



LA AUCTORITAS DE UN REBELDE:
EL REALISMO SOCIAL DE
ARTURO BAREA

Autora: Nuria Redondo Díaz

Tutor: José Leopoldo Sánchez Torre

Trabajo Fin de Grado
Lengua Española y sus Literaturas
2023-2024

ÍNDICE

1.	Introducción.....	- 3 -
2.	Arturo Barea: biografía, novela e historia	- 4 -
2.1.	La forja de un escritor	- 4 -
2.2.	<i>La forja de un rebelde</i> , ¿novela autobiográfica?	- 9 -
3.	El concepto de realismo social de Barea.....	- 16 -
3.1.	Modelos, confluencias y divergencias	- 16 -
3.1.1.	El realismo anquilosado de Pío Baroja	- 16 -
3.1.2.	Ramón J. Sender, precursor de un realismo ejemplar	- 18 -
3.1.3.	Ernest Hemingway y su exiguo testimonio.....	- 20 -
3.2.	El «realismo imaginativo» y la «tercera dimensión»	- 23 -
4.	<i>La forja de un rebelde</i> como testimonio de autoridad	- 27 -
4.1.	Arturo Barea entre dos mundos.....	- 28 -
4.2.	Premonición, corrupción y antimilitarismo: Barea en la guerra de Marruecos .-	- 32 -
4.3.	En defensa de la República	- 37 -
4.	Conclusiones	- 44 -
	BIBLIOGRAFÍA	- 47 -

1. Introducción

Arturo Barea fue uno de los escritores más importantes del exilio español. Figura individualista que comenzó a escribir a la edad de 39 años, alejado de círculos intelectuales y sin formación literaria, conformó con sus obras «un alegato de dignificación de las clases populares y una crítica despiadada a las clases dominantes» (Rina Simón, 2023: 173) en uno de los momentos más convulsos de la historia española.

Su trilogía, *La forja de un rebelde*, está escrita con una prosa llana y sencilla que no se detiene en artificios literarios con el fin de dar cabida al más honesto sentimiento humano. Su «noción del pueblo no se ha forjado en un café literario ni en un círculo de eruditos etnográficos» (Rina Simón, 2023: 179), su noción del pueblo se ha forjado con su propia experiencia, con sus dotes de observación. Barea es partícipe de una España bélica aterradora de la que fueron víctimas miles de españoles y en la que reinaban la desigualdad y las injusticias sociales. Durante estos tiempos agitados surge en el autor una ferviente necesidad de plasmar a través de su pluma esta cruenta realidad, haciendo uso de su poder testimonial y con el fin de compartir una experiencia en la que se pueda ver reflejado gran parte del pueblo español y, así, aleccionar en «los valores que encontraba en él» (Caspistegui, 2023: 279).

Motivada por descubrir a un autor al que se le ha etiquetado de «olvidado», hecho que ya no le hace mucha justicia tras los numerosos estudios que se han publicado, decidí dedicar este trabajo al estudio del autor madrileño. Fascinada por su trilogía, opté por ella como material de análisis para el trabajo. Considero que es la mejor forma que puede tener un lector para aproximarse a Barea. Es una obra completísima de gran interés social e histórico que me impulsó a conocer las pretensiones con las que, sin haberse interesado antes por escribir, inició su camino como novelista.

Con todo esto, el objetivo que busca este trabajo será analizar de dónde proviene y de qué forma plasma Barea su autoridad testimonial en la trilogía. Para ello, el trabajo consta de tres capítulos. En el primero, se abordará la trayectoria vital del autor, además de unas consideraciones acerca del género de la trilogía. El siguiente capítulo tratará sobre el concepto de realismo social que persigue Barea con sus obras a partir de la observación de algunos de sus ensayos. Ya, por último, el capítulo que cierra el trabajo tratará de analizar las realidades sociales de las que es testigo Barea, seleccionando asuntos concretos de cada tomo que mayor relevancia tienen dentro de su experiencia. De esta

forma, se intentará realizar un análisis literario, lo más preciso posible, sobre las vivencias del autor reflejadas en la obra, dentro de los límites de extensión del trabajo.

2. Arturo Barea: biografía, novela e historia

Este primer capítulo que inaugura el trabajo como tal abordará dos cuestiones: la biografía del autor y la controversia muchas veces citada sobre si *La forja de un rebelde* se puede considerar o no como novela autobiográfica.

En primera instancia —si se estima calificar la obra como autobiográfica— puede parecer redundante o prescindible una breve biografía de Arturo Barea. No obstante, es relevante tener en cuenta los detalles no relatados en su trilogía que se mencionarán en este epígrafe, ya que en muchas ocasiones pueden esclarecer aún más si cabe la personalidad del autor.

Por otro lado, hay dos elementos presentes —en mayor o en menor medida— en la novela que han dado lugar a muchos debates entre los críticos para la correspondiente clasificación de esta obra: la veracidad histórica y la objetividad. La controversia es tal que resulta vital comenzar desarrollando ambas cuestiones, además de que pueden servir como una introducción y contexto perfectos para la correcta comprensión de este trabajo.

2.1. La forja de un escritor

Arturo Barea Ogazón nace en Badajoz el 20 de septiembre de 1897. Debido al temprano fallecimiento de su padre, Miguel, que tiene lugar al poco de nacer Barea, su madre, Leonor, decide emigrar a Madrid en busca de una oportunidad mejor para el mantenimiento de sus hijos (Caudet, 2022: 15). Es por ello por lo que el dato de su nacimiento en la provincia extremeña pasa desapercibido para muchos. Leonor y sus cuatro hijos, Vicente (José en la trilogía), Concha, Miguel (Rafael en la trilogía) y el propio Arturo, viven humildemente en una buhardilla del barrio de Lavapiés, gracias a la ayuda proporcionada por el tío José, hermano de la madre (Eaude, 2001: 24).

Leonor tenía dos oficios, el de lavandera en el río Manzanares y el de criada en la casa de su propio hermano. A falta de una economía holgada, Vicente, Concha y Miguel tuvieron que ponerse a trabajar desde bien pequeños. Arturo era un caso excepcional en la familia, vivía en la casa del tío José y su tía Baldomera, una casa mucho más acomodada. Gracias a esta situación, Arturo pudo disfrutar de una buena educación. Incluso aspiraba a convertirse en ingeniero, ambición fomentada por sus tíos (Caudet,

2022: 15). Además, sería su futuro heredero, pues no tenían descendencia (Eaude, 2001: 24). Esta dualidad social dentro del ámbito familiar será un hecho que le marcará de por vida.

Durante la infancia de Barea, los veranos transcurrían entre los diferentes pueblos familiares: Brunete, Métrida y Navacarnero, en el que vivía su abuela paterna Inés. Durante estos meses Arturo era feliz, sin preocupaciones, sin las molestas restricciones que imponía la tía Baldomera, disfrutaba de lo que al fin y al cabo era, la vida inocente de un niño, divirtiéndose con sus amigos, participando en tradiciones y celebraciones típicas... De esta forma, Barea hace testigos a sus lectores en *La forja* de un gran retrato costumbrista, constituido por descripciones de los ambientes populares rurales (Eaude, 2001: 25).

A partir de 1911 su vida cambió por completo, sus sueños y aspiraciones se frustran: ha fallecido su tío José. En un primer momento, el destino que la tía Baldomera le quiere dar se corresponde con la escuela jesuita, pero gracias a su abuela Inés esta opción se descarta. Tras una serie de sucesos y de discusiones acerca de la herencia del tío José, aunque tiene la posibilidad de seguir estudiando, no quiere depender de la «caridad», por lo que decide comenzar a trabajar a sus 13 años en una bisutería, «La mina de oro» (Fernández y Herrera, 1988: 35). Su sueldo consistía en diez pesetas mensuales y dormía y comía en la propia tienda. Fue un trabajo fugaz, ya que Barea fue despedido tras una discusión con el dueño don Arsenio al tirar un gramófono. Será uno de los muchos oficios que Barea desempeñará a lo largo de su vida (Eaude, 2001: 26).

Unos meses después, tras haber estudiado contabilidad, se presentó a unos exámenes de «contabilidad básica y redacción de cartas para la Banca» (Eaude, 2001: 26), y se convirtió al poco tiempo en empleado del Crédit Lyonnais. Será en este empleo donde Barea adquirirá su primera toma de conciencia real acerca de las injusticias que oprimían a la clase trabajadora. Lo vivirá en sus propias carnes, ya que «los trabajadores “de cuello blanco y chaquetas negras”, como los de la banca, eran igual de explotados que los obreros manuales, pero les faltaba organización para poder mejorar su situación mediante huelgas» (Eaude, 2001: 27). De acuerdo con esta situación, Barea se sindicaliza, se afilia a la UGT y entra en contacto con el Partido Socialista.

Con el anuncio de la Primera Guerra Mundial, Barea deja su segundo trabajo. Poco después se convirtió en empleado de una agencia de patentes, pero abandona este puesto

para trabajar junto con un comerciante alemán que especulaba con diamantes en España y en América Latina, un oficio que le otorgó dinero y cierto prestigio (Eaude, 2001: 28). Barea se sentía un hipócrita al estar ganando dinero de esa forma, por lo que decidió dejar también este trabajo para abrir un taller de juguetes y muñecas con la ayuda de la herencia de su tío José, un proyecto que también se fue a pique. Con dieciocho años y tras todo este fracaso laboral, «se entusiasmó con la idea de ser payaso en el circo» (Caudet, 2022: 31). Acerca de esto comenta Eaude: «Es interesante que Barea relacionaba el trabajo de payaso con el de escritor que había rechazado como opción de carrera (...). A intervalos Barea buscaba una salida artística» (Eaude, 2001: 30). No obstante, al encontrar un empleo en Motores España, la idea de trabajar como payaso se esfumó. Aquí se ocupaba de la nómina de la fábrica y entrevistaba a futuros empleados. Será el último trabajo de Barea antes de participar en la contienda por el Protectorado de Marruecos.

Destinado a Marruecos en 1920, Barea fue un privilegiado, ya que fue nombrado sargento de Ingenieros (Fernández y Herrera, 1988: 35). Se hizo cargo de la administración de la construcción de una carretera a la vez que empezó a escribir ocasionalmente para revistas. Será una etapa amarga en la que se verá obligado a hacer la vista gorda a la corrupción que presenciaba. Un año después, en la derrota de Annual contra el tifus. La brutalidad contemplada durante este tiempo le marcaría de por vida, provocándole numerosas crisis nerviosas. Barea sobrevivió a la enfermedad —aunque con muchas secuelas—, rechazó la idea de realizar una carrera militar y en 1923 abandonó Marruecos tras licenciarse (Caudet, 2022: 40).

El próximo trabajo de Barea a su vuelta a Madrid será de nuevo en una oficina de patentes, oficio que le aportó cierta estabilidad económica y donde se quedó hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Eaude además añade que durante un tiempo «hizo de gerente temporal en un latifundio castellano, la Dehesa Casablanca, donde su hermano Miguel era director» (Eaude, 2001: 33). Al poco de comenzar en la oficina de patentes, contrajo un matrimonio funesto con Aurelia Rimaldos, quien «le atrapó mediante un falso embarazo» (Eaude, 2001: 33). Tuvo cuatro hijos con ella. En general, no hay muchos datos de su mujer y sus hijos, ni en su obra ni fuera de ella. Sí que se sabe que —dejando de lado ya las propias diferencias entre Aurelia y Arturo— Aurelia no se llevaba muy bien con la familia de su marido y «su esnobismo, ignorancia y actitudes convencionales ayudaron a apagar el amor del matrimonio, si es que lo hubo en algún momento» (Eaude, 2001: 33).

Su madre, Leonor, fallece en 1928 «uncida al carro» (Barea, 2022: 978). Barea en este momento no tenía mucha relación con sus hermanos, su matrimonio era inestable y además mantenía una relación amorosa con su secretaria, María. Todo ello le condujo a una crisis emocional que intentó resolver con su participación política activa en la defensa de la república tras el estallido de la guerra civil (Eaude, 2001: 34).

Participó en el asalto al cuartel de la Montaña del 20 de julio, entrenó a soldados gracias a su experiencia militar y empezó a trabajar en la oficina de prensa extranjera en la Telefónica, donde lo nombrarán jefe de Censura. Será en este nuevo empleo cuando conozca al verdadero amor de su vida: Ilse Kulcsar, periodista austriaca. Con la huida del gobierno a Valencia en noviembre del 36, Barea, totalmente decepcionado, tomó la decisión de permanecer en Madrid y comenzó a emitir charlas por la radio en «La Voz Incógnita de Madrid». Se conoce que Aurelia y sus hijos fueron evacuados a Valencia y Barea aprovechó un permiso a mediados de 1937 para pedirle el divorcio (Eaude, 2001, 37). Ilse y Arturo contrajeron matrimonio en 1938 tras el fallecimiento de Poldi, exmarido de Ilse. A causa de su destitución como censor de prensa y la supresión de sus charlas en la radio, Barea ve un camino en la literatura «para explicar por escrito sus historias de milicianos y de héroes anónimos llenos de valor dando lugar a su obra *Valor y miedo*» (Fernández y Herrera, 1988: 37). En medio de las tensiones políticas y tras las acusaciones y detenciones de Ilse por supuesta trotskista (Caudet, 2022: 320), la pareja parte a París en febrero de 1938, desde donde tomarán un barco hacia Inglaterra, su destino de exilio final (Eaude, 2001: 38).

Una vez en Inglaterra, se mudaron a una casa en el pequeño pueblo de Hertfordshire, Puckeridge. Ilse comenzó a trabajar en el Servicio de Escucha de la BBC, a varias horas de su casa, mientras que Barea se quedó en Puckeridge adaptándose a su nueva vida y acogiendo a los padres de Ilse que venían como refugiados desde Austria antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Eaude, 2001: 148).

Será durante su estancia en Inglaterra cuando le empiecen a publicar a Barea algunos artículos. La primera publicación será en 1939, en *The Spectator*, con el artículo «A Spaniard in Herfordshire» (Eaude, 2001: 148). Poco tiempo después, ya habiéndose mudado con Ilse a Fladbury, comenzó a redactar el segundo tomo de la trilogía, ya que el primer borrador del primer tomo lo había finalizado durante su estancia en París. Fue «su periodo dorado más creativo», pues también escribió sus libros *Lorca*, *Struggle for the Spanish Soul* y algunos artículos y cuentos (Eaude, 2001: 150). A la par que iniciaba su

trayectoria literaria, comenzó también a dar charlas para los países de Latinoamérica, con el seudónimo «Juan de Castilla», a través de la BBC, en la que hablará sobre Inglaterra y Francia «para contrarrestar la propaganda nazi en Sudamérica» (Eaude, 2001: 154). Además de esta divulgación antifascista, también retransmitía cuentos, anécdotas de su vida en Inglaterra, comentarios sobre noticias...

