

La figura del loco en *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla

The fool in Ramiro Pinilla's *Verdes valles, colinas rojas*

Javier FEJOO MOROTE

Authors:

Javier Feijoo Morote
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko
Unibertsitatea (UPV / EHU)
Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)
<http://orcid.org/0000-0003-0331-928X>
jfejoo3@gmail.com

Date of reception: 17-02-2020

Date of acceptance: 26-02-2020

Citation:

Feijoo Morote, Javier, «La figura del loco en *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 65-87.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.04>

Funding data:

The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Resumen

Las figuras literarias constituyen el principal elemento de continuidad en que se apoya la literatura para seguir creando herramientas artísticas. La figura del loco ha adquirido, en la modernidad, un característico perfil sincrético que permite representar valores y carencias esenciales del ser humano. Su presencia liminal en la novela *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla está focalizada en la representación de una réplica desesperada a los efectos perniciosos que provocan el desarraigo de la naturaleza y las sublimaciones políticas basadas en la fe.

Palabras clave: Ramiro Pinilla; figuras; estética; el loco; literatura vasca.

Abstract

Literary figures represent the main element of continuity that literature uses to keep on creating artistic instruments. The fool has assumed in modernity a syncretic profile which enables him to represent essential values and shortages of the human being. Its liminal presence in *Verdes valles, colinas rojas*, the novel of Ramiro Pinilla, focuses on the representation of a desperate response to the harmful effects brought on by the uprooting of nature and the political sublimations founded on faith.

Keywords: Ramiro Pinilla; figures; aesthetics; fool; Basque literature.

El recorrido literario de Ramiro Pinilla (Bilbao, 1923—Getxo, 2014) constituye una demostración extraordinaria del afán irreductible por construir un camino individual en el mundo del arte. Tras la aparición *ex nihilo* en 1960 de su novela *Las ciegas hormigas*, con la que conseguiría el Premio Nadal y el Premio de la Crítica, su camino literario se vio constantemente atenazado por las presiones, desconfianzas y obstáculos de editoriales como Destino o Planeta. Ello provocó que, tras la muerte de Franco, emprendiera, junto a su amigo José Javier Rapha Bilbao, un proyecto insólito: la creación de Libropueblo/Herriliburu, una editorial que pretendió socavar el mercado del libro vendiendo sus números a precio de coste, lo que supuso una añadida limitación a la difusión de su figura y su obra (Feijoo, 2018a y 2018b). El redescubrimiento de Pinilla se produciría varias décadas más tarde a raíz de la publicación de los tres tomos de su obra magna *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005), con la que logró un notorio reconocimiento público. Esta circunstancia conllevó la concesión de numerosos premios literarios y la reedición de varias de sus obras. Su nuevo estatus ha supuesto, además, que la crítica académica haya multiplicado su atención. Desde las lejanas tesis doctorales de Félix Menchacatorre (1988) e Iñaki Beti (1990), la investigación sobre la obra de Pinilla ha logrado consolidarse años después, como puede comprobarse en las tesis de Ignacio Muñoz López (2009) o Marie Delannoy (2015) y, sobre todo, por la importancia referencial que ha tenido para su estudio la compilación de artículos coordinada por Mercedes Acillona: *Ramiro Pinilla, el mundo entero se llama Arrigunaga* (2015).

En su obra narrativa de la década de los setenta, el escritor vizcaíno ya había utilizado la dimensión transgresora de la estética grotesca a través de múltiples elementos fantásticos en sus cuentos y novelas; en especial en *Seno* (1971), *Recuerda, oh, recuerda* (1975) y *La gran guerra de doña Toda* (1978). En el proyecto de *Verdes valles...*, sin embargo, lo grotesco procede principalmente de una raíz psicológica ligada al ámbito de la risa: la locura. Siguiendo la estela de sus maestros literarios (Cervantes, Faulkner y García Márquez), Pinilla representa estéticamente, a través de la figura del loco, la crisis identitaria del ser humano en la Modernidad a la que opone, asimismo, una réplica crítica y utópica en Oiarzena, el espacio de la libertad y la inocencia:

El principio revolucionario de la conquista de la utopía es el principio de la doble oposición a la modernidad desnaturalizadora — el individualismo — y a la ciclicidad esclavizadora — el dogmatismo — y es el principio de la íntima fusión del tiempo histórico de la modernidad con el tiempo mítico del folclore: es el principio de la ruptura del futuro (Beltrán, 1995: 38).

Este acercamiento a las figuras de la imaginación, fundamentado en los estudios de Eric Auerbach, Northrop Frye y Luis Beltrán Almería, concibe el análisis

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

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

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

La figura del loco se ha considerado, desde el punto de vista de la estética, como un símbolo de la crisis del ser humano en el mundo histórico. Sus huellas han dejado una marca decisiva en la literatura de Occidente, en especial a partir de la Baja Edad Media, cuando la figura del loco se incorporó pródigamente a sus representaciones artísticas. Su papel tuvo una participación masiva en el mundo del teatro, en el que el loco aparecía caracterizado por elementos que permitían reconocerlo con facilidad: «Caperuza con cascabeles, sayo gironado y de colorines, cetro burlesco o *marotte*, cráneo rapado, cascabeles, vejigas o pellejos animales» (Márquez Villanueva, 1985: 501-502). Su imagen se configuró en torno a diversas energías confluyentes que conformaron una figura excepcional que, a pesar de (o gracias a) su incapacidad para asumir responsabilidades jurídicas y morales respecto a la sociedad, estaba dotado de

una facultad intuitiva sobrehumana para nombrar verdades inalcanzables para el resto de la comunidad: «El loco, en la imaginación colectiva, es inocente de raíz, aunque no necesariamente ingenuo, de ahí que pueda reír sin pudor ni mesura; dice sin ningún tipo de censura lo que ve, lo que piensa y por ello ha estado fuertemente asociado a la vida festiva» (Munguía, 2019: 30).

