criticado en el texto y la novela rehúye de forma reiterada la asunción de un avance material real de la sociedad y de una mejora del bienestar en la sociedad occidental. La historia

³²¹ En su tesis doctoral, Marie Delannoy realiza una analogía muy interesante del final de Cándido con el mito de Mimas: «La fusion entre lui et le fer est totale quand il tombe dans le fer fondu en visitant ses entreprises en 1980. Cándido peut être ici comparé à Mimas, un géant de la mythologie grecque, qui sera enseveli par Hephaïstos sous une masse de fer en fusion, qui serait le Vésuve, dont Mimas restera prisonnier. Sa mort permet aussi la transition vers la nouvelle ère économique qui s'installe peu à peu en Europe, celle du tourisme, puisque le corps de Cándido sera dans le titane de la pinacothèque que souhaite créer les héritiers de sa fortune» (2015: 354).

deja de contemplarse, de este modo, como una curva ascendente, a pesar de que los cuestionamientos políticos a esta visión (los mitos de la Edad de Oro y del Paraíso Perdido) tampoco logren entroncar al ser humano con su libertad natural. La propuesta estética de Pinilla sólo admite visiones positivas de las utopías establecidas fuera del sistema: Sugarkea y Oiarzena. De este modo, se anuncian y denuncian, proféticamente, las consecuencias negativas que confirmó el siglo XXI. Por un lado, la destrucción de ecosistemas y la crisis medioambiental provocada por los avances de la ciencia y de la técnica y, por otro lado, la profundización de la desigualdad socioeconómica en el planeta, a pesar de las mejoras en la esperanza de vida individual:

Para emplear la terminología freudiana, hemos llegado a la edad adulta, pero hemos tenido que pagar un precio por ello. Hemos perdido un impulso característico, una capacidad metafísica y técnica de «soñar hacia delante» (Steiner, 2016: 97).

Una vez analizada la derrota de la figura del hombre nuevo en la piel ferruginosa de Cándido Bascardo, el siguiente epígrafe se centrará en la versión utópica, aunque también dramáticamente fallida, de Océano/Kresa. Esta figura representa, en su recorrido, el conflicto extremo entre la concepción anarcoindividualista del hombre nuevo y la coacción del exterior, una historia de represión y de agresiones a un alma infantil educada en la conexión entre la esencia del ser humano y la naturaleza.

EL HOMBRE NUEVO: OCÉANO / KRESA.

El personaje de Océano/Kresa incorpora a su figura el carácter fatalista que ya hemos advertido en Cándido Bascardo, cuya personalidad monolítica está prácticamente determinada desde su nacimiento. Océano, sin embargo, posee una caracterización más cercana al héroe individualista de la novela moderna, en tanto que sus acciones parecen determinadas más por su voluntad que por su destino:

Un sujeto autodeterminado que sólo adquiere su propia identidad tras construirla protagonizando los sucesivos avatares narrativos (planteamiento, nudo y desenlace) y de su autorrealización personal (Gil Calvo, 2006: 72).

El origen de la gestación de Océano como hombre nuevo se remonta a las circunstancias excepcionales en las que Flora Baskardo, su madre, al igual

que hiciera Isidora durante las manifestaciones obreras, arrastra su embarazo por la primera línea del frente de la Guerra Civil. Como el de otros muchos mitos y héroes, el nacimiento de Kresa se encuentra amenazado (Otto Rank, 1991: 79 y ss.). A pesar de carecer de ascendencia noble, como es requisito en las narraciones de la sociedad tradicional, su concepción y su nacimiento se encuentran rodeados de unas circunstancias inusitadas y amenazadoras, uno de los patrones míticos señalados por Lord Raglan (2003: 174). En este caso, por las bombas de la aviación alemana y las ametralladoras y fusiles del ejército franquista. Por otro lado, los paralelismos de su madre, Flora, con las vicisitudes de la Virgen María son redundantes en estos pasajes. Valga como ejemplo la casa de carpintero que encuentran como refugio, tras recorrer varias puertas cerradas:

Ella y la mujer están en el piso de la casa y yo en la carpintería de abajo. El dueño era carpintero, la vivienda y el taller en la misma casa. Estamos refugiados en el sudor de un joven matrimonio con hijos pequeños a juzgar por algún juguete que veo por aquí. El hombre estará en el frente o muerto, y ahora la mujer y los críos son refugiados detrás del Cinturón de Hierro (II, 756).

La vida de Océano se inicia con un bautizo bilingüe. Es llamado Océano por su madre³²² y *Kresa* –agua marina en euskera– por su bisabuela Cristina. Sus ceremonias también se duplican, una comunión natural en Oiarzena y un bautizo cristiano mediante Cristina. No olvidemos, al igual que mencionábamos en el caso de Efrén y Cándido Bascardo, que el cronotopo estructural de la novela es el biográfico-familiar y que, en la conformación de los personajes, es imprescindible el enlace genealógico. De modo que la ascendencia de Flora, Fabiola, e incluso, Cristina, es vital en la configuración del personaje: «Me guste o no, Kresa es una prolongación de Fabiola, al menos en cuanto a sábanas y desnudos se refiere» (III, 211).

El tercer reconocimiento de Océano corre a cargo de su verdadero abuelo, Roque Altube, quien tuvo dificultades en aceptar socialmente la gestación de Flora y, por tanto, la realidad de su nieto. El instante de la aceptación definitiva supone una anagnórisis de la consciencia que, en este caso, es de orden inverso al tipo clásico: es el abuelo el que reconoce explícitamente a un descendiente

³²²«Ya tengo sus nombres: si es niña le llamaremos Espuma y si es niño Océano. ¿Te gusta? (...) Es chico y oigo que ella dice que se llama Océano (II, 754-755).

suyo³²³ (Aristóteles, *Poética*, 1452b). La narración de ese instante sublime de reconocimiento es tratada por Pinilla de un modo folclórico y grotesco, en el que se transgrede el decoro y se funden en una misma imagen lo alto y lo bajo

Aquella risa a coro derribó barreras y los comprometió en la empresa común que el abuelo sostenía entre ambos. Y entonces Océano lanzó el chorrillo hacia arriba que mojó manos y rostro del abuelo y se lo ganó para siempre (III, 148).

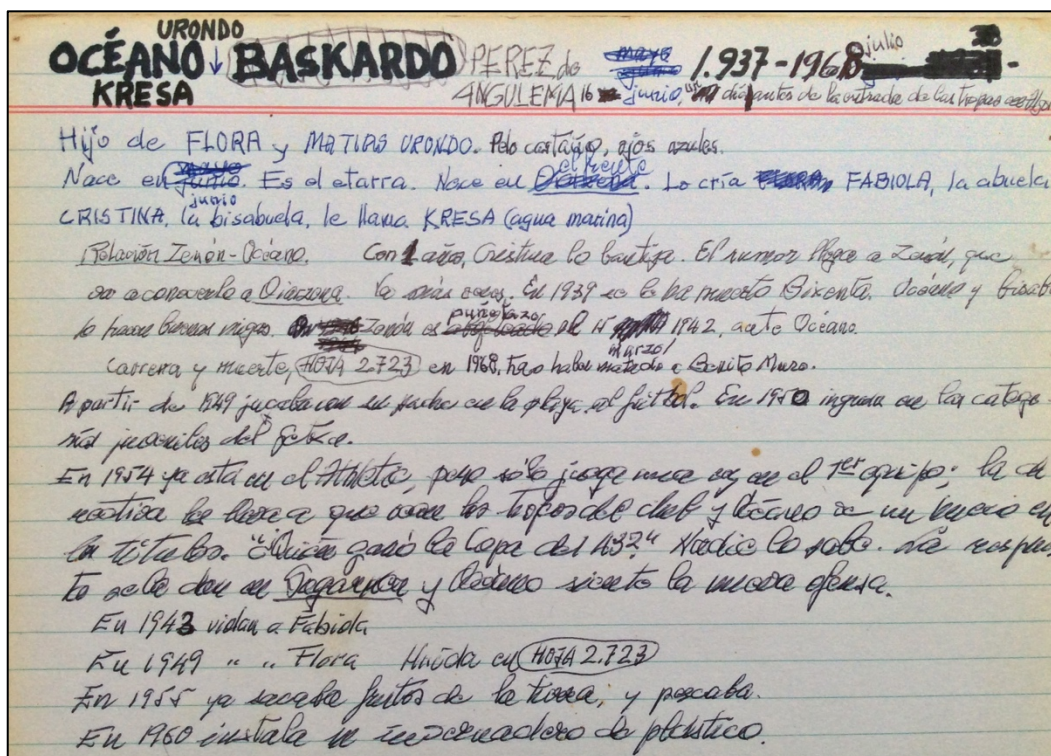


FIGURA 17. Ficha personaje Océano Baskardo. Archivo Walden

En su ficha de personaje, podemos ver cómo el autor se decide por encuadrar su nacimiento y su muerte en torno a dos hechos de un simbolismo esclarecedor. Su fecha de nacimiento aparece tachada y, finalmente, corregida con el 16 de junio de 1937, «un día antes de la entrada de las tropas en Algorta», y el día de su muerte en julio de 1968, un mes después del primer asesinato de ETA a cargo de Txabi Etxebarrieta. En torno a estos acontecimientos, aparecen dos modificaciones más. Una referida al lugar de nacimiento, aparece tachado Oiarzena para indicar «en el frente», y el otro en relación a la persona encargada de criarlo, aparece su abuela Fabiola tras tachar el nombre de Flora.

³²³ Como explica Emilio Pascual, Aristóteles evidenció en su *Poética* la anagnórisis identitaria («el reconocimiento es reconocimiento de individuos») que se debía producir entre familiares, de modo que existieran vínculos de parentesco (2016: 84).

La primera diferencia en la educación de Océano respecto a la de Cándido Bascardo es la admisión explícita de diversas influencias para su formación individual. Son, al menos, cinco, las fuentes diversas que conforman su personalidad: Fabiola y Flora, Cristina Oiaindia, Roque Altube y su padre Zenón, don Manuel y Txiki Baskardo. Dos de ellas son utilizadas para subrayar las diferencias entre las perspectivas ingenuas y sublimes del nacionalismo que representan Cristina y Roque, propias de las sociedades tradicional y moderna, respectivamente (v. Schiller, 1985):

Ambos querían rescatarlo para el mundo tradicional vasco, pero así como el sueño del abuelo acababa ahí, el de Cristina no era tan simple y directo, tan noble. Y aquí entraba la ideología, ensuciándolo todo. El nacionalismo necesitaba de ese mundo rural, tan cerrado en sí mismo y tan fiel, donde asentaba sus raíces, y Cristina lo necesitaba para seguir creyendo que pertenecía a él tanto como el abuelo a las piedras seculares de Altubena (III, 149).

Evidentemente, la configuración que adquiere más protagonismo en la historia política del País Vasco será la de la marquesa, quien transfiere su visión a la población más humilde, en una plasmación del esquema de Miroslav Hroch según el cual la dirección de las ideologías nacionalistas se orienta desde las élites a las clases subalternas (Hroch, 1985, cit. en Junco, 2010: 189). En la novela, la ideología del poder de los señoríos vascos necesita de la inmovilidad del mundo rural para asentar sus raíces ideológicas e inscribirse ellos mismos como integrantes de la tierra. Sin embargo, esa identificación con los símbolos culturales no implica trabajar realmente la tierra, sino lo contrario, vivir gracias a las rentas cobradas a sus ancestrales moradores.

Por otra parte, la relación de Océano con Txiki Baskardo aparece narrada con una naturalidad idílica y se centra en actividades naturales de la sociedad primitiva relacionadas con la caza y la pesca, en las que ambos emplean cualidades extraordinarias. Se describe así una vista nocturna en la que ambos pescan algunos peces y cazan ciervos machos en Vizcaya, unos animales que pertenecen a un cronotopo específico, el idilio del drama pastoril. Las imágenes de los jóvenes recuerdan explícitamente las escenas conjuntas de caza y pesca de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio:

¡Ah, si por lo menos te gustara vivir conmigo en el campo polvoriento y en mis rústicas cabañas, flechar a los ciervos y empujar el rebaño de cabras hacia las hojas de malva! (Bucólicas II, vv. 28-30).

Para ti, oh Delia, el pequeño Micón te ofrece esta cabeza de hirsuto jabalí y la ramosa cornamenta de un longevo ciervo. (Geórgicas I, 306-307): Es también el momento de tender trampas a las grullas y redes a los ciervos, de perseguir orejudas liebres y de abatir gamos (Bucólicas VII, 29-30).

Las densas manadas de ciervos son detenidas por masas de nieve renovables, de donde solamente surge la punta de sus cornamentas³²⁴ (Geórgicas III, 369-370).

Todas estas influencias connotan el significado de la libertad en la educación de Océano. Cada una de ellas otorga un sentido distinto a la palabra: radical en Fabiola, inocente en Roque, politizado en Cristina, una libertad «que cerrara las puertas a las otras libertades», infantil en don Manuel y primitivo en Txiki Baskardo. En las palabras de Flora y Fabiola resuenan los debates sobre el prototipo del hombre nuevo que mantuvieron los sindicalistas de La Arboleda, una dialéctica establecida entre la fraternidad o la revolución, la fuerza del amor o del odio³²⁵. Por parte de Asier Altube, se introduce la influencia estética de la concepción del hombre nuevo del anarquismo, que reincide en la idea de la necesidad de la muerte de Dios para alumbrar una nueva era del ser humano:

El gran siglo XVIII afirmó al hombre y negó a Dios. Comprendió que para romper todas las cadenas del hombre, para devolverlo a la libertad, era preciso destruir todos esos fantasmas religiosos que, desde que existe una historia, han servido de pretexto a todos los tiranos y de medio para desmoralizar, para someter y explotar a la humanidad. El que quiere a Dios, quiere la esclavitud de los hombres. No hay término medio. La existencia de Dios implica la abdicación de la razón y de la justicia humanas, es la negación de la humana libertad y termina en una esclavitud. Si Dios existe, el hombre es un esclavo. Si el hombre es inteligente, justo, libre, Dios no existe. Es imposible salir de este círculo (III, 282).

³²⁴ El efecto de la niebla se traslada de un modo similar a la narración de Pinilla: «Se abre la niebla y veo el rebaño...» (III, 368).

³²⁵ «¡Los obreros de todos los países poniéndose en marcha hacia un mundo de hermanos! ¿No es éste nuestro sueño? ¡Arranquemos la maldad de la tierra y así vendrá el nuevo hombre! —Dejemos las blandenguerías para los curas, sobran en nuestra revolución —dice Marcelo—. ¡El nuevo hombre es el que haga con más mala sangre la mejor huelga! —Nada noble construiremos sin amor —dice Facundo—. El hombre siempre ha querido amar y alguien no le ha dejado. —¡Las huelgas no se hacen con amor sino con odio! —dice Marcelo—. ¡Llevemos a los diez mil mineros a la gran huelga de los diez mil odios!» (II, 182-183).

Establecidos y expresados sus caracteres genéticos, Flora Baskardo «Altube»–Matías Urondo, y educativos, Cristina Oiaindia–Fabiola–Roque–Don Manuel–Txiki Baskardo, se inicia la conformación de la identidad a partir de la adolescencia. Océano comienza a participar de la vida colectiva y surge naturalmente un caos de ideas y valores contrapuestos. Como analizaremos en la figura del hombre inútil, el maestro don Manuel, inmerso en su debate entre el pensamiento y la acción, acaba por «empantanarse» en la reflexión sin llegar a ninguna resolución activa. ¿Qué diferencia, pues, a Océano del maestro y, en cierta medida, de Asier? Océano no escribe proclamas, no teoriza sobre el espíritu de un nuevo horizonte ni sobre las libertades vascas y elige «por árbitro a sus emociones» (III, 155). Su activo comportamiento sexual es, asimismo, diferenciador. Un aspecto que le separa de la conducta de las figuras del hombre inútil y del que su padre se siente plenamente orgulloso:

El no haría eso, él sabe que tiene una misión que cumplir —digo. —¡Sí, la de echar un buen polvo esta noche! (...) Ya no queda ni un pañuelo sobre sus cuerpos... Entran en la mar..., nadan muy juntos..., se abrazan..., ¡es la hostia! ¡Mi jodido Kresa está echando el primer polvo de su vida con el agua al cuello, como dicen que lo hacen los de Sugarkea! ¡Su amigo Baskardo no sólo le ha enseñado a cazar y a pescar! ¡Es la leche, la leche!... (III, 490).

Su biografía es muy explícita en los momentos determinantes de su formación. Su abuela en 1943, su madre en 1949 y él mismo son violados por los depositarios de la nueva moral y el nuevo poder nacional–católico³²⁶. Su abuela y su madre son violadas en la playa de Arrigunaga por el nuevo alcalde franquista de Getxo, Benito Muro, a quien finalmente Océano asesinará en 1961. Él mismo es sodomizado repetidamente por los sacerdotes del seminario en el que es obligado a ingresar³²⁷. Esas brutales violaciones no están concebidas metafóricamente, sino como agresiones de una fisicidad radical. Su resolución será también extrema, asesinar e inmolarse. La preeminencia de las emociones y de los valores individuales sobre los colectivos son las raíces que motivan su expiación final. Cabe recordar, en este sentido, el precedente de la escena de la

³²⁶ «Kresa conoció aquello y no lo olvida. (...) No es justo que lo haya descubierto en pleno verdor» (III, 442).

³²⁷ «Desgarros en el recto, con derrame de sangre. Ha sido violado, y más de una vez —dijo don Julio— por un adulto. El instrumento era respetable. Yo, en su lugar, denunciaría el hecho. Si lo necesitan, les extenderé un certificado. Ya sé que los tiempos no son los mejores para estas cosas... Lávenle bien con agua hervida» (III, 361).

demolición de Sabin Etxea, la casa natal de Sabino Arana. Las piedras le parten el alma, pero no por el recuerdo del «maestro», sino por los recuerdos de las violaciones de su madre y su abuela en las piedras de *Arri-gunaga*: «Tengo algo contra todas las piedras, contra los que lloran sobre las piedras. (...) Y no es momento de llorar, sino de hacer. De *hacer*» (III, 516). De hecho, es con una de esas piedras con la que fractura la rodilla a Benito Muro³²⁸ y la razón por la que éste se venga enviándole al seminario (III, 271).

Ligada a estos episodios de represión, también hay que destacar la importancia de la bofetada de un falangista que recibe su abuelo Zenón por hablar en euskera³²⁹. Ésta sería, en opinión de don Manuel, la razón de su posterior ingreso en ETA, con lo que se reforzarían los motivos emocionales e individuales de su lucha armada al explicar su trágico final³³⁰. El aspecto naturalmente activo de Océano constituye una de las características más explícitas de su personaje, el contrapunto expreso a la figura del hombre inútil, como puede verse en este pasaje con don Manuel, Roque y Asier:

Sólo nos queda mirar, si nos queda algo de valor —envié con desesperación al tío Roque—. Mirar como tontos. (...) Él también lo mirará, pero no como nosotros. (...) Mejor si corremos todos a casa a meter la cabeza bajo la manta o nos tiramos Galea abajo. (...) Si la vieja conclusión de que «nada se puede hacer» ha debido aplicarse en infinitas ocasiones, en ninguna con mayor desaliento que en ésta. Pues no sólo se trata de un hijo de Getxo por el que nada podemos hacer, sino que él mismo nos impide toda intervención (III, 599-600).

La carga simbólica bíblica de la novela se ve reforzada en la propia estructura narrativa de la obra. *Verdes valles...* concluye con una focalización sobre las dos sustancias con las que finaliza la visión positiva del futuro en el

³²⁸ El perfil de Benito Muro contiene similitudes con el de Melitón Manzananas, incluso en las fechas de sus asesinatos en el verano de 1968: 5 de julio / 2 de agosto.

³²⁹ Bofetada o puñetazo, dado que en la propia ficha del personaje está modificado el sustantivo. Es el 15 de marzo de 1942, a la edad de cinco años: «El 15 de marzo de 1942, un falangista le propinó al abuelo un violento bofetón por oírle hablar en euskera. Ocurrió en el tren. El vagón, repleto de viajeros, contuvo la respiración. Al abuelo le faltaba un año para cumplir los noventa; el falangista pertenecía a la primera generación que hizo la Guerra. Uno, forjado en el campo, todavía un hombretón; el otro, una criatura del asfalto cuyo bigotito cruel aún no se había colmado de victoria y precisaba de más proezas. De entre los muchos testigos es inexcusable mencionar a uno: Océano, el bisnieto de cinco años que acompañaba al abuelo. Don Manuel siempre sostuvo que fue aquel bofetón, que ya habría olvidado, el que le llevó a ETA» (III, 146).

³³⁰ Tras el asesinato, don Manuel se negará a asumir la realidad como reflejo de su figura del hombre inútil («un vasco no asesina, no somos así») hasta que la señorita Mercedes se solivianta con su inocencia: «¡A ver si espabilas!».

Apocalipsis bíblico. Son los dos elementos de la creación original, el agua de Arrigunaga y el árbol de la vida en Gernika. El final abierto de la novela revela, en este sentido, su correspondencia con el Apocalipsis y «las cosas que deben suceder pronto», el mundo nuevo que el ángel enviado por Dios mostrará a sus siervos: «¡He aquí, vengo pronto! Bienaventurado el que guarda las palabras de la profecía de este libro» (Ap., 22, 7). Tras el asesinato de Muro, Kresa modifica el plan inicial de escenificar su suicidio en Gernika, junto al árbol del Apocalipsis, y decide, impulsivamente, poner fin a su vida en Arrigunaga, la playa originaria del Génesis. El recuerdo de su origen provoca que Kresa decida no morir como símbolo sino regresar a su infancia más inocente a través de un gesto equivalente, caminar descalzo sobre la arena de Arrigunaga: «Se abandonó a la emoción en perjuicio del pensamiento y cambió el rumbo hacia su verdadera patria, su infancia, Arrigunaga» (III, 155)³³¹.

Las dos figuras del hombre nuevo adoptan, como se ha podido comprobar, la estética de la derrota que imbuje toda la cosmovisión pinillesca. Ambas representaciones están configuradas dialécticamente como la coronación utópica de los hombres del hierro y de los hombres de la madera, pero tanto Océano como Cándido representan los fracasos que cosecharon los proyectos políticos del hombre nuevo en la modernidad.

El cúmulo de influjos que recoge Océano en su formación revela una clave estética figurativa que resulta esencial en la novela. Kresa se configura con elementos procedentes de distintas ideologías y acaba constituyéndose a partir de rasgos del hombre nuevo procedentes del anarquismo, del socialismo, del nacionalismo e, incluso, del naturismo libertario. Ese perfil poliédrico de Océano marca una distancia decisiva respecto a la figura pétreo de Cándido. El final de ambos, sin embargo, tiene un marcado sentido completivo. Cada uno regresa al material estético del que fue forjado, Cándido al hierro y Océano a la mar. Kresa decide en el último momento rechazar el destino de la figura del mártir, caer como un «cordero sacrificado» bajo el árbol de Gernika, y fundirse en el océano

³³¹ Los dos aspectos cruciales que moldean estéticamente la figura de Océano son, como ocurrirá en varios personajes de Dostoievski, el crimen (como planteamiento vital de un problema ético) y el castigo, como forma de solucionarlo (Askóldov en Bajtín, 2012: 68).

individual y universal: «Su patria no era la jodida Euskadi sino esta jodida playa. (...) Kresa, en las últimas horas, fue otro jodido anarquista como tú» (III, 603).

Tras los desenlaces fallidos de los proyectos del hombre nuevo, la novela de Pinilla construye una imagen que constituye una alternativa estética de la modernidad. Es la figura literaria de la mujer nueva, una potencia orientada positivamente hacia la libertad y la felicidad que sufre, sin embargo, las mismas dificultades para lograr sus objetivos. Como pasamos a analizar, la mujer nueva representa la contraposición estética de sus antagonistas masculinos y aparece configurada a través de personajes femeninos más decididos, activos y conscientes.

3. 4. LA MUJER NUEVA

La figura moderna de la mujer nueva está enraizada en la concepción del «alma bella» de Hegel y Goethe, con la que quisieron expresar la llegada de un ser humano nuevo (Beltrán, 2006: 11). Goethe la identificó directamente con una mujer en la segunda edición de *Las desventuras del joven Werther*, «*eine schöne weibliche Seele*», y posteriormente protagonizó su famosa *Confesiones de un alma bella*, una traslación del diario íntimo de una mujer que evoca en primera persona los acontecimientos más decisivos de su vida. Por su parte, Hegel ya había despojado al alma bella del género masculino en *Fenomenología del espíritu*³³² y lo reiteró en la elección de sus ejemplos en *Lecciones sobre la Estética* (Alfaro, 2015: 177-200). Sus protagonistas son Miranda y Julieta de *La Tempestad* y *Romeo y Julieta* de Shakespeare, la figura de la *schöne Seele*, protagonista de *Confesiones de un alma bella*, así como ambos protagonistas del *Hesperus* de Jean Paul Richter, Víctor y Clotilde. Los personajes masculinos característicos son, por su parte, Hamlet y el propio Werther.

Desde una perspectiva histórica es interesante destacar que en la confluencia de los siglos XIX y XX tiene lugar, con especial intensidad en Reino Unido, la irrupción de la Mujer Nueva (*New Woman*). Con esa denominación se constituye un movimiento pionero de mujeres que exigen unas condiciones básicas de igualdad respecto a la posición preeminente del hombre. Considerado un fenómeno característico del *fin de siècle* (Ledger, 1997), su aparición se entiende como un movimiento paralelo a la emergencia de diversas tendencias ideológicas que pusieron en cuestión los valores tradicionales.

La figura política y estética de la mujer nueva supuso la respuesta a la imagen de la sumisa mujer victoriana. En su configuración fue crucial la posibilidad estética de la independencia vital, así como la negación del matrimonio como la única vía para alcanzar estabilidad económica y realización personal (Aslimoska, 2017: 68).

³³² «El “yo” del alma bella es el “yo universal”. Pero la definición de sí misma debe ser aceptada por los demás. A la vez, la conciencia rechaza todas las demás definiciones que los demás pueden dar de sí mismos. El alma bella usa un lenguaje estético: se crea a sí mismo, y nos pone como ejemplos de cómo crearnos a nosotros mismos. Es el “genio moral”, cuyo exponente más insigne es la obra de Novalis» (Alfaro, 2015: 112).

Algunas de estas «Mujeres Nuevas» lograron agitar en Reino Unido el espacio literario decimonónico con la publicación de varias novelas en las que se reivindicaba la necesidad de la incorporación de la mujer a la acción social con el fin de alcanzar un progreso moral para toda la sociedad³³³. Su aparición provocó, evidentemente, alerta y confusión y una oleada de críticas a sus responsables por alterar de un modo aparentemente irreversible los roles sociales tradicionales. Sus propósitos se contagiaron, consecuentemente, de un espíritu mesiánico y visionario, dirigido a redimir el mundo de los vicios e injusticias³³⁴ (Showalter, 1977: 183, cit. en Pérez Gil, 2001: 3). A pesar de tener un perfil diverso, su mensaje se centró en enfrentar la visión tradicional que las consideraba pasivas, obedientes y resignadas para construir una psicología independiente y enfrentada a la visión tradicional del ángel del hogar³³⁵:

The New Woman of the *fin de siècle* had a multiple identity. She was, variously, a feminist activist, a social reformer, a popular novelist, a suffragette playwright, a woman poet; she was also often a fictional construct, a discursive response to the activities of the late nineteenth-century women's movement (Ledger, 1997: 1).

La historia social de la mujer en la sociedad victoriana inglesa del siglo XIX y la relevancia de sus cánones de conducta influyeron de un modo decisivo en la construcción estética de esa figura (Monrós Gaspar, 2010). Su traslación artística cobró mayor importancia desde mediados del siglo XIX en el teatro burlesco inglés, en el que la determinación de la voz del personaje de Electra frente al poder se convirtió en la representación de la *strong-minded woman* y en el precedente de lo que a final de siglo sería la Nueva Mujer:

A stereotyped image of the New Woman quickly took hold on the public imagination. She was educated at Girton College, Cambridge, rode a bicycle, insisted on rational dress, and smoked in public: in short, she rejected the traditional role for women and demanded emancipation...The New Woman, arguing that the separate spheres ideology was a construct of society and culture rather than biological mandate,

³³³ En el campo literario, Sally Ledger destaca las novelistas Sarah Grand, Mona Caird, Olive Schreiner y George Egerton, poetas como Amy Levy o «Michael Field» y las dramaturgas feministas de la era sufragista Elizabeth Robins y Cecily Hamilton (1997: 1).

³³⁴ En la novela *The Heavenly Twins*, Sarah Grand, la mujer que utilizó por primera vez el término en 1894, atribuía a la mujer una misión apostólica en la que debía pregonar que el auténtico espíritu de Dios y el poder de predicar el amor y la virtud residen en la mujer, no en el sacerdote (Pérez Gil: 3).

³³⁵ «Desde mediados del siglo XIX se impone el modelo del ángel del hogar, que crea más restricciones de la libertad femenina que en el Romanticismo (Kirkpatrick, "Introducción" [1991] 32). Esto supone que se critique duramente a la mujer que no sea humilde y buena y que no sostenga un hogar conforme a la virtud y al amor» (González-Allende, 2009: 52).

demanded that women be given the same opportunities and choices as men (Nelson, 2000: IX, cit. en Monrós Gaspar, 2010: 227).

A la construcción de esa imagen contribuyó de un modo determinante la narrativa de Henry James, quien incorporó la figura de la mujer nueva a varios de sus cuentos y novelas. Obras como *Las bostonianas*, *Daisy Miller* o *Retrato de una dama* incorporaron aspectos temáticos que fueron decisivos en su proyección social. Entre ellos, destacan la identidad sexual, el lesbianismo (Abbasi, 2013: 120-121), el debate sobre la dimensiones pública y privada que acarrea la posibilidad del divorcio (Niemtzow, 1975: 377-395) y la figura de la mujer viajera (habitualmente desde Estados Unidos, el «nuevo mundo», hacia Inglaterra) como una figura desafiante a la coacción de las normas opresivas para la mujer (Bennacer, 2017: 33).

En la literatura española del siglo XIX, es posible reconocer una incorporación paulatina de la mujer a la literatura del Romanticismo y, posteriormente, del Realismo (v. González-Allende, 2009). Tanto en el caso de autoras como Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán, entre muchas otras, como en el de los personajes. En ambos movimientos, aparecen obras que defienden los esquemas tradicionales del orden patriarcal, así como otras «en las que se aprecia una alternativa limitada de libertad y desarrollo para la mujer» (González-Allende, 2009: 52).

De éstas últimas, González-Allende destaca el tratamiento de la mujer nueva en *Memorias de un solterón* de Emilia Pardo Bazán. Una novela que ofrece una medida construcción de sus personajes y una estructura narrativa muy peculiar en la que las voces se mezclan y provocan una explícita confusión de los géneros masculino y femenino, «narrative cross-dressing» en palabras de Beth Bauer (1994). La obra de Pardo Bazán explora una perspectiva histórica al tratar las posibilidades que la educación permite abrir en el horizonte femenino, como ejemplifica la evolución de Feíta, la protagonista:

Feíta era la mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe. [. . .] Destacábase con relieve singular el tipo de la muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornos; que salía sin más compañía que su dignidad, cuando las demás, hasta para bajar a comprar tres cuartos de hilo necesitaban rodrigón o dueña; que ganaba dinero con su honrado trabajo, cuando las otras sólo añadían al presupuesto de la familia una boca comilona y un cuerpo que pide vestimenta; que no

se turbaba al hablar a solas con un hombre, mientras las restantes no podían acogernos sino con bandera de combate desplegada (1911: 157, cit. en González-Allende, 2009: 71).

En la novela de Pinilla, los modelos de mujer nueva más determinantes proceden de los patrones revolucionarios socialistas, Dolores Ibarruri en el caso de Isidora, y anarquistas, Federica Montseny en el de Flora. Desde el punto de vista estético, el análisis de esta figura en la obra de Pinilla es fundamental pues supone el contrapunto necesario a las figuras específicamente masculinas analizadas, el hombre nuevo y el hombre inútil. Distinguiremos, en este caso, dos tipos de figuras femeninas. Por un lado, Cristina Oiaindia y Ella, mujeres extraordinariamente poderosas que organizan esa fuerza en torno a valores ya consagrados en el pasado, los de la sociedad tradicional o los de la sociedad burguesa industrial, y, por otro, las verdaderas figuras representativas de la mujer nueva, las herederas del espíritu de la revolucionaria Isidora como son Fabiola, Flora y Elisenda. Como paso previo a este análisis, haremos una breve mención a la construcción estética de la idea del matriarcado vasco.