Los 80 guiones de Barea que sobreviven en el archivo de la BBC tienen poco valor literario, aunque son documentos sociales interesantes. Aunque en su mayor parte no comentan España de ningún modo, existe cierta continuidad temática con la trilogía: Barea se enfocaba en los detalles de las vidas de la gente corriente (Eaude, 2001: 157).

En 1947 se trasladaron a Faringdon, donde Barea siguió escribiendo: *Unamuno*, *La raíz rota*, algunos capítulos de *La forja de un rebelde*... Entre sus pasatiempos estaba la caza de faisanes, como también frecuentar los bares locales chapurreando un inglés que resultaba muy cómico a sus vecinos (Eaude, 2001: 167).

Barea acudió en 1952 a los Estados Unidos, donde ejerció como profesor en la universidad estatal de Pittsburgh, un oficio que le otorgó mucho prestigio personal, además de continuar con sus charlas en la BBC relatando sus impresiones sobre el país (Eaude, 2001: 169). La publicación de la trilogía por primera vez en español se produjo en 1951 en Buenos Aires, donde vendió 10.000 ejemplares. Barea obtuvo gran éxito con la publicación de la trilogía y sus obras *Lorca* y *La raíz rota*. Tanto fue así, que la BBC organizó un viaje durante 48 días por muchos países de Sudamérica, donde Barea participaba en conferencias, charlas, entrevistas... (Eaude, 2001: 170).

Los últimos años de vida de Barea se caracterizaron por el distanciamiento con su mujer por el rumor de una nueva amante. No obstante, «después de dejar a Aurelia por Ilse, no se sintió capaz de repetir semejante experiencia» (Eaude, 2001: 173). A pesar de sus problemas sentimentales, Barea seguía siendo aquel hombre alegre que visitaba los pubs ingleses, descrito como una persona amable y hospitalaria, aunque siempre con ese afán de individualismo y de soledad que caracterizó toda su trayectoria vital (Eaude, 2001: 173).

Arturo Barea finalmente fallece en el 24 de diciembre de 1957 a causa de un ataque cardíaco, posiblemente desencadenado por los estragos que le había dejado el tífus.

Fue incinerado en Middle Lodge y honrado con una placa en el cementerio de Faringdon (Eaude, 2001: 174).

2.2. *La forja de un rebelde*, ¿novela autobiográfica?

Son muchas las etiquetas que se le han asignado a la trilogía de Barea: novela histórica, crónica, novela social, novela costumbrista, novela picaresca... Su clasificación parece ser un asunto complejo. No obstante, hay una etiqueta con la que parecen estar de acuerdo casi todos los críticos y estudiosos que han abordado este tema: novela autobiográfica.

La primera cuestión que hay que plantear es por qué la trilogía se puede considerar una «novela». José Luis Ponce de León, en su estudio *La novela española de la guerra civil*, dedica un capítulo a lo que él llamó «La memoria creadora». En él —entre otros asuntos que se abordarán más tarde— esclarece el por qué se debe denominar a *La forja de un rebelde* «novela» y no «crónica» o solamente «autobiografía». Se justifica señalando que la técnica del autor es innegablemente la de una novela por su «hábil uso del diálogo y de la presentación de otros personajes, vistos siempre por los ojos del narrador» (Ponce de León, 1971: 60), y que además refleja su triple función de autor-narrador-protagonista «que presenta su historia ante el lector sin alteraciones de la verdad de lo vivido» (Ponce de León, 1971: 60). Más adelante, en su capítulo «La historia y la novela» habla sobre el equilibrio entre historia y novela, y para él *La llama* «es historia presentada en forma de novela, historia menor, ciertamente, en la que el protagonista no es ningún gran político o militar, sino un funcionario del gobierno, encerrado en su oficina de censura» (Ponce de León, 1971: 170). Por su parte, Juan Luis Alborg le resta importancia a esta etiqueta, pues él señala que «de novela no conserva *La forja de un rebelde* sino la disposición externa, la narración animada y viva, la presencia frecuente del diálogo; todo, en suma, lo que caracteriza la estructura clásica de una obra de ficción» (Alborg, 1962: 215). Otros, como Luis Suñén, prefieren hablar de un nuevo concepto de novela, fruto de su carácter autobiográfico:

Novela como autobiografía, como testimonio, como crítica de la vida y crítica de la historia. Y novela con ese carácter multívoco —multiplicidad de lecturas a lo largo de una multiplicidad de tiempos que hace de la más valiosa literatura no ser de tiempo alguno y serlo de todos (Suñén, 1978: 61).

Por otro lado, calificar la trilogía como autobiográfica puede resultar un asunto peliagudo. Sí que es cierto que generalmente es complicado no encontrar al menos un detalle o una pincelada que haya sido escrita por el autor inspirado en su propia experiencia personal, pero ¿entre qué límites puede uno vacilar sobre si una obra es autobiográfica o no? Michael Eade tiene claro que, aunque la mayoría de novelas son de algún modo autobiográficas, la de Barea lo es indudablemente, puesto que «él excluye rigurosamente cualquier acontecimiento en el que no ha estado involucrado y escribe en primera persona» (Eade, 2001: 71). Por su parte, Juan Luis Alborg añade que, aunque Barea pueda incluir anécdotas de otras personas, «el autor no recoge sino la historia ajena que forme parte de la propia» (Alborg, 1962: 218), es decir, en mayor o en menor medida son anécdotas que afectan a su propia trayectoria vital. Con todo, hay unas características formales que nos hacen ratificar el componente autobiográfico, pues se trata de una narración homodiegética con focalización interna, ya que la voz narradora conoce lo que piensa, lo que teme, lo que va a suceder... Es decir, hay una identidad establecida entre autor-narrador-personaje además de un «compromiso explícito de sinceridad; relato vital retrospectivo, linealidad temporal, inclusión de referentes reales explícitos, en muchas ocasiones susceptibles de ser contrastados empíricamente» (Sánchez Zapatero, 2020: 34).

Ya no son tan solo estos estudiosos los que atribuyen a esta trilogía la etiqueta de «autobiografía», sino también escritores contemporáneos a Barea como Sender, quien escribió la reseña «The Spanish Autobiography of Arturo Barea» tras la publicación de la edición estadounidense en 1946, en la que subrayaba la capacidad testimonial de Barea para resolver la confusión del pueblo español: «Here is a soul with vision, and perhaps a sensitive witness, faithful to the spirit of the Spanish people in the midst of confusion that surrounds us» (Sender, 1947).

Cabe señalar que algunos críticos hacen hincapié en la singularidad de la obra de Barea por la poca producción de autobiografías en el panorama literario español. José Ortega afirma que la única autobiografía que se puede encontrar anterior a la de Barea es la de Unamuno, *Paz en la guerra*, «que inicia en las letras españolas el movimiento de humanización mediante la proyección personal» (Ortega, 1971: 387). Por su parte, Emir Rodríguez Monegal explica la posible razón por la que este género era tan poco cultivado:

El hombre español parece, en general, más celoso de su vida interior y privada, más orgulloso de sus debilidades, que los demás europeos. Por eso, sólo excepcionalmente aparece en su vasta y variada literatura una obra confesional o de

testimonio personal. Esta escasez hace aún más rara la calidad de *La forja de un rebelde*, que se sitúa entre la autobiografía y la ficción (Rodríguez Monegal, 1971: 48-49).

Ya se han comentado distintas valoraciones de críticos y estudiosos acerca del componente autobiográfico de *La forja de un rebelde*. No obstante, ¿qué es lo que piensa el propio autor sobre este asunto? En su ensayo «Novela y autobiografía» plasmó su opinión al respecto:

No me resulta fácil a mí, el autor, clasificar este libro y *La forja* del cual es continuación. En *La forja* traté de recrear el mundo de mi niñez en Madrid y algunos pueblecitos de Castilla la Nueva, y por lo tanto hubo que llamarlo autobiografía. *La ruta* describe el mundo del ejército tal y como lo conocí de joven en Marruecos, y mis reacciones ante él: y por lo tanto también debe ser llamado autobiografía. Pero ninguno de estos dos libros intenta ser autobiografía en el sentido más estricto y corriente de la palabra ya que ni el uno ni el otro han sido escritos con la finalidad de contar al público la vida privada del autor (Barea, 2000: 17).

Parece que para el propio Barea es también una cuestión compleja. Para comprender mejor esta ambigüedad, entran en juego distintos factores: la veracidad histórica, la objetividad y el propósito del autor.

En primer lugar, Barea, en su ensayo, se limita a decir que en su obra «se cuenta estricta verdad histórica» (Barea, 2000: 18). Críticos literarios como José Luis Ponce de León tienen claro que «lo autobiográfico no está disfrazado bajo ninguna ficción literaria en Arturo Barea» (Ponce de León, 1971: 61) puesto que cimenta la obra alrededor de sí mismo, haciendo uso de su propio nombre y el de muchos personajes históricos, como José Álvarez del Vayo, Luis Rubio Hidalgo, José Miaja, Gustav Regler, don Luis Bahía, John Dos Passos... entre muchos otros. Por otro lado, es cierto que «techniques of fiction are used to bring to life characters such as Sanchiz» (Eaude, 1996: 101), a quien introduce con la función de dar verosimilitud a la descripción, sobre todo, del «embrión de dictador», Francisco Franco. A juzgar por su biografía, hay también algunos personajes a los que les cambia sus nombres reales, por ejemplo, a sus hermanos. Por otro lado, algunos de los episodios históricos que describe Barea no son del todo verídicos, como en el capítulo «Antesala de Madrid», cuando habla sobre unos supuestos fusilamientos que se ejecutaron durante el pronunciamiento republicano de 1883 en Badajoz, o en el capítulo «Adiós a las armas», cuando explica por qué se desencadenó el conflicto en

Marruecos. De todos modos, él narra su realidad, lo que le contaban, lo que pensaba, lo que veía y escuchaba, más allá de que fuera verdad o no. Hay otro ejemplo llamativo sobre este asunto que señala Caudet en sus anotaciones: la herencia del tío José. Barea trata de forma diferente este asunto en el capítulo «El testamento» de esta trilogía, en comparación con «El testamento» de *Cuentos misceláneos*. Mientras que en el primero cuenta que se benefició él solo de una gran herencia por parte de sus dos tíos, en el otro relato cuenta que «recibe una docena de libros de la biblioteca de su tío, quien ordena en su testamento quemar los demás» (Caudet, 2022: 570). De cualquier modo, no tenemos los datos biográficos suficientes para distinguir en cuál de los dos relatos transforma los hechos realmente sucedidos.

Como se puede percibir, la transformación de los hechos en esta obra parece limitarse solo a algunos personajes o sucesos estrechamente ligados a la realidad del autor, pues existe la «introducción de elementos procedentes de la invención, aunque profundamente relacionados con el contexto exterior» (Sánchez Zapatero, 2020: 32). Por ello, la «hibridación entre componentes ficcionales y referenciales» (Sánchez Zapatero, 2020: 32) contribuye a la dificultad para la catalogación de la trilogía como un texto autobiográfico. Juan Luis Alborg señala que ignora «hasta qué punto injertó Barea elementos puramente ficticios», y añade: «pero me inclino a creer que son muy pocos» (Alborg, 1962: 218). Hay que tener en cuenta que tampoco es posible conocer realmente qué elementos son producto de la invención, ya que se «necesitaría la confirmación —ya imposible— del autor o de alguien muy allegado» (Alborg, 1962: 218). Para muchos, este déficit de invención contribuye a la pobreza literaria de Barea como escritor, es una de «las limitaciones de su escritura» (Caudet, 2022: 220), aunque su única tentativa ficcional, *La raíz rota* (1949), tampoco obtuvo mucho éxito, pues, para Eugenio de Nora, en esta novela «el arte del escritor decae» (Nora, 1973: 18).

Un segundo concepto imprescindible aquí es la objetividad. El autor, en su ensayo, remite en varias ocasiones al esfuerzo que ha dedicado a plasmar los hechos «no coloreados por los lentes con que hoy veo las cosas», sino «presentarlos como lo haría si quisiera escribir con veracidad sobre otra persona» (Barea, 2000: 17). Barea quería crear un retrato fiel de la vida «tal como la he visto, vivido e intuido entonces» (Barea, 2000: 17), con la mayor pureza posible sin que sus opiniones —cuando escribía— interfiriesen en sus vivencias. Por eso recalca una y otra vez que esas percepciones «ya no son “yo”, no son mi yo de hoy» y por eso su empeño de «evitar que mi interpretación y convicción

actuales deformen la visión que entonces tenía» (Barea, 2000: 18). Concluye aquí, en relación con este asunto, que esta era la razón «por la que no puedo considerar ambos libros míos como verdaderas autobiografías» (Barea, 2000: 18).

Barea quería seguir el consejo que el padre Lobo le había dado: «Habla y escribe lo que tú creas que sabes, lo que has visto y pensado, cuéntalo honradamente con toda tu verdad» (Barea, 2022: 1280). Para algunos críticos consiguió llevar a cabo este consejo, pues ven en su objetividad un rasgo elogiado, como Eva Nieto, que subraya «his objectivity and the honesty of his testimony» (Nieto McAvoy, 2017: 125). Otros, como José Ortega, niegan la idea de que la obra de Barea pueda ser imparcial, porque «ni *La forja* ni ninguna otra autobiografía puede ser calificada de objetiva, pues las circunstancias personales e históricas dificultan cualquier intento de objetivación» (Ortega, 1971: 387). José Rodríguez Richart, por su parte, justifica la imposibilidad de exigir que este tipo de novela sea objetiva, ya que «ni siquiera las obras históricas pueden calificarse de objetivas» (Rodríguez Richart, 1989: 225) y más aún si son interpretadas «al calor de la pasión que las ha vivido y sufrido» (Alborg, 1962: 216). Hay algunos ejemplos, como su paso por Marruecos, donde «Arturo pierde en esta experiencia la capacidad de ser objetivo» (Herrera de la Muela, 2012: 96), no es capaz de distanciarse del entorno para poder observarlo, pierde su capacidad analítica porque en la guerra no se piensa, «en la guerra los hombres se salvan por el hecho de que son incapaces de pensar» (Barea, 2022: 739). Lo mismo ocurre con su experiencia en la guerra civil, que le inhabilita el pensamiento y el raciocinio y en medio de la confusión y la insatisfacción con el bando republicano añade: «¿A quién tenía que odiar?» (Barea, 2022: 1279).