La trayectoria de la figura del loco corre paralela a la evolución de las relaciones expresivas y sociales entre lo jocoso y lo serio (Bajtín, 1987). Un aspecto que deviene central en la producción narrativa de Pinilla, en la que el elemento humorístico se constituye como la raíz estética principal para la denuncia del poder y de la desigualdad desde la imaginación literaria:

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

Los tres tomos de *Verdes valles, colinas rojas* narran, a lo largo de más de dos mil páginas, una historia centrada en las consecuencias del salto de la sociedad rural tradicional a la sociedad industrial y capitalista¹. Una alteración que, en terminología pinillesca, podría resumirse en la transformación de los «hombres de la madera» (simbolizada en los caseríos de Sugarkea y Altubena) en los «hombres del hierro», personificada en la familia Baskardo Oiaindia como representación de la burguesía industrial vizcaína. En torno a estas dos familias y a la transformación social y económica de Euskadi, el caserío de Oiarzena fundado por Moisés Baskardo representa la respuesta de la imaginación al territorio invadido por la nueva sociedad capitalista y por proyectos políticos como el nacionalismo de Cristina Oiaindia.

Los locos que, en la novela de Pinilla, pueblan el caserío Oiarzena asumen esa mixtura entre lo jocoso y lo serio para representar los actos de personajes que, en el sentido vertical de la sociedad histórica, están más cerca del cielo o el infierno que de la tierra. Josafat y Martxel representan, asimismo, las dos vertientes de la unión de la locura con lo grotesco que han señalado críticos como Kayser (2010) o Bajtín. Por un lado, la perspectiva deforme de lo macabro y lo siniestro y, por otro, su relación con la libertad imaginativa y la cultura cómica popular de la antigüedad (Munguía, 2019: 36-40). Así, la figura de

1. Es importante señalar que *Verdes valles, colinas rojas* fue concebida desde el comienzo como un libro único, que podría aparecer por partes o entregas. Es preferible por ello describirla como una novela única publicada en tres tomos por razones obvias de extensión y edición, más que como una trilogía.

Josafat representaría la dimensión seria del loco atormentado y trágico mientras que Moisés se asocia con la vertiente festiva del visionario (religioso o no) y con la réplica utópica a la racionalidad moderna.

1. La figura del loco: Josafat, Delirio y nacionalismo

Los hermanos Josafat y Martxel Baskardo son, principalmente, las figuras del delirio, las víctimas que sufren las consecuencias de la construcción política de Sabino Arana, un proyecto basado en la estética del idilio nacional-católico (el Paraíso Terrenal y la Tierra Prometida). El propio Pinilla explicitaba la intención significativa de estas figuras (Bengoa, 2006: 52): «Existe algo especialmente grave: anhelar que lo que cuentan los mitos haya podido ser verdad, que su pueblo los merece, aunque sean falsos. A esta figura se le llama delirio»².

Desde el primer capítulo de la novela aparecen ensambladas la presentación del referente idílico del paraíso terrenal y toda una serie de anticipaciones figurales de la trama que prevén su destrucción. Josafat vive encerrado en una prisión infantil invadida por la represión religiosa, política y clasista dirigida por su madre. Desde las primeras páginas, la persistente apelación de Cristina a su hijo («Mi viejo Jaso») supone un reflejo de su concepción de negación del tiempo y de su protección exasperada que desembocarán en la enfermedad mental posterior. La figura de Josafat representa, en la mentalidad de su madre, la personificación individual de la Euskeria inocente, virgen e incontaminada, en la que el transcurso del tiempo es sinónimo de corrupción. Las referencias en las primeras páginas son constantes: «¡Mi viejo Jaso! ¡Siempre te tendré bien abrazado..., así, así..., para impedirte crecer! [...] Los dos sois ya unos viejecitos arrugados [...] ¿Verdad, hijos míos, que entre los cuatro conseguiremos detener el tiempo?» (I, 15-16).

El desarrollo del personaje de Josafat permite asistir a una de las demostraciones plásticas más grotescas de la locura: la figura del niño atrapado en el cuerpo de un adulto. En su mente, el mundo se rige gobernado por las fuerzas mágicas del discurso materno y, desde su infancia, su pulsión vital pasa por cumplir los deseos de su madre y paralizar su evolución psicológica

2. Las figuras del delirio también han sido analizadas de modo brillante por Iker González-Allende (2015) a partir de una trama secundaria del tercer tomo de *Verdes valles, colinas rojas* que fue desarrollada en la novela corta *Huesos* (1997), protagonizada por Asier Altube y la familia Jáuregui. El artículo profundiza en la visión del delirio como una deriva del victimismo del nacionalismo vasco y se articula en torno a otros personajes más ligados a la figura del mártir y del hombre inútil que a la del loco propiamente, como son Asier Altube, el maestro don Manuel e Ismael Jáuregui, un referente de valores semidivinos que, sin embargo, constituye la antítesis del mensaje anarcoindividualista de Moisés Baskardo.

natural. Su pérdida del contacto con la realidad está enraizada en la dificultad de incorporar el lenguaje metafórico materno al aprendizaje de los significantes y los significados. Con esa intención, el simbolismo de la novela se detiene en las metáforas de la naturaleza para ilustrar las premoniciones del futuro sobre la ceguera cruel de los hijos de Cristina, a través de distintos animales, ya sean aves: «A las chontas³ se les queman los ojos para dejarlas ciegas y que canten dentro de la jaula» (I, 18) o crustáceos «Las quisquillas están tan ciegas comiendo que no se dan cuenta de que levantamos las redañas»⁴ (I, 34).

La ceguera patológica de Josafat se ve continuamente alimentada por las consignas sobre la fe del párroco don Eulogio y de su madre en las que se escenifica la pugna entre la primacía de Cristo o de la Patria y, consecuentemente, entre la realidad celestial o terrenal, que protagonizaron los debates ideológicos del primer nacionalismo vasco (II, 272). La importancia simbólica otorgada por Sabino Arana al «Aberri Eguna» se entiende, de este modo, como el ánimo de enlazar ambos espíritus, la conjunción de los sacrificios de Jesucristo y de la Patria Vasca:

Con el Aberri Eguna se quiso conmemorar el cincuenta aniversario de la «revelación» del ideal nacionalista a Sabino Arana por su hermano Luis, un Domingo de Resurrección (sic) de 1882. Hacer coincidir el Día de la Patria en la misma fecha en que la Iglesia Católica celebraba la resurrección de Jesucristo, además de suponer una continuidad en la trayectoria católica del PNV, confería al Aberri Eguna un gran contenido simbólico» (Barandiaran, Miren, 2002, cit. en De La Granja, 2006: 66).