EL MITO DEL MATRIARCADO VASCO

La imagen de una sociedad matriarcal en tiempos remotos constituye un referente importante dentro del cuerpo estético milenarista de la Edad de Oro vasca. En los estudios vascos de antropología, de todos modos, es posible percibir una dirección descendente en la defensa de una existencia real de ese matriarcado. En los años ochenta³³⁶ aparecieron obras influidas por los trabajos del siglo anterior de J. J. Bachofen (*El matriarcado*, 1861) y Friedrich Engels (*El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, 1884) como *La ginecocracia vasca*, de Txema Hornilla, en las que se defiende una preeminencia sistemática real en el poder de la mujer sobre el hombre, definida en unas características un tanto esquemáticas (1981: 61):

³³⁶ «La polémica sobre el matriarcado vasco y la expresión mayor de las distintas orientaciones tienen su protagonismo principal entre 1977-1986, época marcada por el desencanto político de la transición y la presencia pública del Movimiento Feminista de Euskadi, a partir de las Primeras Jornadas de la Mujer en Euskadi celebradas en Leioa en diciembre de 1977» (Matriarcado, Enciclopedia Auñamendi, 2018).

MATRIARCALISMO	PATRIARCALISMO
1. Principio del amor incondicional.	1. Principio del amor condicionado.
2. Igualdad natural basada en vínculos de sangre y suelo.	2. Desigualdad, jerarquía y lucha.
3. Comprensión y ayuda a los débiles (comunitarismo).	3. Individualidad, autoritarismo, represión y lucha (fascismo).
4. Excesiva indulgencia maternal. Infantilismo, inmadurez crítica.	4. Racionalidad, civilidad, crítica y culpabilismo. Técnica, ciencia.

Los argumentos en defensa de la existencia de una posible sociedad matriarcal se apoyaron en los estudios de Caro Baroja en *Los pueblos del norte* que recogían las informaciones sobre una estructura matriarcal-agrícola contenidas en la *Geografía* de Estrabón del siglo I y luego defendidas por la Escuela Histórica de Viena y el Padre Schmidt (v. Azcona, 1984). Teresa del Valle resumía, de este modo, el estado de los estudios de antropología vasca sobre la mujer:

En los estudios sobre la vida rural vasca, tanto Caro Baroja (1974, 1976); Barandiarán (1973); Douglas (1975), realzan la importancia de la mujer dentro de la unidad socio-económica del caserío; su participación en los ritos de paso, especialmente en los de la muerte (...). La importancia de los númenes femeninos en la mitología vasca la recoge ampliamente Barandiarán (1971; 1979) y, más tarde, el filósofo Andrés Ortiz de Osés (1980), llega hasta afirmar, basándose principalmente en el análisis de los mitos, la existencia «de una estructura matriarcal vasca, que se encuentra en conflicto con influencias posteriores de tipo patriarcal racionalista e individualista» (1982: 124).

Como recoge del Valle, la versión matriarcalista fue defendida desde un punto de vista mitológico y junguiano por autores como Ortiz-Osés y Karl Mayr (1980). Su teoría ya no entiende el matriarcado como un poder real objetivo de la mujer, sino como «una *estructura psicosocial* en la que el arquetipo femenino impregna, coagula y cohesiona el grupo social de un modo diferenciante». El propio Ortiz-Osés, en su obra de 2007, *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*, suavizaba aún más el concepto de matriarcalismo al defender la fórmula de «trasfondo matrial»:

Por ello no justifica hablar de matriarcado, que es una sociedad dominada política y económicamente por la mujer. Hace años yo mismo propuse hablar de matriarcalismo vasco, entendiendo por tal la conjunción simbólica entre la Madre Tierra, la diosa Mari

y la Etxekoandre como alma de la casa. Pero para evitar malos entendidos y polémicas estériles, podríamos hablar más cautamente de matriarismo o, mejor aún, del trasfondo matrial vasco (2007:55).

Juan Aranzadi ya realizó una revisión crítica de esos estudios y subrayó, entre otras cosas, la importancia de la filiación paterna en las inscripciones durante la época romana y en la sociedad feudal basada en el linaje, estructurado por línea paterna en torno a los descendientes de un antepasado al que se considera primer poblador de un Solar (1981: 491-533)³³⁷. De acuerdo con el antropólogo vasco, el papel de la mujer en la familia y la sociedad vascas, lejos de derivar del matriarcado, resulta de la importancia concedida a la integridad y perpetuación del caserío en una sociedad patriarcal, que requiere de un vínculo matrimonial irreductible ligado a la *etxe* (1981: 538-539). Los roles de esposa, madre y tía soltera fueron definidos, consecuentemente, a partir de su relación con la herencia y el matrimonio³³⁸. Los estudios de Teresa del Valle, sobre todo a partir de *Mujer vasca: imagen y realidad* (1985), fueron los que reorientaron definitivamente los estudios antropológicos vascos sobre la mujer y trataron de desmontar el mito del matriarcado³³⁹:

El mito del matriarcado vasco surge y se reproduce en el contexto del caserío como espacio idealizado y representativo de lo genuinamente vasco (Del Valle, 1999, p. 40). Este mito tan ampliamente extendido en la sociedad se basa en el supuesto poder de la mujer vasca dentro de la estructura familiar, en la relevancia de la diosa Mari, de las brujas y los akelarres en la mitología vasca, en el papel de la mujer en las leyes forales y en determinadas evidencias arqueológicas de dudosa fiabilidad. Del Valle (1999, p. 40) explica cómo el poder de la mujer vasca es más ideológico que real y se vincula al ideario nacionalista³⁴⁰ (Urkidi, 2018: 374-375).

Desestimada la raíz ancestral del matriarcado vasco, las figuras de la mujer nueva en la novela de Pinilla reivindican su concepción moderna y su

³³⁷ En el epígrafe dedicado a la destrucción de la tierra natal, ya hemos analizado con más atención la importancia de la Casa Solar y las relaciones de parentesco en la sociedad rural vasca (v. Arpal Labrador, 1979).

³³⁸ «En conclusión, estricta patrilinealidad y casos de mujeres herederas, pero esto último sólo como política matrimonial al servicio del linaje patrilineal. Como dice Caro, “la mujer constituía un señuelo, un instrumento para incrementar el poder del linaje en base a la producción de hijos”» (Aranzadi, 1981: 524).

³³⁹ «El matriarcado vasco se refería a una ideología acerca de un poder que no se correspondía con el real de las mujeres en aquellos momentos, y también con lo que las mujeres iban descubriendo como poder, que era incidir también más allá del ámbito doméstico» (del Valle en Munárriz, 2011: 1).

³⁴⁰ La biografía de Idoia Estornés aporta reflexiones muy interesantes sobre este debate, en su capítulo «A empujar hermanas, 1978-1988» (2013: 442-448). En una entrevista con Ibargutxi, lo resumía así: «Aquí el mito del matriarcado nos mantuvo más guapas calladitas. Contentas de ser diosas-madre» (2013: 1).

carácter de respuesta estética a las inevitables circunstancias de la nueva era. Un perfil que había inaugurado la voz de Isidora en los discursos revolucionarios de la margen izquierda y que retomará, con diverso cariz, el personaje de Flora Baskardo. Para analizar su figura, al igual que hicimos con la figura del hombre nuevo, dedicaremos un apartado a su ascendiente directa y principal influencia, Fabiola Baskardo.

LA MUJER NUEVA: FABIOLA BASKARDO OIANDIA

Fabiola Baskardo Oiandia, hija de Camilo y Cristina, recoge el testigo de Isidora en la vida de Roque Altube y se convierte en la voz que le obliga a luchar y defender la justicia en sus reivindicaciones laborales³⁴¹. El origen de su fascinación con Roque surge a raíz de la visita del Altube a su madre en calidad autodesignada de representante sindical. A partir de ese momento, la imagen de Roque evoca en su mente una significación simbólica única, la fertilidad. Tras esa revelación Fabiola encuentra una vía para escapar de su matrimonio y de su familia y perseguir la libertad en todas sus formas. De este modo, decide acosar sin interrupción a Roque para que engendre en ella un descendiente, exhibe sin pudor su vientre y su fruto y participa en la lucha obrera a través de un sindicato de clase; antes, incluso, de que lo hicieran los hombres en Getxo. En el sentido cronológico de la construcción utópica de Oiarzena, ya analizada en la figura del loco, conviene resaltar, además, que el grito libertario de Fabiola fue anterior al regreso de Moisés de Ceilán, por lo que ella se convirtió en la figura pionera en la construcción de un nuevo tipo de *etxekoandre* para un mundo nuevo, Oiarzena:

¡Atacad! ¡Atacad! ¿Quién sabe alguna canción de libertad? ¿Por qué no nos las enseñan desde niños? ¿Es que no existe entre nosotros ninguna canción de libertad? ¿Por qué no la inventamos ahora? (...) ¡Fuera las cadenas! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Sólo pedimos vivir! ¡Me uno a vosotros, hombres de un futuro en libertad! (II, 114-115).

La relación de Fabiola Baskardo Oiandia y su marido, Román Pérez de Angulema, supone un ejemplo representativo de la imposibilidad del idilio amoroso, cuya destrucción, en este caso, estará paradójicamente concluida en

³⁴¹ «¡La revolución vive pendiente de que el hijo de Isidora no sea hembra! —dice Marcelo. —¿Quién te ha dicho que una mujer no puede hacer la revolución? —dice Isidora» (I, 219).

su propia realización, dada la herida de guerra de Román y su consecuente impotencia y esterilidad³⁴². En la primera parte del idilio, Román es descartado por su condición de pobre y de maketo: «Bisabuelos, abuelos, padres, yo, todos de Palencia» (I, 428). Como consecuencia, Fabiola acepta su encierro en el convento de las mercedarias y reconoce la culpa y su pecado. El elemento que, en este caso, destruye la posibilidad del idilio no es sólo la clase social, como fue el caso de su hermano Martxel con Andrea Altube, sino la condición de *maketo* del pretendiente³⁴³. Para ilustrar este extremo, Josafat realizará una descripción de Román a partir de las palabras textuales tomadas del famoso artículo «¿Qué somos?» de Sabino Arana, publicado en *Bizkaitarra* el 30 de junio de 1895 (la cursiva es mía):

«¿Qué somos?», Sabino Arana	Josafat en Pinilla, I, 429
<p>La fisonomía del bizkaino es inteligente y noble; la del español <i>inexpresiva</i> y <i>adusta</i>. El bizkaino es de andar apuesto y varonil; el español, o no sabe andar (ejemplo, los quintos) o si es apuesto, es de tipo femenino (ejemplo, el torero). El bizkaino es nervudo y ágil; el español es <i>flojo</i> y <i>torpe</i>. El bizkaino es inteligente y hábil para toda clase de trabajos; el español es corto de inteligencia y carece de maña para los trabajos más sencillos. (...) El bizkaino es laborioso (ver labradas sus montañas hasta la cumbre); el español, perezoso y vago (contemplad sus inmensas llanuras desprovistas en absoluto de vegetación).</p>	<p>¿Recuerdas lo que tiene escrito Sabino Arana sobre los maketos? ¿Lo recuerdas, Martxel? ¿Recuerdas cómo los describe? ¡Todo ello se cumple en éste! Su fisonomía es <i>inexpresiva</i> y <i>adusta</i>; su cuerpo es de movimientos sin gracia; <i>es flojo y torpe</i>; estoy seguro de que apenas se lava y que sólo se muda una vez por año; la familia que fundara con la pobre Fabi no podría llamarse tal, porque esa gente no ama la familia, ni el hogar, son adúlteros.</p>

³⁴² «El tal Román era uno de los directamente derrotados en la guerra de Cuba. Evacuado por herida en combate, desembarcó en Bilbao y se quedó. Era de Palencia, vivía solo y no se le conocían bienes» (I, 425). El fracaso de esta relación guiará, posteriormente, los pasos de Fabiola hacia Roque Altube: «¿Qué importa el aspecto? —protesta Fabi—. Hay hombres que brillan como dioses y no tienen por dentro ni la llama de un candil» (II, 23).

³⁴³ Como explica Pedro José Chacón Delgado, el concepto de *maketo* está cargado de un innegable significado político y se convirtió en uno de los ejes ideológicos del nacionalismo. La palabra tiene marcado carácter despectivo, y con ella se aludía «a quienes habían venido al País Vasco de otras regiones españolas, al calor (...) de la explotación minera y la industrialización de finales del siglo XIX» (2009: 167).

La posterior integración de Román Pérez, por su parte, en la estructura de poder del País Vasco y su consecuente asunción del credo tradicionalista constituye un ejemplo evidente de la aceptación de la fe del converso. Román es admitido como miembro de la aristocracia vasca y llega a dirigir multitud de empresas pertenecientes a Cristina Oiaindia. Con su amadrinamiento, Román tuvo la oportunidad de militar con distinción en el PNV e, incluso, portar la ikurriña estrella en los Aberri Eguna. Su línea de pensamiento representa una continuación mimética del discurso nacionalista ortodoxo, cimentado en base a dos pilares fundamentales. Por un lado, el rechazo de todo movimiento de izquierdas inspirado en la lucha de clases, y, en segundo lugar, la defensa a ultranza del Concierto Económico³⁴⁴. Su final, sin embargo, es doloroso, al descubrir que su horizonte material se ha difuminado por completo con la muerte de Cristina: «Hasta hace unas horas era nacionalista. La patria de uno está donde engorda. Ahora ya no sé lo que soy. En este momento sí lo sé: un pobre viejo muerto de frío. ¡Moisés, refugiémonos en Altubena!» (III, 194).

En epígrafes anteriores se ha destacado la importancia de las relaciones genealógicas y evolutivas en la narrativa pinillesca y, consecuentemente, la estructuración estética de las figuras humanas en torno a los genes y a la educación. Respecto a la figura del hombre nuevo, hemos visto cómo el personaje de Efrén Bascardo constituye el paso intermedio para la creación de la verdadera imagen definitiva: Cándido Bascardo. En el caso de la mujer nueva, la figura definitiva, Flora, resulta de la fusión entre la primera mujer libertaria, Fabiola, y Roque Altube, el hombre que había servido de enlace entre la imagen de la mujer de la sociedad tradicional y la primera mujer nueva, representada en Isidora³⁴⁵. Todo ello en un entorno educativo que aparece continuamente connotado por los rasgos estéticos de la utopía de Oiarzena y, puntualmente, de Arrigunaga³⁴⁶.

³⁴⁴ «El bonito juego nacionalista de defender los intereses del capital en nombre del pueblo vasco, incluida su mayoría, los trabajadores» (II, 371).

³⁴⁵ «Recuerdo que el maestro de Algorta nos decía que desde el principio del mundo la agricultura la llevaron las mujeres —dice Poncio. —Los hombres somos tontos y nos pusimos a ayudarlas —dice Pelayo. (...) Lo de los hombres ayudando a las mujeres fue una nueva idea, y a lo mejor lo de las mujeres tirando tiros también es una nueva idea» (II, 664).

³⁴⁶ Es, precisamente, en la playa, donde se narra el primer reconocimiento de la figura de la mujer nueva, en las palabras y los gestos de Martxel que, en su versión anarcoindividualista, designa a Flora como la única capaz de abanderar la imagen y la ideología que, de un modo instintivo, están creando en Oiarzena: «¡Una nueva generación de dioses empieza contigo!» (II, 198).

LA MUJER NUEVA: FLORA (ALTUBE) BASKARDO

La configuración estética del personaje de Flora recoge una influencia explícita del pensamiento de la líder anarquista Federica Montseny. La misión social que comparten los discursos de Flora y Federica y que la novela reitera en múltiples ocasiones se centra en la defensa de la libertad sexual y la independencia de la mujer, la distinción entre sexo y amor, la incorporación de la mujer al mundo laboral y la denuncia de la doble moral en torno a la virginidad y la maternidad (García Guirao, 2012: 155). En este sentido, además de la obra ensayística de Montseny, son significativas varias novelas cortas aparecidas en publicaciones anarquistas como *Novela Ideal* y *Novela Libre*. Valga como ejemplo su relato *Heroínas*:

Junto con el didactismo político-social característico de la literatura de ideología anarquista, Montseny crea en *Heroínas* un icono de la mujer revolucionaria que rompe radicalmente con el discurso decimonónico de la domesticidad, aún dominante entonces en España a pesar de los nuevos horizontes de modernidad que, si bien tímidamente, se habían ido abriendo para las mujeres, especialmente desde el fin de la Primera Guerra Mundial (Cruz-Cámara, 2007: 55).

La infancia de Flora Baskardo aparece influida por el universo de Oiarzena y por su abuela Cristina Oiaindia quien, a consecuencia del escandaloso comportamiento de su nieta, tarda algunos años en reconocerla. Sin embargo, a partir de su bautizo oficial, a la edad de siete años, la marquesa mantiene un contacto frecuente con ella y trata de contrarrestar la educación del caserío³⁴⁷. Su influencia, sin embargo, no pudo penetrar en el espíritu de Flora quien, desde muy joven, fue capaz de percibir la estética sublime de la naturaleza vasca de un modo instintivo, sin el filtro ideológico de los grupos montañeros de la parroquia³⁴⁸. Ello constituye un aspecto decisivo que le diferencia del hombre nuevo representado por Océano/Kresa, cuyos primeros pasos en la dimensión

³⁴⁷ De acuerdo a la filosofía teocéntrica del catolicismo, Flora constituía un caso irrecuperable de herejía, a pesar de los esfuerzos de Cristina: «Al día siguiente, don Eulogio, con casi noventa años, se personó renqueante en la casona de Cristina y le repitió su pronóstico mil veces clamado de que una hijuela de Oiarzena jamás podría ser recuperada para la Cristiandad» (II, 466).

³⁴⁸ «Prueba de su impermeabilidad la tenemos en aquel desnudamiento suyo en el Gorbea durante una excursión de *mendigoizales* de la parroquia. Era mediodía y los estómagos hambrientos devoraban bocadillos de chorizo y tortilla de patatas, pero las mandíbulas se paralizaron cuando del grupo de niñas se levantó una, que arrojó lejos toda la ropa que la cubría y se puso a bailar como una deidad de aquellos bosques» (II, 466).

trágica de lo sublime se inician cuando decide, tras una conversación con Martxel, unirse al grupo de *mendigoitzales* de la parroquia, acudir a la primera misa de los domingos y participar de las ideas clave del milenarismo, como el sacrificio y la expiación:

Cualquier cosa que resulte de algún modo adecuada para excitar las ideas de dolor y peligro (...) es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer (Edmund Burke, 1990: 36, en Juaristi, 1999: 39).

La primera aparición pública de Flora (y su primera derrota) coincide con uno de los intentos exitosos de Efrén de vender seguros de manera fraudulenta: «¿Dónde está la trampa? —se oyó entonces la voz aguda de Flora» (II, 244). Lo más interesante de la escena es la perspectiva predominantemente estética que toma el autor, el modo en que los aldeanos utilizan como criterio para decidirse la forma interior del mensaje y no las palabras concretas:

Su error radicó en el espejismo de creer que aquella decisión propia había creado una realidad distinta y mejor, en razón de haber sido ellos y no Efrén quienes en esta ocasión tomaran la iniciativa (II, 250).

El discurso de Flora se contrapone desde el primer momento a la estructura del poder de la sociedad tradicional representado por su abuela, Cristina Oiaindia. Su vocabulario y su retórica están íntimamente relacionados con el legado de Isidora y Fabiola, pero, además, su mixtura de educación libertaria y de linaje inmaculadamente vasco le permite dirigirse a la comunidad de Getxo con mayor firmeza y agresividad. De hecho, a pesar de la afiliación forzosa de su abuela a las juventudes del PNV, Flora se desliga naturalmente de esa falsa vinculación y se afilia a Acción Nacionalista Vasca, partido laicista y de izquierdas desvinculado del PNV. Posteriormente se inscribe con un protagonismo significativo en las incipientes y disolutas filas del anarquismo revolucionario de los años 30 (II, 466). Tras el episodio de La Venta, Flora tiene un papel protagonista durante la campaña electoral en Getxo de las elecciones de 1936, en nombre de la CNT. Su mensaje anarquista no se encuentra aún sujeto a las lecturas de las grandes obras de los pensadores e ideólogos del canon libertario, sino que brota naturalmente del espíritu liberador de

Oiarzena³⁴⁹. A partir de ese momento y hasta el final de la obra, se detalla una batalla ideológica interna en las intervenciones de Flora, entre el discurso anarquista oficial y su preeminente versión radical³⁵⁰:

A una exigencia razonable: «Pedimos una democracia popular basada en los derechos del individuo», añadía: «Los derechos del individuo empiezan por el derecho a la libertad, pero a la libertad total» (II, 473).

Las imágenes de Pinilla refuerzan insistentemente una relación inmediata entre la desnudez, la libertad y la defensa del anarquismo. La diferencia fundamental del discurso de Flora respecto a las tesis anarquistas canónicas reside en la defensa de la libertad del individuo respecto a la libertad de las masas. En las primeras intervenciones de Flora no destacan, por lo tanto, los mensajes revolucionarios de justicia social y de igualdad, sino un «nuevo mundo», sin dictaduras del proletariado ni poder obrero sustitutivo del burgués, una sociedad radicalmente estructurada en la libertad innata del ser humano, en la glorificación de los cuerpos y en su capacidad de conexión instintiva con la naturaleza, «un regreso al primitivismo y la elementalidad»:

Más que palabras, eran gestos y casi sonidos guturales emergiendo de los anhelos reprimidos de la especie, y pienso que fue esta música nueva la que retenía ante ella a los boquiabiertos vecinos (II, 469).

Ya se ha advertido que no era el objetivo de esta tesis un estudio de las fuerzas ideológicas que entran en conflicto en la novela. Sin embargo, sí parece interesante resumir, aunque sea de un modo esquemático, las ideas fuerza que conforman el discurso ideológico de Flora en tanto que mujer nueva. En primer lugar, la base del marxismo y del materialismo histórico, la dialéctica de la lucha de clases. Flora se erige como representante de la clase oprimida y, a fin de hacer desaparecer las estructuras burguesas de dominación, establecidas en alianza con la Iglesia Católica, oscila entre la toma directa del poder estatal, más ligada a la ortodoxia marxista, y las consignas de transformación esencial de los modos humanos de relación. Su personaje abandera una reivindicación de la

³⁴⁹ «Su mensaje no era estrictamente anarquista, no le había dado tiempo de aprenderse toda la filosofía de Bakunin. De sus palabras nadie pudo hacerse ni una idea aproximada de lo que era el anarquismo» (II, 469).

³⁵⁰ En ese sentido, cabe recordar las dificultades que Pinilla, como muchos otros artistas o intelectuales adscritos a perspectivas ideológicas no nacionalistas, padeció especialmente en los años ochenta al intentar mantener una voz propia dentro de una organización colectiva. Ya hemos recalcado en su recorrido literario la importancia que tuvo este aspecto en su vida personal en Getxo.

revolución y de la lucha obrera participativa, y, consecuentemente, una crítica a la resignación de la sociedad tradicional. El carácter universal de su mensaje propone, asimismo, un rechazo del concepto de patria como elemento ordenador de ideologías y de luchas fútiles que impiden la conformación de la conciencia de clase y el desarrollo de la identidad individual. El segundo ingrediente fundamental de su pensamiento se halla en el mensaje libertario del anarquismo, la libertad como valor supremo y el rechazo de cualquier forma de autoridad³⁵¹. Por un lado, se niega radicalmente la supremacía de la figura de Dios, concebido como un freno al óptimo desarrollo de las fuerzas interiores del ser y, por otro, se establece la necesidad de eliminar el control de las estructuras de poder sobre la biología y sobre las propias acciones del cuerpo de cada ser humano³⁵². El último ingrediente fundamental de su pensamiento lo constituye el feminismo y la liberación sexual. La lucha por la emancipación de la mujer y la superación de los tradicionales roles autoritarios de género son herramientas irrenunciables para lograr suplantar la represiva moral burguesa. Los mensajes de este tipo son múltiples, en especial durante los combates de la Guerra Civil:

¡La libertad no tiene sexo! ¡Las mujeres anarquistas estamos en más de una revolución! (II, 609).

Las mujeres no sólo rechazamos la tiranía de Dios, de la Patria y del Rey..., sino también la tiranía del hombre (II, 631).

No os libraréis de nosotras: ¡el día de la victoria queremos estar junto a los hombres compartiendo el poder y diseñando la nueva sociedad! (II, 647).

Flora plantea una defensa iluminada de la desnudez y la naturalidad carnal. Para ella, la actividad sexual constituye una acción revolucionaria directa frente a la ideología represiva de la moral católica basada en la coacción, el pecado y la misoginia³⁵³. Todo ello reincide en la importancia de Federica Montseny como el referente histórico más evidente para la ideología de Flora. En unos textos que podría haber firmado el propio Pinilla, a tenor de las notas

³⁵¹ «Y, al quitaros la libertad, dependéis para todo de ellos y los aceptáis como amos. ¿Habéis dado algún paso en la vida sin ellos?» (II, 251).

³⁵² «Vuestros cuerpos, que creéis vuestros, no os pertenecen, les pertenecen a ellos, ellos os dicen lo que habéis de hacer con vuestra carne». (...) ¿Os enseñaron a querer a vuestros cuerpos desnudos como se quiere a los árboles? (...) ¿Habéis gozado alguna vez con vuestros cuerpos sin creer que es pecado? ¡Los confesonarios están llenos hasta el techo de vuestras secretas masturbaciones!» (II, 251).

³⁵³ Como ya avanzamos en la destrucción del idilio, Pinilla defendía expresamente, en sus notas para la novela, una concepción natural del amor, prácticamente regido por el celo, como los animales.

personales ya comentadas, la dirigente anarquista defendía, en sus escritos de los años veinte, una actitud sexual basada en «la pura moral de la Naturaleza». Propugnaba así una unión radicalmente libre, que tomara como ejemplo la de los animales, quienes continúan con sus vidas individuales tras saciar el amor, sin acatar ninguna ley, moral o religión³⁵⁴ (1927: 679-682). Las palabras de Montseny laten en la garganta de Flora, especialmente en sus discusiones con Roque y su marido sobre el matrimonio y la maternidad y llegan a su punto culminante en la escena sexual con un viejo vagabundo³⁵⁵: «Nuestra única fe son los cuerpos libres de ridículas moralinas. Observad la paz que desprende en estos momentos el cuerpo de Flora» (II, 350-361).

Flora representa, pues, la imagen de la libertad y del mensaje que emite la brisa de la mar en su contacto con los cuerpos. Su sexualidad llegó a tener, incluso, una intencionalidad solidaria con los más desfavorecidos, con los «inocentes desplazados, por sentencia inapelable, del mundo de la carne». Su figura pasó, de ese modo, a formar parte de la mitología popular de Getxo³⁵⁶ y a ser conocida como «la desvergonzada de la sábana», por su afición a copular con dementes, inválidos, deformes, «o simplemente feos hasta decir basta, o todo a la vez» (II, 411).

Tras sus apariciones en los mítines electorales, la figura de Flora adquiere el perfil heroico de la miliciana revolucionaria en los episodios de la Guerra Civil. Una imagen que «ocupó un lugar central en el imaginario colectivo (...) como símbolo de guerra y revolución», a pesar de que fueron muy pocas las mujeres que lucharon efectivamente en los frentes republicanos (Cruz-Cámara, 2007: 60). Los encuentros de Flora con el resto de combatientes permiten traslucir, asimismo, las dificultades de su presencia en el frente y el modo en que la imagen de la revolucionaria fue perdiendo la aceptación inicial. Su prestigio pasó a deslizarse al ensalzamiento de la figura de la «madre militante» o «heroína de

³⁵⁴ El comportamiento sexual es un tema principal de los cuatro artículos titulados como *La mujer. Problema del hombre*.

³⁵⁵ «Un viejo vagabundo que apenas se tenía en pie, un asqueroso viejo de mil años, sucia barba que sería blanca y sucio gorro de lana cubriendo su sucia pelambarrera blanca. El gorro era negro y seguro que estaba así de puro sucio. De un hombro le colgaba una mochila de lona con mil remiendos, y no habría podido dar un paso sin su tercera pierna, un palo retorcido que sobrepasaba su cabeza» (II, 350).

³⁵⁶ «Contó que se le había aparecido en la penumbra del bosque una figura blanca de largos cabellos, que acarició su jiba y copuló con él en la cama de agujas del suelo» (II, 411).

la retaguardia», una imagen que recogía la tradicional misión femenina de «mujer madre y proveedora del hogar»:

Aunque la ideología libertaria ofrecía, en teoría, un discurso radicalmente liberador sobre el papel de la mujer, en la práctica la gran mayoría de los hombres se ajustaban a dictados tradicionales sobre moral sexual, de modo que, en general, “[anarchist] male attitudes towards women were still imbued with patriarchal overtones (...) puritanism with regard to ‘promiscuous’ sex still existed” (Cleminson, 1995: 122). (Cruz-Cámara: 60 y 65).

La historia del marido de Flora, Matías Urondo, constituye, en sí misma, una historia de transgresiones y «traiciones» pues no sólo pasó del club donde se formó como jugador, el Getxo F.C., al club de la capital y la ciudad moderna, el Athletic de Bilbao, sino que jugó seis años con el Real Madrid, lo que implicaba un «cambio de galaxia, incluso de raza» (II, 411). El origen de su relación estuvo situado, evidentemente, en Arrigunaga, el lugar donde Flora se bañaba desnuda todos los días y Matías solía entrenar. Pese a la fama de Flora, su idilio fue sentido desde el principio como una vocación de la Ley de la Necesidad, lo que les obligó a superar el resto de prejuicios y obstáculos sociales del pueblo³⁵⁷. La aceptación del mensaje de libertad de la naturaleza constituyó el fundamento de toda su relación y un horizonte distinto para la sexualidad: «La Naturaleza manda, la Naturaleza nos pone cadenas, habrá que incorporar a nuestra ideología que el anarquismo debe contar con la dictadura de la Naturaleza» (II, 754).

La presencia estética de Flora como mujer nueva es tan poderosa que su imagen y sus acciones se sitúan por delante de las ideologías en las que ella misma se inscribe. Al contrario que las variantes de la figura del hombre inútil en la novela, las palabras de Flora corren paralelas e incluso, subordinadas, a sus acciones, especialmente en toda la sección narrativa de la Guerra Civil. En su personaje se aprecia, además, una conexión entre la figura estética de la mujer nueva y la imagen de la locura, una figura que no sólo pone en discusión las formas del discurso tradicional y su acatamiento, sino que es capaz de negarlas con sus actos³⁵⁸. Durante la guerra, al igual que había ocurrido con Isidora

³⁵⁷ «Sabido cuál sería su destino irremediable, para afrontar el cual dispuso, al menos, de un preámbulo de acomodación en el paraíso de la playa» (II, 413).

³⁵⁸ «Mira, no me creerás, pero es ella la que no se quiere casar, yo sí. —Le creo. Ella es la loca. Matías Urondo es un buen chico al que ella también acabará volviendo loco del todo» (II, 612).

durante las jornadas de huelga, Flora se niega a casarse con el padre de su hija y a alejarse del campo de batalla para alumbrar a Océano/Kresa³⁵⁹, un acto más de reivindicación del nuevo papel de la mujer en la utópica sociedad anarquista del futuro:

¿Me mandarás también a la cocina después de ganar la revolución? ¡La libertad no tiene sexo! ¡Las mujeres anarquistas estamos en más de una revolución! (II, 631)

Las mujeres no sólo rechazamos la tiranía de Dios, de la Patria y del Rey..., sino también la tiranía del hombre (II, 609).

El desenlace del proyecto de la figura de Flora como mujer nueva constituye un fracaso y una derrota, dado que su horizonte acaba ultrajado por el poder y debilitado para siempre, tras la violación de Benito Muro: «De tanto sueño de libertad sólo ha quedado esta playa». La única esperanza vital para la figura de la mujer nueva en la modernidad reside en la hipótesis del horizonte en la vida de la última descendiente del clan: Elisenda Bascardo.