Al fin y al cabo, la riqueza del relato de Barea proviene de su humanidad, proviene de la susceptibilidad de «ser “tragado” por las circunstancias que lo rodean» (Herrera de la Muela, 2012: 98). La complejidad de la obra reside en la tarea de transmitir una realidad pretendidamente objetiva que, a causa de su conciencia participativa, su compasión y benevolencia, se acaba convirtiendo en muchas ocasiones en una realidad subjetiva no pretendida. Está claro que su intención era relatar los hechos históricos tal y como los había vivido, intentando no ser condicionado por la opinión que tenía en el momento en el que escribía, aunque muchas veces fuese un intento frustrado:

porque el paso del tiempo cambia el estado del espíritu —a menudo basta para ello un corto espacio de tiempo— y porque la memoria, reconstructora, y a menudo

inventora, del ayer, tiende inevitablemente —es condición igualmente ineludible de la escritura— a seleccionar, alterar, trastocar (Caudet, 2022: 63).

Cierto es que, como dice Francisco Caudet, Barea escoge y comenta lo que más le interesa. Eso sí, no por ello deja de incluir los hechos que pueden conformar un retrato desfavorable de él mismo (sobre todo acerca de su trato con las mujeres o con sus propios hijos):

Barea no trata de aparecer mejor de lo que es. Tampoco se complace, como suelen hacer los confesionales, en multiplicar las acusaciones contra sí mismo. Él se acepta y a partir de esta aceptación (que no implica por cierto una aprobación indiscriminada), relata sus experiencias (Rodríguez Monegal, 1971: 50).

A fin de cuentas, así es como Barea crea un relato con «un interés sincero por descubrir lo auténtico, lo verdadero» (Fernández y Herrera, 1988: 91). Y, aunque «para muchos radique aquí precisamente el fallo de Barea», concuerdo con lo que señala Juan Luis Alborg: «en esto se basa su profundo interés humano» (Alborg, 1962: 216).

Por último, en este capítulo hablaremos sobre el propósito del autor con su obra. En una carta dirigida a su amigo el señor Ricart hay una cita muy reveladora donde dice que *La forja*

es un intento de echar fuera de uno la carga de complejos como diría un filósofo científico, es decir una especie de autoanálisis freudiano; o de enfrentarse con la propia conciencia, como diría un católico, haciendo confesión pública, para descargar la conciencia y buscar en sí la propia penitencia (Barea, 2000: 667).

Por lo tanto, la primera parte de la trilogía parece asemejarse a una expiación, pues Barea se siente culpable de su pasado y necesita mostrar su arrepentimiento. Por otro lado, también señala que su obra es fruto de querer «explorar mi yo pasado» (Barea, 2000: 18), es el resultado de una catarsis personal impulsada por un «proceso de averiguación y objetivación de unos hechos y sus causas» (Caudet, 2022: 44) para obtener un análisis íntimo, particular. No obstante, lo que parecía ser un propósito individual pasa a ser uno colectivo en *La llama*: «No podía librarme de la introspección, porque estaba obligado a mantener un control consciente sobre mí mismo, y esta autoobservación constante me hacía observar a los demás desde un nuevo ángulo» (Barea, 2022: 1233). Y más adelante añade: «lo que ocupaba toda mi imaginación era el entender los impulsos que movían en nuestra guerra a otras gentes y entender el curso de la guerra en sí» (Barea, 2022: 1233).

Barea quiere mostrar una experiencia compartida por todos los españoles, con la que se puedan identificar y que, por ende, todos puedan conocer qué motivos causaron esa realidad bélica y trágica compartida. De un análisis personal pasamos a un «análisis-desvelamiento de la estructura social-política-económica-histórica de España» (Caudet, 2022: 45). En conclusión, en lo que respecta a su propósito, lo que Barea quería era

describir los golpes que habían dejado en mí, porque estoy convencido de que esos golpes, bajo formas individuales distintas pero siempre proviniendo de las mismas causas colectivas, marcaron y moldearon también las almas de otros españoles. Quise exhibir mis propias reacciones por creer que las reacciones de los demás estaban determinadas por fuerzas parejas y que el mundo que ellos veían era idéntico al mío, aunque lo vieran con distintas lentes (Barea, 2000: 18).

Al final de esta primera parte, la conclusión a la que deberíamos llegar es que *La forja de un rebelde* es una trilogía llena de contrastes. No hay una verdad irrefutable alrededor del autor o de su obra. En primer lugar, no es una obra fácil de catalogar a causa de su «ensamblaje caprichoso y arbitrario» (Nora, 1973: 15). La mayoría de los críticos que han abordado el tema concluyen que es una novela autobiográfica, aunque ni siquiera el propio autor se atreve a afirmar que lo es. Otra polémica muy discutida es la relacionada con la veracidad histórica, pues, aunque sí que Barea da cabida a algún elemento que no se corresponde estrictamente con la verdad, tampoco lo podemos llamar invención, ya que está en estrecha relación con su realidad. En cuanto a la objetividad, su intención era clara, realizar un retrato fiel de la realidad que vivió, objetivo que, a juicio de muchos, logró realizar y es digno de admiración. Sin embargo, hay algún que otro pasaje en el que se deja entrever su opinión simultánea a su escritura, una opinión difícil de ocultar cercana a unos hechos que tanto le traumatizaron. El propósito de su escritura tampoco fue unívoco, parece que va evolucionando, comenzando con su intención catártica y purificadora en *La forja* y acabando por relatar en *La ruta* y en *La llama* «la historia no contada de los “millones” de personas de la clase obrera» (Townson, 2000: XXIV), ya que él se consideraba parte de esta, además de destapar «las ocultas corrientes, psicológicas y sociales que hay bajo la superficie de la guerra española» (Townson, 2000: XXIV). Al fin y al cabo, entre todos estos contrastes, deberíamos tener en cuenta el valor de la obra en su conjunto y concluir con una reflexión semejante a la de Rafael Conte:

¿Se trata de una novela o de una autobiografía? ¿Qué importa? Es un relato excepcional, fuera del tiempo literario, de cualquier tendencia, corriente estética, de

cualquier influencia —se rastrea una sencillez barojiana, pero esto es más coincidencia que influjo— inspirada sola y exclusivamente en la experiencia personal de un drama colectivo alucinante (Conte en Fernández y Herrera, 1988: 92).

3. El concepto de realismo social de Barea

La corriente artística en la que se puede enmarcar la trilogía no ha quedado tampoco exenta de controversia entre los diferentes críticos. Eva Nieto McAvoy se ha encargado de recoger muchas de las opiniones acerca de este asunto y menciona algunas de las categorías nombradas: realismo social, neorrealismo, neorromanticismo, existencialismo, costumbrismo, picaresca, tremendismo... (Nieto McAvoy, 2017: 98). Al igual que ocurrió con la categoría literaria de la obra, si consideramos en conjunto las conclusiones a las que llegan la mayoría de críticos literarios, como también los distintos escritos ensayísticos del propio Barea, podemos hablar de que sus obras, no tan solo la trilogía, responden al realismo social.

Se dedicará un capítulo a esta cuestión ya que él mismo ha plasmado su opinión en numerosos ensayos sobre el movimiento literario al que se adscribe, los cuales resultan muy interesantes para comprender la dimensión literaria de sus escritos como también sus influencias. Barea expone su opinión acerca del realismo ejemplificando con una gran nómina de autores inabarcable. Por ello, se han escogido aquellos que mejor pueden representar su punto de vista: Pío Baroja, Ramón J. Sender y Ernest Hemingway. En segundo lugar, se dedicará un epígrafe a explicar los conceptos que Arturo Barea adopta en su argumentación: «realismo imaginativo» y «tercera dimensión» del realismo.

3.1. Modelos, confluencias y divergencias

3.1.1. El realismo anquilosado de Pío Baroja

Barea inicia el ensayo titulado «La tercera dimensión del realismo social» (1946) alabando a Benito Pérez Galdós por ser el primero en abrir camino en España a un tardío realismo «moderno». Gracias a sus *Episodios nacionales*, Galdós consiguió que los españoles echasen la vista atrás para comparar el pasado nacional con el presente, y así «apoyar “lo nuevo” contra las fuerzas de “lo viejo”» (Barea, 2000: 66). Esta función social se consiguió gracias a una «investigación concienzuda» relatada con un lenguaje

sobrio «más cerca de la manera de hablar corriente que el estilo retórico o sentimental entonces de moda» (Barea, 2000: 67), característica que se reflejará en sus escritos, pues una de sus peculiaridades será el uso del lenguaje del pueblo, de la clase obrera a la que él consideraba que pertenecía y que mejor resolvería la capacidad comunicativa de sus relatos. Por lo tanto, Benito Pérez Galdós será una de sus primeras influencias.

No obstante, en contraste con Galdós, es importante hablar de Pío Baroja para comprender qué es lo que no hay que hacer —según Barea— en el realismo social. Pío Baroja era, para Barea, el único novelista que se podía considerar como líder de la generación del 98, pues su obra «domina, por su peso y por su matiz político consistentemente mantenido, los años transcurridos entre 1898 y la cuarta década de nuestro siglo; son las únicas novelas implacablemente realistas, dentro de sus límites, que España produjo en esa época» (Barea, 2000: 67). Al margen de su originalidad, desde el punto de vista de Barea, Pío Baroja se convirtió en un autor anclado en su forma primitiva de escribir, aferrado al pasado, en sus primeras obras, sin dejar que el tiempo modificase su forma de novelar y sin dejar «entrar en sus novelas los cambios que se habían ido produciendo en la sociedad» (Caudet, 2022: 233). Para Barea hay dos motivos por los que Baroja se comportaba así, y los cita directamente de Gómez de la Serna:

De niño, fue testigo del bombardeo de los carlistas y vio pasar a un pobre diablo, cubierto con una sotana pintada de llamas, rodeado por curas y flagelantes que lo conducían al cadalso. Estas dos experiencias lo hicieron enemigo de la sociedad para toda la vida (Gómez de la Serna en Barea, 2000: 68).

Por estos motivos, Baroja comenzó a reflejar en sus novelas «la manera de vivir en esa sociedad que detestaba» (Barea, 2000: 68). Lo conseguía introduciendo a personajes marginados de la sociedad: «rebeldes aislados, hombres excéntricos, inadaptados sociales, parias» (Barea, 2000: 68), describiendo cada detalle con precisión, con un lenguaje sencillo, sin florituras, «deliberadamente desnudado de toda belleza verbal» (Barea, 2000: 68) y ejerciendo un riguroso análisis de la conducta humana. En sus obras los acontecimientos sucedían por una inevitable casualidad: «No tenían sentido, ni siquiera el sentido trágico del sin sentido. “Así es la vida en nuestra sociedad”, parecía decir el autor, “bueno, ¿y qué?”» (Barea, 2000: 68). Todo esto supuso una innovación literaria en la época, que en primera instancia motivó un choque en la sociedad, «provocó polémicas y aguzó el filo de la observación social» (Barea, 2000: 69), hasta que se convirtió en una recurrente y monótona técnica porque «perdió su fuerza de estímulo,

siempre era la misma historia básica, por más que variaran los incidentes» (Barea, 2000: 69). El nivel de vida de los obreros cambió, los educadores ideológicos progresaron, los lectores aumentaron, la sociedad evolucionó, pero el realismo barojiano seguía intacto.

Barea se muestra insatisfecho, pues para él el realismo debe estar en consonancia con los acontecimientos y cambios que acompañan a la sociedad. Es cierto que en Galdós elogiaba su manera realista de representar el pasado, pero este tenía un propósito. Con Baroja el propósito se perdió, se perdió su condición esencial, «la de tratar de una parte significativa de la realidad social» (Barea, 2000: 69). Baroja seguía introduciendo a personajes presentes en la sociedad, pero no tenían la misma fuerza y función, ya no conformaban una protesta contra el sistema. Por ello, para Barea, la obra de Baroja tenía de realismo «solo los atributos externos» (Barea, 2000: 70), pues parecía que el propio autor no conocía la vida interior de sus personajes, sus capas profundas. Con todo esto, Barea concluye diciendo que Baroja solo consigue trasladar al lector un «dry surface realism» (Barea, 1946: 67).

Para cerrar este epígrafe, me gustaría señalar que, si se realiza una lectura de *La busca* de Pío Baroja próxima a una lectura de la trilogía de Barea, la similitud que se le puede encontrar con el primer tomo —*La forja*— resulta muy llamativa, sobre todo en el tono picaresco en el que los personajes, a raíz de sus necesidades económicas y vitales, buscan su destino en diferentes oficios o situaciones sociales. La semejanza entre ambas obras ha sido puesta en relieve por críticos como Domingo Pérez Minik, quien señala que el clima de *La forja* «es muy parecido al de los personajes de *La busca*, de Baroja» (Pérez Minik, 1957: 308), aunque, en su opinión, la obra de Barea resalta por «una escala sobresaliente de valores afectivos, generosos, esperanzados» (Pérez Minik, 1957: 308). En conclusión, la influencia de Baroja sobre Barea parece indudable, y más aún si observamos con precisión el «realismo testimonial» que sobresale en ambas obras, *La busca* y *La forja*, ya que «consecuente con el hecho de que sus novelas se inspiren en la realidad y en sus propias experiencias es que exista un fuerte componente autobiográfico en algunas de sus creaciones» (Marín Martínez, 2017: 91).

3.1.2. Ramón J. Sender, precursor de un realismo ejemplar

Barea encontró en el realismo de Ramón J. Sender un modelo para su propia obra. Sender, que comienza a publicar alrededor de 1930, es elogiado por Arturo Barea por su

técnica «antiintelectual» y «antiliteraria», puesto que «se abrió camino al margen de las capillas y peñas que dominaban la vida intelectual de España» (Barea, 2000: 73). Por lo tanto, Barea se identificaba con él no solo en la forma de escribir, sino también en lo personal, pues, aunque Sender tenía un mejor porvenir económico, trabajó humildemente, fue activo políticamente por la causa obrera y republicana, y también realizó su servicio militar en Marruecos (Barea, 2000: 73).

En lo que refiere a su obra, Sender era un autor comprometido. Barea definía las obras de su primer periodo literario como «relatos autobiográficos», mientras que su segundo periodo se componía de «obras del llamado realismo proletario o “socialista”, limitadas a descripciones de la pobreza, la injusticia y la acción revolucionaria» (Barea, 2000: 74).

En relación con el realismo de Sender y en concomitancia con Barea, deberíamos hablar de su novela *Imán*, cuyo argumento está en estrecha relación con el de *La ruta* de Barea: la guerra en Marruecos. Barea describe esta novela como conmovedora, «especialmente para los que han compartido, como yo, las experiencias externas interiores que él describe», aunque, sin embargo, semejante a Pío Baroja, «está aún cerca de un realismo de superficie» (Barea, 2000: 75). Lo que elogia Barea es la forma en la que Sender consigue denunciar la guerra sin sentido, expresando el «insensato sufrimiento de todo un ejército de pobres diablos llamados a filas y llevados al matadero por generales codiciosos, ansiosos de gloria y a menudo incompetentes» (Barea, 2000: 75). También elogia la valentía del autor al publicar esta obra con el rey y los generales aún en el poder (Barea, 2000: 75). Respecto al tipo de realismo que utiliza Sender, es un realismo crudo, bruto, que en un principio «resultó repugnante para muchos que estaban acostumbrados a otra especie de novela realista, a una especie más amena y menos perturbadora» (Barea, 2000: 75). Esta recepción dio lugar a la marginación de la novela por parte de intelectuales y políticos, hasta que, en los primeros años de la República, este tipo de «realismo social de matiz izquierdista» (Barea, 2000: 76) comenzaba a contemplarse de otra forma más positiva.