La vertiente humorística de la locura de los hermanos Barkardo está centrada en sus episodios de cruzada ideológica, ejemplificados en la «campana de reintegración de baserritarras a su tierra originaria» (II, 229), el proceso de reparación y de reconstrucción históricas por el que tratan de volver a vincular apellidos y caseríos a la forma original. Sus anécdotas remiten directamente a los textos y a las cruzadas morales de los hermanos Arana contra el pecado, en las que trataron de prohibir el baile *agarrao*, al considerarlo un comportamiento impropio del buen vasco (Juaristi, 1997: 158 y 176)⁵. El propio Sabino Arana explicitaba su postura en sus vehementes artículos:

3. «Pinzón; avetonta. || Ave de larga cola ahorquillada. || (zool.) *Fringilla coelebs*» (Arriaga, 1896: 130).

4. «Redeña — Salabardo: Arte de pesca consistente en un saco o manga de red colocados en un aro de hierro con tres o cuatro cordeles que se atan a un cabo delgado, y que se emplea para sacar la pesca de las redes grandes» (DRAE).

5. «¿Has dejado de ser el hijo de Ama, el que prohíbe a las parejas bailar a lo agarrado, el que rompe en las tabernas las botellas de alcohol? ¿Por qué ahora, hermano, te unes al enemigo?» (I, 410).

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

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

Durante los viajes con su hermano Martxel, Jaso es testigo de la realidad literal de la vida y cualquier gesto cotidiano le parece una bajeza insoportable, un pecado infame. La novela critica así la paródica culminación de la cultura «seria» que desprecia lo bajo: «Tuve conocimiento de bajezas horribles, aprendí de la vida negruras que hubiera preferido ignorar» (I, 407). El descubrimiento de que existen prostitutas vascas choca con todo lo aprendido por Josafat, así como con el contenido idílico de las obras dramáticas escritas por su propio hermano.

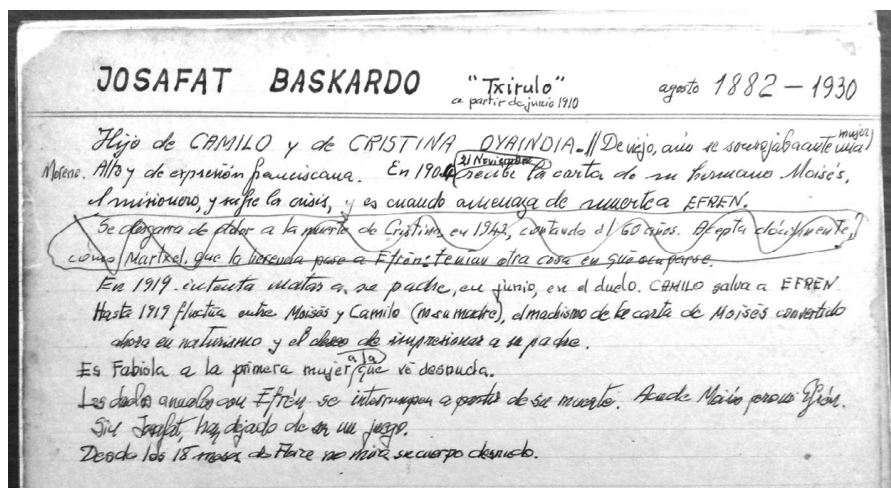


FIGURA 1. Ficha personaje Josafat Baskardo. Archivo Walden⁶

6. En el apartado de fuentes, es necesario destacar la inclusión de distintos documentos inéditos de Ramiro Pinilla al que este proyecto de investigación ha logrado tener acceso,

Como se puede comprobar a partir de los datos de la ficha del personaje, la plasmación grotesca del carácter del personaje aparece subrayada en las escenas de Josafat relacionadas con el tabú de la carne: «De viejo, aún se sonrojaba ante una mujer», «Es Fabiola la primera mujer a la que ve desnuda» o «Desde los 18 meses de Flora no mira su cuerpo desnudo». En ellas se aprecian varias de las características que definen su perfil psicológico como son su enfermiza dependencia materna (I, 402), la culpabilidad por haber podido desear a otra mujer (I, 139), la incapacidad para advertir si habla en voz alta o para sí mismo⁷, la presencia de un tabú invencible sobre la mirada directa a cualquier interlocutora femenina, sus pensamientos obsesivos sobre la carne roja o sus continuos desmayos por colapso. Estos elementos ayudan a comprender los rasgos psicóticos del personaje, que redundan en la pérdida de conciencia y del contacto sensible con la realidad. La imposibilidad de su madre de mencionar la inconveniente realidad, al igual que ocurrirá con cualquier acto remotamente relacionado con el amor físico, le mantendrá posteriormente indefenso ante la vida⁸.

El personaje de Josafat revela la conexión popular entre las risas del loco y el tonto, una relación que se encuentra habitualmente originada por equívocos de naturaleza lingüística, «dada su incapacidad para comprender instrucciones [...] o bien porque no puede captar la relación abstracta y arbitraria del signo con los objetos» (Munguía, 2019: 25). Su trastorno, sin embargo, a diferencia de otras figuras de la cultura cómica popular, no implica una capacidad

gracias a la autorización de sus herederos. De este modo, el enfoque de la investigación crítica ha podido verse enriquecido por toda la información contenida en el archivo personal catalogado: notas personales de redacción, fichas originales de personajes, galeradas y manuscritos que han contribuido a afinar el sentido del texto pinillesco.