LA MUJER NUEVA: ELISENDA BASCARDO LAPAZA

Elisenda Bascardo Lapaza constituye, desde el punto de vista cronológico, la última variante de la mujer nueva, un perfil cuya historia no queda concluida y que aventura un posible futuro diverso en el microcosmos pinillesco. En este caso todas las acciones del personaje están configuradas en torno a un único suceso, el encuentro sexual con un soldado rezagado³⁶⁰ en la playa de Neguri y la posterior huida con su hijo del Palacio Galeón siete años después, en 1945³⁶¹.

Como en otras ocasiones, las acciones decisivas de los personajes, sobre todo de los femeninos, suceden a modo de respuesta o contrapeso positivo ante los desastrosos efectos de la guerra. En este caso el encuentro amoroso coincide con la asunción de la derrota contra las tropas franquistas. En Bilbao la Ertzaintza liberó a los dos mil presos franquistas y se entregó con ellos a la nueva

³⁵⁹ «Ella estaba tranquila, el cabreo se lo había echado a la madre. “Oiarzena es nuestro mundo especial, que a ti te basta pero que a mí se me ha quedado pequeño. ¡Quiero que el mundo entero sea Oiarzena!”, decía ella. Fabi le cogió la cara entre sus manos. “¡No seas loca, tú ahora sólo eres mi hija encinta que está a punto de alumbrarme un nieto como un animal en el monte!”» (II, 729).

³⁶⁰ El adjetivo tiene importancia porque su madre le permitió salir al exterior del Palacio sólo tras la evidencia de la victoria de las tropas franquistas.

³⁶¹ En 1938, nacería, asimismo, «Caruso», el hijo de Cenobia Altube con el teniente italiano «Flechas Negras».

autoridad, mientras que otra parte se sumó a los batallones ya en retirada. A esta sumisión hay que sumar los batallones del PNV que se dirigían a Santoña para negociar su rendición ante el ejército italiano³⁶². La configuración estética de la vida nueva acumula en la escena de la escapada distintos elementos simbólicos de extraordinaria fuerza:

Cuando aquella carreta tirada por un caballo de mina y cargada con muebles viejos y pertrechos de labranza y, sin duda, semillas se detuvo ante el Galeón y Elisenda descendió desnuda las gradas de su palacio con el niño, también desnudo, en brazos y el hombre —¿quién podía ser sino él, aún con aire de excombatiente y de ex preso político, aunque en la luz opaca de sus ojos se abría paso una esperanza de futuro?— recogió al niño que ella alzaba en sus brazos y luego la ayudó a subir, todo ante las miradas estupefactas de la madre (II, 416-417).

La escena reproduce de nuevo una dialéctica estética entre dos imágenes. Por un lado, se halla el mensaje de libertad en la mirada del soldado, «en la luz opaca de sus ojos se abría paso una esperanza de futuro» (II, 416) y en la desnudez de Elisenda al descender las escaleras del palacio con su hijo, también desnudo, en sus brazos. En contraposición, se presenta la personalidad de su madre, Ángela Lapaza, quien se encontraba en esos momentos jugando una aristocrática partida de bacará en la terraza. De igual modo, los objetos de la pareja contribuyen a incorporar los elementos simbólicos pertenecientes al tiempo del crecimiento. La carreta que conduce el exsoldado es tirada por un caballo de la mina y la carga que contiene pertenece a la estética del tiempo idílico, pertrechos de labranza y semillas. La construcción simbólica del encuentro anuncia de manera anónima y discreta la posibilidad de un tiempo nuevo para la humanidad:

Todo sin detener la carreta, sin hablarse ni casi mirarse, moviéndose como en una escena ensayada en sus sueños de siete años, y, dejando atrás la inmundicia, desaparecieron para fundar otro mundo y jamás volvió a saberse de ninguno de los tres (II, 54).

³⁶² Xuan Cándano dedicó una investigación exhaustiva a este tema, en su obra de 2006: *El Pacto de Santoña (1937). La rendición del nacionalismo vasco al fascismo*. Más recientemente, se han publicado dos libros más escritos por políticos de signo contrario: *El PNV y la rendición de Santoña*, de Carlos María Olazabal, parlamentario vasco del Partido Popular y *El otro Pacto de Santoña*, de Iñaki Anasagasti y Koldo San Sebastián, en el que no se niegan los hechos sino que se justifican con el argumento de que, de este modo, se logró evitar una masacre, dado que la victoria en la guerra era una misión imposible.

Resulta necesario, en este caso, atender a la perspectiva desde la que se narra el encuentro ya que la palabra violación aparece incesantemente como explicación de lo sucedido. Sin embargo, de la estricta narración de los hechos, resulta evidente que el acto amoroso fue deseado por ambos. La necesidad de presentarlo como una violación por parte de los criados, de su madre y de todo el pueblo procede de la incapacidad para concebir un acto de amor tan espontáneo e irracional. Un gesto que, en palabras de Asier Altube, personificó «la magnífica perennidad de la pureza de la carne por encima de cualquier acechancia» (III, 52).

El espacio catalizador del encuentro amoroso se halla, evidentemente, en Arrigunaga y, al igual que el resto de concepciones idílicas, tiene lugar dentro de la mar. La narración refuerza esa clave alegórica al desvelar, incluso, una supuesta causa común entre hombres y bestias, pues los perros machos de Elisenda, también «se contagiaron del desenfrenado eco del soldado» (III, 52). Posteriormente, Elisenda esperó al soldado siete años hasta que volvió a buscarla. «Aquella cálida comunicación de sus carnes» fue más expresiva y comunicativa que todo el lenguaje verbal, ya que su viaje estaba guiado por valores de un nuevo mundo, incompatibles con la sociedad moderna: «¿Buscarla? ¿Para qué? Rechazaría la herencia, nos miraría con la expresión atónita de un animal libre ante el regalo de tantas cadenas... Así que tampoco ella nos puede salvar» (III, 640). Como señala Delannoy, los cuerpos desnudos señalan el camino hacia la libertad y la identidad, al desprenderse de todos los ropajes ajenos:

Nous verrons d'ailleurs que d'autres personnages également mettent en avant la liberté de leur corps pour se défaire des multiples idéologies présentes dans la société et trouver ainsi leur propre identité, la nudité marquant un retour aux origines, le moment où la liberté était la plus forte (2015: 366).

El universo de la desnudez y la libertad aparece representado de un modo hiperbólico en la novela a través de la india Anaconda, un referente simbólico de la figura del buen salvaje. Anaconda es una supuesta descendiente de Saturnino Altube, el tío abuelo de Asier quien, en 1870, despreció la primogenitura de Altubena y se marchó a hacer las Américas. Tras su regreso a Getxo y su matrimonio concertado con Abeliñe, «la Camisona», Saturnino decide traer a dos

de sus descendientes americanos, Ángelo «Boniato» y Anaconda, con el fin de acallar las acusaciones de infertilidad. La india tenía quince años cuando llegó al pueblo, meses antes de la guerra, y su aparición provocó una multitud de efectos inesperados para sus habitantes.

LA MUJER NUEVA: ANACONDA

El personaje de Anaconda, tan notoriamente influenciado por el universo imaginativo de García Márquez, cumple en la novela un papel estético similar al de los Baskardo de Sugarkea, pero, en esta ocasión, con una carga simbólica específicamente femenina. Su imagen simbólica representa la presencia del sujeto en un entorno recíprocamente extraño, capaz de alterar las estructuras de un espacio desconocido. Su figura afecta al comportamiento sexual de toda la población, que sólo siente en ella la llamada y la presencia del sexo en su realidad. A pesar de ese efecto, la indígena tiene un comportamiento paradójicamente asexuado a lo largo de toda su vida, a excepción de su escena con don Manuel: «Aunque su cuerpo fuera pregonando sexo, su mente estaba en otra parte, o no estaba en ninguna, a juzgar por su desinterés por cuanto la rodeaba, incluidos los hombres, o ellos principalmente» (III, 20).

La figura del buen salvaje constituye un elemento significativo en la construcción del personaje de Anaconda. Su huida del convento en el que es recluida por Saturnino la obliga a vivir veinte días refugiada en un bosque, alimentándose de vegetales, pájaros y otros animales. La señorita Mercedes la toma entonces a su cargo y le proporciona un puesto en la escuela y una habitación en su casa. Esta particularidad de su perfil anuncia una alianza entre sujeto y espacio que sólo podrá llevarse a cabo cuando se mude a Oiarzena, la esfera atemporal donde la naturaleza pura es venerada:

Oiarzena, un inocente impulso sin códigos ni fes, cuerpos desnudos sin vetos, Adán y Eva sin la serpiente, Oiarzena, Anaconda, inocencia incomprendida... —recita Flora.
—Y amor, amor, amor... —concluye Fabiola levantándose (III, 449).

La influencia de García Márquez es permanente en la construcción de este personaje, cuyos efluvios eróticos alcanzan los instintos sexuales de todos los jóvenes y adultos de Getxo, quienes llegaban a trepar a los árboles para poder contemplarla en el convento de las Reparadoras y que la perseguían sin descanso por toda la población (III, 20): «Abandonaban trabajos y estudios para

husmear por calles, estradas, descampados y playas como sabuesos siguiendo el rastro de aquella hembra que no estaba en celo». La identificación de Anaconda como una gran diosa sexual aparece mediada por Matías Urondo, quien la percibe como una sustancia de naturaleza innata y salvaje, sin lacras de ideología aprendida o elegida, puro sexo, pura vida y, sin embargo, ausente:

¡Aún no ha conocido lo bueno, nadie le ha echado un buen polvo ni uno malo! ¡Ella, la hembra nacida para follar no con un hombre sino con muchos, con todos! Le habría bastado mover un dedo para llevarse a cualquiera de nosotros (III, 452).

Resulta relevante el desenlace de los ocho días de sexualidad pura que conmocionaron a toda la comunidad y que, en otro detalle emblemático de la novela de García Márquez, todos acordaron considerar una «pesadilla colectiva» y, consecuentemente, olvidarla de manera discreta y consensuada³⁶³. Una actitud que recuerda el comportamiento de la sociedad en diversos episodios de la historia, como la manera con la que Europa afrontó la posteridad de los efectos de la Segunda Guerra Mundial, «como si hubiera prevalecido un violento instinto de borrarlo todo y de renovarlo todo, una especie de amnesia creativa» (Steiner, 1992: 83)³⁶⁴. La pesadilla colectiva de Getxo recuerda, evidentemente, a la masacre de los bananeros en *Cien años de soledad*, unos días que Getxo extirpó de su memoria para no vivir avergonzados por su conducta:

Getxo no se habló a sí mismo, cerró los ojos y de los ocho días quedó tan gran vacío que incluso faltó de ellos memoria de avatares ajenos al turbión. Yo mismo lo experimenté. Perdimos esas fechas, en ninguna factura o documento notarial figuraron los días comprendidos entre el 3 y el 11 de aquel agosto. En los libros parroquiales de don Eulogio hay un salto, del día 2 al 12, como si nadie hubiera nacido ni muerto ni casado en ese tiempo (III, 91).

El modo en que la comunidad decidió defenderse de la realidad consiguió reducir lo ocurrido a la consideración de anécdota más o menos inexistente, a pesar de la fisicidad de las inevitables consecuencias, numerosos partos nueve

³⁶³ Pinilla introduce otro elemento grotesco de fusión de lo alto y lo bajo al asimilar esos episodios de amnesia colectiva con la temporada de fútbol 1943/44, el año en que el Athletic ganó la Copa en Madrid y Franco tuvo que entregársela: «¡Saltan del 42 al 44! ¿Dónde está el 43? ¿Qué pasó en el 43?». El presidente del club utiliza todo un repertorio absurdo de sofismas para negar la realidad borrada: «Escuchen ustedes: es imposible hablar de algo que no existe... Pongámonos en el otro caso: que exista. De acuerdo, existe, pero nadie habla de ello, que es como si no existiera, y, por tanto, es imposible hablar de lo que no existe. Las cosas son así (...) Y no sólo no se puede hablar de lo que no existe, sino de lo que no se comprende. Ustedes, por ejemplo, no lo comprenden. Y me pregunto de dónde han salido» (III, 461-464).

³⁶⁴ «Pareció haberse desencadenado en otra dimensión, y seguramente fue así; una pesadilla colectiva olvidada, también, colectivamente» (II, 493).

meses después, «por no mencionar las voces nostálgicas que escapaban de demasiados durmientes cuando soñaban aquel sueño». La influencia estética del simbolismo grotesco de García Márquez es, en estos episodios, innegable:

Aunque una sola filtración puede servir de botón de muestra: en la noche del día 3, la joven Yolanda Goiri irrumpió en la vivienda de Fulgencio Arguinzona y se abalanzó sobre el muerto en su caja gritando: «¡Fulgen, Fulgen, amor mío!», y lo cubrió a lo largo con su cuerpo, lo abrazó con brazos y piernas y pretendió realizar el coito. Fue apartada por la fuerza..., pero sólo por algunos, pues otros rezongaban: «¿Por qué no?». De este estilo serían los episodios que seguramente ocurrieron. Era la noche del día 3, la de los primeros destellos de la locura. Lo que vino después perteneció al tiempo clausurado (III, 92).

El día que don Manuel partió a la guerra se desarrolla la escena en la que cinco adolescentes del Puerto Viejo acosan a Anaconda para verla desnuda antes de partir hacia la batalla. Ni Mercedes ni Asier fueron capaces de contenerles y tuvo que intervenir su padre, Saturnino Altube, para evitarlo. La fascinación que provocaba Anaconda era tan febril que los chicos no eran conscientes de la perversión de su deseo, que causaba más vergüenza y escándalo a la maestra que a ella misma. Su significación simbólica está, por lo tanto, cerca del mensaje de las llamas: «recordaban una clase de libertad que había que olvidar matándolas» y aparece configurada desde una dialéctica entre naturaleza y civilización, instinto y represión, sexualidad y pecado³⁶⁵. En este caso, la caza del elemento desestabilizador se produjo por unos subterfugios más discretos, pero igualmente inquisidores a cargo del sacerdote don Eulogio, Gongotzen Muñoz, presidente de la junta del PNV en Algorta en 1936, y el padre Domiku Areitio³⁶⁶.

³⁶⁵ «El angosto Getxo de 1936 ya había perdido esta sensibilidad, de modo que lo que recibió de la india, más que sexo, fue un lujurioso verdor primitivo que chocaba con la pudibundez vigente aderezada como moral para penar todo regreso a lo pagano. Sí, más que sexo, pero también sexo, o fundamentalmente el sexo al que no se atrevían a enfrentarse abiertamente y lo difuminaban con el subterfugio de lo moral» (III, 21).

³⁶⁶ Gongotzon Muñoz en su ficha original.

GONGOTZON MUÑOZ 1890-
 Presidente de la junta del PNV de Algorita, en 1936. Ve haber su caso.

DOMIKU AREITIO, Padre don 1905-1937
 Párroco de Algorita ~~en~~ hasta agosto de 1937. Le era en 1936. Fue ~~parroco~~ de Algorita 1937
 Solía oficiar los entierros que, correspondiéndole al padre EULOGIO DEL PESEBRE, éste se rezaba cuando eran rejos.
 Era del PNV. ~~Había una hija de su familia que vivía en la casa de su madre en Algorita.~~
 Visita, con el Sr. Eulogio, a Gongotzon Muñoz, el rector, Teo, su hermana (Hoy 2.534)

FIGURAS 18-19. Fichas personajes Gongotzon Muñoz y Domiku Areitio. Archivo Walden

Las fichas originales de estos personajes hacen referencia expresa a esta visita, en la que se insta a don Manuel a que convenza a Teresa de la necesidad de devolver a la india al convento o, incluso, a América. El final de ese episodio adquiere el tono de denuncia de las hipocresías religiosas a través de la propia argumentación cristiana por parte de Agustina, la madre de don Manuel:

¿Quién no daría techo y comida a una coitada como ella? Que venga a mi casa. Otros que yo me sé también la recogerían. Que elija la chica. A la Santísima Virgen tampoco la dejaron en la calle. ¿Y quién se atreve a jurar que ella no es la Santísima Virgen? (III, 24).

La participación de la india en la trama principal de la novela tiene su punto culminante en la fulgurante escena sexual que protagoniza con don Manuel en «el sexto pupitre de la séptima fila de la escuela». Ese hecho, contemplado por la atónita mirada adolescente de Asier, provoca el nacimiento de la «santísima trinidad» junto con la señorita Mercedes. Entre los dos hombres se inicia una dialéctica estéril sobre inocencias y culpabilidades que incapacita a don Manuel a casarse con la maestra. Esta perspectiva resulta muy significativa ya que el lenguaje metafórico y liberador de don Manuel provoca, en este caso, el efecto contrario al de la libertad de las llamas, la pasividad y la paralización. Para ello, el maestro retoma las connotaciones de la figura del mártir y de la pureza mitificada de la infancia:

Nada de culpable. Impediste que el monstruo mancillara a la señorita Mercedes. La salvaste a ella y te salvaste a ti al desenmascaramme. (...) En aquel 1938 me lo exigí

con violencia un muchacho de quince años que hoy cree que ha crecido. Suplico a ese muchacho sin edad que me permita salvarle (III, 19).

Existe, además, un paralelismo político del personaje con la convulsión que provocó la victoria en las elecciones del Frente Popular en 1936, en el mismo mes de febrero en el que llegó Anaconda. Los dos hechos reventarían tiempo después en el sangriento enfrentamiento político derechas-izquierdas y, en la trama interna de la novela, en el comportamiento inaudito de don Manuel en la escuela con Anaconda. La mirada de Asier relata una escena, velada por sus catorce años de inocencia, en el que asemeja la cópula animal y humana y cuya reacción instintiva reúne la necesidad de huir y la de abrir los ojos para confirmar que no se trataba de un sueño. El tiempo objetivo y el tiempo psicológico se distancia en estas escenas de modo brillante: «Un pecado tan maldito, que va a hacer tanto daño a alguien, no puede cometerse en tan poco tiempo» (III, 103).

Las figuras de la mujer nueva de la novela están descritas y connotadas en la novela a través de símbolos y significantes positivos, aunque cosechen fracasos en sus intentos de realización. Ante esos nuevos horizontes, los personajes de Cristina Oiaindia y Ella conformarán un reverso estético doble. Por un lado, suponen una fuerza motriz principal de la acción que aparece contrapuesta a las figuras del hombre inútil y recuerdan que la actividad femenina puede ser bondadosa o perversa. Por otro lado, sus actos aparecen dirigidos a perpetuar la versión tradicional del poder, ejerciendo de contrapeso a las figuras revolucionarias de la mujer nueva.

LA MUJER NUEVA: ELLA Y CRISTINA OIAINDIA

La fuerza del personaje de Ella, ya analizada anteriormente en la figura del *trickster*, radica principalmente en su capacidad de reelaborar miméticamente las estrategias conservadoras para alcanzar y mantener un poder, basado esencialmente en la acumulación de capital y la jerarquía social, a semejanza de las estructuras de poder capitalista aprendidas en la mansión de Camilo Baskardo³⁶⁷. El afán de medro se convierte en su manera de no olvidar su origen

³⁶⁷ «Compréndalo. Soy ahora el único hombre de esa familia. — Está Ella, que rompe con todos los tópicos hombre/mujer» (II, 565).

miserable y a ese objetivo dedica obsesivamente toda su energía vital³⁶⁸. En el caso de Cristina Oiaindia, no hay que desdeñar las fronteras de género que tuvo que superar, por delante de su marido, de los párrocos de Getxo e, incluso, del propio Sabino Arana. Al fin y al cabo, desde el punto de vista de la ideología tradicionalista, basada en la correspondencia entre los seres y los lugares que deben ocupar, sus actos iban en contra de los valores de la religión y de las leyes viejas:

Eres el hazmerreír de todos. (...) ¡Una mujer fundando y dirigiendo unos astilleros! ¡Esas cosas están reservadas a los hombres! ¿No eres tú la que defiende las viejas costumbres de nuestro pueblo? ¿Cuándo se ha visto entre nosotros que una mujer se salga del lugar que le corresponde e invada el de los hombres para intentar moverse como uno de ellos? ¿Por qué no te pones de una vez pantalones? (II, 394).

A pesar de su condición de marquesa y de su defensa de los valores tradicionalistas, su comportamiento produce una perplejidad inaudita en Getxo que sólo consigue paliar paulatinamente con el éxito y con gestos inequívocamente patriarcales como los designios previstos para su hija Fabiola, «Ésa, para casa, y Sabino Arana asentía con la cabeza» (II, 407) o la incorporación a las riendas de sus empresas de su yerno Román Pérez, a pesar de su condición de maketo:

Así está mejor, suspiró Getxo. (...) Sus socios también se tranquilizarían viendo que así terminaba su salida del tiesto. (...) Resultó un alivio ver a Román sentado junto a su suegra, suavizando la imagen de una mujer metida en cosas de hombres. Porque se tuvo la seguridad de que algo iba a cambiar. Antes de un año viajaba ya Román solo en el birlocho (II, 631).

A diferencia de la configuración de estos dos personajes, conviene señalar, a modo de conclusión, que la carga simbólica de lo femenino aparece en la novela de Pinilla ligada a dos fuerzas distintas. Por un lado, la figura de la mujer nueva, el elemento aglutinador de los mensajes libertarios y, en segundo lugar, la energía primigenia de la naturaleza representada por la mar, fuente de la vida y de los seres humanos. Esta relevancia estética de la mar tiene, como ya se ha descrito, una importancia crucial en toda la narrativa de Pinilla que puede ejemplificarse en el origen del objeto estético más transcendental de la

³⁶⁸ «No nos traicionó. En ningún instante de su actividad entre nosotros se desvió un ápice de la línea sobre la que nos alertó desde el principio. Si lo nuestro fue un rosario de estupefacciones ante sus cosas, culpemos a nuestra incredulidad continuada» (II, 566).

novela: el «*Mostrador, Altar, Pulpito y Confesonario, Tabernáculo e, incluso, Útero Comunitario*»³⁶⁹. Ese bloque de madera fue recogido por un ejemplar de la familia Etxe, los encargados de recoger todo lo que la playa dejaba en la orilla cada mañana y, por lo tanto, los que identifican más claramente la mar y los objetos que de ella provienen con una fuerza femenina, dadora de vida³⁷⁰: «Eres la voz de una mujer –dijo Etxe, acariciando suavemente la Madera» (I, 356).

Las figuras femeninas ejercen, además, una atracción natural sobre el hombre inútil y, salvo en contadas ocasiones, como las procreaciones marinas de Roque en la playa de Arrigunaga con Isidora y Fabiola, los varones no son capaces de aceptarla y la rechazan. Ante su pasividad, se contrapone el discurso de Flora, en el que palpita un mensaje de hedonismo positivo y de reivindicación del placer como fuente de sabiduría y de cercanía con las fuerzas más íntimas de la naturaleza. De hecho, su abuelo Roque es capaz de reconocer de manera inmediata en la voz de su nieta «las viejas sonoridades revolucionarias», la herencia de Isidora y de Fabiola³⁷¹, en un itinerario mental jerárquicamente ordenado y consolidado: Isidora-huelgas, Fabiola-sindicalismo y Flora-rebelión. En el próximo apartado, se va a analizar a la tríada de protagonistas masculinos de la novela (Roque Altube, Asier y don Manuel) en cuanto representantes de la figura del hombre inútil, una imagen que supone la contraposición negativa a la energía que brota de la mujer nueva. Como veremos, su perfil queda especialmente marcado en su evolución a causa de las dificultades de los personajes para construir y conservar unas relaciones amorosas fructíferas con Isidora, Nerea Jáuregui y Mercedes, respectivamente.

³⁶⁹ El papel de la diosa Mari, que había sido protagonista en varios capítulos de *Andanzas de Txiki Baskardo*, desaparece, prácticamente, en *Verdes valles, colinas rojas*.

³⁷⁰ «El descubrimiento de que siempre se refería en femenino a su tesoro no tuvo lugar entonces sino muchos años después» (I, 334). «Pudo disfrutar de una plenitud desconocida, o, más exactamente, perdida desde la muerte de su propia mujer: aquella gran cosa tenía para él un alma femenina». (I, 339).

³⁷¹ «La música del agresivo discurso le trasladaría a las agitaciones mineras vividas con Isidora, para recalcar en Fabiola Baskardo y finalmente en... Unos eslabones casi familiares ensartados más por razones de justicia social que de sangre» (II, 244).

3. 5. EL HOMBRE INÚTIL

La figura del hombre inútil es un arquetipo de la modernidad presente en todas las literaturas de los siglos XIX y XX que ha llegado a ocupar una presencia notable en la narrativa contemporánea³⁷². La literatura occidental ha conocido gran variedad de hombres superfluos, un «arco de parábola que va desde el Julián Sorel de *El rojo y el negro* al Swan de *A la busca del tiempo perdido*, pasando por el Frédéric Moreau de *La educación sentimental*» (Orzeszek, 2000: 18). Como explica Agata Orzeszek, si bien la figura ya había iniciado su caracterización en obras anteriores, como *La desgracia de ser inteligente*, de Alexander Griboiédov (1824), la obra de Ivan Turguéniev, *Diario de un hombre superfluo* (1850) constituye su momento fundacional (v. Zúñiga 1996). Dada su transversalidad, ha sido conocida por distintos nombres según la literatura que lo desarrollara: *lishni chelovek* (ruso), *superfluous man* (inglés), *l'homme de trop* (francés) o *überflüssigen man* (alemán) (Beltrán, 2017: 414). Su relevancia es confirmada por su presencia en toda la literatura moderna:

Además de por su significativa persistencia, por el amplio abanico genérico que abarca: teatro (Griboiédov, Chéjov, Buero Vallejo), poesía (Pushkin, Dionisio Cañas) o novela (Turguéniev, Dostoievski, Galdós, Baroja, Unamuno...) (Otero, 2017: 259-260).

La figura del hombre inútil supone un elemento crucial en este análisis estético ya que atraviesa toda la producción narrativa de Pinilla. Si analizamos el perfil característicamente prometeico³⁷³ de Sabas Jáuregui, el protagonista de *Las ciegas hormigas* (1960) y la marcada estética de la educación de *En el tiempo de los tallos verdes* (1969), esta imagen se afianza en todas sus novelas a partir de *Seno* (1972) y alcanza su máxima expresión en *Verdes Valles, colinas*

³⁷² Como figura de la modernidad, su importancia, dentro del mundo del cine, también ha sido muy relevante en distintos países, especialmente, en la actual Rusia (ver estudios de Szaniawski, 2014 sobre el cine de Alexander Sokurov y de Jaehne, 1981 sobre Nikita Mikhalkov), China (Xuelin, 2007) y Estados Unidos. Valga como icono la figura de 'El Nota' ('The Dude'), el protagonista convertido en figura de culto de la película *El gran Lebowski*. Alrededor de su mitomanía, cabe señalar como ejemplo que, en 2018, se celebró el vigésimo aniversario del «Lebowski Fest», un festival dedicado a su figura que cuenta con miles de admiradores: <https://www.lebowskifest.com/fests/> (Costa, 2018).

³⁷³ De acuerdo con Beltrán, los orígenes de esta figura podrían remontarse hasta Prometeo; la diferencia es que el Prometeo moderno es un inútil, un personaje incapaz de acometer las tareas que contempla (2008: 23-24).

rojas (2004)³⁷⁴. Tal es la magnitud de esa expresión en su literatura que su última novela, inacabada, llevaba por título *Los inmaduros* y contaba la historia de la reunión de cuatro hombres cuyo punto en común consistía en no haber hecho nada productivo con sus vidas. En *Verdes Valles...*, la mayor parte de los protagonistas masculinos son representativos de este perfil tragicómico. Asier Altube en la variante del ideólogo incapaz de llevar a la práctica sus propuestas; don Manuel como el sabio inútil, atenazado social y sentimentalmente por las dudas; la figura extremadamente obesa de Santiago Altube, la representación rabelaisiana del cuerpo grotesco pero despojada del aire festivo que la Modernidad ya proscribió; Martxel y Josafat Baskardo, los locos inútiles; el desamparado Etxe y, en cierta medida, el propio Roque Altube, entre otros. Todas estas figuras tienen, además, una relación indirecta, desde el ámbito rural, con aspectos como el *spleen* o la abulia, que fueron utilizados, habitualmente en un contexto urbano y burgués, para caracterizar la incapacidad masculina para la acción:

El *spleen* no es melancolía romántica –dice Claude Pichois–, sino «Hastío» en el sentido teológico y existencial que Baudelaire concede a esta palabra, pecado acompañado de remordimiento y de melancolía. (...) El espíritu humano se deja caer en su condenación inevitable (multiplicada por la vorágine de la gran ciudad, «una Babel poblada de imbéciles y de inútiles», según nuestro poeta) y al mismo tiempo dirige su esfuerzo artístico hacia el polo opuesto, hacia la belleza del «ideal» en su versión suprema representada por la mujer, nudo en que se atan inextricablemente los dos extremos (Provencio, Introducción a *Las flores del mal*, 2009: 30-31).

Estas figuras están connotadas, por lo tanto, con imágenes llenas de tristeza existencial y de melancolía por un presente confuso y un pasado imaginado, al fracasar los personajes en su intento de descubrir el sentido de su identidad, así como su impotencia ante el peso de la responsabilidad humana respecto a la vida y al mundo:

El hombre-dios debe ser, pues, un superhombre. Pero la imaginación literaria moderna no ha construido superhombres sino hombres inútiles y algunos monstruos. Éstos inútiles se han desprendido de su dimensión animal, pero eso no le hace superiores

³⁷⁴ Otro ejemplo evidente de esa figura lo representa el personaje de Ombecco Garzea, el hijo de Doña Toda: «Te has dejado engañar por el agote. De sesenta y nueve hijos me ha quedado el más tonto. Además, en esta familia dan mejor resultado las hembras. Tú tenías que haber sido hombre, como tu madre» (2011: 68).

sino más débiles. Carecen de iniciativa o de iniciativas constructivas. Están aislados, se empequeñecen, se arrugan (Beltrán, 2015: 173).

Su perfil tragicómico es resultado de esa carencia. Su identidad se encuentra encarcelada entre la realidad y la ideología, por la voluntad de vivir esencialmente conectados con un mundo que ya no existe y por creer ser algo que, en realidad, no son: «El carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es. De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico» (Ortega, 1988: 230, cit. en Otero: 260).

Esa estética de la derrota es una de las imágenes más poderosas de la novela pues alcanza, no sólo a esta tríada de personajes, sino al conjunto de actantes de la novela: socialistas, anarquistas, nacionalistas, incluso los industriales vencedores de la guerra son personajes derrotados, Camilo Bascardo en especial³⁷⁵. La particularidad de estas figuras pinillescas se halla en su explícita dialéctica interior y exterior. La lucha de contrarios se debate, de este modo, en el interior de los personajes, entre los distintos matices del compromiso moral y existencial. No se trata de una elección paradójica entre el compromiso privado y el público, sino de ser capaces de decantarse por una acción o la otra. La propia estructura dialéctica del desarrollo de don Manuel y Asier Altube, constituido como forma interior de esos pasajes de la novela, refuerza la idea de retroalimentación de la conversación sin fruto, llena de dudas, parálisis y fracaso.

Su inutilidad no implica, de todos modos, alejamiento de las fuerzas motrices de la sociedad, ya sean el amor, la búsqueda de la justicia o la intervención directa en la lucha ideológica de la modernidad. Como muchos otros personajes de la novela, se trata fundamentalmente de seres frustrados porque no han logrado llevar a cabo sus aspiraciones o porque no han logrado mantener en la intimidad las verdades que les sostenían ideológicamente. Su peculiaridad es que su instinto de búsqueda no los lleva a saltar el muro que la vida les plantea; ocurre lo contrario, se paralizan, se arredran.

³⁷⁵ La imagen de la victoria recae, únicamente, en la estética sobrenatural de Ella, pues la descendencia que deja Efrén constituye una historia decadente y trágica. Sus dos hijos mueren en sendos accidentes (uno de ellos siendo bebé y Cándido, su heredero, tras haberse convertido en un ser monstruoso, zoofílico y sádico) y su hija Elisenda huye de casa con un soldado desconocido.