Para Barea no habrá mejor ejemplo de realismo que el de Sender para mostrar la crudeza y brutalidad de la guerra que ambos sufrieron, una guerra atroz que tantas consecuencias dejará en la salud tanto mental como física de Barea. Así nos encontramos los siguientes ejemplos, donde se describe esa brutalidad descarnada con todo detalle. En *Imán*:

Lleva los pantalones enrojecidos, como si orinara sangre. Se aparta un poco. Se suelta el cinturón y se pone en cuclillas. Sangre intestinal, roja y espesa. Luego se alza mucho más amarillo y con los pantalones caídos muestra el vientre desnudo, reconoce él mismo la herida. Viance ve en él una imagen grotesca de la tragedia, con los órganos sexuales descubiertos bajo el vientre destrozado (Sender, 1976: 203).

En *La ruta*:

Un legionario había dado un bayonetazo a un moro y le había atravesado la tabla del pecho, pero con tal furia que el fusil había penetrado en el hueso hasta el cerrojo. Era imposible arrancarle de allí salvo que se serrara el cadáver en dos. Pero el fusil aún estaba útil. Así que habían pensado en meter un explosivo dentro del fusil y destruirlo (Barea, 2022: 734).

Por lo tanto, la influencia de Sender es clara, ya que, aunque no llega a la profundidad realista que exige Barea, ejerce una representación del brutalismo bélico muy similar al que quiere expresar él. Como señala Francisco Caudet, «Barea y Sender, aunque lo hiciera cada uno a su modo, apuntaban los dos por igual “desde la vida dañada” a una misma concepción de la escritura autobiográfica» (Caudet, 2022: 46), pues ambos fueron testigos de la misma tragedia, y, de hecho, mientras uno señalaba que *La ruta* se componía de «estricta verdad histórica dentro de los límites de una experiencia puramente personal» (Barea, 2000: 18), otro apuntaba en el prólogo de *Imán* que «la imaginación ha tenido poco —nada, en verdad— que hacer» (Sender, 1976: 7).

3.1.3. Ernest Hemingway y su exiguo testimonio

Posiblemente el ensayo crítico literario de Barea que más polémica generó fue «Hemingway y su España» (1941), sobre la obra de Ernest Hemingway *Por quién doblan las campanas*. En ella, Barea expresa su descontento al considerar insuficiente la observación del autor sobre la realidad española durante la guerra civil. Para Barea, hay un componente esencial para expresar la realidad —al menos la que él vivió—: el componente testimonial, algo de lo que, según nuestro autor, Hemingway carecía. Este componente testimonial constituye el principal elemento de la *auctoritas* de Barea. Ahora no me centraré en por qué Barea sí tiene autoridad para hablar sobre, en este caso, la guerra civil, sino que me enfocaré en explicar por qué Hemingway no la tiene (por supuesto, desde el punto de vista de Barea), y por qué, por ende, su realismo no es válido en *Por quién doblan las campanas*.

Comienza Barea su crítica elogiando, paradójicamente, la «estupenda técnica realista» (Barea, 2000: 5) de Hemingway. Habla sobre cómo le fascinó el libro, la sinceridad que transmite la visión personal de autor... No obstante, en seguida comenta la falta de realidad y la excesiva falsedad con la que relata el peor episodio nacional que sufrió la sociedad española, que, aunque para el público inglés pueda pasar desapercibido, los lectores españoles, como él, pueden sentirse incluso avergonzados de lo que leen (Barea, 2000: 5).

Una de las observaciones con las que desacredita a Hemingway es la relativa a sus «errores lingüístico-psicológicos» (Barea, 2000: 6). Muchos de sus diálogos no parecen españoles, y Barea ejemplifica algunos descuidos para «combatir el peligro de una interpretación adulterada de mi pueblo» (Barea, 2000: 7).

En primer lugar, subraya la incongruencia de los personajes, ya que, para Barea, el hecho de que personajes como Pilar y Pablo lleguen a ser jefes de un bando no es verosímil, como tampoco que los campesinos de un pueblecito como el de la novela se conviertan en guerrilleros. Estos hechos no se corresponden con la realidad española; con estos personajes Hemingway «cortó su camino hacia la realidad de la guerra española y la violencia española» (Barea, 2000: 8). Barea intenta encontrar una explicación a esta incongruencia y falta de realismo, y acaba deduciendo que, para poder relatar el episodio del asalto al cuartel de la Guardia Civil —escena que Barea reconoce como fiel a la realidad española—, era necesaria la invención de un personaje como Pablo, «el astuto asesino en potencia». Aun así, Barea recalca que «es increíble que la comunidad de un pueblito castellano se hubiera sometido a sus órdenes hasta el fin de la repugnante carnicería; antes habría acabado con él» (Barea, 2000: 9).

Otra escena que Barea opina que resta credibilidad al relato es la violación grupal que sufre María. Según nuestro autor, nunca había oído hablar de una violación colectiva por parte de ninguno de los dos bandos. Incluso llega a afirmar que no se puede creer que haya sucedido nunca, pues «la conciencia de su virilidad impediría a un español desear la unión de su cuerpo con el de una mujer aún caliente y sudorosa del contacto con otro macho» (Barea, 2000: 10). Esta afirmación ha sido muy reprochada por parte de críticos como Francisco Caudet, quien señala: «Le reprocharía yo a Barea, por mi parte, que se considerara tan seguro conocedor de esa realidad y no reconociera que era más poliédrica de lo que estaba dispuesto a admitir» (Caudet, 2022: 222). Ciertamente es que estas negaciones sobre la violencia española resultan un poco incoherentes por parte de Barea, pues él

mismo quiso denunciar en su trilogía la violencia ejercida por ambos bandos en la guerra civil.

Por otro lado, para Barea, el personaje más irreal de toda la novela es María, pues a las escenas de amor «les falta realismo en su psicología del lado femenino de la pareja» (Barea, 2000: 11). Además, en el lenguaje del personaje hay «una discrepancia extrema entre el ambiente social del que proviene y el excesivo lirismo de su lenguaje» (Barea, 2000: 12). María no habla con la sencillez y el vigor con los que hablaría una campesina, sino que Hemingway inventa un inglés artificial «pomposo y amanerado» (Barea, 2000: 12) para narrar una realidad falseada. También ocurre con personajes como Agustín cuando dice: «Also I have boredom in these mountains», cuando lo más natural en inglés sería «Also, I'm bored in these mountains» (Barea, 2000: 12). Hemingway decora estas intervenciones con un inglés poco convincente, y más para el habla de unos campesinos iletrados. Por lo tanto, este resultado es de todo menos realista porque «traslada los personajes castellanos a un plano de irrealidad en que extrañas frases y psicología extraña andan sueltas» (Barea, 2000: 13). Una vez más vemos la importancia que otorga al lenguaje dentro del realismo.

Barea proporciona más ejemplos de esta realidad trastocada, como el hecho de que Jordan llame a María «conejita», un acto vulgar para nuestro autor, ya que es un eufemismo para nombrar el órgano sexual femenino (Barea, 2000: 14). Dicho esto, Barea también reconoce que hay personajes bien contruidos, como el viejo Anselmo, los oficiales falangistas, el sordo... O escenas como la de los guerrilleros tratando de provocar a Pablo para tener una justificación para matarlo y, así, evitar que los traicione (Barea, 2000: 11).

Esta dura crítica literaria finaliza con una malevolente afirmación sobre Hemingway, quien, según Barea, ha relatado «su España» resentido porque «siempre fue un espectador que quiso ser actor, y que quiso escribir como si hubiera sido actor», y ahí reside la principal diferencia entre ambos autores, porque para ser actor no es suficiente observar, ya que «para escribir con verdad hay que vivir y hay que sentir lo que se vive» (Barea, 2000: 16), y Hemingway lo único a lo que aspiró fue a vivir las juergas en el hotel Florida, entre periodistas y extranjeros, sin interesarse por compartir su existencia «ni en la ciudad ni en las trincheras» (Barea, 2000: 15).

En definitiva, para nuestro autor, el realismo del autor americano es meramente realismo de reportaje, pues «tiene mucho de fotógrafo, pero muy poco de artista» (Barea, 2000: 674). El realismo de Hemingway se confina en lo externo, da a conocer magníficamente la apariencia de sus personajes, pero solo sus rasgos superficiales, no llega «al espíritu motor que les mueve» (Barea, 2000: 674). De esta forma, sus personajes se asemejan a «maniqués de cera que se mueven por mecanismo mecánico, pero no por espíritu volitivo» (Barea, 2000: 674) dando lugar a una errónea y romantizada recepción del texto en la que el lector parece tener «ilusión de vivir una vida violenta sin tener que sufrir en espíritu» y sin que llegue a calar hondamente para hacerle «pensar y meditar» (Barea, 2000: 674). Al final, este realismo es para Barea el resultado de un autor que no logra «sentir dentro de sí toda la miseria y toda la alegría del mundo» y que «el único dolor interno que siente es el suyo propio en su imposibilidad de ir más allá» (Barea, 2000: 675).

3.2. El «realismo imaginativo» y la «tercera dimensión»

Entre todos los ensayos que redactó Barea se encuentra uno que tiene mucho interés para acabar de entender el tipo de realismo que él considera válido. Este ensayo —ya mencionado anteriormente— se titula «La tercera dimensión del realismo social» (1946). En él, además de incluir una gran nómina de autores que considera fundamentales dentro del panorama literario español, también incluye dos membretes teóricos que pueden llamar la atención del lector: «realismo imaginativo» y, el que da nombre al título, «tercera dimensión».

Barea atribuye el primer concepto, «realismo imaginativo», directamente a Ramón J. Sender. Como ya se mencionó, para nuestro autor la trayectoria de Sender se compuso de dos periodos: uno con obras autobiográficas y otro con obras del realismo proletario o «socialista». Tras afirmar esto, añade lo siguiente: «son las primeras novelas modernas de un realismo imaginativo que han surgido en España» (Barea, 2000: 74). Por lo tanto, se infiere que, para Barea, Sender es el primer autor que da forma a lo que él llama «realismo imaginativo». Cabe destacar que, aunque, para Barea, Sender es el que introdujo en el panorama literario este movimiento realista, hay una novela que para él constituye el primer síntoma de este movimiento: *Tirano Banderas* (1927), de Valle-Inclán. Se trata de una novela que «a nivel literario era un experimento de realismo imaginativo con un trasfondo de sátira política» (Barea, 2000: 144), gracias a su forma

de vislumbrar las «oscuras fuerzas» que encerraban la miseria de los indios y la idiotez de los «aventureros convertidos en políticos» a través de un lenguaje extraordinario, compuesto por modismos españoles e hispanoamericanos que evocaba al viejo México «con más intensidad que una crónica del mejor periodista» (Barea, 2000: 71).

Pero ¿en qué consiste el «realismo imaginativo»? Él mismo explica que en este tipo de novelas

la superficie de las cosas y los seres está observada y transmitida con claridad fiel, pero no es más real por eso que las emociones de los individuos; ambos aspectos están fundidos, mejor dicho, se están fundiendo, en aquella realidad humana que es la única que Sender busca (lo dice él mismo en el prefacio de *Siete domingos rojos*); y la realidad humana incluye la contienda social (Barea, 2000: 74).

Con estas afirmaciones se entiende que el «realismo imaginativo» está conformado no solo por una observación nítida de la realidad, sino también por los sentimientos que mueven al ser humano. Se trata de una armonización de ambos elementos para alcanzar «la verdad humana que vive detrás de las convulsiones de un sector revolucionario español» (Sender, 1970: 9). Llamativo, en cuanto a esto, es el prólogo que redactó Sender para la segunda edición de su novela *Siete domingos rojos* —Barea no pudo llegar a leerlo, ya que recordemos que fallece en 1957, y esta segunda edición se publica en 1970—, donde parece seguir definiendo el concepto «realismo imaginativo». Sender escribe que su propósito era «perdersé en los bajos fondos de la realidad misma del momento. Unos bajos fondos más ligados a nuestro mundo inconsciente que a nuestra conciencia. Aunque parece irreal a veces, ese substrato viene a ser la cuna misma y la raíz de la realidad» (Sender, 1970: 7). Por lo tanto, en palabras del propio autor, habría que añadir a la definición de Barea que la emoción humana que se entrelaza con la observación de la realidad, esa emoción muchas veces involuntaria, automática e instintiva, es, aunque pueda parecer contradictorio, la base misma de la realidad.

Para comprender todo esto mejor, Barea complementa su interpretación diciendo que *Imán* «penetraba bajo la superficie de las cosas hacia la semiconsciente vida del alma» (Barea, 2000: 104), pues Sender consiguió indagar en nuestro «mundo inconsciente» transmitiendo, en el caso de esta novela, la confusión, el infortunio y la animadversión de cada soldado. En definitiva, el «realismo imaginativo» es el resultado de la profundización en el sentimiento más recóndito del ser humano.

Por otro lado, la «tercera dimensión» de Barea no es más que una prolongación del «realismo imaginativo». La primera mención de este término se encuentra en su explicación sobre la repercusión de la obra de Baroja, ya que «empujó a los escritores imaginativos hacia capas más profundas» (Barea, 2000: 70). Sin embargo, su renovación literaria se quedó corta porque

una vez que aquella superficie de las cosas ordinarias había sido claramente percibida, sin la luz engañosa de una interpretación, pero también sin el resplandor de la vida oculta que está debajo, sus artificios de fotógrafo de lo externo perdieron su encanto inicial (Barea, 2000: 70).

Por lo tanto, el término de Barea nace a raíz de la insuficiencia del realismo fotográfico barojiano, formado por personajes y diálogos reales, por un paisaje natural «nada pintoresco», innovaciones dentro de un panorama literario imaginativo, pero que de igual manera acabó resultando insuficiente por la superficie empantanada que no dejaba ver el interior del individuo. La tercera dimensión surge, entonces, cuando la «realidad de dos dimensiones se convirtió en irreal», y, por tanto, para volver a captar de manera nítida la realidad, la novela debería poder ofrecer «el juego mutuo de las fuerzas de la vida interior de las personas: en suma, una tercera dimensión» (Barea, 2000: 70).

El realismo ideal de Barea es el resultado del camino que, según él, ha inaugurado Sender, complementándolo con esa tercera dimensión de lo real que logre «fundir la realidad de la vida social con la de la vida interna, la realidad de las emociones con la realidad de las cosas» (Barea, 2000: 79). Esta realidad debe ser capaz de dejar entrever los pensamientos y emociones más ocultos de los personajes. De esta manera, fruto de este realismo, se crearán novelas que logren «fundir la realidad de la vida social con la de la vida interna, la realidad de las emociones con la realidad de las cosas» (Barea, 2000: 79).