7. Es continua la utilización de la fórmula «Grito, o sólo pienso» en Josafat, una característica que comparte con el monólogo interior de Roque Altube.
8. En tanto que personaje de ficción y, por tanto, creación literaria, Josafat constituye una figura representativa de la vida humana, por lo que, en su análisis, se evitará la inclusión de diagnósticos psicológicos sobre su conducta (véase, entre otras obras, el estudio de Carlos Castilla del Pino en *Cordura y locura en Cervantes*, 2005). De todos modos, si conviene apuntar que, desde el punto de vista de la taxonomía psiquiátrica, las causas de la locura (en especial, la neurosis y la psicosis) están relacionadas con la incapacidad de la mente para adaptarse a la realidad: «La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior [...] Tanto neurosis como psicosis expresan la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer o, si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad» (Freud, 1979: 155 y 195). En el caso de Josafat, las causas evidentes de su locura están relacionadas con la traslación literaria de un conflicto edípico: Josafat no es capaz de aceptar la prohibición del padre de renunciar a la madre y trasladar ese deseo hacia la futura posesión de una mujer propia.

visionaria superior. El personaje se configura como un ser inválido incapaz de asumir el código lingüístico de la comunidad o el conocimiento contextual que requiere una competencia lingüística completa⁹.

El trastorno lingüístico y mental de Josafat se acentúa en el momento en que su madre impide la relación amorosa de su hermano con Andrea Altube y traiciona, así, las bases de la hidalguía universal. En su afán de venganza, Josafat utiliza de un modo caóticamente entrelazado tres tipos de referentes: el lenguaje de los cuentos infantiles (I, 392), el propio de las novelas de caballerías (I, 397) y la subversión del lenguaje religioso apocalíptico con el que había sido educado:

¡Muerte a la bruja que las destruyó! Legiones de signos presagian los peores males [...] Nunca aletas de gran tiburón habían cortado el mar frente a la playa de Arrigúnaga. Por las noches, la luz de la luna es de color sangre. Las corrientes depositan en nuestras costas cientos de ahogados de todo el mundo. Los niños no pueden jugar porque han olvidado cómo se juega. La liebre que por los cielos persigue el cura errante con escopeta es negra (I, 413).

Por otro lado, la configuración estética de la belleza ideal que construye Cristina Oiaíndia, según la cual, lo vasco es moralmente bello y bueno, constituye otra de las raíces de la distorsión psíquica de sus hijos en la novela¹⁰. La marquesa fundamenta su filosofía nacionalista en esa triple correspondencia pseudoplatónica (vasco—bello—bueno) y defiende su validez absoluta hasta que el enamoramiento de su hijo Martxel por el «rostro de vasca tan perfecto» de Andrea rompe trágicamente el hechizo (I, 26). El referente que define esa *kalokagathia* vasca, entendida como el binomio belleza-bondad (Beltrán, 2006) es la descripción de la belleza perfecta en «el cuadro de la neskita». Ese icono supone para Josafat la representación ideal de la mujer y en él se hallan reflejadas todas las correspondencias simbólicas de su cosmovisión. En esa representación, en «el cuadro de nuestra esperanza», se produce el intento de conexión atemporal entre ética y estética que resultará trágico en su desenlace (II, 411). El ofrecimiento amoroso de su sobrina Flora supondrá el colapso definitivo de Josafat y su suicidio en el acantilado de La Galea. Tras su

9. Si a Martxel y Josafat les corresponde sufrir las consecuencias de una educación delirante, los personajes adultos serán también castigados a vivir en un lenguaje que ha perdido el contacto con la realidad, como le ocurre a don Manuel: «No cree en nada de lo que está diciendo, pensé. Pero, ya, en 1942, es lo único que les queda a todos ellos» (I, 45) o el sacerdote Don Eulogio, quien «confesaría después que se quiso engañar a sí mismo convenciéndose de poder conseguirlo» (I, 60).

10. «“¡Ahora se trata de que en nuestra casa se vive en escándalo!” dijo ama. “Es frase de cura”, dijo aita. “¡Sí, he consultado a la Iglesia vasca!... ¿Te enorgulleces?”, dijo ama. “Es tu obra: la locura y el histerismo”, dijo aita alejándose de ella» (II, 196).

desaparición física y la mágica metamorfosis encarnada en su hermano, Flora quemará las ropas de aldeana de la neskita del cuadro y volverá a la desnudez de Oiarzena, el reino fundado por la otra gran representación de la figura del loco en la novela: Moisés Baskardo.

2. Martxel/Moisés Baskardo: La figura del loco y la destrucción del idilio amoroso

MOISÉS BASKARDO 1880-1961

Hijo de CAMILO y de CRISTINA OYAINDIA.

ELLA es esposa de su hermano a las solas de Ceilan, en 1904

1ª solicitud de matrimonio: 1904	alca propia Andrea
2ª " " " " : 1908	Solicitud intermedia, a su regreso, en 1910, agosto Andrea a Andrea (MIRANDA)
3ª " " " " : 1930	En 1911, octubre, otra vez, otra solicitud intermedia siempre a Andrea
4ª " " " " : 1936	alca a la hija: MARIA ANTONIA DE LA TORRE (1913)
5ª " " " " : 1939	a Mireia
6ª " " " " : 1970	a la nieteta hija de ANTONIA T., llamada ANDREA
	a la bisneta, hija de ANDREA, llamada Luisa

Flabio vigoroso, ojos azules.

1910, regresa de Ceilan, en agosto.

Su locura fluctúa entre el delirio de paragonar Andrea y su rebelión al nacionalismo, la segunda rebelión. Hasta su muerte, pasa de una a otra, permanece más tiempo en el naturalismo, lo que son remolinos. Hasta que le muere de la madre los deposita a Moisés y a Josafat, en el nacionalismo.

1936, finales de octubre, paragona a Mirinda Sagasti a Abel Dolaterre.