Como veremos, la estética de la metamorfosis fallida afecta de manera considerable a la imagen de los tres personajes protagonistas de este apartado, Manuel Goenaga, Asier y Roque Altube. Insertos en unas coordenadas volubles, su recorrido aparece marcado por las etapas y la fuerza simbólica del viaje místico que requiere, de acuerdo con Joseph Campbell, de un alejamiento de la vida conocida para iniciar la experiencia y alcanzar el umbral de la aventura (1991: 32-33). Condicionados por su entorno, los protagonistas deben trasladarse a lugares ajenos a su referente, a su tierra natal y ese salto provoca un movimiento de la conciencia. Ese gesto acentúa el doble perfil de los personajes, su lucha interna de contrarios y el carácter híbrido que resulta de sus propósitos y sus logros, han podido ver otros mundos y eso provoca más frustración. En este aspecto destacan los viajes de Roque a La Arboleda, en donde se imbuye de la fusión y el conflicto entre los verdes valles y las colinas rojas, y su inmersión en el universo de las minas, la estética del inframundo o del subsuelo. En el caso de Asier, son fundamentalmente sus viajes a Bilbao, su complicidad en las actividades clandestinas en el piso de los anarquistas en la capital y sus experiencias en la Escuela del Trabajo las que aceleran su proceso de transformación. Por parte de don Manuel, ese episodio de crisis y conversión espiritual, incompleta al fin y al cabo, está centrado en la cacería de llamas y su posterior encuentro con el macho.

En este sentido, cabe hacer mención a la metamorfosis más explícita de la novela, el personaje de Martxel Baskardo, quien no sólo cambia de naturaleza tras su viaje a Ceilán, convirtiéndose en Moisés Baskardo, sino que se transfigura en el cuerpo de su hermano Josafat a raíz del suicidio de éste. Ambos hermanos son, también, evidentemente, hombres inútiles. Su variante adquiere, en ese caso, una dimensión mágica, fruto del misterio o milagro de la metamorfosis, distinta de la dimensión tragicómica de los otros tipos analizados, como el caso de don Manuel³⁷⁶.

³⁷⁶ Estos detalles se han analizado con más detalle en la figura del hombre nuevo y la estética de la utopía.

EL HOMBRE INÚTIL. DON MANUEL GOENAGA

La variante del hombre inútil que representa don Manuel tiene una doble faceta, la del sabio–maestro indeciso y la del hombre irresoluto y retraído en las relaciones amorosas. En el primer aspecto se aprecia particularmente la influencia del personaje de San Manuel Bueno de Unamuno, una figura que asume los retos de la modernidad al dirigir sus esfuerzos hacia lo humano pero cuyo racionalismo agónico le impide resolver activamente su paradoja vital³⁷⁷:

Don Manuel, like a modern Prometheus, endures the suffering and travails of the saint and the hero, with whom contemporary culture maintains a difficult relationship. Yet, at the same time, don Manuel is also a modern hero because he embodies the new ethos brought about by the 18th century, an ethos that steers culture away from God and towards what is strictly human (Larubia-Prado, 2014: 225-226).

Como su referente literario unamuniano, don Manuel promulga una fe que no profesa en su interior, a pesar de su empeño en participar del credo político con la misma fuerza que el resto de la comunidad nacionalista³⁷⁸. Su fuente de angustia se halla en la conciencia, su verdadero dios interior³⁷⁹. El maestro padece una parálisis vital, atormentado por la duda y por la debilidad interna de sus convicciones³⁸⁰: «Las varias contradicciones de don Manuel no procedían de un exceso de fuentes informativas sino de no haberse decantado resueltamente por ninguna. El eterno irresoluto dubitativo» (III, 154-155).

Don Manuel comparte con Asier Altube la faceta pasiva del hombre ideólogo que, sin embargo, protagoniza dos excepciones activas a lo largo de la Guerra Civil: su colaboración como voluntario en las obras que trataron de reconstruir el Cinturón de Hierro de Bilbao y su alistamiento en el batallón Sabino

³⁷⁷ «Lo que en el fondo de su conciencia había no era “lucha” o “duda”, sino una completa falta de fe». La decisión de Manuel Bueno fue, asimismo, tratar de regresar a la fe perdida a través del regreso a la infancia, «caer así, sintiendo que era inútil, superficial, toda agitación» (Sánchez Barbudo, 1959: 42 y 146).

³⁷⁸ Su acercamiento a la estética milenarista le permite pensar en clave «mayúscula»: el Bien, el Mal (representado en Ella), el Principio, la Libertad, los Fundadores, los Orígenes, etc.

³⁷⁹ El poder de la conciencia de don Manuel recuerda el espíritu lírico de la conversación con la *Ausencia de dios* de Mario Benedetti: «Ahora qué miedo inútil, qué vergüenza / no tener oración para morder, / no tener fe para clavar las uñas, / no tener nada más que la noche, / saber que Dios se muere, se resbala, / que Dios retrocede con los brazos cerrados, / con los labios cerrados, con la niebla, / como un campanario atrozmente en ruinas / que desandara siglos de ceniza» (2000: 599).

³⁸⁰ Su falta de vitalidad le impide convertirse en el referente moral de su comunidad, por lo que su influencia se reduce a su profesión de maestro de la escuela. La condición de discípulo de Asier (que, formalmente, era nuclear en su novela *En el tiempo de los tallos verdes*) se ha transformado ya, en *Verdes valles...*, en una posición dialéctica entre dos adultos.

Arana tras el bombardeo de Gernika en 1937, cuando siente la presencia definitiva de la destrucción simbólica del viejo mundo³⁸¹. El motivo que le lleva a decidirse se halla, paradójicamente, en su rechazo visceral ante la violencia y a la muerte. Consecuentemente o no, es incapaz de disparar un solo tiro en la guerra, ni siquiera de dar la orden de fuego siendo capitán, por lo que solicita el puesto de servidor de ametralladora y participa en el resto de combates sosteniendo la cinta de balas, sin pasar por la necesidad de tomar la iniciativa en el disparo³⁸². Su carácter pacifista le lleva a identificar a los animales como seres humanos, lo que le incapacita para ejercer las tareas primitivas de la caza o de la guerra. Las dos ocasiones adolescentes en que lo hizo resultaron tan traumáticas para él, la muerte de un pájaro con un tiragomas a los diez años y con una chimbera a los dieciséis, que decidió renegar de todas las armas para siempre³⁸³.

En su afán por revisar críticamente el papel del Partido Nacionalista Vasco durante la Guerra Civil, la voz narrativa de Asier realiza una equiparación del carácter indefinido de don Manuel con la actitud general de los batallones nacionalistas en los primeros meses de la guerra, producto de su rechazo a la idea de revolución que se avecinaba con la victoria del Frente Popular en las elecciones de 1936³⁸⁴. Asier denuncia que la indecisión y la vacilación del PNV se debieron, principalmente, a que no sintió como suyos los valores que entraron en conflicto durante la Guerra Civil y a su incapacidad para resolver, por tanto, esa paradoja: «Al día siguiente de esta proclamación, el PNV de Pamplona negó a la República, y dos días después haría lo mismo el de Vitoria. ¿Cómo denominar esta indefinición? Sencillamente, indefinición» (III, 15).

De hecho, tras la rendición de los batallones nacionalistas, don Manuel se salvó del fusilamiento de oficiales en Santoña por no haber podido dar ninguna

³⁸¹ «Tuvo que sobrevenir casi un fin del mundo, al menos aquel apocalipsis local» (II, 13).

³⁸² «Me lo imagino como cuando ayudaba a su madre a formar la madeja de lana para un jersey, y cerrando los ojos por no ver la escabechina de la ametralladora» (III, 46).

³⁸³ «Nunca había visto a don Manuel congeniando con la violencia, y eso que aún no llevaba el fusil que, horas después, empuñaría. Me contó en alguna ocasión que su madre le regaló una chimbera a sus dieciséis años, con la que disparó a un gorrión y lo mató —hasta entonces sólo había matado a un ser vivo, un *txiotxu* con su tiragomas siendo niño—. Quedó tan horrorizado que partió en cachos el arma que tanto había reclamado. Éste era el hombre que marchó a la Guerra a defender la libertad» (II, 578).

³⁸⁴ «De manera que tanto el PNV como don Manuel tardaron demasiado en tomar parte activa en la guerra» (II, 16). «¿Cómo no iba a comparar su pasividad ante la Guerra con su pasividad ante la señorita Mercedes? (...) Es por ello que me llené de confusión al ver que los batallones partían al frente y él no se alistaba en ninguno. ¿Cobardía? Entonces, quizá no fueran cosa distinta sus espantadas ante la novia» (II, 568).

orden de fuego a su batallón, lo que contribuyó a acrecentar su figura de pecador y de mártir, sobre todo, tras conocer la ejecución de sus compañeros de prisión, Patricio Sarria, Bruno Jáuregui y Marcos Altube³⁸⁵. La señorita Mercedes, en contraposición, se incorporaría de inmediato como ayudante sanitaria en las filas del Emakume Abertzale Batza del PNV, convirtiéndose, a los ojos de Asier, en una representación de la figura mártir, una «Juana de Arco»³⁸⁶.

Don Manuel es el personaje que asume la figura del mártir que, como ya se ha analizado, las estéticas milenaristas suelen requerir en su configuración³⁸⁷: «La religión debe contener también la creencia en una reciprocidad entre sufrimiento y felicidad debiendo tener su recompensa en este mundo todo sufrimiento» (Pereira de Queiroz, 1969: 19 y ss., cit. en Aranzadi: 259). La tragedia vital del maestro resulta de su paradójica lucha entre fe y razón y su capacidad para comprender los errores éticos del nacionalismo integral del que él forma parte. Su tragedia es una carga moral inevitable que le hace vivir perturbado e infeliz, obligado a la tentación de arrancarse los ojos cada vez que Asier descubre las verdades que él conoce interiormente. Su única manera de sobrellevar el desequilibrio es aludiendo a la propiedad aporística del lenguaje³⁸⁸, los límites que describiera, entre otros autores, Isaiah Berlin, recogiendo el pensamiento de Herder:

What has been put down in writing is incapable of that living process of constant adaptation and change, of the constant expression of the unanalysable and unseizable flow of actual experience, which language, if it is to communicate fully, must possess. Language alone makes experience possible, but it also freezes it (2013: 240).

³⁸⁵ Para este aspecto, es de vital importancia el sentimiento de culpa y la estética que resulta de la figura del mártir (v. González- Allende, 2015). Según Asier, esa culpabilidad desestabilizadora fue la que provocó el posterior encuentro sexual con Anaconda (III, 54).

³⁸⁶ Mercedes no pudo participar directamente en la lucha armada porque los únicos batallones que aceptaban mujeres en la batalla eran los anarquistas, aunque desde el punto de vista de la comunidad, eran vistas más como prostitutas que como guerrilleras.

³⁸⁷ «La posguerra no empezó para don Manuel el 2 de abril de 1939, como para todos, sino meses antes, el 4 de enero de 1938, al contestar con el desagrado “No” a la pregunta del oficiante de la boda, don Eulogio del Pesebre, de si quería tomar por esposa a Mercedes. Así imaginó alcanzar su redención ante los ojos del agredido Asier de quince años. Sacrificó de por vida a la señorita Mercedes y se sacrificó él mismo, convencido de estar preservando la inocencia» (III, 89).

³⁸⁸ «Lo nuestro no puede explicarse con palabras», solía deslizar. Con el tiempo, averigüé que sí era capaz de explicar con palabras lo nuestro, pero no lo suyo. En esto también se exigía demasiado a sí mismo. La desarmonía entre la razón, con sus inútiles palabras, y su sentimiento lo zarandeó durante toda su vida» (II, 317-318).

En su recorrido sólo existen dos momentos en los que el personaje se incardina de lleno con la actividad vital. En ambos se produce una suspensión del verbo y una asunción más física e intuitiva de la realidad. Se trata del episodio de las llamas, que señala el punto culminante de su infancia, a la que nunca podrá regresar, y, ya en la madurez, su momentánea, furtiva pero apasionada relación carnal con Anaconda en el pupitre de la escuela, un episodio crucial en el derrumbe de su idilio amoroso con la señorita Mercedes (III, 154-155).

DON MANUEL Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO

En *Los demonios*, la novela de Dostoievski, el profesor Trofímovich, paralizado y pasivo, incapaz de advertir su amor o acomodado en la represión de su atracción, es increpado en su lecho de muerte por Várvara Petrovna: «Se acuerda, hombre inútil, infame, cobarde, hombre siempre inútil, inútil» (Dostoievski, 2000: 781). Del mismo modo, don Manuel se encuentra anulado a causa de sus diversas renunciaciones al amor, siempre justificadas por delirantes motivaciones ideológicas³⁸⁹. Se trata de una acumulación de gestos de impotencia que acaban por desquiciar tanto a Teresa, la hija de Isidora y Roque Altube, como a Mercedes, por imposibilitar cualquier avance en la relación: «Don Manuel es un hombre de grandes visiones pero de pasos pequeños. Se asoma al abismo de las cosas, pero nunca da el salto. Es un maldito irresoluto» (I, 474).

La propia concepción del tiempo de don Manuel constituye un factor decisivo en su parálisis. La negación del tiempo sucesivo y lineal y su necesidad ideológica de habitar en un tiempo estancado le condenan a una incapacidad para refutar o enmendar las consecuencias de sus actos y, por lo tanto, a empecinarse en sufrir la condena que debe seguir al pecado³⁹⁰. Su particular empeño logrará que tanto él como Asier y Mercedes permanezcan por siempre paralizados en la escena infame con Anaconda: «Mi pequeño Asier, los ojos que contemplaron aquello tenían quince años y ya nunca dejarán de tener quince años» (II, 473). Este aspecto autorrepresivo se enlaza con las otras caras que hemos anotado anteriormente, la del hombre nuevo y la del mártir, para confluir

³⁸⁹ En el personaje de don Manuel, se aprecia una especial conexión entre las figuras del hombre inútil y el hombre solo; en los otros casos, el carácter de Asier evoluciona cuando se casa con Nerea Jáuregui y Roque aparece continuamente rodeado y dirigido por figuras femeninas.

³⁹⁰ «El tiempo para nosotros no se compone de tiempo alineado cronológicamente, sino que es un único todo estancado» (I, 472).

en una personalidad más capaz de asumir las culpas, propias y ajenas, que de remediarlas. Su aventura con Teresa en La Arboleda es paradigmática en este sentido, pues ésta no tuvo otro objetivo que el de cargar con el peso de la decisión de Roque al abandonar a su madre y permanecer aferrado a su caserío³⁹¹. La importancia estética de Teresa consiste en personificar la única imagen que no muere jamás, por lo que aparece incluso sin fecha de defunción en el árbol genealógico que precede a la novela. En su ficha personal, se puede leer: «Vive siempre, como una perenne denuncia».

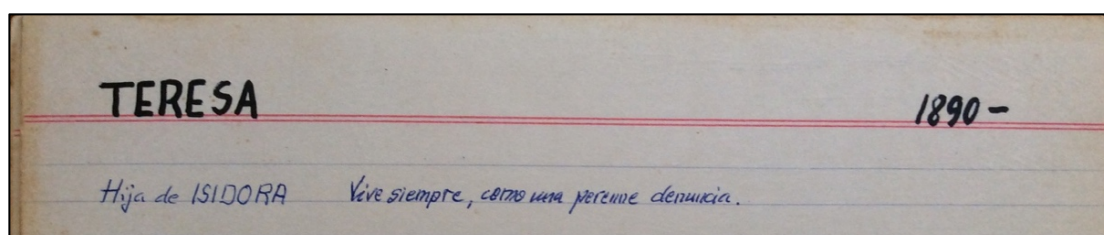


FIGURA 20. Ficha personaje Teresa. Archivo Walden

Los continuos vaivenes de don Manuel en sus relaciones amorosas apuntan a las ideas como el refugio de su cobardía. Teresa define al maestro como parte de un reino que aún no ha dado el salto evolutivo necesario:

Yo te enseñaré a llamar a las cosas por su nombre. En Getxo sois medio curas y os asusta la vida, os avergüenza llamar amor al amor. Pero tendré paciencia contigo y te ayudaré a engañarte escondiéndote en la dignidad y en la libertad (I, 539).

En su relación con la señorita Mercedes, la conciencia irresoluta de don Manuel siempre encuentra motivos y coartadas para no atreverse al amor, para no colmarlo o para renunciar expresamente a él. Es de nuevo el personaje femenino quien debe tomar todas las decisiones, ya sea para acercarse o alejarse. En la segunda ruptura de la pareja, su pertinaz actitud provoca la decisión final de Mercedes: «Aunque la última ruptura, la de 1934, la decidiera ella, en realidad él la promovió con su actitud petrificada» (II, 557). Su falta está, desde la perspectiva pinillesca, en su exceso de racionalismo y en su incapacidad para recordar el mensaje adolescente y primigenio de la libertad. El

³⁹¹ Por su parte, Roque Altube quiso, a su manera, calmar su mala conciencia tratando de reencarnar a Teresa en Flora. Al respecto, dice Asier: «Fueron dos hombres nobles —y valientes, al enfrentarse a sí mismos— soportando a duras penas no precisamente su creencia en la legitimidad de la revolución, con o sin mayúscula, sino la soledad de ambas muchachas y, en el caso del tío, haciendo que la de las minas se encarnara en la anarquista» (III, 10).

momento de esa revelación está configurado en la etapa primera de su evolución, un episodio, el de la cacería de las llamas, que quedaría marcado en la memoria de su madurez en base a una estética de la «caída»³⁹². Su cobardía está provocada por el olvido del mensaje que le enviara el macho de la manada a la edad de catorce años y que no es capaz de volver a sentir en presencia de los Baskardo de Sugarkea. Don Manuel «pudo conocer el color rojo de la libertad —esa palabra— en el blanco de unos ojos acosados» (2011: 74), pero, abotargado ya por su racionalismo ensoñador, su edad adulta le impidió recuperar el mensaje que le transmitiera su infancia³⁹³. La escena representa un reconocimiento de la identidad del ser, en el que la anagnórisis personal se revela en los ojos del macho de la manada: «unos instantes interminables recogiendo aquel mensaje remoto, sin tratar de entenderlo todavía, pero presintiendo, descubriendo que le completaba algo» (Pinilla, 2011: 89).

La perspectiva narrativa de Asier, quien relata esos hechos en 1968, exactamente treinta años después, permite asistir al desarrollo de una personalidad que equipara la conciencia de pecado a un periodo infantil de la conciencia. En *Las cenizas del hierro* (III, 105-106), cobra mucha importancia en la memoria de Asier la imagen simbólica de los dos maestros paseando por Getxo tras la detención y el corte de pelo al rape de la señorita Mercedes, provocado por sus intentos de seguir impartiendo parte de su docencia secretamente en euskera. La conjunción del cráneo desnudo de la maestra y la elevación orgullosa de la barbilla del maestro representaron las últimas posibilidades de resistencia del espíritu oprimido, secundado por gestos encubiertos de hermandad y aliento por parte de la comunidad. La energía de ese pacto trajo consigo una fuerza de la que surgió la resolución de contraer matrimonio al final de ese mismo recorrido. Sin embargo, sus propósitos no

³⁹² «En 1907 yo tenía catorce años... —El chico de las llamas —murmuré. —...y vivía la conmoción de aquella profunda cacería, y creo que don Eulogio tampoco se vio libre de sus repercusiones, una mezcla del convencimiento de haber sido visitado por veintiocho diablos enviados por Satanás para desencadenar nuestras pasiones, y la urgencia de reparar ante Dios aquella caída de Getxo. Él, como todos, nunca alcanzaría a tocar la verdadera naturaleza de esa caída... Luego estaba el mostrador, o quizá el mostrador ocupó siempre el primer lugar y lo otro sólo fueron justificaciones» (II, 206). «En el centro de sus dudas en aquellos ocho meses estuvo la metáfora de la sociedad de Getxo matando con ferocidad al infantil rebaño de llamas que denunciaba la traición a unos Orígenes —don Manuel pronunciaba esta palabra con mayúscula, pues siempre aseguró creer en algo tan insostenible— feéricos» (II, 572).

³⁹³ El color rojo de la libertad recuerda la metáfora del célebre verso de Alfred Tennyson: «Nature, red in tooth and claw», utilizada profusamente para referirse a las teorías evolutivas de Darwin (*In Memoriam A. H. H.*, 1849).

lograron colmarse tampoco en esta ocasión, debido al sentimiento de culpa inyectado por Asier en la nuca del maestro, tras haberle descubierto fornicando con Anaconda en el pupitre de la escuela³⁹⁴. La figura del intelectual que sopesa verdades e imaginaciones y que, finalmente, no es capaz de decidirse y de tomar partido subraya el patetismo de la figura de don Manuel en su negativa a casarse con Mercedes. El desenlace se desarrolla patéticamente, en la triste construcción de un triángulo dramático con su discípulo:

Una santísima trinidad con una pobre —ahora más que nunca— señorita Mercedes resignada a una soltería que jamás tendría fin, un don Manuel —ya no monstruo— preservando tozudamente mi inocencia ya perdida, y yo —ahora el verdadero monstruo—, el vano objeto de culto repitiendo hasta la exasperación el «¡Cásese con ella, ya no tengo quince años y lo comprendo, cátese con ella, por favor!» (III, 109).

EL HOMBRE INÚTIL. ROQUE ALTUBE

El personaje de Roque Altube establece el eje a través del cual se desarrolla la trama de los tres tomos de *Verdes Valles, colinas rojas* y su caracterización constituye, sin duda, uno de los valores más destacados de su obra. El proceso de individuación del personaje permite asistir al desarrollo de una personalidad humana en proceso de construcción y cuyo destino constituye el fruto de una serie de vicisitudes e influencias polifónicas. Como explica Philippe Hamon, «la etiqueta semántica del personaje no es un *dato* a priori y estable, que se trataría simplemente de *reconocer*, sino una *construcción* que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura» (1977: 8).

La variante del hombre inútil de Roque representa el perfil contrario a la figura del intelectual pasivo que, en mayor o menor medida, representan don Manuel y su sobrino Asier. Su personaje es el más cercano a la figura de la sabiduría instintiva, popular, con rasgos similares a la figura carnavalesca del bobo de Bajtín, caracterizada por su «sensibilidad, ingenuidad y atinados presagios» (Otero: 264). Roque Altube no carece de conocimientos, pero debe

³⁹⁴ «Entre las señales locales aciagas de don Manuel es posible que figurara la segunda ruptura de relaciones con la maestra en aquel su eterno noviazgo que ya duraba nueve años. Fue la novia la que dejó al novio, que no se arrancaba. Don Manuel necesitó de una guerra para regresar al calor de ella... Bien, pero, al menos, en aquel 1934 yo todavía no era el muro que se interponía entre los dos..., o la coartada del maestro para no casarse, expresada en la frase lapidaria e insoportable: “Tú, Asier, siempre tendrás quince años”» (II, 466).

actuar en un mundo cuyas reglas han cambiado. Por ello, su mente alterna en acciones y pensamientos contradictorios. De su carácter y su aparente ingenuidad destacan, sin embargo, una variedad de gestos que anuncian al hombre y la mujer nuevos, como su negativa a responsabilizar a Dios de las decisiones individuales y la asunción de que cada ser debe afrontar y reconocer sus propios actos: «No se debe echar a Dios la culpa de algo» (II, 665)³⁹⁵. Su lucidez contrasta con la perspectiva de numerosos ejemplos de la literatura tradicional, en los que se advierte la primigenia tendencia del ser humano a desviar la responsabilidad de sus actos a otra persona, desde los primeros versículos del Génesis hasta otros relatos del origen, como ocurre en la leyenda Bassari que recuerda Joseph Campbell sobre la creación de Unumbotte:

Es curiosa la tendencia de los actores principales a acusar a otro de haber sido el iniciador de la Caída. (...) Esta identificación de la mujer con el pecado, de la serpiente con el pecado, y por ello de la vida con el pecado, es el giro peculiar que le ha dado a toda la historia el mito bíblico y la doctrina de la Caída (1991: 79).

El sustrato mítico del personaje se encuentra manifiestamente representado por la infatigable audacia del hombre de acción. Una energía persistente y tenaz que, sin embargo, actúa siempre accionada por el estímulo de las figuras femeninas de su vida. En la construcción de su identidad, Roque desarrolla todos los pasos del héroe en el umbral y regresa continua e incansablemente derrotado de todas sus empresas. En primer lugar, de la transgresión provocada por su idilio amoroso con Isidora y su posterior «regreso a la tierra» tras abandonar tanto su trabajo en Altos Hornos como su mujer y su hija³⁹⁶. El héroe no logró traspasar realmente esa frontera y alejarse, consecuentemente, de su tierra natal que, por otro lado, ya había dejado de ser idílica. Roque regresa como un héroe arrepentido y confuso, deseoso de «resarcir a su familia de todo un año de despego e, incluso, de haber profanado el viejo orden familiar» (I, 324). Ese orden sacralizado, la sangre enraizada de los Altube, es capaz de subyugar su corazón a la fidelidad de la Ley de la

³⁹⁵ «Crucé la ría para trabajar en la fábrica, elegí a *la otra* ella y me eligió, y esto fue cosa de Dios. Sin embargo, también la tierra es cosa de Dios. De manera que como todo vino de un error suyo, pues Él es el culpable. Llevo treinta y siete años queriendo echarle la culpa» (III, 664).

³⁹⁶ El punto ciego en la narración de la separación permite deducir que fue Isidora quien decidió que Roque no podía cambiar de mundo, teniendo en cuenta la pasividad y la falta de entrega demostradas (v. Cercas, 2016: 17).

sociedad tradicional, que niega el paso del tiempo y, por tanto, la propia idea de la transformación³⁹⁷:

Fidelidad a la vieja ley no escrita por la que el clan se había mantenido incontaminado desde siempre – desde el Principio, con mayúscula, gustaba de decir don Manuel con un fugaz y penoso fulgor en sus ojos – fidelidad a la vieja sangre solitaria y encostrada, más cerrada en sí misma cuanto más primitiva e ignorante, un verde valle conteniendo todo el mundo imaginable, y defendiendo esa vieja sangre aun a costa de clamar: «Somos de una manera y creemos que nos gusta ser así, porque es nuestra manera, y no queremos cambiar nunca, no queremos visitas ni intromisiones. No queremos cambiar nunca. Nunca» (I, 325).

Como ya se ha señalado, el personaje de Roque representa un elemento clave en la estética del tiempo del crecimiento. De ahí la importancia que tienen para el universo del personaje las identificaciones de lo humano con la naturaleza. La mujer amada es, desde el principio, la equivalente de su propia tierra de labranza, Altubena, y con ese pensamiento forjará instintivamente el resto de su vida: «Nunca había oído que una mujer y la tierra fueran lo mismo. Hasta hoy, sólo Altubena había sido mi tierra. Pero ahora quiero que Isidora sea también mi tierra» (I, 228). En los primeros episodios de su idilio amoroso, Roque debe compartir sus energías y cumplir con su deber de labranza al llegar cada noche a su caserío³⁹⁸ y, al fin y al cabo, ese arraigo será el que le impida dirigir su propio camino: «Yo te diré de quién eres tú: ¡de Getxo, de Altubena, de tu madre! ¡Todos los vascos sois de vuestras madres! ¿Por qué no te vas de una vez con ella y no vuelves?» (I, 289).

El personaje de Roque supone, por lo tanto, una variante muy particular de la figura del hombre inútil. Se trata de una fuerza física masculina puesta necesariamente al servicio de la idea del bien por medio de las mujeres que rigen su vida. El recuerdo de Isidora se encuentra siempre en el origen de sus acciones subversivas³⁹⁹ y en la reivindicación de cada acto transgresor, ya sea revolucionario o amoroso, como veremos a continuación.

³⁹⁷ La prueba de esa tozuda mentira se encuentra en el irónico destino que le espera a su regreso. En lugar de trabajar de nuevo la tierra, acaba empleado como conductor de tranvías en la empresa de Cristina Oiaindia.

³⁹⁸ «No entro en la cocina y voy derecho al cobertizo de las herramientas, cojo la azada y salgo a sallar las boronas a la luz de la luna» (I, 256).

³⁹⁹ No olvidar la importancia de la caja vacía de jabón, un símbolo recurrente en la lucha obrera. En el tomo III, los discursos de Asier, el sobrino de Roque, en Altos Hornos, también se pronunciarán sobre una caja de madera, aunque no de jabón (III, 372).

ROQUE ALTUBE Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO

La destrucción del idilio amoroso tiene una presencia tan masiva en la novela que todas las relaciones sentimentales están, prácticamente, abocadas al fracaso, fuera de la utopía espacial de Oiarzena. El espacio del amor está más cerca de las relaciones familiares apegadas a la tierra y a la descendencia, una vida sencilla adaptada a los ritmos de la naturaleza, que a las historias personales. El sentido biologicista del impulso erótico es inequívoco en la siguiente anotación personal manuscrita de Pinilla sobre el amor humano y que resulta clave a la hora de entender las relaciones amorosas de sus personajes⁴⁰⁰:

El amor humano, regido por el celo, no sólo tiene que ser más beneficioso para la especie, sino que también resulta más ennoblecido y más espiritual, al suprimir por completo su innecesario deseo de doce meses por año, convirtiéndolo en algo que debe ser tenido por una fugaz concesión del hombre a su parte animal, un mínimo de su tiempo, domado imperativamente para poder hacer inmortal al espíritu por una generación más, a costa de esa transitoria entrega de su carne, de manera que el espíritu jamás podría resultar tan favorecido (I-11, Archivo Walden).

Como ya se ha indicado, la presencia del cronotopo idílico en la novela tiene como referencia un microcosmos limitado y autosuficiente, desligado del resto del mundo, en el cual la vida de las generaciones puede desarrollarse en una serie temporal infinita (Bajtín, 1989: 376-377). La destrucción de ese microcosmos resultará de la imposibilidad de concebir ese tipo de aislamiento en la sociedad moderna. Roque Altube e Isidora conforman, así, una nueva versión de los amores enfrentados por pertenecer a mundos distintos e, incluso, a tiempos distintos.

El cronotopo del umbral se encuentra plenamente presente en estas transformaciones, representado a partir de un instante que aglutina en sí mismo la metamorfosis, el paso que traspasa Roque Altube al enamorarse en La Arboleda. Ello evoca la primera parte de los ritos del «monomito» de Joseph Campbell (separación, iniciación, retorno) a pesar de que, a diferencia de los

⁴⁰⁰ En otra nota, se puede leer: «En la época del celo, va a buscar a María, a la que ya había visto en otra ocasión. No tuvieron que hablarse, porque los dos eran iguales. Además, hubo su combate por la hembra, pues el galán de turno se enfrentó a él, aunque lo zarandéo como a un pelele» (I-13, Archivo Walden). Las notas personales manuscritas sobre *Verdes valles...* se encuentran, en la actualidad, en su caserío de Walden y constituyen una fuente de consulta vital para este trabajo.

verdaderos héroes, la estética de la derrota impide un regreso a un nuevo tiempo trascendente, en el que ya nada pueda herirlo:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (1991: 25).

La fase de separación de Roque se inicia tras la decisión de su familia que le obliga a abandonar la tierra agrícola para trabajar en la estructura de la nueva sociedad industrial. Ello provoca la superación del umbral de la sociedad tradicional y la ubicación del personaje en un nuevo mundo. Roque experimenta una transformación forzosa que se encuentra ligada, a su vez, a la entrada en el tiempo histórico de su caserío Altubena, en el momento en que sus coordenadas tradicionales inician su irreductible proceso de transformación:

Estoy en Altos Hornos porque la madre quiso que saliera a trabajar. Somos ocho bocas en Altubena, suponiendo que el tío Santiago sea una sola boca. La madre se queja de que nunca ha podido meter dos reales juntos en el calcetín. Dice: «Ya tenemos dos viejos y pronto seremos tres viejos más. Pronto las tierras de Altubena se reirán de nosotros» (I, 156).