¿Qué fin persigue Barea con la «tercera dimensión»? Su utilidad responde a la necesidad del pueblo de dar forma a su presente y a su futuro, una necesidad desencadenada por «aquellos tiempos turbulentos que estaban viviendo los españoles y la Europa en guerra» (Caudet, 2022: 239). Barea, exiliado, y sintiéndose en deuda con sus compatriotas, ¿cómo puede saciar esa necesidad de los españoles desde Inglaterra? Para él no existe mejor forma dentro de la literatura que la de expresar la tercera dimensión con «libros capaces de aclarar sus ideas [las del pueblo español] y

sentimientos, y de iluminar sus acciones» (Barea, 2000: 79). Así surge en Barea la necesidad de escribir, surge bajo el impacto de la guerra civil, y, como bien explica él en su ensayo «Literatura española contemporánea» (1951), comienza a escribir muy tarde, con 39 años y sin ninguna formación literaria. Por ello:

Cuando uno comienza a escribir tan tarde, está más interesado en el qué que en el cómo: más en lo que se quiere decir que en la forma de decirlo. Siempre me ha parecido un peligro que exista en español una grieta tan ancha entre el idioma escrito (o impreso) y el hablado (Barea, 2000: 123).

Con estas declaraciones, es evidente que, para nuestro autor, la forma más efectiva de romper esa grieta será con

el idioma del pueblo español, de la gente «baja» expresando la tercera dimensión en base a las penas y esperanzas de mi gente —por lo tanto, de seres humanos—, tan clara, simple y honradamente como podía, pero sin pretender que las cosas sean menos complicadas y contradictorias de lo que son (Barea, 2000: 124).

Para concluir, añado también las palabras que incluye Barea del novelista húngaro Arthur Koestler, que resumen muy bien su propia forma de ver la función del escritor, y, por consiguiente, su manera de dar forma a esa «tercera dimensión» del realismo:

El artista no es un líder; su misión no consiste en solucionar sino en exponer, no en predicar sino en demostrar... La curación, la enseñanza, la prédica las tiene que dejar a otros; pero al exponer la verdad por medios especiales que éstos no alcanzan, él crea el anhelo emotivo que le exige la curación (Koestler en Barea, 2000: 79).

Por lo tanto, Barea, con el propósito de configurar su noción de realismo, identificó en otros autores aquellos elementos que no se correspondían con su pensamiento. Entre ellos, el error de Pío Baroja de anclarse en el pasado y no tratar los asuntos contemporáneos a él, como también la falta de *auctoritas* de Ernest Hemingway a la hora de contar una realidad de la que brevemente pudo ser testigo. Por otro lado, fijó su atención en autores como Benito Pérez Galdós, del que subraya su uso del habla corriente para, de manera verosímil, plasmar la realidad. También se sirvió del realismo introducido por su amigo Ramón J. Sender, que indagaba en las profundidades del alma. De esta manera puso nombre al realismo que, según él, mejor autorizaría su testimonio, un «realismo imaginativo» inaugurado por Sender, que perfeccionaría él mismo con una «tercera dimensión» en la que se pudieran ver reflejados todos aquellos españoles que

experimentaran la misma realidad. Son dos acepciones muy relevantes a tener en cuenta puesto que Barea consideraba que estaba introduciendo una novedad literaria. Él mismo señaló que «algunas cosas que he hecho sonarán nuevas —y curiosas— a mis futuros lectores en España» (Barea, 2000: 123).

Ya para finalizar con este capítulo, me gustaría incidir en que esta «teoría literaria» no es más que el resultado de su ambición como escritor, seguramente originada en la frustración que sintió por no poder continuar con la lucha en su propia nación. Barea vio en sus escritos un deber, una responsabilidad, pues

El refugiado aprende a mirarse a sí mismo y a los demás con apartamiento y a la vez con el ansia de romper el muro de la soledad y miseria de la condición humana. El escritor refugiado carga con la obligación, no sólo hacia su pueblo sino hacia la humanidad, de transmutar esa lucha personal en algo positivo (Barea, 2000: 124).

Fue esta una obligación que llevó a cabo gracias a la observación de la realidad española, de sus cambios, de su progreso o involución, observación cercana a los hechos, no alejada como la de Pío Baroja. Gracias a un análisis profundo de la emoción, con la exploración de su tercera dimensión, alejada de toda superficie y en busca de las capas más profundas del comportamiento y del sentimiento humano. La vida descrita en detalle, sin esconder la bestialidad de los hombres, tal y como hizo Sender. Barea cumple ese deber como escritor por medio de su *auctoritas*, necesaria para escribir un relato legítimo, y no uno como el de Hemingway, que puede llegar incluso a trastocar la realidad española, y a través de un lenguaje despojado de adornos, con un estilo llano y crudo que pretende encarnar a aquel pueblo español que no pudo alzar su voz.

4. *La forja de un rebelde* como testimonio de autoridad

A lo largo de este trabajo se ha hecho referencia en varias ocasiones a la experiencia y la autoridad que demuestran los autores en sus narraciones. Para Arturo Barea, la experiencia resulta imprescindible para escribir. Debe ser una experiencia que no se reduzca a la observación, sino que se debe entender también como participación, intervención, hecho por el que desacredita a Hemingway en su novela *Por quién doblan las campanas*.

¿Cómo traslada Barea este asunto a su obra? Escribiendo la trilogía *La forja de un rebelde*. Esta trilogía contiene la experiencia vital de Barea desde su niñez hasta su exilio a Inglaterra. *La forja* conforma un retrato «en la mejor línea del costumbrismo crítico

decimonónico» (Fernández y Herrera, 1988: 103) entre los años 1907 y 1914, donde se perciben los primeros pasos en los que se forja el rebelde, que mucho tienen que ver con su experiencia entre las distintas clases sociales con las que convivió desde su infancia. En segundo lugar, *La ruta* relata la crueldad y bestialidad presenciada en las filas militares en Marruecos entre 1920 y 1925, una guerra caracterizada por la corrupción y por ser, en muchos sentidos, un antecedente de la guerra civil. Por último, *La llama* constituye un retrato muy sincero de la guerra civil desde los ojos del autor, sin apologías, sin maniqueísmos, relatando su experiencia en la contienda en el bando republicano entre 1935 y 1939.

Gran parte de los críticos que han abordado esta obra —como José María Fernández, María Herrera, Javier Sánchez Zapatero, José Luis Ponce de León...— hablan únicamente sobre la *auctoritas* de Barea en *La llama*. No obstante, considero un error no tener en cuenta las otras dos partes de la trilogía porque también contienen una narración muy valiosa en relación con su experiencia. Más allá de su *auctoritas* como testigo de la contienda española, es también víctima de la indeterminación social y de la guerra de Marruecos, forja de muchos soldados de la guerra civil. Por lo tanto, en este capítulo que cierra el trabajo, trataré de justificar la relevancia de las tres partes que conforman la trilogía conforme a la evidencia testimonial por la que Barea tanto se vanagloria en sus escritos.

4.1. Arturo Barea entre dos mundos

La vida de Arturo Barea ha estado condicionada desde el principio por su convivencia con dos clases sociales irreconciliables. En primer lugar, esta dicotomía estaba marcada por su familia. Por un lado, la clase más humilde estaba representada por su querida madre Leonor, y, por otro lado, la clase más acomodada estaba personificada por sus tíos José y Baldomera. Barea se hallaba entre ambos mundos, convivía con sus tíos cinco días a la semana en una casa de la calle Arenal (Barea, 2022: 379), un barrio adinerado, cercano a la Puerta del Sol, mientras que los fines de semana los pasaba con su madre y sus hermanos en una buhardilla muy modesta de la calle Urosas, rodeado de gente más necesitada, envuelta en vicios, rodeado de pobreza.

La dicotomía de clases es expresada, en primer lugar, a través del tratamiento de los espacios que emplea en *La forja*. Esta técnica no es producto del azar, tiene la pretensión de reflejar todo lo que él sabe, todo aquello de lo que ha sido testigo y que le otorga una licencia con la que poder hablar de ambos mundos. Es una gran muestra de las

dos clases sociales determinantes que conformaron la vida de Barea, quien consigue esgrimir un cuadro perfecto gracias al gran esfuerzo de observación que realiza.

La narración se abre con una detallada descripción del lavadero del río Manzanares, donde «los doscientos pantalones se llenan de viento y se inflan...» (Barea, 2022: 373). Barea sitúa aquí al lector con la intención de presentar y empatizar con el espacio marginal en el que su madre se desgastaba físicamente todos los días. Leonor acababa con las yemas de sus dedos llenas de «picaduras de la lejía que quema» y en invierno con cortes por el agua congelada que le dejaba las manos «como si la hubiera arañado el gato» (Barea, 2022: 378). Aunque era un oficio muy mal visto «por la mala fama que rodeaba a algunas de las mujeres que lo ejercían» (Caudet, 2022: 52), cabe destacar que Barea no se avergonzaba de su madre, la admiraba, pasaba muchas horas con ella en el río Manzanares y contaba los días para poder liberarla de esa mala vida.

En contraste, también describe el Palacio Real desde los ojos de un niño inocente que piensa que el príncipe «estaría mejor aquí, en el río, jugando con nosotros» (Barea, 2022: 375). Tras esta mirada inocente se esconde un hombre maduro que espolea al niño con su propósito «de poner en primer plano una perspectiva que, distanciada de todo juicio o condena directos, permita poner en primer plano cómo era la realidad» (Caudet, 2022: 59). A este espacio se le suman otros de uso exclusivo por la realeza, como el Campo del Moro, el Puente del Rey, la Casa de Campo..., en oposición al espacio del pueblo como la pradera de San Isidro, el puente de Segovia, la ermita de la Virgen del Puerto... El urbanismo madrileño contribuye a la expresión de la frontera de clases en la que vivía Barea. Entre ambos mundos se encontraba el barrio Avapiés, descrito por Barea como «el fin de Madrid y el fin del mundo» (Barea, 2022: 471), donde pasó la mayor parte de su infancia. Aquí uno se podía encontrar tanto al de arriba que lo había perdido todo como al de abajo que había subido un peldaño en la escala social. Era un barrio de contrastes donde Barea aprendió tanto lo bueno como lo malo: «A rezar a Dios y a maldecirle. A odiar y a querer. A ver la vida cruda y desnuda, tal como es. Y a sentir el ansia infinita de subir y ayudar a subir a todos el escalón de más arriba» (Barea, 2022: 473). Por lo tanto, con todas estas descripciones, Barea se autoriza a sí mismo, pues poca gente ha podido vivir así entre ambos mundos, entre ambos barrios, entre ambas clases sociales. Él es el que tiene autoridad para hablar sobre ello porque lo ha vivido todo, porque ha recorrido las calles de unos y otros:

A veces he entrado en el palacio y he visto en las galerías de mármol flanqueadas de alabarderos el desfile de los reyes y príncipes y grandes de España. Y a veces he entrado en los confines del mundo de nadie, más allá del Mundo Nuevo [Avapiés], y he visto a los gitanos en cueros al sol matando sus piojos arrancados, uno a uno, de sus pelos por los dedos negros de la madre o de la hermana; a los traperos separando del montón de basura el montón de comida para ellos y para sus bestias y los restos vendibles que proporcionaban unos céntimos de ganancia (Barea, 2022: 473).

En segundo lugar, la educación que recibió Barea también sirve como un muestrario de la dicotomía de la que se habla. Recordemos que asistió a la Escuela Pía de San Fernando, donde fue alumno hasta los trece años, y donde todo «está perfectamente codificado y jerarquizado» (Fernández y Herrera, 1988: 109). Lo que relata Barea sobre la escuela es fundamental para entender la marginación en la que encontraba, pues no formaba parte ni de unos ni de otros. Era marginado por la clase social a la que pertenecía, que le miraba con desprecio por haber subido en la escala social:

Ya no podemos jugar más en la corrala. Los chicos pobres nos consideran de otra casta, nos rechazan en sus juegos. (...) No sólo no les dejan jugar con los chicos de su calle, sino que hasta sus madres tienen broncas con las vecinas porque las otras dicen que se han vuelto unos señoritos (Barea, 2022: 478).

Por otro lado, también era marginado por aquellos que ya pertenecían desde su nacimiento a una clase social más alta, pues «A la hora del recreo, los niños ricos no juegan con nosotros» (Barea, 2022: 478). Tampoco dejaban de recordarle lo que era, el hijo de una lavandera: «Ah! Sí, éste es el hijo de la lavandera del que me has hablado. ¡Podías aprender de él, buenos cuartos me cuestan, para que luego seas más burro que el hijo de la lavandera!» (Barea, 2022: 489).

En realidad, Barea era alumno gracias a la caridad. Constituía una excepción en el orden jerarquizador de la escuela, ya que «el puesto adquirido en la fila es un privilegio» (Barea, 2022: 476) porque apuntaba con el dedo a la clase social a la que se pertenecía. Barea comenta que él, al igual que otros dos alumnos, no tenían una fila en la que colocarse (Barea, 2022: 477), evidentemente, no por tener dinero, sino por sus matrículas de honor que le permitían seguir con el bachiller de forma gratuita. En relación con esto, hay una escena que ejemplifica magníficamente el orden jerarquizador de la escuela y su indeterminación social:

Como sólo hay clases de bachillerato para los niños ricos, estamos en las mismas clases que ellos, pero como los niños pobres no se pueden mezclar con los ricos porque sería mal ejemplo y como tampoco podemos ya mezclarnos con los pobres porque no pertenecemos a sus clases, y además los pobres y los ricos están en pisos distintos del colegio, no tenemos fila ni puesto en las filas. Oímos misa aparte y salimos a la calle solos (Barea, 2022: 477-478).

Otro asunto importante que refiere a la indeterminación social de Barea son los diferentes oficios a los que se dedicó. El trabajo que considero fundamental aquí es su puesto en el Crédit Lyonnais, donde comienza con mucha ilusión porque con tan solo trece años «soy ya empleado de una de las primeras casas de Banca del mundo» (Barea, 2000: 554). Lo importante de este oficio se refleja en el capítulo VIII, «Proletario», en el que Barea relata cómo comenzó a familiarizarse con la UGT, la Casa del Pueblo y el Partido Socialista, y cómo empieza a dudar de su condición social: ¿debería afiliarse al partido?, ¿es él un obrero? Y reflexiona:

Indudablemente, si cobro para trabajar, soy un obrero, pero no soy obrero más que en esto. Los mismos obreros nos llaman «señoritos» y no quieren nada con nosotros. Claro que tampoco podríamos nosotros ir por la calle con los obreros, ellos con su blusa y sus alpargatas y nosotros con nuestro traje a medida, las botas brillantes y el sombrero (Barea, 2022: 619).