FASES. A PARTIR DE SU REGRESO:

1. Aparece con túnica y va con Jesus a Altubena.
2. Solo un par de horas después en casa, "se comporta de aquella manera horrible".
3. Tres días después, Martxel propone salir en busca de la pesadilla. Esta fase dura 1 mes, octubre 1910.
4. Vuelta a la túnica. 11 meses, de noviembre 1910 a octubre 1911.
5. Vuelta a Andrea, a pedir su mano, la 3ª petición. Hacia 1908. En octubre de 1911. Entre 1924 y 1930, en Oiarzena.
6. Dos meses después, llega Julieta.

siempre en Altubena.
siempre en Altubena.
siempre en Altubena.
siempre en Altubena.
siempre en Altubena.
siempre en Altubena.

FIGURA 2. Ficha personaje Moisés Baskardo. Archivo Walden

Como se puede apreciar en la imagen adjunta, la ficha manuscrita del personaje explicita ordenadamente la serie de solicitudes de matrimonio de Martxel a Andrea Altube, lo que ayuda a comprender la importancia de la destrucción de su idilio amoroso, iniciado en la etapa infantil de ambos. Cristina Oiaindia, marquesa y matriarca, sólo necesita una visita de pocos minutos al caserío Altubena para recordar y señalar las normas sociales de la sociedad tradicional que impiden el matrimonio entre señores y aldeanos. La consecuencia estética es muy significativa en la novela, pues desvela la hipocresía de la imagen de la hidalguía universal y la igualdad natural de todos los vascos: «¡Acabad con

la pesadilla de que los Altube y los Oiaindia no son iguales! ... Estábamos equivocados, musitó Martxel. Nadie debe poner trabas al amor, por ninguna causa, por ninguna maldita sagrada causa... Ya no somos los de antes... Hemos perdido la inocencia» (I, 434-436).

El impacto traumático sufrido por Martxel y Josafat a raíz de la decisión materna destruye los andamiajes de su estructura moral y provoca efectos sucesivos en la trama¹¹. En primer lugar, la transformación ideológica de Martxel, quien irá alternando envites nacionalistas y socialistas hasta fundar Oiarzena¹². La traición de su madre (a sus hijos y, en rigor, a toda la ideología esencialista) se ejecutó por partida doble. En primer lugar, con el repudio a Andrea y la prohibición de introducir en su familia a la mujer que ella misma consideraba perfecta encarnación de lo vasco y, por otro lado, con la posición de liderazgo en la participación industrial que transformaría para siempre la sagrada sociedad rural. La reacción de los dos hermanos sólo admitía dos salidas posibles: reconocer la mentira o refugiarse en la negación y en la locura. Su propio padre confiesa comprender los caminos escogidos para huir del delirio materno:

«Os ayudo diciéndoos que creo que estáis maravillosamente locos? Pues os lo digo. Supongo que yo también soy responsable de lo que os pasa». Y también: «Me atrevo a deciros que estáis locos, aunque no me decido a pronunciar me sobre cuál de vuestras locuras es más loca. Simpatizo con esta locura porque os salva de la otra (II, 282).

Tras su colapso psicológico, Martxel emprende un viaje puramente iniciático como misionero en Ceilán¹³, un destino que, por primera vez, logra disolver su identidad en la pureza de los cuerpos desnudos y que representa el primer paso hacia su metamorfosis. Martxel regresa, cinco años después, bajo el nombre

11. Tras la huida de su hermano, Josafat recordará obsesivamente el episodio de su fin de la inocencia y ello le llevará a colaborar en la inútil construcción del idilio amoroso de su hermana Fabi con Román, tomando el papel de un intermediario decimonónico como mensajero de las cartas a la heroína encerrada en el convento.

12. Ésta es una consecuencia que redundará en la idea de la transversalidad ideológica de las estéticas y que, posteriormente, le conducirá a una posición vital radicalmente naturista «dentro una concepción individualista de la vida» (I, 460). Tras el enfado con su madre, Martxel introducirá nuevos finales a sus obras dramáticas (como *Alma vasca*, cuyo título y el argumento reproducen la obra de 1911 del escritor y político nacionalista Nicolás Viar) que recogen su nuevo sentido de la realidad. El personaje maldito ya no será un castellano que atropella al noble vasco, sino el propio señor vasco: «Lartaun, el señor Delatorre y amo de todas aquellas tierras y del río» (I, 397).

13. Martxel recorrió en Oriente un camino individual que, de acuerdo a la cosmovisión pinillesca, constituye un episodio necesario en el aprendizaje del hombre primitivo. Cabe mencionar como ejemplo su relato *Nombre*, en que se recordaba cómo los machos jóvenes pasaban una etapa de aprendizaje en solitario en las selvas de los contornos (Pinilla, 2011: 16).

de Moisés, detenido en el tiempo y dispuesto a reanudar su idilio amoroso. En su caso, esa distorsión se plasma en la búsqueda de su amada en todas las jóvenes Altube que siguen creciendo en Altubena y, posteriormente, en una locura sinecdótica sin fin, a todas las jóvenes de la edad de Andrea¹⁴.

El espacio condiciona, asimismo, la psicología y el estado de la conciencia de Martxel. En Oiarzena, la realización del concepto del amor libre se expresa en sus relaciones sexuales con todos los acólitos que acoge la comuna: Dominga, Julieta y, sobre todo, con Adolfo. En su casa natal, su amor va dirigido a la joven Andrea, pero desde la perspectiva opuesta a Oiarzena: un sentimiento de respeto a las tradiciones y ausencia de carnalidad. Su comportamiento dual se rige, asimismo, en una representación simbólica de la ropa elegida en sus continuos vaivenes psicológicos. Por un lado, la sábana de Oiarzena y, por otro, los pantalones, camisa, chaqueta y zapatos tradicionales que necesita llevar para sus encuentros con Andrea (II, 193).

Las locuras de Martxel y Josafat se entienden, de este modo, como la expresión individual de las consecuencias del delirio colectivo del nacionalismo aranista¹⁵. Sin embargo, al contrario que la patología inútil de Josafat, la energía de su hermano Martxel sí es capaz de construir una imagen del ser humano y un espacio físico en el que desarrollar una nueva lectura del hombre nuevo: la realidad de Oiarzena¹⁶.