El destino trágico se adivina ya en la fase de iniciación, la etapa de pruebas y obstáculos que el joven Altube deberá superar, «la aventura del héroe», según Campbell. En ella, Roque traslada su vida fuera de los márgenes conocidos de su tierra natal y se enamora de una mujer que pertenece a otra esfera espaciotemporal. Isidora es hija de emigrantes castellanos, revolucionaria y perteneciente a la sociedad industrial. Tras su tercer día de visita reivindicativa en Altos Hornos, Roque recibe un panfleto de sus manos y, de un modo inocente, la (per)sigue por primera vez hasta su casa. La narración nos permite recorrer, de este modo, el espacio que separa física y simbólicamente a los dos personajes: margen izquierda, Altos Hornos–Sestao–La Arboleda, y margen derecha, Getxo⁴⁰¹. En este primer recorrido, ya resulta llamativa la práctica ausencia de marcadores temporales y el tono de verosimilitud imperturbable que evita señalar la verdadera distancia recorrida a pie⁴⁰².

⁴⁰¹ Hay que señalar, además, la irrisoria distancia que separa físicamente los dos mundos: los 160 metros que separan Las Arenas de Portugalete a través del Puente Colgante de Vizcaya.

⁴⁰² Esa omisión o exageración resulta imprescindible para la estructura de todos los capítulos relacionados. El paseo Altos Hornos-Arboleda debe ser más de dos horas y la vuelta, más de cuatro, incluyendo el

La noche que pasa con Isidora en La Arboleda constituye el primer acto de desarraigo de su tierra natal. Esa «jornada de asombro» se actualiza tras descubrir que ha pasado la primera noche de su vida fuera de su caserío (Campbell, 1991: 140)⁴⁰³. Una sensación de extrañeza que está relacionada con una dependencia materna y terrenal y con la falta de un proceso de iniciación real que provoque el contacto con el mundo exterior y con su nuevo yo⁴⁰⁴. De hecho, esa ausencia de procesos explícitos de iniciación constituye una de las señales diferenciadoras entre las sociedades primitivas y las sociedades históricas: ceremonias de nacimiento, nombre, pubertad, etc. que «se distinguen por ser ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás» (Campbell: 13). En la soledad de su habitación, se produce la primera toma de conciencia estética de los mundos antitéticos. Se trata de la representación imaginaria de las correspondencias entre los lugares naturales y los individuos que provocan el trágico desenlace: «Su sitio es Altubena. (...) En Altubena vivirá pronto una cara nueva, porque mi sitio es el sitio de Isidora. Dios se equivocó poniéndola allí» (I, 155). La identificación de Roque con el viejo mundo rural tiene, de hecho, una particularidad. Él es el primer Altube que ha cruzado el umbral del caserío y que ha amado más allá de su tierra natal. Por ello, la escenificación final de su muerte en el tercer tomo estará enlazada con su recuerdo y, a su vez, con el futuro, en una correspondencia simbólica de Isidora:

Ahora, Roque Altube se moría. El viejo mundo se moría. ... Es mejor que usted no le vea. Mejor para usted. La vejez ha caído sobre él de golpe, su cuerpo ha encogido, su

«gasolino», la motora que se utiliza para el traslado entre las márgenes: «Desembarcamos en Las Arenas y echamos a andar por la costa hacia las playas» (I, 210). A diferencia de García Márquez, quien modeló las circunstancias espaciotemporales en un espacio sin referente, Pinilla utiliza incesantemente referentes reales para su narración, con esta licencia del umbral. En el tercer tomo, aparece una referencia expresa al bote en Asier: «Era miércoles. El viernes, cruzando la ría en el bote, de regreso de Altos Hornos, descubrí a lo lejos, en el embarcadero de Erandio, a alguien que me pareció Tobías». Posteriormente, es todavía más explícito en el trayecto, mediante la voz de otro narrador y de otra forma de narrar: «Crucé la ría, el funicular me elevó a la altura de los montes mineros y llegué a La Arboleda antes de las diez. Paseé por la plaza observando los pocos rostros que había por allí, y enseguida vi acercarse a un minero de sesenta años y con un solo brazo» (III, 237).

⁴⁰³ «Y cuando llega la luz del nuevo día caigo en la cuenta de que ésta ha sido la primera noche en mi vida que no he dormido en Altubena» (I, 269).

⁴⁰⁴ Este aspecto es reforzado por multitud de personajes, como el caso del topo Domiku, quien no se siente capaz de dejar atrás el enlace con su caserío tras varias décadas de posguerra: «¿No dormir en mi casa? — se amedrentó. — Todavía no puede ni mear fuera del caserío — nos reveló la misma mujer—. Si está en la tasca del pueblo y le entran ganas, vuelve a casa. — Sí — confirmó Domiku. — Eso se arregla viajando, y cuanto más lejos, mejor — le envió don Manuel en uno de sus escasos rasgos de brío» (III, 523).

cara es barro magullado. ... Tiene el cuello como de piedra. ¿Y sus ojos? (...) «Eso sí, abiertos. No los aparta de una silla». «Pronuncia una palabra». (...) «Un nombre» (III, 627).

Una de las consecuencias sociales más importantes de la modernidad política y literaria, y de su base fundamental: el individualismo⁴⁰⁵, fue el inicio de un proceso de desintegración del sistema de estratificación natural de la sociedad tradicional:

Tras la quiebra del feudalismo estamental, Europa inventa la modernidad con sus tres grandes innovaciones institucionales: el Estado nacional, el capitalismo industrial y la secularización cultural. Con la revolución burguesa desaparece la sociedad estamental, emergiendo en la lucha de clases (Gil Calvo, 2006: 115).

Sin embargo, la posición que cada individuo ocupa en el mundo ya ha dejado de ser natural en la sociedad moderna y cada persona, al menos desde un punto de vista estético, ya se encuentra capacitada para imaginarlo, convocarlo o, incluso, crearlo. En la novela, ni Roque ni Isidora son capaces de percibir esa hipotética libertad puesto que su momento decisivo se produce en plena transición de sociedades. Ese será, finalmente, el factor desencadenante de la separación, la derrota individual contra el poderío estético de los lugares naturales: «Y todo por una simple ría separando lo tuyo de lo mío» (I, 252)⁴⁰⁶. Por un lado, Isidora no está dispuesta a retroceder al lugar de la mujer en la sociedad tradicional y, por otro, las leyes familiares ancestrales se muestran incapaces de asumir las transformaciones que conllevan las acciones de Roque. Esas normas le obligan a permanecer en su tierra y su caserío y olvidar incluso las responsabilidades inmediatas como padre de Teresa⁴⁰⁷. Al fin y al cabo, las normas de la tribu se sitúan por encima del individuo y éstas no permiten la unión de un Altube con una extranjera⁴⁰⁸: «Los Altube y los Uribe siempre nos hemos

⁴⁰⁵ Bauman define la modernidad líquida como un modelo social que implica «el fin de la era del compromiso mutuo», en el cual se impone la otra cara de la individualización, que lleva a «la corrosión y la lenta desintegración del concepto de ciudadanía» (2002: 17 y 42).

⁴⁰⁶ Incluso dentro de la Arboleda, también se discute sobre el «sitio» que corresponde a cada ser: «Mi sitio está en la tribuna —dijo Isidora. (...) Tu sitio está en casa —le dije, poniendo la silla en el suelo y sentándola encima» (I, 234).

⁴⁰⁷ «Tendremos que casarnos en el centro de la ría y partir nuestro hijo por la mitad y llevarnos cada uno un trozo. (...) “La mujer debe ir a vivir donde quiere el marido”, le dije un día, y ella me miró y no tuvo que hablar para que yo supiera que ésa era la gran razón de que se negara a casarse» (I, 221).

⁴⁰⁸ «“A ver quién se lo dice al padre”, dijo la madre. “Se tirará Galea abajo”. (...) “Es maketa”, dijo él. “Una maketa preñada”, dijo la madre. “A ver cómo lo arreglas”» (I, 219-220).

casado con vascos» (I, 228)⁴⁰⁹. Su hija Teresa pervivirá, de este modo, «como una perenne denuncia» de las barreras artificiales creadas por las comunidades imaginadas, la primera víctima de las derrotas del héroe.

En ese espacio creado por la imaginación, La Arboleda y Getxo personifican la pertenencia a mundos ideológicos que están constituidos previamente como mundos estéticos y en los que se manifiesta también una correspondencia ética. Como explica Natalia Álvarez:

En la ficción narrativa nos encontramos con escenarios que, a pesar de estar en algunos casos inspirados en una geografía conocida, se configuran como universos con vida propia en el seno de la ficción (2017: 134).

Desde la perspectiva tradicional de los Altube, el universo está gobernado por correspondencias irrenunciables y, por tanto, La Arboleda es «aquel sucio lugar del otro lado de la ría lleno de fábricas y minas y casuchas amontonadas y rebaños de gente triste» (I, 155). Es decir, un espacio estéticamente inmundado que conlleva una correspondiente cosmovisión moral:

Su sitio no es aquí. ¿Por qué su padre la puso a vivir en estos montes sucios de mineral, entre esta gente con tanto odio dentro, siempre entre gente, a todas horas, grupos de gente malhumorada dentro y fuera de las casas, gente, gente...? (I, 182).

Cabe destacar, por otro lado, la importancia estética que juega el símbolo de la mar respecto al idilio amoroso. La mar está redundantemente constituida en la novela como el territorio propicio de las relaciones sexuales. No sólo de las parejas protagonistas sino de todos los encuentros eróticos de Getxo⁴¹⁰. En la playa de Arrigunaga acontecen los momentos más cruciales de la trama y en ella se inician los virajes vitales característicos del cronotopo del umbral, que implica un tratamiento metafórico del lenguaje y, sobre todo, un uso del tiempo fuera del curso biográfico ordinario.

⁴⁰⁹ El referente de esta trama está, sin duda, en *Andanzas de Txiki Baskardo* y la historia de amor del Baskardo con la mona maketa. En este caso, el umbral tiene una perspectiva más explícitamente biológica, aunque el final es trágico en ambas obras. Asimismo, esta trama también se encuentra de modo secundario en la relación entre Vicente Sáez y la Chipinita de *En el tiempo de los tallos verdes*.

⁴¹⁰ «Siempre fue la playa refugio nocturno de parejas enamoradas o de simples desahogos con hembras profesionales, y siempre arrastró a mirones responsables o a cuadrillas de gamberretes que, más que a vigilar, bajaban a la playa a espantarlas en su momento álgido. La playa había dado y quitado muchas honras. Un varón ganaba prestigio si le veían bajar con una y otra novia; una muchacha quedaba marcada si era descubierta una sola vez» (II, 413-14).

Como ya se ha explicado a raíz del episodio de Totakoxe, la introducción del pecado en la sociedad tradicional supuso un lastre irreductible para la sublimación del amor: «Nunca más me atreveré a mirarla a la cara, después del pecado que he querido cometer con ella. Todo, en la playa, había sido limpio hasta hoy. Pero yo la he manchado» (I, 213). En la escena central del idilio amoroso de Roque e Isidora, el concepto de pecado aparece como el freno que detiene en un primer momento al protagonista ante el amor, como el elemento social y cultural que le distancia de los Baskardo de Sugarkea y de la sociedad primitiva. Al igual que el cristianismo, la moral de la sociedad moderna tampoco permitió regresar a la concepción natural del sexo, una sensación que los personajes sólo logran recuperar gracias al poder catalizador de la fuerza originaria del mar⁴¹¹. Así ocurre con Isidora, al sentir que sus restricciones sociales se evaporan al contacto con el mensaje de libertad de Arrigunaga. Esa conexión natural entre el amor, la mar, la cópula y la vida ya aparecía narrada en *Andanzas de Txiki Baskardo*, a través del salto de los primeros organismos vivos en la arena de Arrigunaga:

Descubrieron que eran anfibios. Se llenaron de esperanza y amor, y para copular regresaban al agua. Sus primeros hijos vinieron a demostrar que la aventura de la VIDA en la tierra era posible, para bien o para mal (1980: 12).

La escena de la playa reproduce un proceso de metamorfosis que afecta a los dos personajes, Sin embargo, como es norma en Pinilla, es la mujer activa y reproductora la que toma las riendas de ambas voluntades y provoca la unión amorosa con Roque, inequívocamente asustado e incapacitado a responder por sí solo ante la llamada de la naturaleza. La mirada de Roque nos narra la transformación de Isidora quien, gracias a la fuerza de la mar, conecta su ser con la esencia primitiva biológica del ser humano (I, 213-214). Su contacto provoca que empiece a gritar, a desnudarse y a sentirse idílicamente representada más allá de las coordenadas espaciales y temporales ordinarias:

⁴¹¹ «¡Isidora, Isidora, el mundo es nuestro! ¡Por mucho que mires a tu alrededor no verás a ningún otro hombre ni a ninguna otra mujer! —digo, grito. Levanto los brazos como para volar—. ¡En las minas no puedes poner los brazos así sin tropezar con alguien! ¡Todo lo que hay en la playa es para nosotros dos, Isidora! ¡El cielo es nuestro, la arena es nuestra, los montes son nuestros, la mar es nuestra, Isidora! ¡Gritas y nadie te oye! ¡Estamos solos en la playa, Isidora! ¡Estamos solos en el mundo!» (...) «El cuerpo y el alma de Isidora se engolosinaban con Getxo, pero sólo cuando estaban en Getxo. De regreso a las minas, de su cara desaparecían la mar, la playa y el espacio libre hasta el horizonte, y se llenaba de la tristeza y oscuridad de su gente» (I, 211 y 220).

«¡Estoy en el fin del mundo! (...) ¡Mi cuerpo está en el fin del mundo! (...) ¿Quién soy? ¿Cómo me llamo?». Las animalizaciones, siempre positivas en Pinilla, son ineludibles en este proceso en boca de Roque: «Es como una gaviota de colores volando a ras del agua», «chapoteando como una pata». Su proceso de identificación con la naturaleza es completo («¡No soy Isidora, soy la playa! — dice Isidora—. ¡Y tú también eres la playa») y arrastra consigo a Roque que, al principio, no puede soportar su desnudez: «¡Tápate, entiérrate en arena, que no te vea así Dios! Mi playa ya no será nunca la de antes de haber pecado». El poder estético de los Baskardo de Sugarkea tendrá, en el instante decisivo, un peso importante en el inconsciente individual de Roque a la hora de guiar sus actos ante la eternidad femenina de la mar, tanto en su encuentro con Isidora como con Fabiola:

En Getxo siempre se ha dicho que los Baskardo de Sugarkea hablan con sus hembras cuando nadan en la mar, pero no con palabras. Hago ruido con mi boca y ella hace ruido con la suya. Nos entendemos a la primera, ella y yo hacemos lo mismo. Nos zambullimos y nos hablamos tocándonos las carnes con las manos. En Getxo siempre se ha dicho que entre los vascos de otros tiempos los machos y las hembras se montaban dentro de la mar, como lo siguen haciendo los Baskardo de Sugarkea (I, 288).

El fruto de esa unión será un símbolo de la estética del crecimiento, una niña que, como hija de la mar⁴¹² reintegra su esencia al tiempo de los orígenes. Como relata Desmond Morris: «Cuando los antiguos peces empezaron la conquista de la tierra seca, sus nuevas cualidades terrestres se desarrollaron a gran velocidad, pero siguieron arrastrando sus viejas cualidades acuáticas» (1968: 25). Por ello, en tanto que descendiente de los primigenios «bichitos verdes», Teresa será llamada «renacuajo» por Roque e Isidora:

Pero tus ojos me desnudan preguntándome qué clase de renacuajo tengo aquí dentro. (...) Yo no estoy preguntando qué clase de renacuajo. (...) ¿Y de dónde has sacado que la madre de tu renacuajo vivirá en Altubena? (I, 221).

Desde un punto de vista narratológico, cabe destacar la modificación que se produce cuando la historia de Roque e Isidora cambia de voz narrativa y pasa de la primera persona del Roque protagonista a las voces de Asier y don Manuel. Como sujeto de una narración en tercera persona, sus acciones dejan de ser

⁴¹² «Nuestro hijo habla como el ruido de la mar» (I, 300).

ingenuas y literales para adquirir un tono épico y metafórico; de ese modo, los actos de Roque se reproducen como símbolos estéticos de una determinada ideología. Desde el punto de vista nacionalista de don Manuel, Roque defiende instintivamente su apego a la tierra y a su pasado. En cambio, para su sobrino Asier, su tío rechaza el futuro desde el punto de vista evolutivo de la historia marxista:

Usted mismo entendió entonces que lo de mi tío fue una deserción. Incluso lo ha llegado a calificar de deserción histórica. —También la deserción de Isidora fue histórica. —¿Qué es lo que ella rechazó? Una filosofía estancada y caduca. En cambio, lo rechazado por el tío apuntaba en la dirección de la Historia (II, 308).

Tras el fracaso de su relación con Isidora, el personaje de Fabiola surge en la vida de Roque para impulsarlo a retomar la lucha sindicalista que aprendió a reivindicar junto a la líder obrera de La Arboleda. Éste constituye uno de los primeros episodios de la «fase de retorno» (Campbell, 1991: 140)⁴¹³. Roque Altube, como héroe derrotado y superviviente de un proceso de metamorfosis, ha sufrido y visto lo que otros hombres aún no han experimentado, de ahí que no ponga en duda el valor y la firmeza de una mujer como Fabiola y su capacidad de lucha contra la injusticia⁴¹⁴. Cuando éste intenta en solitario proclamar sus arengas revolucionarias, sin embargo, su voz no dejará de ser una traslación debilitada sin la fuerza original: «No convencí ni a un solo anarquista. Ella y *la otra* lo habrían hecho mejor. Creo que me falta algo que ellas sí tienen» (II, 691). En este aspecto juega un papel fundamental el esfuerzo de verosimilitud narrativa que intenta aplicar Pinilla a una transformación social que, a principios del siglo XX, era de una excepcionalidad agresiva:

Eran los ojos de la señorita Fabiola los que me hacían contar cosas que ni siquiera recordaba, que las iba recordando a medida que las decía. Fue como si alguien dentro de ella me vigilara. ¡Dios, si fuera un hombre! ..., pero tiene voz de mujer. ¿Por qué pienso que éste no es sitio para una mujer si los hombres no hacen nada para echarla y yo mismo me dejo vigilar por ella? (II, 90).

⁴¹³ «El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir)» (Campbell, 1991: 140).

⁴¹⁴ «Es terca, no se rompe. (...) La hostia en que andamos no es para mujeres —dice Lander Bukua. —No dirías eso si hubieras visto lo que yo vi» (II, 85-86).

La obsesión de Fabiola con Roque parte del trauma de su historia de amor con Román Pérez. Sus ocho hijos lo convierten en el ídolo propicio para conseguir ser madre⁴¹⁵. La segunda escena de Roque en Arrigunaga, su unión amorosa con Fabiola en el tomo II, tiene como referente explícito la escena con Isidora. En ella se establecen varios símbolos que establecen la analogía, como son la fecha del 1 de mayo que coincide con el nacimiento de Teresa⁴¹⁶, la hora, el nivel de bajamar⁴¹⁷ o el lugar desde el que Teresa le convocó al amor⁴¹⁸. En este caso, la pasividad de Roque es todavía más acuciante y la voluntad de Fabiola actúa desde el principio como la fuerza motriz de toda la acción: «La apoteosis nupcial de un zángano larga y afanosamente perseguido por una reina que se saltó las leyes de la colmena, excepto la del apareamiento único» (II, 243). Sólo en el último momento Roque siente en su cuerpo la llamada de la mar, lo que le impulsa a participar voluntariamente del acto amoroso. Ese tipo de «llamada de lo salvaje» está vinculada a la identificación de Roque con su esencia molecular que, en la obra de Pinilla, remite de nuevo a la desnudez y a los primeros organismos que habitaron la mar y la tierra. Se produce así una integración fisiológica previa a la emocional, dado que se requiere una inmersión en las fuerzas de la naturaleza para ser capaz de escuchar el discurso de la libertad. Un grito que, en este caso, está asimilado al único acto de verdadera libertad de la vida de Roque:

Su voz no calla, grita y grita. Me descalzo. Mis pies se van hundiendo en la arena seca y fría. Y de pronto puedo entender algunas palabras. Ahora mis pies pisan arena más fría y mojada, y enseguida más dura y con charcos. —¡Trabajadores, en este sagrado día del Primero de Mayo... (II, 181-182).

La verdadera energía simbolista de la obra de Pinilla se refuerza en la clave de estas escenas en la playa, edificadas sobre unas características cronotópicas particulares. La identidad de los personajes se construye por medio de símbolos, la medida del tiempo se elabora mediante elementos naturales y

⁴¹⁵ El aspecto de la progenie es, asimismo, crucial en la estética del hombre inútil, considerado como alguien infructuoso, yermo, que sobra o que siente que sobra. Ni Don Manuel ni Asier tienen descendencia, mientras que Roque Altube tiene ocho hijos con Madia, a los que hay que sumar Flora y Teresa.

⁴¹⁶ La escena con Fabiola se produce el 1 de mayo de 1912, la fecha de nacimiento de Teresa es el 1 de mayo de 1890.

⁴¹⁷ «Me llega el ruido a bajamar de la playa... Aquella noche..., aquella noche... la bajamar fue también sobre esta misma hora» (II, 181).

⁴¹⁸ «La voz, su voz, viene de la izquierda, de la parte donde estuvimos aquella noche» (II, 181).

su medida se aparta del curso del tiempo biográfico para entrar en un contexto de resonancias iniciáticas. En la escena con Fabiola, la transformación es todavía más abrupta. Antes de llegar a la playa, se hablan constantemente de espacios y tiempos concretos, que desaparecen sutilmente cuando el personaje entra en el espacio de la playa⁴¹⁹.

Respecto al papel simbólico de la mar, cabe destacar finalmente la relación isotópica que establece la novela entre el primer capítulo de los dos primeros tomos. En el primero se narra el trayecto de la familia Oiaindia hacia el paraíso terrenal nacionalista de Arrigúnaga y en el segundo, tras el regreso de Martxel de Ceilán revestido de un carácter mesiánico y liberador, la playa se convierte en el espacio en el que los cuerpos desnudos pueden expresar su contacto íntimo con la libertad o con el deseo de libertad⁴²⁰. Arrigunaga representará también el espacio físico ideal para los ritos de un bautismo iniciático:

Hasta hoy la playa no había sido nuestra. (...) Luego se juntan los dos y se huelen el uno al otro los cuerpos, y Martxel dice: «No nos conocíamos hasta hoy», y Fabi dice: «Oh, oh, no nos conocíamos hasta hoy. Conozcamos a Jaso». Me rodean. Me huelen. No cesa la risa de Fabi. Dice: «Siempre junto a Jaso y no sabía que le quisiera tanto». Martxel me besa en la boca y Fabi hace lo mismo, y dice: «¿Por qué nunca había besado a mi hermano en los labios?», riendo, no como Martxel, quien tiene una expresión tan dolorida como la de Cristo. Me dejo manosear por ellos, y ellos toman mis manos una y otra vez y las ponen sobre sus cuerpos (II, 49-50).

La fuerza simbólica de lo eterno femenino surge en Pinilla de la imagen de la mar y alcanza a distintas posibilidades de personificación, desde las lamias hasta Isidora, Fabiola, Flora o Elisenda. El personaje de Fabiola se identifica como una «figura blanca», «desnuda», «sin la sábana blanca con que se disfraza», subida sobre «una caja vacía de jabón», produciendo de ese modo un deslizamiento simbólico de su personalidad hacia otro significado. En la mente

⁴¹⁹ «En diez minutos llego a Aigorta, a las cocheras del tranvía. Todo está tranquilo. La cochera está abierta y la gente trabaja. Ni rastro de la señorita Fabiola. A lo mejor la han echado de aquí y se ha ido a la plaza, otro buen sitio para hablar encima de una caja de jabón. Pero tampoco está. Vuelvo a San Baskardo y a La Venta para ver si después de haber sido echada de todos los sitios se le ha ocurrido soltar su mitin al pie del Roble de nuestra plaza. No está. Pregunto y nadie la ha visto. Empiezo a dar vueltas por un lado y por otro, por Alango, Fadura, Aiboa y hasta Las Arenas. No está ni ante el Puente Colgante ni ante la iglesia de Las Mercedes. De vuelta a San Baskardo ya tengo la noche encima» (II, 181).

⁴²⁰ Fabiola aparece en la vida de Roque armada de una ideología naturista y anarquista que ha bebido de su hermano Martxel, tras su regreso de Ceilán. Su ideología promueve el derrumbe de cualquier tipo de autoridad o coacción a la libertad.

de Roque ha dejado de ser Fabiola para ser un símbolo, no sólo de Isidora sino de lo que Isidora representaba⁴²¹. Ambas personalidades se diluyen para formar parte de la naturaleza que les engulle, preparándolas para un nuevo nacimiento, el segundo de Fabiola y el tercero de Roque⁴²². Al igual que Isidora, Fabiola se transforma en la misma playa: «Soy la brisa. Soy la mar» y el lenguaje que gobierna sus actos es el kinésico de su cuerpo:

Mis manos están diciendo al cuerpo de ella que la quiero montar y ella me está diciendo con sus manos que la monte. La mar entra conmigo en este cuerpo que creo que ya sé de quién es (II, 186).

El sentido iniciático de estas escenas tiene su correspondencia simbólica en la procreación que resulta de ellas, del mismo modo en que, en las sociedades agrícolas, «los rituales de siembra y de cosecha se identificaban con los de la procreación humana» (Campbell, 1991: 213). Por un lado, Teresa, la perenne denuncia de la renuncia al amor y, por otro, Flora, el símbolo de la mujer nueva⁴²³. El final de la escena remarca ese carácter simbólico y la profunda despersonalización que requieren los actos iniciáticos: «Salimos a la arena como si no nos conociéramos, uno detrás del otro, ella cuatro zancadas por delante de mí» (II, 186).

La evolución del personaje de Roque desarrolla, con el matiz de sus fracasos, los requisitos formales de la aventura del héroe establecidos por Joseph Campbell y Vladimir Propp en sus obras:

El protagonista es alejado o apartado de su entorno cotidiano para someterse a una serie de pruebas iniciáticas que le permiten enfrentarse a su monstruo interior para aprender a conocerse mejor a sí mismo. Pues sólo así, una vez vencidos los demonios familiares que le habían obligado a huir, el antihéroe acaba por madurar y transformarse, superándose hasta ascender a un estatus moral revestido de mayor dignidad. (Gil Calvo, 2006: 73).

Las derrotas del carácter de Roque Altube en la fase de iniciación subrayan, a pesar de las apariencias, el profundo carácter pasivo de una energía que sólo se activará en contadas ocasiones, motivada por la energía de «lo

⁴²¹ «Y si ese alguien fue la que llamamos señorita Fabiola, a la figura que está encima habrá que seguir llamándola señorita Fabiola hasta que me atreva a pensar que no lo es» (II, 182).

⁴²² «¡Esta playa fue nuestra segunda cuna! ¿A qué otra criatura le ha sido concedido el saborear los Orígenes?» (II, 183).

⁴²³ «¡Habla, oh criatura recién nacida, y que el mar transmita tu mensaje revolucionario a las ciegas masas!» (II, 182).

eterno femenino». Son siempre las mujeres que conoce las que orientan y estimulan su energía, ya sea el caso de Isidora, Fabiola, Flora o, incluso, Madia, su mujer⁴²⁴. Ese carácter subordinado enlaza la terquedad de Roque con la personalidad de don Manuel y de Asier, personajes cuyas acciones también son, en mayor medida, dirigidas por la actividad femenina.

EL HOMBRE INÚTIL. ASIER ALTUBE

El personaje de Asier Altube representa otra variante del hombre inútil, la del ideólogo incapaz de llevar a la práctica sus propuestas y condenado al pesimismo y la desilusión. En Asier se advierten las características del hombre revolucionario, un héroe de la lucha social⁴²⁵ configurado a partir de una «mezcla de debilidad anímica y corrupción de la vida por el intelectualismo» (Varias, 1997: 644, cit. en Otero, 2017: 260).

Junto con don Manuel, el personaje de Asier Altube actuaba como protagonista de la trama detectivesca de la novela *En el tiempo de los tallos verdes* (1969). En ésta, su incapacidad física (se encontraba en silla de ruedas a los trece años) no suponía una condición de minusvalía en su laboriosidad sino que, paradójicamente, constituía uno de los motores de su inagotable actividad como detective, obsesionado con descubrir la verdad y probar la inocencia de su amigo Vicente Sáez, el maketo. Del mismo modo, el accidente que provoca su invalidez y posterior incapacidad para hacerse cargo de los trabajos de Altubena contiene una raíz simbólicamente relacionada, como tantas otras cosas, con la destrucción del idilio del trabajo agrícola. La lesión fue causada por uno de los gemelos Altube, connotados con las particularidades del burlador capitalista, mediante una nueva herramienta de la nueva sociedad del hierro. En el momento del accidente Asier estaba serenamente tumbado en el campo de Altubena,

⁴²⁴ De hecho, es Madia la persona que le ayuda a acoger a su hija Flora de manos de Fabiola cuando ésta le pide ayuda, una acción que no logró acometer en solitario con su hija Teresa: «Estamos en 1937, no en 1913. (...) No sueño, no estamos en 1913. Sin embargo, la que se acerca es la señorita Fabiola con una criatura recién nacida en brazos. (...) ¿A qué esperas? —me dice. Me empuja otra vez con el brazo hasta dejarme ante la mujercita. Nunca me había dado una orden. No niego que siempre haya dirigido la casa al modo suave de las mujeres, que me haya dirigido a mí. Pero esto es otra cosa. Muevo las manos y cojo al crío de brazos de la mujercita. Se despierta y se pone a berrear» (III, 121).

⁴²⁵ La figura del ideólogo también aparece contrapuesta, en la novela, a figuras femeninas, como le ocurría a Facundo, en *La Arboleda*: «Soy un despreciable teórico. A veces pienso que no soy más que eso. (...) ¡Ah, si todas las tierras sembradas fueran como tú, Isidora!» (I, 177-178).

cuando el gemelo le pasó por encima con su tractor mientras hacía una demostración ante posibles clientes⁴²⁶. En *Verdes Valles, colinas rojas*, sin embargo, confluyen dos circunstancias que modifican sustancialmente la figura de Asier respecto a su personaje de *En el tiempo de los tallos verdes*. Por un lado, ya no es un adolescente («ha dejado de tener trece años») y, por otro, ha asumido dolorosamente su condición de mártir tras su primera ruptura con Nerea Jáuregi. Su incapacidad para recuperar su enérgica inocencia le ha postrado en la posición del intelectual reducido a defender sus ideas anarquistas desde una posición estática.

La figura del hombre teórico ha tenido un desarrollo profuso en la Modernidad. Sin embargo, en el esquema figural de Pinilla, no está configurada como un personaje capaz de encontrar el más alto placer en los actos de desvelamiento de la verdad sino como una figura derrotada y escéptica:

Desterrada la furia, la lucha y la rabia (armas de la defensa activa), el hombre inútil reacciona (...) con la defensa pasiva: la inactividad y el letargo. No obstante, no podrá permanecer así eternamente. La amistad, sus escasas acciones y la Necesidad lo conducen de nuevo a la vida, por un camino singular (Otero, 2017: 266).

Pese a su tipología, no todo es pasividad en el personaje de Asier. De hecho, liberado de la influencia paralizadora de don Manuel y espoleado por el ejemplo de su tío Roque y por el magisterio del anarquista Tobías Campo, Asier toma un protagonismo activo en la lucha sindical de la posguerra. El joven Altube es capaz de organizar diversas huelgas en los años cincuenta (1951, 1953 y 1956) que traen consigo ciertos aumentos de jornal, y algunas participaciones masivas. De éstas destaca la huelga de los Astilleros Euskalduna que, con el apoyo solidario de la Naval y Astilleros Nervión, consiguió movilizar a más de tres mil trabajadores. A pesar de que su frustración vital resulta de la imposibilidad de llevar a la práctica las propuestas que pretende, cabe destacar que en sus reivindicaciones sindicales el concepto bajtiniano de la prueba adquiere un sentido positivo (1989: 203- 204). Asier logra llevar a cabo con éxito

⁴²⁶ «Las estrías de la labranza eran tan rectas y paralelas como una reja de hierro y el gemelo no permitió que la última le estropeará la exhibición. Le concedo que no viera mis pies interponiéndose en su último surco. En cualquier caso, ni se detuvo ni se desvió (III, 140). «Pienso que, en el fondo, bullía un ingenuo anhelo de libertad animal, por nuestro nacimiento y desarrollo en un medio abierto y natural, con la playa como gran referencia. El tractor de mis primos lesionando mis pies a los doce años me clavó a una silla de ruedas, luego a unas muletas y finalmente al bastón, pero ninguno de mis cinco congéneres practicó conmigo la selección natural y, salvo ciertas limitaciones, me siguieron considerando un igual» (III, 224).

unas acciones arriesgadas y dificultosas, en los años de dura represión franquista.