Barea no sabe discernir si es un obrero o si es un señorito. Asiste entonces a la Casa del Pueblo, y, tras burlas por parte de los trabajadores, se decide: «Pues a pesar del traje y de las manos finas y de todo lo que queráis, ¡obreros! ¡Y qué obreros! Un año de meritorios, cinco duros al mes, doce, catorce horas de trabajo...» (Barea, 2022: 621). Inmediatamente después de este discurso, es aceptado como uno más, como un obrero, y es en este momento cuando se afilia al Sindicato de Oficios Varios (SOV). A partir de aquí, Barea comienza a concienciarse acerca de la clase trabajadora y de sus derechos, y no permitirá que abusen más de él en el Crédit Lyonnais. Tras una trifulca con el jefe, dimite. Se acaba el primer tomo de la trilogía con este suceso, acompañado de una intervención de la madre tras escuchar lo ocurrido: «Ves como todavía eres un niño» (Barea, 2022: 645).

El próximo oficio de Barea será en una oficina de patentes en la que no tendrá mal sueldo. También trabajará con un alemán que especulaba con diamantes, con quien ganará mucho dinero, aunque se dará cuenta de que ganar dinero de esa forma le avergüenza. Ya

en la segunda parte de la trilogía, *La ruta*, se ve a un Barea que tampoco forma parte de los de abajo, porque no es un soldado común, sino que lo nombrarán sargento de Ingenieros. Tampoco forma parte de los de arriba —ni aspira a ello— porque se niega a participar en los juegos de corrupciones del ejército, incluso rechazó la oportunidad de convertirse en oficial. Esta dicotomía continúa aún después de licenciarse, pues comienza a trabajar de nuevo en una agencia de patentes y cambia su categoría social. Sigue sin pertenecer ni a unos ni a otros:

Mi carnet de miembro de la UGT se había convertido en un arma de dos filos. A los que estaban por encima de mí, les parecía una desgracia que yo, un jefe de una gran firma, me mezclara con la gentuza de la Casa del Pueblo. A los obreros, incluso a los de cuello duro, les parecía un intruso (Barea, 2022: 901).

Como se ve, Barea siempre estará en medio de ambos mundos. Relata todo lo que ha vivido porque conoce cómo es ser de los de arriba y, sobre todo, cómo es ser de los de abajo. Demuestra que puede hablar de ello. Al final, no puede desencadenarse de su indeterminación social, pero consigue formarse una identidad dándose cuenta «de todo lo que no quiere ser» (Ortega, 1971: 380):

Sé lo que es ser el hijo de la lavandera; sé lo que es que le recuerden a uno la caridad; sé lo que son los anuncios del colegio y lo que es fregar mi madre el suelo en casa de mi tía, sin cobrar sueldo. Sé lo que son los ricos y los pobres. Sé que soy un pobre y no quiero nada de los ricos (Barea, 2022: 532).

4.2. Premonición, corrupción y antimilitarismo: Barea en la guerra de Marruecos

La segunda parte de la trilogía, *La ruta*, transcurre entre los años 1920 y 1925. En ella, se narra la experiencia del autor como soldado en las filas militares del Protectorado español de Marruecos. Testigo de la brutalidad ejercida sobre el pueblo marroquí y sobre el propio ejército español, de la corrupción que caracterizó al conflicto y, sobre todo, de las tensiones políticas y la propagación de un germen violento incontrolable, Barea relata con gran crudeza su experiencia, experiencia que le marcará psicológica y físicamente hasta el final de su vida.

Lo primero que muestra Barea del conflicto es su profunda crueldad. Por un lado, la expone a través de la descripción de episodios de opresión ejercidos sobre los inocentes locales. Por ejemplo, el relato de la destrucción de una kábila al inicio de la primera parte:

Al primer cañonazo se derrumbó todo: la paja de las chozas saltó en brizas encendidas. Los chicos huyeron piedras arriba. Las gallinas y los corderos se dispersaron a donde su instinto los empujó. Las mujeres lanzaron chillidos agudos que repercutían en el valle. Los señores de la kábila caracoleaban en sus caballos, agitando en el aire el fusil. Después de los pocos cañonazos, la infantería subió la cuesta y se apoderó del poblado (Barea, 2022: 652-653).

Por otro lado, también denuncia la brutalidad idiotizadora ejercida sobre los soldados españoles, tal como las ejecuciones realizadas por el simple hecho de rechazar una ración de comida:

Cogió el plato de estaño y lo estampó en el suelo. El oficial de guardia le pegó un tiro en la cabeza. El segundo legionario se negó a coger su comida. El oficial le dejó tendido al lado del caldero. El tercero titubeó, recogió su comida, y después la tiró al suelo. El oficial le mató. El resto se comió sus porciones en silencio (Barea, 2022: 828).

En contraste, Barea muestra lo que Francisco Caudet denomina como *Einfühlung*. Consiste en una «proyección sentimental de índole positiva y gratificante» sumado a una «toma de conciencia que impulsa al servicio, desde su propia comunidad a otra comunidad ajena que lo necesitaba» (Caudet, 2022: 189). Dicho de forma más simplificada, Barea lo que sentía era empatía. El mejor ejemplo para comprender esto es el empeño que relata por salvar «la vieja higuera, con sus raíces retorcidas como venas de abuelo robusto, con sus ramas contorsionadas, repletas de hojas carnosas, tréboles carcomidos» (Barea, 2022: 651), árbol frutal al que le otorga una gran simbología, pues tras la destrucción de la kábila es el único elemento que persiste, «como se resisten los moros a perder su identidad» (Fernández y Herrera, 1988: 127). Es un símbolo de vida. Gracias a su empeño, además de proteger la higuera, también logra sacar provecho al agua que emanaba de ella para la construcción de una fuente. Barea, orgulloso de su acción heroica, se lo relata a su madre en una carta: «Vamos a hacer un pilón para que beban los caballos y una plaza alrededor de la higuera» (Barea, 2022: 695), ganándose así su respeto entre los locales: «Los moros hacían allí sus abluciones de la mañana; me saludaban: —Salaam aleicum —Aleicum salaam» (Barea, 2022: 696).

La denuncia de Barea en esta segunda parte de la trilogía también abarca la corrupción que caracterizaba a las filas militares. La primera situación de corrupción de la que Arturo es testigo comienza a ser relatada a partir de un diálogo con José Suárez, el

contratista de la piedra para la construcción de una carretera. Durante toda la conversación Barea siente que «era un idiota perfecto» (Barea, 2022: 663), no se creía lo que estaba escuchando. No será, sin embargo, hasta la conversación con el capitán cuando se dé realmente cuenta de lo que está ocurriendo; se están beneficiando económicamente del presupuesto del Estado:

la compañía tiene un fondo particular, que se nutre de las economías que se realizan sobre lo presupuestado. Así, tenemos ciento once hombres, pero no todos trabajan; unos están enfermos, otros con permiso, otros tienen un destino, etc. Pero como el presupuesto son ciento once, los jornales son, naturalmente, ciento once. Pero como el que no trabaja no cobra, el sobrante de jornales pasa a la caja de la compañía (Barea, 2022: 661).

Se trata de una red de corrupción muy medida y calculada, por eso «la cifra es incompleta siempre para no llamar la atención» (Barea, 2022: 662). Arturo se niega a seguir con este plan: «Yo no he robado en mi vida y esto es robar» (Barea, 2022: 663), pero su compañero Córcoles le pone inmediatamente en su lugar: «Si no te prestas a robar para otros y para ti, te quitarán la plaza, te trasladarán después, te mandarán a donde revientes de hambre y corras el riesgo de un tiro a cada momento» (Barea, 2022: 663).

Entre otras experiencias similares, Barea será testigo de la existencia de corruptos como el general Pedraja, quien se hizo rico «Robando grano de los caballos, garbanzos y ropa de los soldados y hasta las lámparas eléctricas del cuartel. Robando hasta escobas para barrer la cuadra» (Barea, 2022: 702); de subastas fraudulentas tratando de engañar al enemigo con caballos «inútiles para el servicio» (Barea, 2022: 792); o de los trucos de algunos soldados que no cobran paga extra: «Pagan cinco o diez pesetas por una cabra o un carnero que está medio podrido, lo meten en el rancho de los soldados y lo ponen en la cuenta en treinta pesetas» (Barea: 2022: 707).

La guerra de Marruecos parecía entonces una excusa para el enriquecimiento de soldados, de grandes industrias como las fábricas de Tarrasa, de Toledo, de Sevilla... que sacaron gran provecho suministrando —con contratos manipulados— materiales, armamento o medios de transporte para el ejército (Caudet, 2022: 165). También se enriquecieron grandes empresarios como Juan March, quien se convirtió en multimillonario gracias a la venta clandestina de tabaco al ejército (Caudet, 2022: 165), y especuladores como el conde Romanones, un «astuto estadista» que poseía «minas en Rif bajo su control» (Barea, 2000: 513). En conclusión del mismo Barea, el conflicto de

Marruecos era «un afortunado coto de caza para los diversos intereses creados desde 1904 hasta 1925» (Barea, 2000: 513). Era una guerra con la pretensión de reafirmar las condecoraciones militares de los oficiales, su prestigio y privilegio de clase, además de ser «una manera de hacer fortunas» (Ortega, 1971: 380).

La que considero que es la experiencia más rica y que más autoridad le otorga a Barea a la hora de hablar sobre esta guerra es su testimonio de lo que él llama «el embrión de dictador», que da título a uno de los últimos capítulos de *La ruta*. Nuestro autor ha sido literalmente testigo de la violencia desmedida que estaba germinándose para dar lugar a la catástrofe, a la guerra civil española.

Al igual que, al principio de la primera parte de este tomo, había una función anunciadora de la brutalidad que se iba a desencadenar contra el pueblo marroquí con la antítesis kábila/higuera, al final de la segunda parte se va esgrimiendo un esquema que augura el terrible comienzo de la guerra en España. El primer elemento que sugiere esto es el propio título, *La ruta*: «la ruta es el camino que va desde Marruecos a la guerra civil, personificado más claramente en las figuras de los generales Millán y Franco» (Eaude, 2001: 98). Otro elemento muy ingenioso que emplea Barea para transmitir esta idea son las sucesivas descripciones que realiza de la vida cotidiana de los marroquíes, por ejemplo: «La mujer salía detrás, cargada, siempre cargada. Iban los tres a las tierras más llanas de la ladera y el hombre desmontaba; la mujer descargaba de sus hombros el primitivo arado de madera y uncía el burro al arado...» (Barea, 2022: 651), que refleja que, como dice Caudet, «Entre la miseria de Marruecos y la de España no había grandes diferencias». Sin ir más lejos, el propio autor describe esa misma realidad en *La forja*, personificada por sus tíos: «En aquel tiempo, algunas veces, por no tener dinero para alquilar mulas o burros para la labranza, tiraban del arado los hombres y las mujeres» (Barea, 2022. 419). Barea introduce estas descripciones con el fin de establecer un paralelismo entre ambas realidades para demostrar que el destino que aguarda a España no difiere del que tiene Marruecos, sino que, de hecho, está encaminándose a la misma *ruta*:

Mientras miraba los grupos de gentes domingueras al pie del cerro, pensaba en Marruecos; y la ruta de los reyes que se extendía allá abajo, entre árboles, me hizo pensar en aquella otra ruta que yo había ayudado a construir.

Veía el trazado de la pista desde Tetuán a Xauen, desarrollándose sin cesar hacia adelante a través de los cerros; y veía a los hombres cavando lentos la tierra y machacando la piedra (Barea, 2022: 923).

Sin duda, el capítulo más significativo aquí es el ya mencionado «El embrión de dictador». En este capítulo Barea, por boca de Sanchiz, describe el inicio del caos, el origen de la violencia desbocada, la proliferación de una generación de soldados brutalmente inhumana. Sanchiz, alistado en la Legión «para que le mataran» (Barea, 2022: 834) por una serie de infortunios personales, es testigo de la actitud sanguinaria de aquellos que constituían el Tercio, quienes «son más salvajes» (Barea, 2022: 835). Ellos dos fueron testigos de cómo los moros «cortaban los testículos a los soldados y se los atascaban en la boca, para que se murieran asfixiados por un lado y desangrándose por otro, tostándose al sol» (Barea, 2022: 835). En respuesta a esta violencia, los españoles les cortaban las cabezas a los moros y adornaban «el parapeto de la posición durante la noche con ellas, para que los otros las vieran al amanecer» (Barea, 2022: 835). A diferencia de ellos, los soldados del Tercio realizaban estas prácticas ya desde un principio, sin amenaza inicial, solo porque les gustaba ver correr la sangre. La bestialidad es contagiosa, y Barea y Sanchiz vivieron en primera persona cómo se contagiaban unos a otros. No obstante, con el Tercio es diferente, «ahora los oficiales se han convertido en salvajes no sólo contra nosotros, sino contra todos y contra todo» (Barea, 2022: 836); es una escuela de dictadores.

Sanchiz, a continuación, describe, bajo el asombro de Barea, a Millán Astray y Francisco Franco. Al primero lo describe como un «bravucón», quien, al ser general, nunca está a la cabeza de la tropa, pero que, sin embargo, «se ha ganado la fama de héroe y ya no hay quien se la quite» (Barea, 2022: 836). Solo podría quitarle ese título de héroe Franco, de quien Sanchiz admite su valentía, su insensibilidad ante el miedo, ante el peligro: «Se pone a la cabeza y... bueno, es alguien que tiene riñones, hay que admitirlo. Yo le he visto marchar a la cabeza de todos, completamente derecho, cuando ninguno de nosotros nos atrevíamos a despegar los morros del suelo» (Barea, 2022: 836). Pero Franco no solo lo supera en osadía, sino que también es mucho más inteligente que Astray, «sabe lo que se hace» (Barea, 2022: 837). Aquí es donde nace el dictador, el sanguinario, quien ordena pegar cuatro tiros a alguien y se queda tan tranquilo. Incluso algunos asesinos se ponen lívidos «solo porque Franco los ha mirado una vez de reojo» (Barea, 2022: 837). Concluye Sanchiz su descripción del general con unas palabras muy reveladoras: «yo

creo que ese tío no es humano; no tiene nervios» (Barea, 2022: 837), personalidad que encajaba perfectamente con su nuevo cargo: el de jefe del Tercio. Barea, al fin y al cabo, gracias a su papel privilegiado de observador, era testigo de un espíritu desalmado que estaba propagándose por España.

Acaba la segunda parte de su trilogía con una simbología que expresa su visión personal del porvenir de España. Barea recuerda a aquel moro ciego que se negó obcecado a utilizar el camino que estaban construyendo. Rechazó la nueva ruta hacia el progreso para seguir por la ruta ya conocida empapada de sangre que no conducía a ninguna parte: «Dos veces ya aquella ruta se había empapado de sangre española. Y por aquellos días, miles de hombres estaban trazando nuevas rutas a través de toda España» (Barea, 2022: 924). Con todo esto, *La ruta* es una novela que muchos atribuyen a la actitud antimilitarista y pacifista de Barea, influenciada por «el desolador panorama de corrupción», por la sangrienta realidad de la guerra y por la «desagradable impresión que le produce el Tercio» (Fernández y Herrera, 1988: 128), una actitud que se prolongará hasta su exilio final.