3. Oiarzena: la locura utópica de los cuerpos desnudos

El personaje de Moisés Baskardo representa en *Verdes valles...* la reivindicación de una alternativa resuelta a la destructiva racionalidad de la Modernidad y sus sublimaciones políticas y religiosas. A través de la voz y los actos de Moisés y de los habitantes de Oiarzena se plantea estéticamente un cuestionamiento de las verdades aceptadas y de las estructuras ideológicas que parecen conducir a la humanidad al final de la historia (Fukuyama, 1995). La mirada crítica de la figura del loco utópico define, así, una propuesta grotesca a los valores aparentemente irreductibles de la modernidad:

14. En una de sus últimas visitas, la imagen estática del espacio de Altubena recibe una distorsión total: Moisés confunde no sólo a Andrea, sino a toda su familia, y ya deja entrever la alternativa vital de los cuerpos desnudos en Oiarzena (II, 266).

15. «Porque ocurría que Moisés y Josafat no eran *de fuera* sino *de dentro*, y ¿acaso sus escándalos no eran expresión del delirio colectivo? Se buscaron justificaciones y, más o menos sólidas, se encontraron» (I, 624).

16. Resulta redundante subrayar la importancia de la transfiguración antroponímica y sus consecuencias: Martxel regresa de Ceilán convertido, de modo imperturbable, en Moisés, la figura mesiánica por antonomasia.

La dimensión de la locura literaria como expresión de lo grotesco está mucho más ligada a la voluntad artística de volver a ver con ojos renovados el mundo, a la libertad imaginativa que no acepta las fronteras convencionales entre los órdenes de las cosas, más aún, que se niega al reconocimiento de un único orden y sentido (Munguía, 2019: 38).

Las coordenadas estéticas de Oiarzena están enraizadas en las formas simbólicas del mundo del carnaval, analizadas en profundidad en la obra de Bajtín (2012: 242-245). Se trata de una representación que va más allá de la propia expresión literaria, un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores, en el que todos participan y donde la contemplación y la representación quedan subyugadas por la experiencia de la propia acción carnavalesca, al originar una vida desviada de sus leyes habituales, una «vida al revés». Lo decisivo, en este caso, no es crear, pensar o abstraer sino, simplemente, vivir en igualdad y libertad y anular la inevitable lucha de contrarios de la vida colectiva. Moisés asume, de este modo, un perfil dionisiaco que logra alterar las coordenadas del mundo: «Es la brusca irrupción, en medio de la vida terrena, de aquello que sustrae al hombre de la existencia cotidiana, del curso normal de las cosas, de sí mismo» (Vernant, 2001: 16, cit. en García Calvo, 2006: 39).

Oiarzena constituye, pues, un espacio excepcional a las leyes comunes de la vida colectiva, en el que se suprimen las categorías jerárquicas y todo lo relacionado con la desigualdad social: «Se aniquila toda *distancia* entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente*» (Bajtín, 2012: 242, cursiva en el original). Sus pobladores se relacionan libremente como una sola familia, lo que provoca estéticamente una categoría inevitable: la excentricidad, que «permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta» (Bajtín, 2012: 173). Las figuras de Oiarzena rompen con las distancias obligadas del mundo exterior y conjugan, en sus relaciones, todo lo que se encuentra desunido en la vida cotidiana: lo sublime y lo grotesco, la risa y lo serio, lo sagrado y lo profano, lo sensible y lo racional, lo físico y lo espiritual. Esa mixtura desordenada conlleva, a su vez, una impresión necesaria desde la perspectiva de la comunidad tradicional, el sentido de profanación de las normas mínimas impuestas por la vida en común; sobre todo, en lo referente a su comportamiento físico exteriorizado en la desnudez, la libertad sexual y la absoluta ausencia de pudor.

En la conformación estética de la figura del loco tiene un papel fundamental la concepción cristiana construida, entre otros escritos, a partir de las epístolas de San Pablo (Horowitz y Menache, 1994: 45-48, cit. en Massip, 2012: 84). En ellas se configura al loco como un ser de una sabiduría ultraterrena y

se incorpora a su perfil cierta aura de divinidad, a través del ideal paulino de devenir «locos a causa de Cristo»: «Si alguno entre vosotros se cree sabio según la sabiduría de este mundo, hágase loco, para que llegue a ser sabio. Puesto que la sabiduría de este mundo es locura ante Dios» (I Cor. 3, 18-19). Los efectos de esa concepción en el cristianismo fueron, evidentemente, profundos, como expresaba C. S. Lewis:

Un hombre que fue meramente un hombre y que dijo las cosas que dijo Jesús no sería un gran maestro moral. Sería un lunático —en el mismo nivel del hombre que dice ser un huevo escalfado—, o si no sería el mismísimo demonio. Tenéis que escoger. O ese hombre era, y es, el Hijo de Dios, o era un loco o algo mucho peor (1995: 69).

El perfil duplicado de Martxel/Moisés enlaza con la variante literaria más habitual del loco, una figura relacionada con el hermetismo y con los saberes ocultos de la Antigüedad que tuvo un amplio desarrollo en los siglos XVI y XVII a través de escritores como Shakespeare, Cervantes o Rabelais y de gran parte del teatro popular¹⁷. A través de esta figura, el loco fue capaz de enunciar una capa de la verdad que no estaba sometida a censura y en la que se creía escuchar las voces interiores y profundas del ser humano, sus núcleos y sus límites: «Mientras el hombre razonable no percibe sino figuras fragmentarias, el loco abarca todo en una esfera intacta: esa bola de cristal que para todos está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber» (Foucault, 1976: 39).