Para Asier, además, el motivo del viaje incorpora un matiz de huida a raíz de su intento de suicidio (Otero, 269-270), una salida desesperada para el hombre inútil, fruto de la acumulación de derrotas y de la incapacidad de otear un horizonte diverso. De ahí que, en los instantes previos a su intento de suicidio, visite Oiarzena para tratar de encontrar algún recodo de esperanza al futuro. Sin embargo, la utopía de los cuerpos desnudos también aparece derrotada a causa de las brutales violaciones a Fabiola y a Flora.

ASIER ALTUBE Y LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO AMOROSO

La actitud de Asier Altube respecto al amor está imbuida, muy a su pesar, por la personalidad paralizante de don Manuel. La figura del mártir⁴²⁷ y del pecador forman parte de esa postura, lo que explica que Asier pase también veinte años de noviazgo con Nerea Jáuregui, con largos periodos de interrupción⁴²⁸. Al igual que en el caso de Mercedes y don Manuel, la relación entre Asier y Nerea está determinada por un tercer personaje externo, la figura del topo, representada en sus hermanos Ismael y Cosme Jáuregui. La narración de Asier vuelca la responsabilidad de la imposibilidad de colmar su idilio amoroso a esos «malditos espectros vivos que debieron morir cuando lo dispuso la lógica de la Historia» (III, 341). La trama de esta dilatada postergación del idilio incorpora figuras de la imaginación que representan literariamente imágenes aparentes de vida y de muerte. En este caso el deseo de muerte y el deseo amoroso están, consecuentemente, entrelazados. Al fin y al cabo, los hermanos de Nerea deben morir, y falsear su muerte, para que su historia de amor pueda formalizarse y llevarse a cabo. Evidentemente, es la irrupción insoslayable del tiempo y la historia la que emborrona los márgenes literarios del idilio temporal. La «mala suerte» que se atribuye Nerea no es otra cosa que un efecto de la destrucción que la Guerra Civil y la victoria franquista trajeron a sus vidas.

⁴²⁷ El artículo de González-Allende (2015) se centra en la figura del mártir a partir de la trama de Asier y Nerea, narrada en una novela breve de Pinilla llamada *Huesos* (1997) y que aparece inserta, aunque desde una perspectiva distinta, en *Verdes valles, colinas rojas*

⁴²⁸ En el personaje de Nerea, se realiza una transferencia de su aparición en *Las ciegas hormigas*, como hija de Sabas Jáuregi: «Desde entonces no se cansó de escucharme cómo viví mi dolor y mi soledad porque ella también sufrió lo mismo cuando de niña le mataron a sus tres gatitos: Cuarto oscuro, Baldosas de colores y Flor de peral» (III, 435).

La relación de Asier y Nerea, sin embargo, constituye la excepción a todo el panorama irremediadamente destructivo que hemos categorizado en este epígrafe. Hay varios elementos que posibilitan su unión finalmente feliz: la madurez de Nerea⁴²⁹, la posibilidad de consumir su amor fuera de la unión formal y, por último, la terquedad de Asier. La presencia de la mar es imprescindible en la configuración simbólica del amor físico y, por ello, sus encuentros sexuales se realizan en las ruinas de un viejo castillo sobre la playa de Arrigunaga:

Tanto ella como yo perdíamos la noción del mundo, quedábamos exhaustos mirando al cielo, creíamos que las olas no rompían en la playa sino en nuestros senos interiores, y para recuperar nuestras individualidades teníamos que dejar de tocarnos. Nerea iba más allá, echaba menos en falta que yo un tálamo decente, una blanda cama sustituyendo a la yerba amiga (III, 436).

La parálisis de Asier, como la de don Manuel y el resto de protagonistas masculinos, acompaña todos sus actos amorosos, siempre a la espera de que la mujer decida el destino de sus sentimientos. El desenlace de su historia de amor tiene lugar cuando Cosme Jáuregui, el segundo de los dos hermanos escondidos, sale finalmente de casa. Su decisión es resultado de la intervención directa de Asier, quien convence a otro «topo», Domiku Iturregui, para que el hermano de Nerea pueda comprobar que ya es posible salir sin temer represalias. La primera sensación de Asier tras haber eliminado la última barrera es, de nuevo, la inmovilidad⁴³⁰. La resolución de la historia de amor es, sin embargo, brillante. Ambos logran recuperar el tiempo perdido a través de las palabras y de la resurrección del primer encuentro:

Buena venta. Traes el carro vacío —le volví a comentar. ¿Cómo no recordar las viejas palabras? (...) Desde el punto cero. Nos casamos un mes después, en agosto —¡adiós para siempre al maldito ritmo estancado! (III, 526).

La figura del hombre inútil, como hemos podido comprobar, ha constituido una variante más de las imágenes con que el ser humano se representa a sí mismo en el arte durante la modernidad. Esa encarnación ya no puede ser captada con un simple trazo, sino que debe incorporar diversas facetas que, en

⁴²⁹ «He tenido mucho tiempo para pensar y ya no soy una muchachita de príncipe azul. Tengo treinta y cinco años y te aseguro, Asier, que eres de lo menos azul que existe. Me gusta tu amor» (III, 435).

⁴³⁰ «Entonces, de pronto, sentí un muro insuperable a mi alrededor. Fui incapaz de dar un paso hacia la casa y hacia ella, pensé que las cosas buenas no podían suceder con tanta sencillez. No me atreví» (III, 525).

ocasiones, pueden resultar antitéticas. Así, el carácter inútil de estas figuras constituye un elemento clave en la destrucción de sus respectivos idilios amorosos. A pesar de compartir el dolor de las víctimas, Don Manuel, Roque y Asier Altube son los principales responsables de su fracaso. Las figuras femeninas ejercen una atracción física evidente, pero los personajes tienen muchas dificultades para interiorizarla y descubrir en ella la razón de ser.

La ambivalencia del personaje de don Manuel realiza un recorrido fallido entre la revelación de la libertad en su infancia y la asunción patriótica posterior, es decir, entre la libertad ingenua y la sublimada (v. Schiller, 1985). La novela redonda así en una crítica a su dolorosa incapacidad para afrontar la realidad. La verdad le resulta tan desoladora que sólo puede encontrar consuelo en la fe. Manuel personifica al intelectual incapaz de afrontar las últimas verdades y que, llamado por la retórica sabiniana, necesita de inmolación y expiación extremas para cumplir su misión:

A un pueblo no se le ayuda con mentiras o medias verdades, y ninguna fe garantiza la verdad, ni siquiera la fe en nuestro pueblo y deja a Don Manuel más hundido en su caparazón sedativo: «Déjame con lo mío. ¿Quién ha dicho que yo busque la verdad?» (I, 45).

Respecto a Roque Altube, su trayectoria ficcional refuerza la concepción pinillesca de la evolución humana como un camino plagado de umbrales decisivos en el que las novedades se incorporan inexorablemente a la vida y superan las barreras que los seres humanos tratan inútilmente de colocar. La solución siempre se hallará en el recuerdo y el apego al entorno natural. En primer lugar, la tierra y, en un sentido más profundo, la mar. A pesar de su sorprendente y grotesca fertilidad, Roque sigue siendo una figura pasiva. Tanto su matrimonio como su progenie son consecuencia de la obediencia a las mujeres que le guían hasta la mar. Por último, Asier Altube, simboliza una excepción positiva a la estética de la derrota en las relaciones amorosas que presenta toda la novela. A pesar de su discapacidad y de sus luchas internas en tanto que hombre teórico o de acción, representa el valor positivo de la terquedad y del triunfo de la naturalidad sexual.

CONCLUSIONES

I

El objetivo de esta tesis ha consistido en exponer la raíz estética que fundamenta la narrativa de Ramiro Pinilla (Bilbao, 1923- Getxo, 2014) y analizar, de este modo, su contribución a las redes de sentido que conectan al ser humano con la realidad a través de la literatura. El autor vizcaíno fue creador de una obra que permaneció parcialmente arrinconada en el panorama literario español e, incluso, en el vasco, hasta la aparición de los tres tomos de *Verdes valles, colinas rojas* en la editorial Tusquets (2004-2005). Desde entonces, numerosos premios, reconocimientos, reediciones han destacado su producción como una de las referencias de la narrativa española contemporánea. Los estudios críticos de su obra hasta ahora realizados se han centrado, fundamentalmente, en los aspectos históricos e ideológicos de su obra. Un análisis estético resultaba, por tanto, necesario, con el fin de abarcar esos aspectos en un significado global y analizar el simbolismo de su narrativa desde una perspectiva más amplia y, a la vez, específicamente literaria.

La presente investigación plantea que el fundamento estético de la obra de Pinilla se halla en la estética de la destrucción del idilio en su triple faceta: la tierra natal, el amor y el trabajo agrícola. Dicha categoría conecta profundamente las tres etapas históricas de la humanidad. A partir de los Baskardo de Sugarkea, el referente de la sociedad primitiva, la novela revela el proceso por el que la sociedad moderna ha destruido paulatinamente las coordenadas estéticas en que la sociedad agrícola tradicional había vivido y organizado su existencia durante milenios.

El análisis de su recorrido literario ha puesto de manifiesto que *Verdes valles, colinas rojas* constituye el núcleo creativo hacia donde fluye toda su obra previa y de donde deriva su producción posterior. A partir de esta obra, la investigación ha examinado la suma evolutiva de las distintas etapas de la imaginación humana, desde el simbolismo de la sociedad primitiva hasta las figuras de la imaginación de la sociedad moderna. Se ha recurrido al enfoque aportado por las obras de autores como Bajtín, Auerbach, Frye y Beltrán para mostrar que la dialéctica entre los verdes valles y las colinas rojas no se limita a

una confrontación entre socialismo y nacionalismo, proletariado y burguesía o entre el pensamiento salvaje y las mitologías políticas. La novela se centra, más bien, en ubicar estéticamente al ser humano ante el abismo de la modernidad y, para ello, utiliza una forma interior que renueva el significado de los símbolos tradicionales desde una perspectiva dominada por la relación entre el poder y la risa.

II

El desconocimiento de la obra de Ramiro Pinilla estuvo determinado por razones personales y literarias. Como ha mostrado el análisis de su recorrido, a lo largo de toda su carrera, Pinilla priorizó su independencia por delante de las ventajas literarias del éxito comercial y su excentricidad le llevó a mantener contactos particularmente conflictivos con el sector comercial de la literatura. Su relación con las editoriales constituyó un camino continuo de desavenencias y frustraciones, prácticamente hasta los últimos diez años de su vida. Contratos abusivos con Destino, engaños y frustraciones con Planeta, discrepancias sobre el precio de su obra con la editorial Albia le llevaron a crear una editorial como Libropueblo/Herriliburu, en la que el autor publicó a precio de coste sus obras de 1978 a 1986.

El proyecto revolucionario de escritura y gestión editorial que Pinilla y su socio Rapha Bilbao llevaron a cabo ha permitido analizar la importancia que estas iniciativas sociales tuvieron en los años de la Transición. Su misión fue alterar las reglas establecidas del mercado del libro al conectar sin mediaciones escritores y lectores. Pese a concentrar gran parte de su actividad en Vizcaya, el número de ventas y el dinamismo de la editorial cosecharon una notable acogida. Su ámbito de mercado, sin embargo, redujo significativamente las posibilidades de difusión masiva de su obra. El estudio de su trayectoria ha servido para comprender las razones de su desaparición, entre las que destacaron la falta de colaboración de otros escritores, el problema de la financiación, la decadencia electoral del Partido Comunista, al que el proyecto estuvo ligado, y la armonía establecida entre las obras publicadas y la editorial. La importancia de ese equilibrio ha quedado ejemplificada en un hecho revelador. *Verdes valles, colinas rojas*, la obra que provocó la clausura definitiva de Libropueblo al cosechar un rotundo fracaso de público y crítica, resultó ser,

según se ha podido comprobar, la novela que, dieciocho años más tarde, situó al autor vizcaíno en el foco del panorama literario español, tras publicar sus tres tomos en Tusquets.

Por otro lado, haber tenido la posibilidad de acceder a los fondos de su archivo personal ha hecho posible descubrir un número importante de novelas policiacas y del Oeste, escritas en los años cuarenta y que, con la excepción de *Misterio de la pensión Florrie*, permanecen inéditas hasta hoy. Su hallazgo ha permitido comprender, entre otras cosas, la conexión entre los inicios de su vocación literaria y el sentido autoficcional de las novelas de su «periodo tardío». Su trilogía policiaca se entiende, en ese sentido, como una recuperación del rechazo literario que experimentó el joven Pinilla en sus inicios como escritor. Estas narraciones suponen el resultado de una madurez literaria que le permitió ensartar su simbolismo en los moldes de un género popular caracterizado por fórmulas fijas.

El escrutinio de su biblioteca ha conectado nuestra investigación con los fondos de la Casa Americana de Bilbao. La importancia de esa institución en la formación lectora de Pinilla resultó crucial, pues allí pudo tener acceso a novelas de autores estadounidenses que no resultaban sencillas de encontrar en España. Entre ellos destaca el caso de William Faulkner, cuya obra influyó explícitamente en la constitución del microcosmos ficcional de Getxo y de varios de sus personajes. Su estilo críptico, en contraste con el realismo soviético, así como la dificultad para encasillar su obra, tanto para la derecha como la izquierda americanas, le convirtieron en una de las estrellas literarias más reconocidas a nivel mundial, tras la Segunda Guerra Mundial. Tal y como documenta esta investigación, ello provocó que la Casa Americana de Bilbao, dependiente de la Agencia de Información de Estados Unidos, promocionara su obra alrededor del mundo y que Pinilla pudiera acceder a ella.

Distintos avatares biográficos y literarios condicionaron, pues, el proceso de escritura del universo pinillesco que arranca con *Las ciegas hormigas* en 1960 hasta *Verdes valles, colinas rojas*. Independencia, anonimato, soledad, formación autodidacta, trabajos administrativos, literatura por encargo, participación política, actividad periodística, atentados del entorno abertzale,

etc., circunstancias que han otorgado una nueva luz a más de cincuenta años dedicados a la construcción de un mundo narrativo propio y autosuficiente.

III

El universo del escritor vizcaíno parte de la plasmación del cronotopo idílico para mostrar su proceso paulatino de desintegración estética. A partir del estudio de dicho referente, se ha destacado el modo en que los tres rasgos característicos señalados por Bajtín (relación especial del tiempo y el espacio, sublimación de la cotidianeidad y conexión entre la vida y la naturaleza) adquieren una traslación destructiva en el proceso que narra la novela. Ésta se inicia en pleno arranque de la industrialización vizcaína, lo que provoca la irrefrenable aparición de unas estructuras socioeconómicas y estéticas incompatibles con el estadio anterior. La modernidad no permite que el espacio de la tierra natal pueda permanecer aislado y su tiempo estancado, de modo que el ser humano está condenado a perder su conexión vital con los ritmos ancestrales de su naturaleza conocida.

Las imágenes del pensamiento primitivo han generado una influencia inagotable en la red imaginativa de la realidad contemporánea, especialmente en la obra de Pinilla. La propia categoría estética del idilio, perteneciente al mundo tradicional, aparece representada en la novela desde su reverso, como la destrucción de la tierra natal, derrumbada por la violencia de la industrialización. Por un lado, se despoja la realidad de su connotación idílica y, por otro, se asume la transformación de los valores históricos heredados, proscritos por las nuevas estructuras de la sociedad moderna. Al destruir la coincidencia cíclica de las generaciones, el nuevo sentido del tiempo provoca la degradación del espacio familiar y laboral.

El personaje de Roque Altube constituye, por consiguiente, la personificación tipológica de ese nuevo recorrido impuesto para la humanidad. Nacido y criado en las coordenadas del idilio, el tiempo nuevo en que Pinilla lo ubica le exige asumir lugares, trabajos, amores y expectativas para las que no está preparado. Como se ha podido desvelar en el análisis de su recorrido, sus continuas derrotas son aceptadas, sin embargo, con una tenacidad y energía inagotables. Esas cualidades le obligan a proseguir sin descanso su búsqueda del origen, hasta descubrir que esa imagen ya no está representada por el

espacio de su caserío natal, sino por el de su primer amor, la revolucionaria Isidora.

En este trabajo se ha analizado cómo la dialéctica establecida entre las distintas concepciones del tiempo y el espacio ha definido tanto el desarrollo de los personajes como la propia estructura de la novela. La forma interior de *Verdes valles, colinas rojas* se ve profundamente delimitada por una ordenación narrativa que, enmarcada explícitamente entre el Génesis y el Apocalipsis, asume, desde el inicio, resonancias bíblicas. Así, el primer capítulo de la novela trata de describir la conciencia del idilio que supone la pertenencia al paraíso terrenal a partir del paseo de la familia Baskardo Oiaindia por sus posesiones, mientras que el capítulo final narra el apocalipsis del hombre nuevo y la transformación de los hombres del hierro en una conclusión que, sin embargo, no aniquila el tiempo, sino que abre el camino hacia el nuevo mundo de la sociedad posindustrial.

El análisis de la evolución temporal en tres grandes fases históricas ha explicitado, asimismo, un paralelismo con el planteamiento de la propia novela. Ambos recuperan la importancia de la evolución histórica de la imaginación humana y se centran en las fuerzas estéticas que pusieron en funcionamiento las transformaciones de la sociedad moderna.

El primer periodo, la prehistoria, ha quedado definido por la llamada «imaginación tradicional» que, conformada durante decenas de miles de años, ha legado un panorama diverso y universal. Su diversidad queda ejemplificada por las peculiaridades del espacio del País Vasco donde se desarrolla y la universalidad por su conexión con la base imaginativa que el propio Pinilla y varios de los críticos señalados identifican como perteneciente a toda la humanidad⁴³¹. La presencia de estos personajes recuerda el papel secundario que la cultura primitiva oral desempeña en las coordenadas de nuestra sociedad moderna; de ahí su valor único como referente paródico; anecdótico y aislado, pero real.

⁴³¹ «Las diferencias entre los pueblos son accidentales, epidérmicas. El hombre vasco, antes que vasco, es hombre» (Pinilla en Erroteta y Elordi, 1980: 50).

Los Baskardo de Sugarkea constituyen, por lo tanto, el referente escogido para representar la imagen del recuerdo (o el olvido) del origen de la especie humana. Consecuentemente, su presencia forma parte de todos los episodios cruciales de transformación en la novela, desde el mito antropogónico del origen del ser humano hasta la introducción de todas las novedades cruciales de la historia: el lenguaje, los dioses o el mercado. Su actitud simboliza paródicamente la última conexión de la genética humana con su origen puramente natural y la negación de la necesidad de cualquier tipo de evolución. La concepción de su tiempo presente constituye una actualización circular del pasado originario y, por tanto, su imagen se presenta siempre conectada con las eternas tareas productivas de la tierra. En su caserío, el tiempo se difumina ante la imponente realidad espacial. Su existencia anacrónica apunta a los horizontes del idilio, una realidad regida por una estructura cíclica que existe fuera del tiempo cronológico de la historia.

Una vez asentadas esas bases, esta tesis se ha centrado en el estudio de la estética de la risa, ya que ésta ha sido utilizada por Pinilla como un instrumento de destrucción paródica de lo serio y lo sublime. La presencia de los Baskardo de Sugarkea se muestra, en este sentido, contrapuesta a una de las familias protagonistas de la novela, los Baskardo Oiaindia. Ello ha permitido representar una de las claves de la novela: la traslación de la estética primitiva en las redes de la sociedad histórica. Durante ese proceso, la inocencia y naturalidad de las imágenes de Sugarkea son utilizadas como un referente para la sublimación política del nacionalismo de Cristina Oiaindia. La narración adquiere, en esas escenas, una forma eminentemente paródica que revela las carencias de las representaciones políticas que persiguen el ideal de una identidad fija e inmutable en el tiempo.

El análisis del segundo periodo evolutivo, el de la sociedad histórica, ha constatado la importancia formal del cronotopo del umbral y las transformaciones en la novela. En la narración de la introducción de las religiones y el primer capitalismo se ha podido apreciar la apertura del mundo hacia la jerarquización y la dependencia y, por tanto, hacia la desconexión de la humanidad con la naturaleza.

La incorporación estética de la idea del pecado original supone, tal y como se ha analizado, un paso más en la destrucción del carácter natural y biológico de la sexualidad. Esa conexión resultaba fundamental en las imágenes del tiempo del crecimiento características de la sociedad tradicional, según las cuales, la gestación humana y la natural compartían un sentido común. La nueva noción de la vida y la muerte trae consigo, no obstante, la incorporación de los dioses a la vida cotidiana, así como la materialización de una nueva estructura socioeconómica, basada en la alianza entre los señores feudales, los nuevos mercaderes y la casta sacerdotal. El tratamiento paródico de estas escenas profundiza en la idea de que, a lo largo de la historia, el dominio del ámbito estético determina la estructura de poder en la sociedad.

La metamorfosis de Ermo y la evolución de la sociedad tradicional hacia el primer capitalismo han sido narradas a través de un subgénero que constituye, precisamente, una de las formas de traslación de la oralidad a la escritura, lo que proporciona a la narración una categoría añadida de mitificación y simbolismo. En torno al episodio del bloque de madera de Etxe y los bueyes de Larreko se conectan estéticamente la sacralidad del primer altar religioso y el primer mostrador de venta de alcohol en la comunidad. Pinilla consigue, a través de la irradiación simbólica de ese bloque de madera, superar la dicotomía entre cosas e ideas y dar preeminencia literaria a los objetos estéticos, entes que la imaginación activa puede dotar de diversos significados y orientaciones.

El análisis de la tercera etapa histórica ha mostrado los efectos de la industrialización en la destrucción del idilio de la casa natal, dado que ésta aglutinó de un modo particular en el País Vasco aspectos como la familia, la tierra, el trabajo y la identidad. En la novela, la *etxe* constituye el fundamento nuclear de la estética milenarista del nacionalismo y su destrucción es percibida, por lo tanto, como el elemento detonante de toda la transformación y corrupción posteriores. De ahí que, entre otras cosas, el proyecto de restauración estética del sistema tradicional que emprenden Cristina Oiaindia y sus hijos se destine a la restitución de las familias «fundadoras» primigenias a sus caseríos originales. Esa campaña está ligada a la imagen de la hidalguía universal, un símbolo identitario que permitió unificar limpieza de sangre y nobleza originaria para los nacidos en una casa solariega y que ejerció un papel significativo en la

conformación de la identidad vasca, en tanto que derivada de los miembros de una gran familia unida por la tierra. Al igual que ocurría con la estructuración socioeconómica del primer capitalismo, este estudio expone, por lo tanto, el modo en que la novela sitúa la clave de la hidalguía universal en la utilización interesada de su imagen por parte de los detentadores tradicionales del poder. Ello provoca el conflicto entre la resignación de los verdes valles y la reivindicación de la lucha de clases que promueven las nuevas ideologías de las colinas rojas.

El análisis de esta estructura dialéctica ha mostrado la amenaza que para el futuro de la humanidad supone la explotación industrial y, en consecuencia, la desconexión que ésta provoca en relación con el ser humano y la naturaleza. Tras la llegada de las transformaciones de la sociedad moderna, la estética idílica trató de conformarse de un modo artificial y exaltado. Sin embargo, ese intento de sublimación del mundo tradicional no logró sostenerse y provocó, estéticamente, la plasmación de la destrucción del idilio. Dicha pérdida se ha visto representada en la novela por la desintegración de Altubena, un caserío asediado y desprovisto de habilidades para luchar en un ambiente desconocido, contra la amenaza del monetarismo, los notarios y el derecho mercantil. En el proceso de transformación de la tradición oral a la sociedad de la escritura, no existe un símbolo más explícito en la novela que la transformación literal del caserío de Altubena en un papel, en una figura perteneciente al código mercantil.

De estas observaciones se ha deducido, pues, que la narrativa de Pinilla procuró desvelar la cara oculta de las mitologías que conformaron las coordenadas estéticas del País Vasco. Mitos como el de la hidalguía universal o el paraíso terrenal fueron objeto de crítica a través de la creatividad. De este modo, el estudio de todo el apartado mitológico de la novela (el parto de Totakoxe y su pecado, la ermita del Ángel o el relato del Tabernáculo-Mostrador de Etxe y Larreko) ha hecho visible el tratamiento paródico del autor contra la falsa invención de asideros perjudiciales para la libertad y la personalidad del ser humano. Herramientas nocivas que el miedo, el frío y la soledad forzaron a adquirir y que obstruyen un futuro comunitario y equilibrado con la naturaleza. A través de la invención de otros mitos, incluso más grotescos e hilarantes, Pinilla

utiliza el poder de la risa para desvelar la raíz sublimada y perniciosa de esas mitologías políticas.

La fuerza imaginativa de Pinilla pone el foco en la energía estética que subyace en los movimientos sociales y políticos de la historia. Su novela desvela, de este modo, tanto los signos diversos que pueden adquirir las ideologías milenaristas como las similitudes de su fundamentación estética: una misma concepción simbólica del tiempo, del espacio y de la manera en que el hombre debe incardinarse en el mundo. Nacionalismos, religiones y valores comunitarios que, en definitiva, para el autor, alejan al ser de su identidad originaria.

IV

Las figuras de la imaginación, analizadas en la segunda parte, se han revelado como los elementos de continuidad que han permitido sostener todo el proceso histórico de evolución de la imaginación humana, desde el carácter unidimensional y unitario del mundo primitivo hasta la fusión de su doble cara, interior y exterior, ya en la sociedad moderna (Beltrán, 2017: 379). Todas ellas han mostrado, en la novela de Pinilla, su naturaleza híbrida y sincrética, lo que ha permitido observar la continuidad del espíritu de las fases primitiva e histórica de la humanidad en la sociedad moderna. Las figuras humanas analizadas son ya, pues, imágenes que asumen una lucha de contrarios bajo su apariencia; de hecho, el carácter unidimensional del Baskardo de Sugarkea subraya el sentido polivalente del resto de figuras.

La figura del *trickster* pinillesco aparece desprovisto del espíritu alegre que tuvo en momentos previos de su evolución, como consecuencia de su desarrollo paralelo a la introducción del capitalismo en las sociedades tradicionales. Su perfil emerge connotado por los valores del individualismo y por un incesante ánimo de lucro, lo que lo convierte en una imagen crítica del sistema económico de la sociedad moderna. Las personificaciones de esa figura en *Verdes valles...* han puesto de manifiesto, en este sentido, la influencia marcada por el personaje faulkneriano de Flem Snopes. Para ellos, no se trata de crear un mundo nuevo (socialista, anarquista o nacionalista) sino de incorporarse al sistema capitalista existente desde una posición dominante sobre el resto de individuos. En esa dirección, tiene una importancia fundamental la aplicación mimética de las reglas aprendidas, tanto desde el punto de vista estético como económico o laboral. Su

mensaje, en este sentido, es radical. Las fuerzas que rigen la sociedad moderna son las derivadas del mercantilismo y de las leyes de la oferta y la demanda y, por tanto, el uso del lenguaje, la política o la estética deben dirigirse a tratar de utilizar en su provecho ese principio indestructible, sin cuestionar su validez.

El estudio diacrónico de la figura del loco ha permitido ratificar su papel como uno de los símbolos estéticos más sobresalientes de la sociedad histórica. En la novela, los hermanos Martxel y Josafat Baskardo Oiaindia asumen los rasgos de una figura representativa de la mixtura entre lo serio y lo cómico. Ambos personajes personifican el desbordamiento psicológico que supone la asunción sublimada de la fe política, cada uno con sus causas y efectos. Son las figuras del delirio, los efectos del deseo irracional de pretender que los mitos sean literalmente verdaderos. La narración desvela, así, la intimidad de una adolescencia que en sus monólogos interiores se nos muestra perturbada y condenada a la destrucción.

Josafat Baskardo representa su perfil tragicómico a través de la figura grotesca del niño atrapado en el cuerpo de un adulto, la encarnación del deseo materno de considerar el tiempo innecesario e, incluso, inexistente. El desarrollo del personaje profundiza en una pérdida progresiva de la conciencia y del contacto con la realidad que le mantiene indefenso el resto de su vida hasta su trágico suicidio. Por su parte, la locura de su hermano Martxel logra promover una energía capaz de fundar un espacio estético en el que se reivindica una alternativa utópica a la destructiva racionalidad de la sociedad moderna.

Esa perspectiva ha hecho posible conectar la imagen de Oiarzena con los fundamentos del milenarismo y de la Edad de Oro. En el caso del caserío, sin embargo, el instante luminoso que se persigue es anterior a la propia historia y, por lo tanto, su misión no pretende retrotraerse a la Euskadi del siglo XVI o al nacimiento de la religión primitiva. Al contrario que el cristianismo, que enfoca su culminación en el más allá, o el nacionalismo, que la halla en el pasado, la utopía de Pinilla se encuentra en la vida presente de Oiarzena, el caserío contemporáneo a la industrialización que trata de recrear voluntariamente el equilibrio natural e inconsciente de Sugarkea. El lugar en el que Moisés funda su excepcional comunidad de libertad suprime todas las categorías jerárquicas de la modernidad y conecta tipológicamente las figuras del loco y del hombre nuevo.

Esta investigación aborda cómo las dos figuras representativas del hombre nuevo en la novela constituyen dos historias que reinciden en la estética de la derrota, una categoría redundante en los personajes de Pinilla. En la cuerda tendida entre el mono y el superhombre, la novela reniega del carácter sobrehumano de la futura especie y vuelve sus ojos al sentido de regreso a una pureza innata que adquirió considerable importancia en los pensamientos utópicos. Don Cándido Bascardo acaba fundido y consumido en el metal con que se había identificado plenamente y, por su parte, Océano/Kresa representa el héroe que descubre su verdadera patria tras un asesinato y, que, con su suicidio, pretende alcanzar una resurrección moral íntima.

El establecimiento de una fusión figural, como se ha comprobado a lo largo de la investigación, ha permitido configurar un juego de relaciones entre figuras primitivas, históricas y modernas que ha puesto de relieve el papel de la mujer nueva, en contraposición a las del hombre nuevo y el hombre inútil. En el marco de este trabajo, el origen de esta imagen se encuentra ligada a la concepción simbólica de la naturaleza, representada en la fuerza reproductiva de la mar. Sus acciones en la novela suponen, asimismo, la puesta en marcha de la energía reivindicativa política y social. De esta manera, su determinación logra establecer una jerarquía definida entre la libertad del individuo respecto a la libertad de las masas. La libertad radical que desprende el discurso del personaje de Flora enlaza, de hecho, con el mensaje del hombre nuevo que lleva a la práctica su hijo Océano/Kresa⁴³². El caserío de Oiarzena se constituye nuevamente como el origen espacial de la utopía, cuyos límites Flora trata de derribar con su actividad inquebrantable, a través de una voz elegida para propagar la llegada de una nueva vida⁴³³.

Por último, esta aproximación ha mostrado cómo la figura del hombre inútil es representada por una tríada de personajes, Roque Altube, Manuel Goenaga y Asier Altube, que se presentan vinculados por valores de confusión, pesimismo, pasividad y retracción. Su constitución como figuras de la

⁴³² «El hombre puede llegar a ser un dios para sí mismo si se le permite desarrollar libremente sus potencias naturales. Puede prescindir de la patria si se le permite descubrir que él es su propia patria. Se sentirá libre del poder de un rey si se le permite ser su propio rey» (II, 269).