4.3. En defensa de la República

La llama es, sin duda alguna, el tomo más comentado de la trilogía. Barea relata en él su experiencia entre los años 1935 y 1939, una experiencia más que significativa, pues, a diferencia de otros escritores que relatan lo visto u oído, Barea va más allá. Relata lo que vivió en primera persona subrayando en todo momento que él no solo observa, sino que él actúa, él ha sido el actor que no pudo ser Hemingway. Su experiencia es muy valiosa, pues, a excepción de una breve estancia en Valencia, «Barea se movió tan sólo en el escenario de la sitiada capital de España» (Alborg, 1962: 222), pudiendo pintar un lienzo honesto y detallado sobre la contienda de un lugar que «resumía en lo esencial el clima humano, los problemas militares y políticos, las ansias y los temores de una mitad por lo menos de España» (Alborg, 1962: 222).

La llama comienza con el deseo de Barea de trasladarse al pueblo toledano de Novés, fruto de su necesidad de distanciarse de Madrid y, sobre todo, de las relaciones con su mujer y su amante. Necesitaba crearse «un aislamiento para escapar del aislamiento enervante que me rodeaba a diario» (Barea, 2022: 934). A causa de la gran desorganización política que había en el pueblo entre los obreros en pleno inicio de la

campaña electoral de finales de 1935, Barea decide organizar un mitin. Su intención era acabar con la opresión y los abusos que cometía el cacique Heliodoro. Será su primer acto de compromiso con el Frente Popular, pues «no podía rehusar a tomar parte activa en lo que yo creía iba a ser un momento decisivo para España y para nuestras esperanzas socialistas» (Barea, 2022: 986). Sin ningún tipo de sectarismo, reúne a «uno de izquierda republicana, un socialista, un comunista y un anarquista» (Barea, 2022: 988). No obstante, pese a la victoria del Frente Popular en 1936, los intentos de Barea por un cambio en el pueblo se vieron frustrados. El caciquismo siguió vigente sociopolítica y económicamente a causa de la «resistencia hacia lo nuevo por miedo a salir de sí mismo» (Ortega, 1971: 382). En Novés resultaba más importante conseguir un cambio de actitud «que solo el tiempo y la educación cívica pueden traer» (Ortega, 1971: 382) que conseguir la victoria en las elecciones, la cual, como se demostró, no sirvió de mucho. Este será el primer desengaño de Barea por la ineficacia de las izquierdas.

Los siguientes compromisos estarán en estrecha relación con la defensa de la República durante la contienda. En primer lugar, Barea, gracias a su experiencia en Marruecos, instruirá en el uso de las armas a grupos de voluntarios que no sabían cómo manejar un fusil. Se sirvió de su experiencia para mostrar cómo se debían ajustar las piezas, como también para explicar la teoría de tiro. Su ayuda aquí durará poco, pues al anunciar que el nuevo Gobierno lo formaría Felipe Sánchez Román, uno de los políticos que se negaban a entregar armas al pueblo, Barea desistió y abandonó la tarea de instructor, porque que Sánchez Román se convirtiese en ministro significaba «que este Gobierno va a tratar de hacer un arreglo con los generales» (Barea, 2022: 1041), por lo que decidió irse.

El siguiente paso que dará Barea tendrá que ver con la organización de las milicias de cada sindicato y partido. Antonio, el comunista, y Rubiera, el socialista, le propusieron participar en «la organización del batallón de empleados» (Barea, 2022: 1073). Barea volvió a instruir a los voluntarios, en su mayoría «chupatintas», en el manejo del fusil. En medio de las dificultades con la instrucción de los impacientes voluntarios, se comenzaba a vislumbrar lo que se llamaría batallón de «La pluma» (Barea, 2022: 1074). Barea, a lo largo de su relato, destapará muchas de las injusticias de las que fue testigo, incluso de las de su propio bando, pues la inmoralidad no entiende de ideología. Una de ellas será, durante su pertenencia al batallón, la de su amigo don Pedro, arrestado por el hecho de ser derechista, religioso y adinerado, pero «nada de esto creo que es un crimen» (Barea,

2022: 1083), comentaba indignado. Finalmente, a petición de Barea, liberan a don Pedro, aunque con mucha suerte, pues él mismo será testigo por mano de Antonio de la complejidad de los juicios: «es una lástima que no podamos investigar cada caso así, pero es imposible» (Barea, 2022: 1022).

Una vez que el batallón «La pluma» estaba bien estructurado, el trabajo de Barea «como organizador e instructor estaba terminado» (Barea, 2022: 1091). Seguirá siendo testigo de las crueldades de la guerra, como el fusilamiento del hijo de Navarro, quien, descorazonado, ya no quiere participar más en su bando: «Yo pertenezco a los tuyos. Pero los tuyos me han matado un hijo» (Barea, 2022: 1093).

El papel más importante que desempeñará Barea será el de censor en la Sección de Prensa y Propaganda del Ministerio de Estado, donde comenzará censurando telegramas y conferencias telefónicas (Barea, 2022: 1099). Su principal cometido era «suprimir todo lo que no indicara una victoria del Gobierno republicano» (Barea, 2022: 1105) y, por ende, «publicar material que fortaleciese la moral pública» (Preston, 2008: 33). Para Barea, estas tareas asignadas por el jefe de Censura, Rubio Hidalgo, eran estúpidas e inútiles. En primer lugar, porque estaba siendo testigo de cómo los corresponsales extranjeros burlaban el control de la censura:

los franceses usaban libremente argot; americanos e ingleses, slang, trataban de sorprender al censor de conferencias y mezclar insinuaciones repentinas en sus conversaciones y saludos con los editores, al otro lado del hilo, o trataban de intercalar rápidamente palabras sueltas en sus textos (Barea, 2022: 1105).

Y, en segundo lugar, porque de esta manera no se estaba haciendo hincapié en el esfuerzo, valentía y osadía que estaba realizando el bando republicano contra un bando nacionalista mejor formado y equipado. Será también una opinión compartida por Ilsa Kulcsar, quien aceptará el puesto posteriormente «weil sie sich an die höchst ungeschickten, engherzig-strengen Vorschriften der Militärjunta hielten» (Kulcsar en Lugschitz, 2016: 162).

Barea sintió una profunda decepción cuando se enteró de que el Gobierno se trasladaría a Valencia, más aún con las palabras con las que lo acompañaba el desertor, Rubio Hidalgo: «Lo siento, amiguito, no se puede hacer nada. ¡Madrid se rendirá mañana!» (Barea, 2022: 1117). Contrario a todo el pesimismo y a las órdenes de Rubio Hidalgo —«ordenó que clausurara el aparato de la censura, quemase los documentos que

quedaban y salvara el pellejo» (Preston, 2008: 39)—, Barea tenía claro que «el pueblo de Madrid se defendería, a navajazos si era necesario» (Barea, 2022: 1125). Tomó las riendas del asunto y ordenó que el Ministerio no se cerrase hasta la llegada de una orden escrita por una autoridad superior. Se presentó en la Junta de Defensa, y tras leer muchos textos provenientes del extranjero que «no disimulaban, entre malicias, la alegría de que Franco estuviera, como ellos decían, dentro de la ciudad», Barea se convenció como nunca de «la necesidad absoluta de una censura de guerra» (Barea, 2022: 1135).

Ya con Julio Álvarez del Vayo como Comisario General, a quien admiraba «porque había sido el primero de los ministros en regresar a Madrid e involucrarse en la defensa de la ciudad asediada» (Preston, 2008: 43), y con su futura esposa, Ilse Kulcsar, como compañera de censura, era necesario buscar una alternativa, porque los éxitos del bando republicano «perdían su importancia y nuestros comunicados sonaban a ridículo, dando así a los fascistas una victoria fácil en su propaganda» (Barea, 2022: 1149).

El exceso de trabajo, los continuos bombardeos y las órdenes contradictorias entre Rubio Hidalgo y Koltsov —periodista soviético que se adueñó de la censura— estaban acabando con la salud de Barea, quien sobrevivía «a fuerza de coñac y café puro» (Barea, 2022: 1111). Son llamativas algunas de las descripciones que se realizaron sobre la figura de Barea en estos tiempos, como la de Delmer: «Un español cadavérico con surcos profundos de amargura alrededor de la boca, acentuados por la luz de las velas» (Delmer en Preston, 2008: 45), o la de John dos Passos, que incluye el mismo Barea en el relato y que lo describe como «un español cadavérico» que «parece mal nutrido y falta de sueño» (Barea, 2022: 1227).

Barea e Ilse, de acuerdo con sus convicciones y desobedeciendo a sus superiores, deciden informar sobre la redada policial en la Embajada alemana, ya que delataba «la connivencia de Alemania con la Quinta Columna franquista» (Preston, 2008: 46). Será una iniciativa tomada por Ilse, quien no estaba dispuesta a permitir que se cometiesen errores como el de encubrir ese tipo de información (Barea, 2022: 1164). La reacción de Koltsov y de Rubio Hidalgo será en un principio violenta. Sin embargo, resultó que sus superiores «estaban encantados con los resultados de nuestra insubordinación» (Barea, 2022: 1164), por lo que acabó siendo un éxito.

Barea se traslada a Valencia por orden de Rubio Hidalgo, una orden fruto del resentimiento por no poder «olvidar la usurpación de su mesa de despacho en el

ministerio» (Preston, 2008: 49). Comienza a surgir en Barea «el deseo de terminar con esta situación ambigua» (Barea, 2022: 1175) y el de acabar con su puesto como censor. En Valencia se desatan las tensiones con Ilse. Es arrestada debido a la acusación de ser espía trotskista por su amistad con el líder socialista austriaco Otto Bauer. Por otro lado, Barea siente que debe volver a Madrid, que su lucha estaba ahí, pues Madrid seguía en guerra y él tenía que manejar la censura extranjera desde ahí. Será en su retorno a Madrid cuando, para el asombro de Barea, Rubio Hidalgo le nombre jefe de la censura extranjera (Barea, 2022: 1191).

Ya en Madrid, con el enemigo más cerca que nunca y tras el traslado de la oficina de la Telefónica hasta el Ministerio de Estado, se intensificaron los ataques de histeria llevándolo al límite de la enajenación: «Nunca he sabido si aquella noche estuve en el umbral de la muerte o de la locura» (Barea, 2022: 1232). Barea comenzó así a escribir sus cuentos, historias de milicianos que acabarían formando parte de *Valor y miedo* (1938). De esta manera, en medio de todo el caos del que estaba siendo testigo, tanto por el avance violento del enemigo en Madrid como por la preocupante situación de Europa que leía en la oficina de prensa, Barea comienza a escribir más y a dar charlas en la radio:

Yo quería gritar. Gritarles a ellos y al mundo entero sobre ellos. Si quería seguir luchando contra mis nervios y mi cabeza consciente sin descanso de mí y de los otros, tenía que hacer algo más en esta guerra que simplemente vigilar la censura de las noticias para unos periódicos que cada día eran más indiferentes (Barea, 2022: 1236)

Con la radio Barea alcanzó un nuevo compromiso. Se metió de lleno, fue testigo de del abandono que sufría uno de los mejores métodos de propaganda para la República. En primer lugar, se encargó de encontrar el motivo por el que no se estaba pagando a los locutores, que al final resultó ser un error de la oficina. Luego, dio su primera charla: «la hice como dirigida a un famoso capitán de barco inglés que había roto el bloqueo de Bilbao para llevar socorros a la ciudad que todo el mundo conocía como “Potato Jones” (...) Así, de esta forma, fue como Madrid se enteró de la caída de Bilbao» (Barea, 2022: 1243). Así se creó «La Voz de Madrid», encargado de dar charlas y de la censura. Muchas de las charlas que daba Barea se basaban en relatos que escuchaba por las tabernas, pues «tenía que ser uno de tantos en Madrid» (Barea, 2022: 1250). Fue testigo de numerosas historias «de un pueblo viviendo en aquella mezcla de miedo y valor que llenaba las calles y las trincheras de Madrid» (Barea, 2022: 1246).

Posteriormente, Constanza de la Mora, ayudante de Rubio Hidalgo, se estaba apoderando del control del Departamento de Censura de Valencia (Barea, 2022: 1253). Bajo la excusa de que se tomaran unas largas vacaciones, quiso trasladar a Ilse y Barea a Valencia con la pretensión de quitarles su puesto como censores, pues detestaba la idea de que Barea e Ilse actuaran «como si fuéramos independientes de la autoridad de ellos» (Barea, 2022: 1253). No obstante, volvieron a Madrid y Barea prosiguió con sus charlas en la radio describiendo, por ejemplo, la trinchera de Carabanchel: «la carroña podrida del burro encajada por fuerza entre los sacos terreros destripados, las ratas, los piojos, y las gentes que allí vivían y luchaban» (Barea, 2022: 1269).

La tensión en el Ministerio con Ilse y Barea aumentaba: «nos hizo ver perfectamente claro que para ella nosotros éramos herejes, peligrosos, como si tuviéramos lepra» (Barea, 2022: 1270). George Gordon pedía a los demás periodistas que no se juntasen con ellos «porque éramos sospechosos y estábamos bajo vigilancia de la policía» (Barea, 2022: 1271). El peligro que les acechaba era tan grande que tuvieron que aceptar la protección de un joven agente para vigilar que Ilse no fuese detenida o «que le dieran el paseo» (Barea, 2022: 1273). Incluso la policía llegó a presentarse en su habitación para su registro, le quitaron la licencia de armas y la pistola a Barea, pero no se atrevían a arrestarlos (Barea, 2022: 1275). Con todo esto, Barea se reunió con el padre Lobo, quien aconsejó a ambos que se marcharan de Madrid. Era peligroso para Ilse seguir ahí porque «sabes demasiado, conoces mucha gente y haces sombra a los otros. Eres demasiado inteligente y aquí no estamos aún acostumbrados a mujeres inteligentes» (Barea, 2022: 1281). Será la última vez que Barea pise Madrid.

«La guerra allí no existía» (Barea, 2022: 1283), comenta Barea sobre Alicante, ciudad a la que van antes de su exilio, donde disfrutarán de unos días «lentos de calma y de sol» (Barea, 2022: 1283). Inesperadamente, tendrán que ir a Barcelona, a encontrarse con el exmarido de Ilse, Poldi, con quien acabaría acordando el divorcio. En Barcelona Barea aún será testigo de bombardeos: «en la calle cada ruido inesperado o confuso me sacudía y me producía la humillación del vómito» (Barea, 2022: 1297). Volvía a experimentar sus ataques de pánico y se culpaba de no poder seguir luchando en Madrid: «Podía haber sido menos rígido, más elástico en mis relaciones con la burocracia» (Barea, 2022: 1299). Todas estas incertidumbres y tensiones apuntaban a que era el momento de exiliarse, por lo que deciden poner rumbo a Inglaterra. De esta manera, finaliza la experiencia de Barea en la contienda.