Por otro lado, el panteísmo naturalista de Oiarzena se encuentra estéticamente ligado a la visión trascendental de Emerson y Thoreau (Aparicio, 1993: 23-31), tan influyente en toda la narrativa de Pinilla¹⁸. En su afán por labrar una libertad individual y revolucionaria, Moisés participa de figuras como la del hombre nuevo de Nietzsche, con las que se afrontaba la tarea de creación de una humanidad superior con un marcado tono profético: «¿No tendremos que volvernos nosotros mismos dioses para parecer dignos de ellos? Nunca hubo un acto más grande y quien nazca después de nosotros formará parte, por mor de ese acto, de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca

17. También es destacada la importancia de la figura del loco como Arcano Mayor del Tarot, un personaje en movimiento continuo y que suele representar la naturaleza más primitiva del ser humano (Encausse, 1980).

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

hasta ahora» (Nietzsche, 1998: 125). En la cuerda tendida entre el mono y el superhombre, la novela reniega, sin embargo, del carácter sobrehumano de la futura especie y vuelve sus ojos al sentido de regreso a una pureza innata que adquirió considerable importancia en los pensamientos utópicos.

Su mensaje, sin embargo, contiene una peculiaridad llamativa: la renuncia a convertirse en un proyecto colectivo y universal. Ello constituye la consecuencia extrema de su individualidad y la principal diferencia que presenta Oiarzena respecto al resto de ideologías resultantes de la industrialización en el País Vasco. En ella no clama el mensaje moralizante y ejemplificador del *Walden* de Thoreau sino simplemente su puesta en marcha, su realización: «Son infantilmente utópicos, pero su idealismo lo llevan tan lejos que no cabe en este mundo» (III, 168). Se trata de una utopía con la que Martxel, Fabiola y los demás tratan de huir de la decadencia vital de los llamados «hombres del hierro» y con la que, en la búsqueda de una espiritualidad existencial y artística, construyen un proyecto autosuficiente, un paraíso que no pretende ampliarse ni convertirse en el modelo de la sociedad global.

Desde esa perspectiva, Oiarzena concentra su energía simbólica en la organización estética de una comunidad igualitaria presidida por el Mesías y sus apóstoles. La figura utópica de Moisés posibilita un recorrido iniciático para sus acólitos, el camino hacia un segundo nacimiento: «Nos dirigimos a un nuevo mundo porque tú nos habías liberado» (III, 147). Su noción de sabiduría se encuentra apartada de la concepción ligada exclusivamente al intelecto y a la tradición. Las enseñanzas de Martxel no suponen una continuación de las fórmulas aceptadas del pasado, sino la propuesta de una vida nueva: una individualización del conocimiento que se constituye como verdad revelada, pero que carece de la autoridad que se desprende de Dios, las Escrituras o la erudición de los sabios. El regreso al instinto y a la conexión natural del mundo animal constituyen, pues, la verdadera Tierra Prometida del discurso de Oiarzena, el edén de los «hombres de la madera». Su mensaje profético, como describiera Northrop Frye, concibe una Edad de Oro en el origen de la humanidad a la que el ser pueda regresar en el futuro:

El profeta ve al hombre en un estado de enajenación producido por sus propias confusiones en el fondo de una curva en U. Esa curva postula un estado original de relativa felicidad y espera con ansia la final restauración de este estado, por lo menos un residuo de salvación (Frye, 1982: 156).

En la configuración estética de Oiarzena, la estética de la educación constituye uno de los símbolos más significativos, una imagen que revela las afinidades entre la pedagogía y la oralidad. Moisés Baskardo, como maestro de la nueva comunidad, se convierte en el elegido para extraer con «los ojos del espíritu» la

verdad de la naturaleza y entregarla a sus discípulos, como describiera Ovidio a Pitágoras en sus *Metamorfosis*¹⁹. En ese proceso pedagógico, el erotismo juega también un papel intrínseco. La libertad sexual de la comuna es inseparable de los nuevos preceptos ideológicos y, de hecho, la incapacidad de Josafat para alcanzar la asunción total de la verdad de Oiarzena está causada, precisamente, por sus dificultades para actuar sexualmente con libertad: «Los impulsos hacia la fidelidad amorosa, la confianza, la seducción y la traición son parte integrante del proceso de la enseñanza y el aprendizaje. El *eros* del aprendizaje, la imitación y la posterior liberación está tan sujeto a crisis y rupturas como el sexo» (Steiner, 2004: 128).

El personaje de Fabiola Baskardo, por su parte, sufre una transformación crucial tras el desengaño provocado por su matrimonio y la represión sexual y reproductora que éste conlleva. La raíz de su aparente locura está en la castración sexual a que la sometió su madre tras conocer la impotencia de su marido. Sin embargo, al contrario que su hermano Josafat, Fabiola desarrolla una personalidad enérgica que supera las instrucciones paternas y maternas. La influencia de Roque Altube y la posibilidad de tener un hijo con él despejan el primer paso hacia su rebeldía, dirigida hacia la acción sindical en contra de las empresas de su propia madre. Posteriormente, tras el encuentro amoroso con Roque, Fabiola abandona su participación activa en la lucha sindical y se retira con su hija a Oiarzena²⁰, en donde encuentra una salida vital irrenunciable en el mensaje de liberación absoluta de su hermano: «Martxel me trae sonidos de otras tierras y de un pasado en el que *todo* era posible» (II, 32-33). Su locura suena distorsionada en casa de la marquesa, un hogar en el que el único delirio permitido es el nacionalista: «A veces pienso que no corre por tus venas ni una gota de sangre Oiaindia ¿Ha podido formarse en mi vientre una hija con tal desinterés por la suerte de su patria?» (II, 33).

Flora Baskardo, la hija de Fabiola, es la figura que trata de trasladar el mensaje de Oiarzena más allá de sus límites a través de una acción política y militar que coincide cronológicamente con la influencia de los primeros movimientos anarquistas en España. Flora participa del simbolismo que subrayan las figuras de la locura en cuanto personificación de la ruptura de las normas establecidas y como portavoz de una verdad insólita: «A lo mejor es que llevan dentro una verdad y por eso son valientes» (III, 247). La idea fundamental del pensamiento

19. «Se acercó con su mente a los dioses, y las cosas que la naturaleza negaba a la contemplación humana las extrajo con los ojos del espíritu. Y cuando había estudiado todas las cosas con su mente y vigilante preocupación, las entregaba a todos para que las aprendieran, y a la multitud que guardaba silencio» (*Metamorfosis* XV, en Steiner, 2004: 25).