⁴³³ «Ahora es mi tiempo. (...) ¡El mundo está lleno de injusticias y no debemos cruzarnos de brazos!» (II, 349-350).

modernidad conlleva que no formen parte de un arquetipo modélico sino conflictivo, al suponer una respuesta estética al problema de la identidad, una de las carencias más llamativas del ser contemporáneo. La raíz sensible de la figura pinillesca no procede de la abulia ni de la *caquexia* galdosiana, sino de la inadaptación al entorno maleable que lo rodea. Estos personajes son incapaces de hallar una identidad permanente en una sociedad líquida que no es capaz de dotarse de asideros sólidos. La relación antagónica de esta figura con la de la mujer nueva conforma una de sus características más destacadas. Su carácter les impide afrontar gozosamente el amor y se convierten, de ese modo, en protagonistas de la destrucción del idilio amoroso.

Cabe destacar, finalmente, que la interpretación figural llevada a cabo ha distinguido el símbolo de la infancia como uno de los ejes estéticos fundamentales de la obra. A través de esa imagen, la novela logra reforzar el peso de la importancia del individuo libre en la conformación de la identidad y desvela las contradicciones de las ilusiones colectivas del pueblo o de la patria. Mediante una reinterpretación del hipérbaton histórico del nacionalismo, la mirada utópica de la novela ha situado el umbral de su esperanza en el futuro al tomar como base el pasado individual (la infancia) en lugar del colectivo. Soledad, infancia e individuo han resultado, por lo tanto, los tres conceptos básicos en los que se fundamenta la libertad pinillesca en contraposición a la masa patriótica del nacionalismo orquestado de la clase dominante.

Verdes valles, colinas rojas encarna, en definitiva, unos de los grandes retos de la humanidad en el siglo XXI: la lucha entre expansionismo y minimalismo (Sloterdijk, 2018: 25), crecimiento ilimitado y exposición masiva frente a ascética y recogimiento. Y lo hace con un mensaje en el que el humor es protagonista. No existe la posibilidad de restablecer un estado prístino incorrupto del ser humano sino la obligación de construir con nuestras propias manos un espacio de libertad e identidad individual que pueda compartirse en fraternidad con el resto del mundo. Toda la obra de Pinilla parece concebir una historia de la civilización desde la humanidad inicial hasta la decadencia inevitable de la sociedad industrializada. En ese proceso, el autor describe una lucha incansable del hombre primitivo contra las fuerzas degradantes de la sociedad. No se trata, como pudiera parecer, de un canto rousseauiano al

solitario y a la naturaleza, sino más bien de «una elegía encrespada por el hombre aislado en la sagrada incomunicación de la tribu» (Sanz Villanueva, 2005: 2), un canto de tono melancólico y doliente por la imposibilidad del ser humano de alcanzar su libertad individual inserto en la sociedad moderna.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE RAMIRO PINILLA

1. 1. Obra publicada

Pinilla, Ramiro, *El misterio de la pensión Florrie*, Bilbao: Editorial Moderna, 1944. (Publicada con el seudónimo de Romo P. Girca).

---, *El ídolo*, Bilbao: Revista «El Mensajero» de la Universidad de Deusto, 1957 (por entregas) / Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1961.

---, *El héroe del Tonkín (Vida de Valentín de Berrio-ochoa)*, Bilbao: Comisión Ejecutiva Proceso Canonización Beato Valentín de Berrio-Ochoa de los Padres Dominicos del Convento de la Encarnación de Bilbao, 1961.

---, *Las ciegas hormigas*, Barcelona: Destino, 1961 / Barcelona: Tusquets, 2010.

---, *En el tiempo de los tallos verdes*, Barcelona: Destino, 1969.

---, *Seno*, Barcelona: Planeta, 1972.

---, *El salto*, Barcelona: Marte, 1975.

---, *¡Recuerda, oh, recuerda!*, Madrid: Ediciones del Centro, 1975.

---, *Guía Secreta de Vizcaya*, Madrid: Guadiana Al-Borak, 1975.

---, *Antonio B... «El Rojo», ciudadano de tercera. España, España...*, Bilbao: Albia, 1977 (II Vols.) / *Antonio B. el Ruso, ciudadano de tercera*. Barcelona: Tusquets, 2007.

---, *Primeras historias de la guerra interminable*, San Sebastián: Luis Haranburu Editor, 1977.

---, *La gran guerra de doña Toda*. Bilbao: Libropueblo, 1978.

---, *Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general* (en colaboración con José Javier Rapha Bilbao), Bilbao: Libropueblo, 1978.

---, *Andanzas de Txiki Baskardo*, Bilbao: Libropueblo, 1980.

---, *Verdes valles, colinas rojas*, Bilbao: Libropueblo, 1986.

---, *Quince años*, Bilbao: Libros Pégola, 1990.

---, *Huesos*, San Sebastián: Bermingham, 1997.

---, *La estación de Getxo*, Getxo: Asociación de Vecinos del Transporte de Getxo, 1998.

---, *Verdes valles, colinas rojas. 1. La tierra convulsa*, Barcelona: Tusquets, 2004.

---, *Verdes valles, colinas rojas. 2. Los cuerpos desnudos*, Barcelona: Tusquets, 2005.

---, *Verdes valles, colinas rojas. 3. Las cenizas del hierro*, Barcelona: Tusquets, 2005.

---, *La higuera*, Barcelona: Tusquets, 2006.

---, *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets, 2009.

---, *Los cuentos*, Barcelona: Tusquets, 2011.

---, *Aquella edad inolvidable*, Barcelona: Tusquets, 2012.

---, *El cementerio vacío*, Barcelona: Tusquets, 2013.

---, *Cadáveres en la playa*, Barcelona: Tusquets, 2014.

1. 2. Artículos publicados por Ramiro Pinilla

Pinilla, Ramiro, "Lo que debo a Thoreau y Faulkner", *Atlántico*, 17, 1961, pp. 71-78.

---, "Narradores", *El Ciervo*, 95, mayo de 1961.

---, "Autocrítica. Sobre mi novela *En el tiempo de los tallos verdes*", *Hierro*, Bilbao, 3 de enero de 1970.

---, "Seno", *Hierro*. Bilbao, 21 de octubre de 1971.

---, "Vizcaya: lo que se puede contar", *Informaciones*, julio 75.

---, "Los buenos y los malos", *Deia*, 23 de junio de 1977.

---, "Tradición, mitos y los dos proyectos de futuro para Euskadi", *Deia*, 30 de septiembre de 1977.

---, "La niña a la que no le dejaban mear en euskera", *Euskadi Obrera*, 15-10-77.

---, "Yo, demócrata, me abstendré en este referéndum antidemocrático", *Berriak*, 8 de diciembre de 1976.

---, "Etxecoandre (Señora de la casa)", *Et Cetera*, 5, Tarragona, 1983.

---, "Nuestras playas, cómo eran", *Deia*, 28 de julio de 1984.

---, "Es un exceso", *Egin, ekainak* 9, 1990.

---, "Asier Altube", *Turia: Revista cultural*, 23, 1993, pp. 64-76.

---, "La guerra interminable", *Bidebarrieta*, Bilbao, 2, 1997: 375. (Disponible *online*).

---, "La democracia para todos. Lo otro es fascismo", *Galea*, 345, octubre de 2000.

---, "Jorge G. Aranguren", *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento* (Ejemplar dedicado a: Jorge G. Aranguren. Verso y prosa), 166, 2005, pp. 56-58.

---, «El tiempo enterrado». Prólogo a Carlos Jiménez, *Todo 36-39. Malos tiempos*, Barcelona: Debolsillo, 2011.

---, "Otro verano de inocencia y libertad", *El Correo*, 13 de febrero de 2013. (Disponible *online*).

1. 3. Literatura negra

Pinilla, Ramiro, *Ben-Hur* (Lew Wallace), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1960.

---, *Hombrecitos* (Louisa May Alcott), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1960.

---, *Corazón de oro* (Louisa May Alcott), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1960.

---, *Genoveva de Bravante* (Christop Von Smith), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1960.

---, *Rosita y su cocina* (original de Pinilla, con ilustraciones de Tonelli), Bilbao: *Fher*, 1961.

---, *Pinochio* (original de Carlo Collodi, con ilustraciones de Arrúe y Tonelli), Bilbao: *Fher*, 1961.

---, *El prisionero de Zenda* (Anthony Hope), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1962.

---, *La Odisea* (ilustraciones de A. Ibarra), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1962.

---, *Otra vez Heidi* (Johanna Spyri), Bilbao: *Fher (Felicidad)*, 1962.

---, *55 días en Pekín* (Samuel Edwards), Bilbao: *Fher*, 1963.

---, *Aventuras del Capitán Singleton*, Bilbao: *Editorial Vasco-Americana*, 1966.

Grandes Biografías. Editorial Asuri

Pinilla, Ramiro, *Churchill; Carlomagno* por Josef Fleckenstein; traducción por Carlos del Pozo; *Einstein* por Federico Revilla. *Goya* por Manuel Pita Andrade, Bilbao: Asuri, 1976.

Pinilla, Ramiro, *Martin Luther King; Madame Curie* por Ángel de la Iglesia. *Garibaldi* por M^a Luisa Celaa, Bilbao: Asuri, 1976.

Pinilla, Ramiro, *Pasteur; Isabel de Inglaterra* por César Borgia, Bilbao: Asuri, 1976;

Pinilla, Ramiro, *Edison; Alejandro Magno* por Franz Hampl; traducción al español de Carlos del Pozo; *Abraham Lincoln* por Herbert Agar; traducción realizada por Claudia Gancho; *Stalin* por Gustav Hilger; traducción, Antonio González, Bilbao: Asuri, 1976.

Pinilla, Ramiro, *Lawrence de Arabia; Nasser* por José Manuel Alonso; *María Estuardo* por Elena Agüero, Bilbao: Asuri, 1976.

1. 4. Obra inédita (Archivo Walden)

A. Novelas del Oeste. Seudónimo: A. Mountaine

1. *La caza de un hombre. Novela del Oeste*. Original de A. Mountaine. Copia mecanografiada, 249 páginas.

2. *Aventuras de José P. Cardi (¿?)*. Manuscrito, 60 folios.

3. *Sin título*. Manuscrito (incompleto), 119 cuartillas. Inicio: “Ahora, Texas y Fred están llegando al pie de los montes Whitney, California”. También se incluyen 2 copias de 93 cuartillas a máquina de la novela, también incompletas.

B. Novelas policíacas

1. *Mis amigos los sospechosos (Un caso de Warren Dixon)*. Por Romo P. Girca.

2. *Los crímenes del Victoria Park*. Novela policíaca original de Romo P. Girca (Serie Warren Dixon). El archivo incluye en la portada la dirección del autor a lápiz, la editorial “Ediciones Océano” y una estampa de la “Delegación Nacional de Propaganda”, fechada a 31 de octubre de 1944, con entrada nº 6175.

3. *El caso del Nocturno Reillis*. Original de Romo P. Girca.

4. *Drama en el Expreso*. Original de Romo P. Girca.

5. El caso de la dama desmayada. Original de Romo P. Girca.

6. *Entre las siete y las ocho horas*. Novela policíaca original de Whiter K. Adams.

C. Teatro y cine

1. *Ocasos*. Original mecanografiado, 27 páginas.

2. *Tragedia. Zieste (¿?)*. Original mecanografiado, 52 páginas.

3. *El testamento de Lady Sanford. Especie de tragicomedia policíaca (Sin ofender a Arniches)*. Original de Ramiro Pinilla. Original mecanografiado, 44 páginas.

4. *Tom y la viuda (Farsa inglesa)*. Original mecanografiado, 29 páginas.

5. *Sin título*. Manuscrito original. En la primera Escena, varios personajes exclaman: “¡Agua!”. Los personajes se califican en capitalistas, pueblo y adivinos.

6. *Amaya*. Guion cinematográfico basado en la obra de Francisco Navarro Villoslada.

1. 5. Ramiro Pinilla. Entrevistas

Amela, Víctor, “Lo bonito es no ir a ningún lado”, *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 2012.

Anónimo, “La alcaldía de Getxo atribuye el ataque contra la revista 'Galea' a una ‘minoría violenta’”, *El País*, 18 de octubre de 1982.

---, “La editorial Libropueblo se presentará en San Sebastián”, *Deia*, 9 de agosto de 1979.

---, “Libropueblo, una iniciativa editorial vasca para abaratar la cultura”, *El País*, 13 de abril de 1979.

---, “Los libros del pueblo. La historia de unos escritores que no quieren beneficios”, *Cambio 16*, 568, 18 de octubre de 1982.

---, “¡Por fin! Libros buenos, bonitos y baratos”, *Punto y hora*, 2-8 febrero de 1978, p. 47.

Azancot, Nuria, “Las ciegas hormigas fue mi explosión de libertad. Entrevista a Ramiro Pinilla”, *El Mundo (El Cultural)*, 8 de enero de 2010.

Bengoia Lapatza, María, “Entrevista con Ramiro Pinilla”, *Quimera*, 266, 2006, pp. 51-57.

Caballero, Marta, “El pueblo vasco tiene anímicamente mucha aversión a lo de fuera”, *El Mundo (El Cultural)*, 14 de marzo de 2013.

Ceberio, Jesús, “Gran actividad de socialistas y comunistas en el País Vasco”, *El País*, 26 de abril de 1977.

Celaya, Beatriz, “Ramiro Pinilla”, *dosdoce.com*, 9 de noviembre de 2006.

Cepeda, Josu, “Ramiro Pinilla”, *Galde*, 20 de diciembre de 2014, www.galde.eu/es/ramiro-pinilla.

Cortina, Álvaro, “Yo a los nacionalistas los tengo desconcertados”, *El Mundo*, 25 de febrero de 2010.

Erroteta, Peru y Carlos Elordi, “Ramiro P. El Rojo”, *La Calle*, 131, 23 de septiembre de 1980.

González, Enric, “Ramiro Pinilla y Enric González o los secretos de la vida”, *Jot Down Magazine*, julio de 2012.

Ibargutxi, Félix, “Me abochorna el victimismo vasco, como persona y como historiadora”, *El Diario Vasco*, 31 de mayo de 2013.

Irazoki, Francisco Javier, “Ramiro Pinilla: Me asusta el grupo. El tiempo hace estragos. Esto se controla mejor estando solo”, *El Cultural (El Mundo)*, 13 de mayo de 2011, pp. 2-9.

Landaburu, Ander, "La lucha como camino, no destino", *El País*, 1 de febrero de 2010.

Larroque Aranguren, Jimena, "Última entrevista con Ramiro Pinilla", *El País*, 23 de octubre de 2014.

Maruri, Ernesto, "Entrevista a Ramiro Pinilla", *La bolsa de pipas*, 53, 2004 (<https://bit.ly/2yxyKk4>).

Omeñaca, Nuria, "Entrevista a Ramiro Pinilla", *Heraldo de Soria*, 9 de julio de 2009.

Ontoso, Ane, "Getxo era como un sueño, el paraíso", *El Correo*, 23 de octubre de 2014.

Piña, Román, "Lo primero es la libertad, por eso tengo que ir por narices contra el nacionalismo. Entrevista a Ramiro Pinilla", *El Cultural (El Mundo)*, 24 de noviembre de 2005.

Puccini, Elena, "Estoy de parte del escritor que se compromete socialmente", *Bilbao*, 1989, p. 7.

Sierra, Elena, "Mi novela se había traducido a catorce idiomas y yo sin enterarme", *El comercio digital*, 23 de enero de 2010.

1. 6. Ramiro Pinilla. Investigación

Acillona López, Mercedes, "Seno. Un éxodo hacia la patria original". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 57-78.

---, (coord.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.

Alonso, Santos, "El espejo de la memoria", *Revista de Libros*, 19-20, julio-agosto 1998.

Aramburu, Fernando, "Ramiro Pinilla y la perseverancia", *El Mundo*, 16 de marzo de 2006.

Bartholomae, David, "From Arrigunaga to Yoknapatawpha: Ramiro Pinilla and William Faulkner", *Critical Quarterly*, vol. 58, 3, 2016, pp. 61-85.

Beorlegui-Ereña, Isabel, *Análisis de la obra imaginativa de Ramiro Pinilla*, Tesis de Maestría (M. A.), University of Colorado, 1983.

Beti Sáez, Iñaki, *La narrativa de Ramiro Pinilla: aproximación semiológica*, Tesis doctoral, Bilbao: Universidad de Deusto, 1991.

---, "Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad natural". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 23-40.

Bilbao, Jon, "Las ciegas hormigas. Presentación", *latertuliadelagranda.com*, 24 de febrero de 2010.

Chen Sham, Jorge, "Metáforas marinas y metanovela policiaca en *Sólo un muerto más*". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 223-240.

Delannoy, Marie, *Écriture de la liberté et de l'identité dans Verdes valles, colinas rojas, La higuera et Sólo un muerto más de Ramiro Pinilla*, Tesis doctoral en estudios hispánicos, Université de Cergy-Pontoise, 27 de noviembre de 2015.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel, "El hambre y la novela: *Antonio B. el Ruso*". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 109-126.

Feijoo Morote, Javier, "Análisis de la contextualización en la novela policiaca de Ramiro Pinilla. El Getxo de posguerra", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. IV, no. 1, 2016, pp. 17-37.

---, "Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga" (reseña), *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 459-463.

---, "Libropueblo / Herriliburu: El proyecto editorial de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao (1977-1986)", *Anuario de estudios filológicos*, no. 41, 2018, pp. 75-93.

---, "La editorial Libropueblo/Herriliburu (1977-1986) de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao. Obras publicadas". En *Todos los siglos de la lluvia. El canon en la literatura hispánica*, Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 267-282.

Garbisu Buesa, Margarita, "Una aproximación a las *Primeras historias de la guerra interminable*". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 93-108.

García Mateos, Ramón, "La geografía novelística de Ramiro Pinilla", *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, no. 7, 1984, pp. 65-69.

---, *La Novela de Ramiro Pinilla*, Tesis de licenciatura: Universidad de Barcelona. Departamento de Filología (Tarragona), 1984.

---, "De mitos y héroes: la organización matriarcal del mundo vasco en la novela de Ramiro Pinilla", *Revista de Folklore*, no. 81, 1987, pp. 75-80.

Garrido Domínguez, Antonio, "La saga de los Baskardo o la reivindicación de los orígenes". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 79-92.

González-Allende, Iker, "El fantasma del deseo: delirios nacionalistas en *Huesos*, de Ramiro Pinilla". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 145-164.

Ibarrola-Armendáriz, Aitor, "Crimen y castigo en *La higuera* de Ramiro Pinilla: Del trauma y la ceguera parcial a una potencial clarividencia". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 165-200.

Iduriaga, Gustavo, *Getxo: territorio Pinilla*, Bilbao: Ediciones Cívicas, 2018.

Igartua, Pedro Elías y Javier Díez Ortiz, "Ramiro Pinilla, novelista", *Kantil*, no. 7, febrero de 1978, pp. 33-36.

Maruri, Ernesto, "El taller de escritura de Ramiro Pinilla: un espacio de libertad", *TK*, no. 21, 2009, pp. 63-68.

---, "Ramiro Pinilla cumple 90 años", *Deia - Noticias de Bizkaia*, 15 de septiembre de 2013.

---, "Ramiro Pinilla y la escritura: una compilación", *www.ernestomaruri.com*, 2016 (<https://bit.ly/2YDOigS>).

Menchacatorre Egaña, Félix, *La novelística de Ramiro Pinilla*, Michigan: Editorial Ann Arbor, 1992.

Montejo Gurruchaga, Lucía, "Un relato criminal protagonizado por un detective adolescente. *En el tiempo de los tallos verdes*, la segunda novela de Ramiro Pinilla". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 41-56.

Morán, Gregorio, "La resurrección de Ramiro Pinilla", *La Vanguardia*, 28 de octubre de 2006, p. 30.

Mugarza, Rafael, *Vida y obra de Ramiro Pinilla*, Tesina de Licenciatura. Universidad de Navarra, 1984.

Muñoz López, Ignacio, *La reivindicación de la memoria colectiva en la narrativa española contemporánea (1986-2006): Ramiro Pinilla, Rafael Chirbes y Manuel Longares*, Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

Murillo, Enrique, "Elogio de un narrador", *El País*, 8 de octubre de 2006.

Pérez Carrera, José Manuel, "Adiós a Ramiro Pinilla, un vasco universalista y comunista", *Crónica Popular*, 3 de noviembre de 2014.

Pérez Isasi, Santiago, "*Verdes valles, colinas rojas* y la identidad vasca plural". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 165-200.

Pinilla, Ramiro, *Comunicación personal*, 19 de julio de 2014.ro

Reyes, Chantal, "Homenaje a Ramiro Pinilla y 'Galea', la revista que contó la historia de Getxo", *Dicho y Getxo*, 16 de noviembre de 2015.

Senabre, Ricardo, "Verdes valles, colinas rojas", *El Mundo (El Cultural)*, 21 de octubre de 2004.

Sustacha, Julia, *Interferencias entre el pasado y el presente en tres obras de Ramiro Pinilla*, Memoire de Maîtrisse, Universidad de Toulouse, 1983.

Zabala Agirre, José Ramón, "Y Pinilla creó a Txiki Baskardo". En *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Mercedes Acillona (coord.), Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, pp. 127-144.

2. ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN DEL IDILIO

2. 1. Narrativa, Estética y Teoría de la literatura

Alonso, José y Pedro Santamaría, *Antología del relato policial*, Barcelona: Vicens Vives, 1991.

Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios narrativos*, León: Universidad de León, 2002.

---, "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 2003, pp. 549-570.

---, "Geografías de la memoria y otros territorios fabulados. Los espacios narrativos de Luis Mateo Díez y de José María Merino". En *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), Madrid: Cátedra, 2017, pp. 133-155.

Anónimo, "Tal como éramos 1", *El Mundo*, 2006 (<https://bit.ly/2ZoOvG1>).

Arana, Juan, "El problema de la unidad del conocimiento en Christian Wolff", *Anuario Filosófico*, 12, 1979, pp. 9-29.

Auerbach, Eric, *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.

Bacarlett Pérez, María Luisa. "Giambattista Vico y los antecedentes del paradigma comprensivo", *Convergencia*, 2008, vol. 15, no 48, p. 11-27.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.

---, *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI, 1988.

---, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989 [1975].

---, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012 [1986].

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1990.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Barcat, Juan Antonio, "Los cromosomas de la especie humana: 48, 47 y 46", *Medicina (Buenos Aires)*, vol. 67, no. 2, 2007, pp. 211-213.

Barthes, Roland, *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2009.

Bauman, Zygmunt, *La modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Beltrán Almería, Luis, "Notas para una teoría histórica de la novela ". En *Actas XIII Congreso AIH*, Centro Virtual Cervantes, vol. 3, 1998.

---, *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona: Montesinos, 2002.

---, "Hacia una filosofía de la historia literaria", *Rilce*, 19.1, 2003, pp. 51-59.

---, "Pandora en la encrucijada de los tiempos", *Culturas populares*, 2, 2006.

---, "El caso: de la oralidad a la escritura", *Revista de literaturas populares*, año VIII, 1, enero-junio de 2008, pp. 77-101.

---, "Las formas simples del romancero hispánico", *Revista de Filología Española*, vol. 95, no. 1, 2015, pp. 25-44.

---, *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*, Barcelona: Calambur, 2017.

---, "Géneros fundacionales en la Biblia hebrea". En *Relatos de Creación, de Fundación y de Instalación: Historia, Mitos y Poéticas*, Isabel de Barros Dias, Arsenio Dacosta y José Manuel Pedrosa (coords.), Lisboa: IELT - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp. 7-35.

Beltrán Almería, Luis y Fernando Romo Feito, "La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso", *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, no. 63: 3, 2016, pp. 25-41.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI, 1988.

Berman, Morris, *Cuerpo y Espíritu: la historia oculta de Occidente*, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1992.

Bilbao Larrondo, Luis, "El pensamiento norteamericano en Bilbao (1948-1968). Una vía hacia la modernidad española", *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 192, no. 781, 2016, p. 352a.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.

Briones García, Ana Isabel, "Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta", *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 24, no. 1-2, 1999, pp. 65-83.

Brockman, John, *La tercera cultura*, Barcelona: Tusquets, 1996.

Buckley, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Peninsular, 1973.

---, "Etapas en la novela de posguerra". En *Historia y crítica de la literatura española (Época contemporánea 1939- 1980)*, Francisco Rico (dir.), vol. 8 (edición de Domingo Ynduráin), Barcelona: Crítica, 1980, pp. 410-415.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Philips (ed.), Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona: Emecé, 1991.

Carrillo, Santiago, *Memorias*, Barcelona: Planeta, 2006.

Castells, Manuel, *The city and the grassroots: A cross-cultural theory of urban social movements*, Londres: Edward Arnold, 1983.

---, *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. 1. La sociedad red*, México DF: Siglo XXI, 2005.

Castilla del Pino, Carlos, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona: Ediciones Península, 2005.

Castoriaidis, Cornelius, *Figuras de lo pensable*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Cavell, Stanley, *En busca de lo ordinario: Líneas del escepticismo y romanticismo*, Madrid: Frónesis/Cátedra, 2002.

Cercas, Javier, *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona: Literatura Random House, 2016.

Colmeiro, José F., "Códigos narrativos de la novela policíaca". En *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña: Servizo de publicacións Universidade, 1994, pp. 115-125.

Crutzen, Paul J. y Eugene F. Stoermer, "The Anthropocene", *Global Change Newsletter*, vol. 41, 2000, pp. 17-18.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1955].

D'Iorio, Paolo y Daniel Ferrer (dirs.), *Bibliothèques d'écrivains*, París: CNRS Éditions, 2001.

Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 1998.

Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza, 2004 (2ª edición).

Dostoievski, Fiodor, *El idiota*, Madrid: Alianza, 1980.

---, *Los hermanos Karamazov*, Madrid: Cátedra, 1996.

---, *Los demonios*, Madrid: Alianza, 2000.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Barcelona: Anthropos, 1993.

Eisenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid: Akal, 1994.

Elias, Norbert, *Sobre el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Elizondo, Jesús, "El pensamiento canadiense en comunicación", *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, vol. 22, 2011, pp. 55-77.

Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona: Oikos-tau, 1971.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.

Faulkner, William, *Los rateros*, Barcelona: Plaza y Janés, 1963.

Ferreiro Lago, Emilio, "La transformación del tiempo en la sociedad del conocimiento: una (des) aproximación teórica", *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, no. 29, julio-septiembre 2015.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

---, *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona: Gedisa, 1982.

---, *El camino crítico: ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid: Taurus, 1986.

Gadamer, Hans-George, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme, 1993.

Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona: Anthropos, 1990.

García Berrio, Antonio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998.

García-Moreno, Olga, *et al.*, "Introducción a la Gran Historia: la historia del Cosmos, la Tierra, la Vida y la Humanidad", *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 2014, 22. 2, pp. 140-146.

- Garduño, Felipe, *Comunicación personal*, Sestao: 2016.
- Gil Calvo, Enrique, *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- Godsland, Shelley y Stewart King, "Crimes present, motives past: A function of national history in the contemporary Spanish detective novel", *Clues: A Journal of Detection*, vol. 24, no. 3, 2006, pp. 30-40.
- González García, Juana María, "La biblioteca de Pedro Salinas", *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 186, no. 744, 2010, pp. 739-776.
- Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid: Akal, 1985.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens*, París: Seuil, 1970.
- Griffiths, Jay, *Wild*, UK: Penguin, 2007.
- Guillén, Claudio, "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, pp. 23-40.
- , *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica, 1985.
- Guzmán Díaz, Ricardo, "El espíritu científico y un nuevo humanismo: el juego de la imaginación, la representación y la transformación del mundo", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 24, 2008, pp. 179-190.
- Hamon, Philippe, *Texte et Idéologie*, París: Presses Universitaires de France, 1984.
- Harari, Yuval Noah, *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*, Barcelona: Debate, 2014.
- , *Homo Deus. Breve historia del mañana*, Barcelona: Debate, 2017.
- Havelock, Eric, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Hobsbawm, Eric John, *Rebeldes primitivos*, Barcelona: Crítica, 2001.
- Hussein, Taha, "L'écrivain dans la société moderne". En *L'artiste dans la société contemporaine*, UNESCO, 1954, pp. 72-87.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173-193.
- Innis, Harold Adams, *Empire and communications*, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007 [1950].
- Jacob, Christian y Marc Baratin, *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, París: Albin Michel, 1996.

Jolles, André, *Las formas simples*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Juan Ginés, Luis Javier de, *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Juliá, Santos, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus, 2006.

Jung, Carl Gustave, *Civilization in transition*, Londres: Routledge, 1964.

---, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, 2002.

Kodat, Catherine, "Unsteady State: William Faulkner and the Cold War". En *William Faulkner in context*, John T. Matthews (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Levine, Robert, *Una geografía del tiempo: o cómo cada cultura percibe el tiempo de manera un poquito diferente*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1988.

Mainer, José Carlos, "1975-1985: The Powers of the Past". En *Literature, The Arts and Democracy: Spain in The Eighties*, Samuel Amell (ed.), Londres/Toronto: Fairleigh Dickinson AUP, 1990, pp. 16-36.

Mainer, José-Carlos y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid: Alianza, 2000.

Márquez Muñoz, Jorge Federico, "Génesis y poder de las sociedades primitivas. Berman y Girard", *Estudios políticos (México)*, 49, 2017, pp. 59-74.

Martínez Alés, Rafael, "El sector editorial español", *Información Comercial Española (ICE)*, 792, 2001.

Martínez Cachero, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid: Castalia, 1979.

Matías, David, "Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios", *C. F. F.*, vol. 25, 2014, pp. 193-203.

McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 1996.

---, *La galaxia Gutenberg*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.

McNeill, John Robert y William Hardy McNeill, *Las redes humanas: una historia global del mundo*, Barcelona: Crítica, 2010.

MECD, *Observatorio de la Lectura y el Libro*, 2015.

Mira Almodóvar, Alberto, "La 'figura' en los Pensées. Origen, significados e interpretación", *Ingenium: Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas*, 9, 2015, pp. 173-197.

- Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid: Alianza, 1992.
- Nácar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga, *Biblia Sagrada*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- Naranjo, Esther Bautista, “Sólo un muerto más, de Ramiro Pinilla, o el Quijote en clave detectivesca”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 47, 2011.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: FCE, 1997 [1987].
- Origgi, Gloria, *Who's afraid of the Third Culture?*, *edge.org*, 30 de abril de 2006. Publicada originalmente en *Il Sole 24 Ore-Domenica*, 26 de febrero de 2006 (http://www.edge.org/3rd_culture/origgi06/origgi06_index.html).
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid: Castalia, 1988.
- Pérez Cavana, Maria Luisa, *Christian Wolff (1679-1754)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1995.
- Piñeiro Álvarez, M^a del Rocío, “Los convenios hispano-norteamericanos de 1953”, *Historia Actual Online*, 11, 2006, pp. 175-182.
- Postman, Neil, *Tecnópolis: la redención de la cultura a la tecnología*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1994.
- Pueo, Juan Carlos, *Los reflejos en juego: (una teoría de la parodia)*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2002.
- , “Presentación”, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 3, no. 2 (Ejemplar dedicado a: El humor en las literaturas hispánicas contemporáneas. Nuevas perspectivas para una tradición consolidada), 2015, pp. 233-237.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Rapha Bilbao, José Javier, *Doña Anita de Gon-Ber*, San Sebastián: Luis Haranburu, 1977.
- , *La guerra de los milagros*, San Sebastián: Bermingham, 2001.
- , *¡Sssssssssh!*, San Sebastián: Bermingham, 2001.
- , *Exhumación*, Bilbao [S. I.]: J. J. Rapha Bilbao, 2010.
- , *La descubrí con su pie izquierdo por detrás de su cuello bebiendo una taza de té*, Bilbao [S. I.]: J. J. Rapha Bilbao, 2010.
- , *Comunicación personal*, Getxo, 2016.
- Raglan, FitzRoy Richard Somerset, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, Nueva York: Dover Publications, 2003 [1936].
- Rancièrre, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Rodríguez, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*, Barcelona: Debate, 2003.

Rodríguez Freire, Raúl, "Erich Auerbach, la política de la filología", *Cuadernos de Teoría y Crítica*, 3, 2017, pp. 7-35.

Said, Edward W., *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, Barcelona: Debate, 2009.

Sánchez León, Pablo, "Radicalism without representation: on the character of social movements in the Spanish transition to democracy". En *The Politics and Memory of Democratic Transition*, Gregorio Alonso y Diego Muro (eds.), Nueva York / Londres: Routledge, 2010, pp. 95-112.