Con todo esto, el testimonio de Barea sobre la guerra civil no se limita únicamente a los compromisos que contrajo por la defensa de la República. También es preciso añadir que fue testigo de una izquierda fragmentada y dispersa que poco podía hacer por la República, hecho con el que fue especialmente crítico. Barea fue testigo de cómo aquel Frente Popular que unía a la izquierda no solo obrera sino también burguesa (Eaude, 2001: 129) se desintegró rápidamente antes incluso de las elecciones. Él mismo relata que la fragmentación de la izquierda no solo consistía en la proliferación de partidos, sino que también había escisiones internas dentro de los mismos, como en el socialista, que se dividía en tres: «el de Largo Caballero, que representaba la izquierda del partido; el de Indalecio Prieto, que representaba el centro, y el de Besteiro, que representaba la derecha con su teoría de evolución y reformismo». Por otro lado, estaban «los partidarios de la acción directa, anarquistas» (Barea, 2022: 968), y los del Partido Comunista, que añadía «otro antagonismo doble», pues «comunistas y anarquistas eran enemigos declarados» (Barea, 2022: 968).

Para Barea las diferencias entre partidos solo eran propugnadas por dirigentes y una minoría de afiliados. Él fue testigo del deseo de unión entre «la masa de izquierdas del país» que abogaba por dejar las diferencias a un lado como «el único camino para sostener la República y transformar el Estado» (Barea, 2022: 968) y, más aún, frente a un bloque de derechas que «presentaban un frente unido en sus dirigentes, en sus afiliados y en la masa simpatizante» (Barea, 2022: 969). No obstante, una izquierda en conflicto constante, donde los anarquistas celebraban los ataques de los falangistas contra los comunistas y donde los comunistas atacaban a los anarquistas «a través de los medios de represión gubernamentales» (Barea, 2022: 968), era insostenible, porque «aunque había entusiasmo de sobra, aún no existía cohesión» (Barea, 2022: 1073).

Por lo tanto, Barea también pudo ser testigo del porqué del fracaso de la República, crónica de una derrota anunciada podríamos decir, ya que «el orgullo de cada partido parecía mucho más fuerte que el sentimiento de defensa común» (Barea, 2022: 1073). La derrota de un batallón dejó de ser para el bando republicano un motivo de fortalecimiento y de apoyo como lo era para el bando nacional, sino que «se volvía un ridículo para el grupo político a que pertenecía» (Barea, 2022: 1073), que, como resultado, «anulaba un mando unificado» (Barea, 2022: 1073).

4. Conclusiones

Arturo Barea, escritor comprometido con su tiempo, decidió plasmar su experiencia de forma literaria dando lugar a una trilogía en la que quería expresar «las penas y esperanzas de mi gente» (Barea, 2000: 123). Para llevar a cabo este cometido, se decidió a escribir una novela autobiográfica con la conciencia de que sería «algo nuevo en la literatura española» (Barea, 2000: 123). Con esta novela logrará recoger su experiencia con el mayor rigor histórico posible dentro de sus limitaciones, pues además de no ser historiador, escribe sobre unos hechos relativamente cercanos que aún resultaban confusos para el pueblo español. Su mayor propósito era el de escribir «tan clara, tan simple y honradamente como podía» (Barea, 2000: 123), desempeñando un ejercicio de objetividad sin ocultar sus errores como individuo, errores que además otorgan mayor humanidad al relato. No obstante, en muchas ocasiones ese ejercicio de objetividad se ve obstaculizado dentro de un marco bélico que no permitía pensar.

Comenzó a escribir porque «pensaba que aprendería a entender a los demás si me investigaba a mí mismo sin piedad» (Barea, 2000: 123), movido por una emoción catártica y «la necesidad apremiante de vaciar sus vivencias propias y comunicar un mundo de ideas y de hechos de que se sentía portador» (Alborg, 1962: 214). Barea se propone escribir con un lenguaje llano puesto que su lengua era la del pueblo. Se fija en escritores como Pérez Galdós, Pío Baroja o su contemporáneo Ramón J. Sender para tomar como ejemplo el «realismo imaginativo» y crear la «tercera dimensión» con el propósito de «penetrar debajo de la superficie de las impresiones» (Barea, 2000: 123). Es así como consigue trasladar al papel la realidad de una sociedad marcada por las injusticias sociales y económicas de la que fue testigo el pequeño Arturo Barea, como también la dura realidad bélica, caracterizada en Marruecos por la ambición desmedida y egoísta de los soldados por enriquecerse, y en España por un belicismo inhumano que no entendía de colores. Forzado a exiliarse a Inglaterra, Barea es incapaz de olvidarse de Madrid, de su país, siente la patria «como un dolor agudo», siente su ausencia en la causa republicana como un dolor «al que no llego aún a acostumbrarme» (Barea en Nieto Caballero, 2023: 296). Con el objetivo de aliviar ese dolor, nace en Barea la ferviente necesidad de escribir aquello de lo que fue testigo. Décadas después, nos sentimos agradecidos del privilegiado testimonio con el que el autor nos ha obsequiado.

El testimonio de Barea es uno de los más valiosos dentro del panorama literario español, y, para el crítico Francisco Caudet, el mismo autor era conocedor de la riqueza

de su narración. A diferencia de otros autores, Barea escribía en base a su experiencia, a lo que había vivido, percibido y sentido, lo que le otorgaba una autoridad testimonial que «le convertía en mejor escritor, o al menos, en escritor que trataba y reproducía-representaba con más conocimiento, con más precisión y con más exactitud la realidad» (Caudet, 2022: 21). Su *auctoritas* estaba fundamentada en un conocimiento directo de la historia distinto del de un novelista que se documenta. Estaba cimentada por su trayectoria vital, compartida por todos aquellos que también sufrieron en carne propia esos terribles episodios que marcaron un antes y un después en nuestro país. Será esa condición de observador la que le confiera «el estatuto de testigos que pocos historiadores de esos hechos tuvieron», a través de la cual Barea sentía una cierta «superioridad moral que la transfería a lo por él relatado en sus cuentos y novelas» (Caudet, 2022: 21).

Con todo esto, no hay que olvidar que el primer tomo de la trilogía fue publicado en Inglaterra, *The forge*, en 1941, y la trilogía no se llega a publicar en España hasta 1977 (Caudet, 2022: 115). El testimonio del autor adquiere aquí otra dimensión, puesto que Barea «need to establish his legitimacy and credibility as a narrator of the Spanish tragedy to the British public» (Nieto McAvoy, 2017: 97), por lo que se «convertía en una voz autorizada para opinar y escribir sobre España en Inglaterra» (Caudet, 2022: 226). El privilegio testimonial de nuestro autor era, pues, innegable para él, que respondía a preguntas sobre la guerra civil subrayando que «nobody but a Spaniard can answer this question, and I shall therefore try to do so» (Barea en Nieto McAvoy, 2017: 102). También a ojos de los editores británicos, que reconocían lo complejo que era encontrar una persona que escribiese «intimately and authoritatively» sobre España y admitían a Ilsa la suerte que tenían «having such a contributor as your husband» (Nieto McAvoy, 2017: 102). Por lo tanto, la legitimidad de Barea como escritor en Inglaterra se basó en haber participado y no solo observado la realidad española de aquellos años, en el simple hecho de ser español —porque para interpretar España, «one should preferably be a Spaniard» (Barea en Nieto McAvoy, 2017: 102)— y, como añade el escritor británico George Orwell en su reseña, la autoridad de Barea se basa también en su clase social, puesto que «it is most of all his pleasant origin that fits him to describe the war from a specifically Spanish point of view» (Orwell en Nieto McAvoy, 2017: 129).

Para finalizar, me gustaría mencionar algunos aspectos que, debido a la reducida extensión del trabajo, no he podido abordar pero que podrían resultar interesantes como proyección de este. En primer lugar, habría sido interesante no limitar el trabajo a una

sola obra, *La forja de un rebelde*, sino también incluir sus colecciones de relatos *Valor y miedo* (1938) y *El centro de la pista* (1960). El primero de ellos, porque incluye cuentos con un gran valor humano en los que recoge el terror sufrido durante la guerra civil española, como por ejemplo «Piso trece» o «Coñac». Por otro lado, el segundo libro porque contiene relatos que recogen vivencias de la infancia del autor como el ya mencionado «El testamento» u otros como «El huerto» o «La lección». No obstante, de esta segunda obra el relato más destacable es el llamado «El centro de la pista», donde relata un episodio de su juventud que en la trilogía permanece como una incógnita. Son dos colecciones de cuentos muy atractivos para profundizar aún más en su testimonio sobre las injusticias sociales y sobre la contienda española. De hecho, algunos de sus relatos podrían haber formado parte de la trilogía sin resultar redundantes o ambiguos.

Por otro lado, también me habría gustado indagar más en el papel de Barea como «voz del pueblo». Como se ha mencionado alguna vez a lo largo del trabajo, el autor de la trilogía narró una experiencia compartida por muchos españoles para que se pudiesen sentir reflejados y para lograr entender las causas que les habían llevado a vivir de esa forma. Resulta interesante ver cómo un testimonio individual puede llegar a convertirse en un uno colectivo, y cómo lo que puede ayudar a un individuo puede ser útil para una nación entera. Para ello, habrían sido provechosas sus charlas en «La Voz Incógnita» en Madrid —algunas de las cuales dieron forma a los relatos de *Valor y miedo*—, como también algunas de sus charlas en la BBC en Inglaterra con el seudónimo «Juan de Castilla».

Forzado a abandonar su país en un momento tan trágico, Barea, dentro de sus limitaciones y con la pluma como única arma, publica en Inglaterra su obra como fruto de una ansiada colaboración con el pueblo español al que siempre ha apoyado, querido y añorado. Cumple así con esa «labor especial» que asignó a los nuevos novelistas españoles, que, en sus palabras, debían «dar con un lenguaje y un enfoque directo que pueda colmar el hambre espiritual contenida del pueblo español, el hambre de los que serán sus lectores el día de mañana; si es que llega un mañana en libertad» (Barea, 2000: 152). *La forja de un rebelde* es, por lo tanto, la única manera en que pudo «ayudar en la lucha contra la injusticia, violencia y falta de honradez que están arruinando a mi país, y envenenando nuestra civilización» (Barea, 2000: 123).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1962): «Arturo Barea», *Hora actual de la novela española II*, Taurus Ediciones, Madrid, pp. 213-245.
- BAREA, Arturo (1946): «New writing in Franco Spain», *London Forum*, vol. 1, n. ° 1, pp. 61-71.
- BAREA, Arturo (2000): *Palabras recobradas*, ed. Nigel Townson, Debate, Madrid.
- BAREA, Arturo (2022): *La forja de un rebelde*, ed. Francisco Caudet, Cátedra, Madrid.
- CASPISTEGUI, Francisco Javier (2023): «Barea lector: de las novelas de aventuras al pacifismo de la literatura sobre la I Guerra Mundial», *Turia*, 147, pp. 279-286
- CAUDET, Francisco (2022): «Introducción», en Arturo Barea, *La forja de un rebelde*, Cátedra, Madrid, pp. 14-365.
- EAUDE, Michael (1996): *Arturo Barea: unflinching eye. Life and work of a working-class writer*, University of Bristol. Disponible en: <https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34493606/337263.pdf>
- EAUDE, Michael (2001): *Arturo Barea. Triunfo en la media noche del siglo*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- FERNÁNDEZ, José María y Herrera, María (1988): *La narrativa de la guerra civil: Arturo Barea*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.
- HERRERA DE LA MUELA, Teresa (2012): «Un plato demasiado crudo: epistemología y guerra en *La forja de un rebelde* de Arturo Barea», *Cuadernos de ALDEEU*, n. ° 24, pp. 89-106. Disponible en: <https://studylib.es/doc/6359491/epistemolog%C3%ADa-y-guerra-en-la-forja-de-un-rebelde-de-artur...>
- LUGSCHITZ, Renée (2016): «Pressebüro und Zensur im Spanischen Bürgerinnenkrieg», *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 27(3), pp. 160-171. Disponible en: <https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/3525/3235>

- MARÍN MARTÍNEZ, Juan M.^a (2017): «Introducción», en Pío Baroja, *La busca*, Cátedra, Madrid, pp. 11-221.
- NIETO CABALLERO, Guadalupe (2023): «Un dolor agudo: Arturo e Ilsa Barea desde el exilio», *Turia*, 147, pp. 296-303
- NIETO MCAVOY, Eva (2017): *A Spaniard in Hertfordshire: the intellectual exile of Arturo Barea*, Birbeck University, London. Disponible en: https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40291/1/E.NietoMcAvoy_PhD_Nov2017.pdf
- NORA, Eugenio G. de (1973): *La novela española contemporánea (1939-1967) III*, Gredos, Madrid.
- ORTEGA, José (1971): «Arturo Barea, novelista español en busca de su identidad», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 25 (4) pp. 377-391. Disponible en: <https://vdocuments.mx/arturo-barea-novelistas-espanol-en-busca-de-su-identidad.html?page=1>
- PÉREZ MINIK, Domingo (1957): *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- PONCE DE LEÓN, José Luis (1971): *La novela española de la guerra civil (1936-1939)*, Ínsula, Madrid.
- PRESTON, Paul (2008): *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Debolsillo, Madrid.
- RINA SIMÓN, César (2023): «“Pueblo hablar de lo que he vivido”. El desastre español según Arturo Barea», *Turia*, 147, pp. 173-193
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1971): *Tres testigos españoles de la guerra civil*, Monte Ávila Editores, Caracas. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/26037/6/ERM_Tres_testigos.pdf
- RODRÍGUEZ RICHART, José (1989): «Algunos aspectos de *La forja de un rebelde*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 223-239. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n441>

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2020): *Arde Madrid: narrativa y guerra civil*, Renacimiento, Sevilla.

SENDER, Ramón J. (1947): «The Spanish Autobiography of Arturo Barea [*The Forging of a Rebel*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1946], *The New Leader*, 11 de enero de 1947.

SENDER, Ramón J. (1970): *Siete domingos rojos*, Proyección, Buenos Aires.

SENDER, Ramón J. (1976): *Imán*, Destino, Barcelona.

SUÑÉN, Luis (1978): «Arturo Barea y los fantasmas de la historia», *Camp de l'Arpa*, n.º 48-49, pp. 60-64.

TOWNSON, Nigel (2000): «Introducción», en Arturo Barea, *Palabras recobradas*, Debate, Madrid, pp. XIII-XXXII.