Sánchez Zapatero, Javier, "Eugenio Fuentes y la (re) creación del género policiaco", *EPOS. Revista de filología*, no. 28, 2012, pp. 215-225.

Santamaría, Alberto, *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.

Sanz Villanueva, Santos, "La prosa narrativa desde 1936". En *Historia de la literatura española*, José María Díez Borque (coord.), vol. IV, Madrid: Taurus, 1980, pp. 253-325.

Sanz Villanueva, Santos, "Turbulencias de la modernidad", *Revista de Libros*, 101, mayo de 2005.

Schiller, Friedrich, "Sobre poesía ingenua y poesía sentimental". En *Sobre la gracia y la dignidad: Sobre la poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Barcelona: Icaria, 1985, pp. 67-157.

Sloterdijk, Peter, *¿Qué sucedió en el siglo XX?*, Madrid: Siruela, 2018.

Snow, Charles Percy, *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid: Alianza, 1977.

Spier, Fred, *El lugar del hombre en el cosmos. La Gran Historia y el futuro de la Humanidad*, Barcelona: Crítica, 2011.

Steiner, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona: Gedisa, 1992.

---, *Lecciones de los maestros*, Madrid: Siruela, 2004.

---, *Un largo sábado: conversaciones con Laure Adler*, Madrid: Siruela, 2016.

Tarrow, Sidney, "Mass mobilization and regime change: Pacts, reform, and popular power in Italy (1918-1922) and Spain (1975-1978)". En *The politics of democratic consolidation: Southern Europe in comparative perspective*, Nikiforos Diamandouros y Hans-Jürgen Puhle (eds.) Richard Gunther, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 204-230.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la Prose*, París: Seuil, 1971.

---, *Imperfect garden: the legacy of humanism*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.

---, *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Ulmer, Gregory L., *Heuretics: The logic of invention*, Baltimore: JHU Press, 1994.

Unzueta, Patxo, "El alcalde de Bilbao ordenó quemar mil ejemplares de un libro de cuentos que contenía tacos", *El País*, 24 de junio de 1981.

Vega, Pedro, "La oposición política", *Temas para el debate*, 12, 1995, pp. 70-73.

Vélez León, Pablo, "Consideraciones historiográficas para una historia de la ontología". En *XX Congrés Valencià de Filosofia, Societat de Filosofia del País Valencià*, 2014, pp. 347-362.

Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI, 1998.

Wilson, Edmund O., *Consilience: la unidad del conocimiento*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Žižek, Slavoj, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994].

Zoran, Gabriel J., "Towards a theory of space in narrative", *Poetics today*, vol. 5, no. 2, 1984, pp. 309-335.

Zumthor, Paul, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1994.

2. 2. La sociedad primitiva. Los Baskardo de Sugarkea

Arrinda Albisu, Anastasio, *Religión prehistórica de los vascos*, San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1965.

Armstrong, Karen, *Breve Historia del Mito*, Barcelona: Salamandra, 2005.

Azcona, Jesús, "La escuela histórica de Viena y la antropología vasca", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, vol. 16, no. 43, 1984, pp. 137-152.

Barandiarán, José Miguel, *El hombre prehistórico en el País Vasco*, Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1953 [1934].

---, *Diccionario Ilustrado de Mitología Vasca y algunas de sus Fuentes*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.

Baroja, Pío, *La Estrella del Capitán Chimista*, Barcelona: Anaya, 2003.

Beriain, Josetxo, *La lucha de los dioses en la modernidad: del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Barcelona: Anthropos, 2000.

Beuchot Puente, Mauricio, *Ordo analogiae: interpretación y construcción del mundo*, México DF: UNAM, 2012.

Cannella, Caterina Valentina, *L'Estetica della Natura nel Trascendentalismo americano*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Palermo, 2015.

Cuatrecasas, Juan, "Mitopoyesis del origen del fuego: Su significación antropológica", *Revista de Psicología*, 5, 1967, pp. 1-6.

Desmond, Morris, *El mono desnudo*, Barcelona: Plaza y Janés, 1968.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Guadarrama / Punto Omega, 1981.

---, *Mito y Realidad*, Barcelona: Labor, 1991.

---, *Historia de las creencias y las ideas religiosas I: De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, Barcelona: Paidós, 1999.

Frazer, James George, *Mitos sobre el origen del fuego en América*, Barcelona: Alta Fulla, 1986.

Gilbert, Scott F., *Biología del desarrollo*, Buenos Aires: Ed. Médica Panamericana, 2005.

Fortanet, Joaquín, "Lévi Strauss en el debate humanismo-antihumanismo", *Astrolabio*, no. 0, 2005.

Herrero Gil, Marta, "Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística", *Ilus. Revista de Ciencias de las Religiones*, 13, 2009, pp. 241-258.

Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, 1978.

Illich, Ivan, "Un alegato en favor de la investigación de la cultura escrita legada". En *Cultura escrita y oralidad*, David R. Olson y Nancy Torrance (comp.), Barcelona: Gedisa, 1998, pp. 47-70.

Jaspers, Karl, *Origen y meta de la historia*, Barcelona: Altaya, 1995.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, 1995.

---, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1964].

Yuste Frías, José, "Lecturas de la imagen para una traducción simbólica de la imaginación". En *Écrire, traduire et représenter la fête*, Elena Real, Dolores Jiménez, Domingo Pujante y Adela Cortijo (eds.), Valencia: Universitat de València, 2001, pp. 799-812.

Verón, Eliseo, "Claude Lévi-Strauss y el fin del humanismo". En *Claude Lévi-Strauss en el pensamiento contemporáneo*, Alejandro Bilbao, Stéphan-Eloïse Gras y Patrice Vermeren (eds.), Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2009.

Weisdorf, Jacob L., "From foraging to farming: explaining the Neolithic Revolution", *Journal of Economic surveys*, vol. 19, no. 4, 2005, pp. 561-586.

2. 3. Las transformaciones de la sociedad histórica: el cristianismo y el primer capitalismo

Agustín, San, "La gracia de Jesucristo y el pecado original". En *Obras completas*, vol. VI, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946 (https://www.augustinus.it/spagnolo/grazia_cristo/grazia_cristo_2.htm).

Arpal Labrador, Jesús, *La sociedad tradicional en el País Vasco (el estamento de los hidalgos en Guipúzcoa)*, San Sebastián: L. Haranburu, 1979.

Azcona, Tarsicio de, "Historia de la Iglesia en el País Vasco. Otoño de la Edad Media (1378-1516)", *I Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco. Homenaje a J.M. Barandiarán y M. de Lecuona (Victoriensia 42)*, Vitoria, Facultad de Teología, 1981, pp. 69-101.

Ballester Rodríguez, Mateo, "La estirpe de Tubal: relato bíblico e identidad nacional en España", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 29, 2013, pp. 219-246.

Caro Baroja, Julio, *Los pueblos del Norte*, San Sebastián: Txertoa, 1973 (2ª ed.).

---, *Estudios vascos IV: De la vida rural vasca*, San Sebastián: Txertoa, 1974.

---, *Estudios Vascos VII. Bailes, familia, trabajo*, San Sebastián: Editorial Txertoa, 1976.

---, *Los vascos*, Madrid: Istmo, 2000 [1949].

Chalbaud y Errazquin, Luis, *La troncalidad en el Fuero de Bizcaya: sucesión troncal, llamamiento en las transmisiones onerosas*, Bilbao: Tip. de Sebastián de Amorrortu, 1898.

Díez de Salazar Fernández, Luis Miguel, "Ordenanzas de la Hermandad de Guipúzcoa de 1379", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 7-8, 1986-87, pp. 245-267.

Douglas, Mary, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Barcelona: Anagrama, 1975.

Douglas, Mary y Edison Simons, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1973.

Douglass, William A., *Muerte en Murélagu. El contexto de la muerte en el País Vasco*, Barcelona: Barral, 1973.

---, *Oportunidad y éxodo rural en dos aldeas vascas. Echalar y Murélagu*, San Sebastián: Auñamendi, 1977.

Gorostiza Vicente, José Miguel, "La Troncalidad en Bizkaia: una concepción original de propiedad colectiva familiar", *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, 2, 2005, pp. 333-358.

Guignebert, Charles, *El cristianismo medieval y moderno*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Mañaricúa, Andrés, "Cristianización del País Vasco". En *Historia del Pueblo Vasco*, vol. I, San Sebastián: Erein, 1978.

Olarán Múgica, María Inés, "Las casas solariegas y de apellido en Guipúzcoa según Lope Martínez de Isasti", *Cuadernos de Genealogía*, 12, 2012/2, pp. 28-49.

2. 4. El milenarismo vasco en la sociedad moderna

Achón Insausti, José Ángel, "Los parientes mayores", *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, 3, 2006, pp. 221-248.

Álvarez Junco, José, *Mater dolorosa*, Madrid: Taurus, 2010.

Anasagasti, Iñaki y Koldo San Sebastián, *El otro Pacto de Santoña*, Madrid: Catarata, 2017.

Arana, Sabino, "Conócete a ti mismo". En *Obras Completas*, vol. III, San Sebastián: Sendoa, 1980, pp. 1993-2001.

---, "Efectos de la invasión". En *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*, Javier Corcuera y Yolanda Oribe (eds.), vol. II, Bilbao: Eguzki, 1991.

---, *El partido carlista y los fueros baskos. Polémica que sostuvo nuestro llorado maestro Sabino de Arana y Goiri con los enemigos de Euzkadi*, Buenos Aires: Tall. Gráf. de "La Baskonia", 1912.

---, "¿Qué somos?". En *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*, Javier Corcuera y Yolanda Oribe (eds.), vol. I, Bilbao: Eguzki, 1991.

Aranzadi, Juan, *Milenarismo vasco: Edad de Oro, etnia y nativismo*, Madrid: Taurus, 1981.

---, "Raza, linaje, familia y casa-solar en el País Vasco", *Hispania*, vol. 61, no. 209, 2001, pp. 879-906.

Badiola Aritzimuño, Ascensión, *La represión franquista en el País Vasco. Cárceles, campos de concentración y batallones de trabajadores en el comienzo de la posguerra*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

Arriaga, Emiliano de, *Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto*, Bilbao: Tipografía de Sebastián de Amorrortu, 1896.

Arrieta Alberdi, Jon, "La idea de España entre los vascos de la Edad Moderna". En *Idea de España en la Edad Moderna*, Ernest Belenguer et al. (eds.), Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1998, pp. 39-61(<http://bit.ly/2ZtbH5M>).

Benavides Martínez, Juan José, "Del valle de Ayala a las Indias: continuidad de un modelo migratorio en las primeras décadas del siglo XIX". En *El Mediterráneo y América*, Lucía Provencio Garrigós y Juan José Sánchez Baena (eds.), vol. I, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 267-278.

---, "Los alaveses en Nueva España y la huella novohispana en Álava durante el siglo XVIII", *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol. 9, no. 2, 2015, pp. 32-56.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

Cándano, Xuan, *El pacto de Santoña (1937): la rendición del nacionalismo vasco al fascismo*, Madrid: La Esfera de los libros, 2006.

Castany Prado, Bernat, "El motivo del fin del mundo en la literatura hispanoamericana", *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 25, 2016, pp. 183-191.

Castany Prado, Bernat y Pedro J. Pérez Leal, "Refundar la Ilustración: El espíritu de la Ilustración de Tzvetan Todorov", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, vol. 19, núm.0, 2010.

Castells, Luis y Antonio Rivera, "Notables e intrusos: elites y poder en el País Vasco (1876-1923)", *Historia contemporánea*, 23, 2001, pp. 629-680.

Chacón Delgado, Pedro José, "Las vergüenzas desnudas: el concepto de "maketo" en la novelística de Ramiro Pinilla", *Letras de Deusto*, vol. 39, no. 122, 2009, pp. 167-190.

---, "El concepto de independencia vasca en Sabino Arana Goiri", *Historia contemporánea*, 50, 2015, pp. 75-103.

Chaho, J. Augustin, "Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)", *Revista internacional de los estudios vascos (RIEV)*, vol. 20, no. 1, 1929, pp. 125-493.

Cohn, Norman, *En pos del Milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos*, Madrid: Alianza, 1981.

Corcuera, Javier y Yolanda Oribe (eds.), *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*, 4 volúmenes, Bilbao: Eguzki, 1991.

De la Granja Sainz, José Luis, "El culto a Sabino Arana: la doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 15, 2006, pp. 65-116.

Díaz de Durana, José Ramón, "La hidalguía universal en el País Vasco. Tópicos sobre sus orígenes y causas de su desigual generalización", *Cuadernos de Alzate*, 31, 2004, pp. 49-64.

Elorza, Antonio, *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937 (de los "euskaros" a Jagi Jagi)*, San Sebastián: L. Haranburu, 1978.

Fernández-Armesto, Felipe, *Civilizaciones: la lucha del hombre por controlar la naturaleza*, Madrid: Taurus, 2002.

Fusi Aizpurúa, Juan Pablo, *Política obrera en el País Vasco (1880-1923)*, Madrid: Turner, 1975.

Garibay, Esteban de, *Los Cuarenta libros del compendio historial de las chronicas y universal historia de todos los reynos de España*, 2, Lejona: Editorial Gerardo Uña, 1988 [1570].

Girardet, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, París: Seuil, 1986.

Herman, Arthur, *La idea de decadencia en la historia occidental*, Barcelona: Andrés Bello Española, 1998.

Hernández de la Fuente, David, "La Edad de Oro como utopía dionisiaca: de Hesíodo y Platón a su recepción en el imaginario clásico", *Documentos de trabajo del Grupo de investigación 'Nomos'. Suplemento Monográfico Utopía*, 5, 2006.

Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, 1978.

Hroch, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, New York: Cambridge University Press, 1985.

Juaristi, Jon, *El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca*, Madrid: Taurus, 1987.

---, *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Madrid: Espasa Calpe, 1997.

---, *Sacra Némesis: Nuevas historias de nacionalistas vascos*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

---, *El bosque originario*, Madrid: Taurus, 2012.

---, "Pinilla", *ABC*, 26 de octubre de 2014.

Llanos, Karla, "Getxoko Baserriak - Los caseríos de Getxo - II", *getxosarri.com*, 12 de diciembre de 2011 (<http://bit.ly/2YHRSXu>).

---, "Una aproximación a la Ermita de San Martín de Alango", *getxosarri.com*, 2 de junio de 2016 (<http://bit.ly/2YBxKpJ>).

Martínez Rueda, Fernando, "Religión y nacionalismo vasco en el siglo XX: aproximación desde el sujeto a una relación compleja", *Hispania Sacra*, 140, 2017, pp. 721-733.

Montero, Manuel, "La historia y el nacionalismo. La visión del pasado en el Partido Nacionalista Vasco, 1976-2005", *Historia contemporánea*, 30, 2005, pp. 247-276.

Mühlmann, Wilhelm Emil, *Messianismes révolutionnaires du tiers-monde*, París: Gallimard, 1968.

Olazabal Estecha, Carlos María, *El PNV y la rendición de Santoña*, Bilbao: Atxular Atea, 2017.

Ortiz-Osés, Andrés, *Los mitos vascos: aproximación hermenéutica*, Universidad de Deusto, 2007.

Otazu, Alfonso y José Ramón Díaz de Durana, *El espíritu emprendedor de los vascos*, Madrid: Silex, 2008.

Pereira de Queiroz, Maria Isaura, *Historia y etnología de los Movimientos Mesiánicos: reforma y evolución en las sociedades tradicionales*, Madrid: Siglo XXI, 1969.

Pérez Díaz, Víctor, *Clase obrera, orden social y conciencia de clase*, Fundación del Instituto Nacional de Industria: Programa de Investigaciones Sociológicas, 1980.

---, *La primacía de la sociedad civil*, Madrid: Alianza, 1993.

Pérez León, Jorge, "El reconocimiento de la hidalguía durante el siglo XVIII: su reformulación como calidad civil y política", *INVESTIGACIONES HISTÓRICAS*, 34, 2014, pp. 131-154.

Pierantoni, Claudio, "El fin del mundo en San Agustín", *Teología y vida*, vol. 41 (1), 2000, pp. 42-51.

Romero Pérez, Antonio, "Milenarismo, utopía e ideología", *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17, 2017, pp. 199-211.

Rucquoi, Adeline, "Medida y fin de los tiempos. Mesianismo y milenarismo en la Edad Media". En *En pos del tercer milenio. Apocalíptica, Mesianismo, Milenarismo e Historia*, Ángel Vaca Lorenzo (ed.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 13-41.

---, “No hay mal que por bien no venga’: Joaquín de Fiore y las esperanzas milenaristas a fines de la Edad Media”, *Clio & Crimen*, no. 1, 2004, pp. 217-240.

Salazar Acha, Jaime de, “La limpieza de sangre”, *Revista de la Inquisición*, no. 1, 1991, pp. 289-308.

Salazar, Ignacio, “En torno a la noción de Pobreza Voluntaria”, *Revista española de filosofía medieval*, no. 0, 1993, pp. 185-192.

Smith, Anthony D., *Nacionalismo y modernidad*, Madrid: Istmo, 2000.

---, “The ‘Sacred’ Dimension of Nationalism”, *Millenium*, vol. 29, no. 3, 2000, pp. 791-814.

Soria Sesé, Lourdes, “La hidalguía universal”, *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, 3, 2006, pp. 283-316.

Töpfer, Bernard, “Escatología y Milenarismo”. En *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), Madrid: Akal, 2003.

Ugarte Tellería, Javier, “Gobernando con el estatuto de Guernica. Euskadi, 1979-2008”. En *La autonomía vasca en la España contemporánea (1808-2008)*, Madrid: Marcial Pons, 2009, pp. 345-388.

Valdaliso Gago, Jesús M^a, “Las estrategias de desarrollo económico del País Vasco: una perspectiva histórica”, *Ekonomiaz. Revista vasca de Economía*, vol. 83, no. 2, 2013, pp. 147-174.

Zabaltza, Xabier, “El significado oculto de la palabra Euzkadi”, *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 74, 1997, pp. 77-83.

Voegelin, Eric, *La nueva ciencia de la política: una introducción*, Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

---, *Las religiones políticas*, Madrid: Trotta, 2014.

3. LAS FIGURAS DE LA IMAGINACIÓN

3. 1. El *trickster*

Álvarez Calleja, M^a Antonia, “La figura del *trickster* en el paisaje literario norteamericano”, *Odisea: Revista de estudios ingleses*, 8, 2007, pp. 35-45.

Azuela, Cristina, “*Trickstán*: la construcción entrelazada del héroe y el *trickster* en Tristán el monje”, *Acta poética*, vol. 32, no. 2, 2011, pp. 15-54.

Barbero, Leandro, “*Trickster - Burlador*”, *clownludens.blogspot.com*, 2009.

Dawkins, Richard, *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona: Salvat, 2014.

- Faulkner, William, *La ciudad*, Barcelona: Alfaguara, 2006.
- , *El villorrio*, Barcelona: Alfaguara, 2012.
- , *La mansión*, Barcelona: Alfaguara, 2018.
- Gray, Richard, *The life of William Faulkner: A critical biography*, Cambridge (Massachusetts): Blackwell, 1994.
- Hyde, Lewis, *Trickster makes this world: Mischief, myth, and art*, New York: North Point, 1998.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico, Banquete, Apología de Sócrates*, Madrid: Gredos, 1993.
- Lombo Montañés, Alberto, *Risas, sonrisas y caricaturas en las manifestaciones gráficas paleolíticas*, Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2015.
- “Aspectos lúdicos de lo cotidiano en el Arte Paleolítico”, *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 34, 2017, pp. 51-65.
- Makarius, Laura, “Le mythe du «Trickster»”, *Revue de l'Histoire des Religions*, 1969, pp. 17-46.
- Manzanilla Sosa, Silvia Alicia, “La dimensión ética y estética de la figura del trickster en la literatura”, *Valenciana*, vol. 9, no. 18, 2016, pp. 241-270.
- Martos-García, Aitana y Alberto Martos-García, “Las dimensiones de la inteligencia astuta y el engaño en la herencia cultural: trickster y Mêtis como figuras dialógicas”, *Co-herencia*, vol. 14, no. 27, 2017, pp. 129-155.
- Márquez Reviriego, Víctor, “Gibraleón, los negros andaluces”, *Triunfo: una revista abierta al sur*, 2012, pp. 140-146.
- Radin, Paul, *The Winnebago Tribe*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1973.
- , *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York: Schocken, 1987.
- Salinas, Chema, “Ambiguous Trickster liminality: Two anti-mythological ideas”, *Review of Communication*, vol. 13, no. 2, 2013, pp. 143-159.
- Sedláček, Tomáš, *Economía del bien y del mal*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Stannard, James, *The Influence and Subversion of the Southern Folk Tradition in the Novels of William Faulkner*, Tesis doctoral, University of Essex, 2015.

Vazeilles, Danièle, "Tricksters et transgression, hier et aujourd'hui. Études comparées: Amérindiens, Grèce antique et monde occidental contemporain", *Philomythia: mélanges offerts à Alain Moreau*, 2009, pp. 237-261.

Vickery, Olga, "The Profit and the Loss: The Hamlet, The Town and The Mansion". En *The novels of William Faulkner: a critical interpretation*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1964.

3. 2. El loco

Anónimo, "Contracultura en Monte Verità", *La Nación*, 10 de julio de 2002 (<http://bit.ly/2KdrKzI>).

Aparicio, Frances, "Borges y Whitman: un abrazo panteísta", *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*, vol. 10, no. 2, 1993, pp. 23-31.

Barsky, Robert, "The savage pilgrimage: D.H. Lawrence's Dialogic Journeys upon Monte Verità, the Mountain of Truth", *L'Analisi linguistica e letteraria*, 22, 2014, pp. 117-129.

Emerson, Ralph Waldo, *El espíritu de la naturaleza*, Madrid: Verbum, 2016.

Encausse, Gerard [Papus], *El tarot de los bohemios: clave absoluta de la ciencia oculta*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1980.

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Freud, Sigmund, "Neurosis y Psicosis". En *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

---, *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza, 1999.

Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona: Planeta, 1995.

González Varela, Sergio, "Mimos y payasos de Coyoacán como figuras liminales del trickster en antropología: Reflexiones sobre el juego y la experiencia lúdica", *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 75, 2011, pp. 9-26.

Harpham, Geoffrey, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

Horowitz, Jeannine y Sophia Menache, *L'humour en chaire: le rire dans l'Eglise médiévale*, Ginebra: Labor et fides, 1994.

Landmann, Robert, *Ascona - Monte Verità*, Frauenfeld: Verlag Huber, 1979.

Levin, Harry, "The Quixotic principle: Cervantes and other novelists". En *The interpretation of Narrative: Theory and Practice*, Morton Bloomfield (ed.), Cambridge: Harvard University Press, 1970, pp. 52-66.

Lewis, Clive Staples, *Mero cristianismo*, Madrid: Ediciones Rialp, 1995.

Márquez Villanueva, Francisco, "Literatura bufonesca o del 'loco'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, no. 2, 1985, pp. 501-528.

Massip Bonet, Francesc, "El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento", *Babel. Littératures plurielles*, 25, 2012, pp. 71-96.

Nietzsche, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, Madrid: Akal, 1998.

Pérez Álvarez, Marino, "Psicología del Quijote", *Psicothema*, 17 (2), 2005, pp. 303-310.

Roselló, Josep Maria, *La vuelta a la naturaleza: el pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismo libertario, trofología, vegetarianismo naturista, vegetarianismo social y librecultura*, Barcelona: Editorial Virus, 2003.

Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona: DeBolsillo, 2007.

Sánchez, Marcela, "El cielo en la tierra", *Jornada semanal*, 25 de marzo de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/03/25/sem-monte.html>.

Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona: Gedisa, 2001.

Voswinckel, Ulrike, *Contra la vida establecida De Múnich a Monte Verità: arte, anarquía, naturismo y contracultura en la Europa de principios del siglo XX*, Sevilla: El Paseo, 2017.

3. 3. El hombre nuevo

Aristóteles, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974

Conforti Rojas, María Cristina, "La búsqueda incesante de lo humano en Rousseau", *Universitas Philosophica*, 53, 2009, pp. 221-234.

Díaz Morlán, Pablo, Antonio Escudero y Miguel Ángel Sáez García, "El desmantelamiento de la siderurgia integral del Mediterráneo Español (1977-1984)", *Revista de Historia Industrial. Economía y Empresa*, vol. 17, no. 38, 2008, pp. 161-188.

Gentile, Emilio, *Fascismo: historia e interpretación*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Ginnobili, Santiago "La teoría de la selección natural darwiniana (The Darwinian Theory of Natural Selection)", *THEORIA. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, vol. 25, no. 1, 2010, pp. 37-58.

Gray, John, *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*, Barcelona: Paidós, 2008.

Jouvenel, Bertrand de, *Le réveil de l'Europe*, París: Gallimard, 1938.

Martínez Martínez, Bárbara, "1984 y los peligros del totalitarismo", *Revista de Filología Románica*, 33, 2016, pp. 155-163.

Negro Pavón, Dalmacio, "El mito del hombre nuevo (I)", *Verbo: Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano*, 459, 2007, pp. 725-754.

---, "En torno al mito del hombre nuevo", *Anales de la Real Academia de Ciencias morales y políticas*, 85, 2008, pp. 87-144.

---, *El mito del hombre nuevo*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

Pascual Barciela, Emilio, "La anagnórisis como proceso dramático: análisis comparado en 'Los siete infantes de Lara', de Juan de la Cueva, y 'El bastardo Mudarra', de Lope de Vega", *Cuadernos de investigación filológica*, 42, 2016, pp. 81-110.

Seibt, Ferdinand y Ramón Ibero, *La fundación de Europa: informe provisional sobre los últimos dos mil años*, Barcelona: Paidós, 2004.

Trotsky, León, *Literatura y revolución*, Madrid: Akal, 1977.

Ullmann, Walter, *Principios de gobierno y política en la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1971.

Urías Horcasitas, Beatriz, "El 'Hombre nuevo' de la posrevolución", *Letras Libres*, vol. 9, no. 101, 2007, pp. 56-61.

Virgilio, *Bucólicas*, Madrid: Gredos, 2000.

---, *Bucólicas y Geórgicas*, Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004.

Wirth, Isis, "La fábrica del hombre nuevo", *Cubaencuentro*, 16 de enero de 2013, (<http://bit.ly/2YATrdt>).

Welsch, Friedrich, "Totalitarismo histórico y tentación totalitaria hoy". En *Hannah Arendt: de la teoría a la política*, 34, Caracas: Equinoccio, 2014.

3. 4. La mujer nueva

Abbasi, Pyeaam, "Henry James and the New Woman: A Feminist Reading of The Bostonians", *3L: Southeast Asian Journal of English Language Studies*, vol. 19, no. 1, 2013, pp. 119-127.

Alfaro, Carlos Víctor, *La concepción de "alma bella" en la filosofía de Hegel*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Aslimoska, Hristina, "The cult of the new woman reflected in Henry James's *Daisy Miller*", *Horizons*, 21, 2017, pp. 67-84.

Bauer, Beth Wietelmann, "Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in *Memorias de un solterón*", *Hispania*, vol. 77, no. 1, 1994, pp. 23-30.

Bennacer, Razika, *Travelling Women and Self-Reconstruction in Henry James' The Portrait of a Lady*, TFM, University of Tlemcen, 2017.

Cleminson, Richard, "Beyond Tradition and 'Modernity': The Cultural and Sexual Politics of Spanish Anarchism". En *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 116-123.

Cruz-Cámara, Nuria, "Un icono femenino de la revolución: Heroínas de Federica Montseny", *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 13, no. 2, 2007, pp. 55-70.

Del Valle, Teresa, "Los estudios sobre la mujer en la antropología vasca", *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, no. 1, 1982, pp. 123-134.

---, *Mujer vasca: imagen y realidad*, Madrid: Anthropos, 1985.

---, "El género en la construcción de la identidad nacionalista". En *Hechos diferenciales y convivencias interétnicas en España*, C. Stallaert (ed.), Ámsterdam: RODOPI, 1999, pp. 37-44.

Enciclopedia Auñamendi, "Matriarcado" (<http://bit.ly/2MvJNCu>).

Estornés, Idoia, *Cómo pudo pasarnos esto. Crónica de una chica de los 60*, Donostia: Erein, 2013.

García Guirao, Pedro, "Pobres pero honradas: Lujuria burguesa y honorabilidad proletaria en las novelas breves de Federica Montseny", *International Journal of Iberian Studies*, vol. 24 (3), 2012, pp. 155-177.

González-Allende, Iker, "De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX", *Letras de Deusto*, vol. 39, no. 122, 2009, pp. 51-76.

Hornilla, Txema, *La ginecocracia vasca: contribución a los estudios sobre el eusko-matriarcado*, Bilbao: Geu Argitaldaria, 1981.

Kirkpatrick, Susan, "Introducción". En *Antología poética de escritoras del siglo XX*, Madrid: Castalia, 1992, pp. 7-63.

Ledger, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the fin de siècle*, Manchester: Manchester UP, 1997.

Monrós Gaspar, Laura, "Nueva mujer y nuevas Electras: aproximaciones a la mitología clásica en el teatro burlesco victoriano", *Odisea: Revista de estudios ingleses*, 11, 2010, pp. 223-236.

Montseny, Federica, "La mujer, problema del hombre (IV)", *La Revista Blanca*, 15 de abril de 1927, pp. 679-682.

Munárriz, Fermín, "Teresa del Valle, observadora de la vida en sociedad", *Gara*, 22 de mayo de 2011.

Nelson, Carolyn Christensen, *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Peterborough, ON: Broadview Press, 2000.

Niemtzow, Annette, "Marriage and the New Woman in The Portrait of a Lady", *American Literature*, vol. 47 (3), 1975, pp. 377-395.

Ortiz-Osés, Andrés y Franz Karl Mayr, *El matriarcalismo vasco: reinterpretación de la cultura vasca*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1980.

Pardo Bazán, Emilia, *Memorias de un solterón*, Madrid: Prieto y Compañía, 1911.

Pérez Gil, María del Mar, "El discurso de la evolución y la degeneración en las narrativas de la Mujer Nueva: Sarah Grand y Mona Caird", *Actas del 25º Congreso AEDEAN*, 2001.

Showalter, Elaine, *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.

Urkidi Azkarraga, Leire, "Espacios agrarios y justicia de género: un caso de estudio en el País Vasco", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 78, 2018, pp. 359-391.

3. 5. El hombre inútil

Benedetti, Mario, *Inventario uno*, Madrid: Visor, 2013.

Berlin, Isaiah, *Three critics of the enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, Princeton: Princeton University Press, 2013.

Cardona, Rodolfo, *Del heroísmo a la caquexia: los Episodios Nacionales de Galdós*, Madrid: Ediciones del Orto - Universidad de Minnesota, 2004.

Costa, Jordi, "El Nota, mesías de la improductividad", *El País (Ideas)*, 28 de octubre de 2018.

Jaehne, Karen "Rehabilitating the Superfluous Man: The Films in the Life of Nikita Mikhalkov", *Film Quarterly*, 1981, pp. 14-21.

Larubia-Prado, Francisco, "Sanctity, Heroism, and Performance in Miguel de Unamuno's San Manuel Bueno, mártir.", *Hispanófila*, vol. 171, no. 1, 2014, pp. 217-236.

Orzeszek, Agata, *El 'hombre superfluo', un paseo crítico por la literatura rusa del siglo XIX de la mano del arquetípico héroe*, Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona, 2000.

Otero Íñigo, Elizabeth, "El hombre inútil en la novela española del siglo XX", *Dicenda*, 35, 2017, pp. 259-275.

Provencio, Pedro, "Introducción". En *Las flores del mal*, Charles Baudelaire, Madrid: Edaf, 2009.

Sánchez Barbudo, Antonio, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid: Guadarrama, 1959.

Szaniawski, Jeremi, *The cinema of Alexander Sokurov: Figures of paradox*, New York: Columbia University Press, 2014.

Varias García, Juan, *El discurso ajeno en las novelas de Galdós*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, junio 1997.

Xuelin, Zhou, *Young rebels in contemporary Chinese cinema*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

Zúñiga, Juan Eduardo, *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*, Madrid: Alfaguara, 1996.