20. «La pequeña Flora fue para Fabi como la sábana para Martxel» (II, 195).

de Flora consiste en la destrucción del infierno de subordinación social y en la implantación de una libertad total que suponga un restablecimiento del estado natural del ser.

El mensaje de Oiarzena se encuentra ligado a la formación de un ser nuevo. Es lógico, por ello, que el origen del insólito mensaje provenga de Oriente, cargado del exotismo que sus imágenes de meditación y purificación siempre provocaron en Occidente (Said, 2007)²¹. Esa pátina de singularidad extraña provoca que los personajes alcancen el carácter de «tótems temidos» (Freud, 1999), una imagen delirante en la que la comunidad se niega a verse reflejada: «Eran como espejos en los que el pueblo se veía a sí mismo. Y tales situaciones nunca resultan digeribles, porque ¿cómo soportar la caricatura que queda al esfumarse el misterio? Les perdonaron todo porque fue como perdonarse a sí mismos» (I, 625).

El recuerdo del pansexualismo que vivió Martxel en su retiro en Ceilán (II, 24) constituye el germen de la utopía de los cuerpos desnudos de Oiarzena, en la que confluyen varios elementos que constituyen su nuevo campo semántico: la desnudez, la pureza, la libertad, y, personificando todas ellas, la infancia²². Todos esos principios aparecen confundidos en la escena en que Moisés trata de iniciar a su hermano en la liberación del nuevo mensaje, tanto conceptual como físicamente (II, 25). El asesinato final de Adolfo a causa de su orientación sexual y las violaciones de Fabiola y Flora anulan, sin embargo, cualquier posibilidad de redención en la posguerra franquista. Cuando Asier Altube acude a visitar a las mujeres de Oiarzena para evitar sus pensamientos suicidas, las encuentra vestidas con «falda larga y jersey grueso de lana de cuello cerrado», consumidas y derrotadas por la historia²³. Asimismo, la violación de Océano en el seminario, años después del fin de la guerra, supone la representación

21. Como dice Flora: «Es posible que hayamos empezado por el final... ¿Quiénes eran aquellos anarquistas, o lo que fueran, que encontró mi tío Martxel en su viaje a Oriente y metieron en su maleta lo que nos enamoró?» (III, 494).

22. La representación física del paraíso perdido de la inocencia toma su sentido más profundo en un estado de conciencia que los personajes experimentaron durante su infancia. En su novela de 1969, *En el tiempo de los tallos verdes*, Pinilla ya había definido una Edad de Oro de pureza y libertad, que él identificaba con los trece años. Al final de aquella novela, don Manuel proclamaba su deseo de que el tiempo no transcurriera para que Asier, el protagonista, no abandonara la pureza de ese tiempo: «No pases más adelante, Asier —me dijo—. Quédate donde estás y cómo estás... No crezcas. No dejes de tener trece años... Te estás yendo sin sentirlo. Y, en tu caso, para siempre» (Pinilla, 1969: 473).

23. «Ni rastro de la muchachita que escandalizaba practicando aquella forma de anarquismo sin saberlo, ni de la combatiente en el batallón libertario de la Guerra, ni siquiera de la madre que regresó de Francia. ¿Qué había hecho el tiempo con ella? ¿Acabáramos todos así? Se me cerró la última puerta» (III, 498).

simbólica más cruel de esa destrucción del idilio que implica la aniquilación de la infancia:

¿Es que no existen el Bien y el Mal? Sí, el Mal existe, acaba de probarlo este chiquillo inocente. Por desgracia, crecerá y dejará atrás para siempre el sublime instante en que recibió el fugaz e irreplicable título de inocente al ser violado. Al monstruo jamás nadie le entregará ese título, que le haría justicia. ¡Ah, si en el conflicto sólo perdiera uno! ¿Es posible restituir la inocencia arrebatada y perdida? (III, 364).

La vinculación entre la estética de lo grotesco y la figura del loco supone un elemento vital en la configuración de los hermanos Baskardo Oiaindia. En primer lugar, cabe destacar la construcción del perfil grotesco de Josafat, que encuentra su raíz en la confusión entre la ficción y la realidad (Pérez Álvarez, 2005: 303). Ese principio quijotesco, «the tragicomic irony of the conflict between real life and the romantic imagination» (Levin, 1970: 58), constituye un referente literario significativo en el planteamiento estético de Pinilla que, a su vez, se comunica con las estructuras imaginativas de las etapas primitiva e histórica. Gracias a la locura de Martxel y Josafat se hacen visibles el reverso de varias realidades: las hipocresías del nacionalismo aranista, la posibilidad de la utopía de los cuerpos desnudos, la introducción de los mundos posibles en la imaginación o la ampliación de los límites del mundo físico.

La voz mesiánica de Moisés Baskardo, tras su regreso de Oriente, alterna discursos de una cordura clarividente y sobrenatural con escenas delirantes y patéticas. Su doble personalidad tiene dos hemisferios definidos: por un lado, la fiebre nacionalista de su madre, que conduce a un callejón sin salida y, por otro lado, la utopía anarquista, «el misterio de la sábana», en la que convivirá en libertad con sus acólitos hasta su metamorfosis en Josafat tras el suicidio de su hermano. La perspectiva de su padre Camilo clarifica esta visión de la locura, en una cita textual muchas veces repetida por el propio Pinilla en sus entrevistas²⁴:

Oiarzena, ese sanatorio donde escondéis una locura, pero que, al menos, es una locura infinitamente más sana que con la que ella os entoncece... ¿Regresaréis a ese sitio algún día? Hacedlo. Que mi muerte os sorprenda allí, a salvo de

24. «El nacionalismo existe y hay que comprenderlo para paralizarlo. Es una fe, y como toda fe es nefasta» (Senabre, 2004). «El nacionalismo es una fe, y yo temo todas las fes. Temo hacer algo por la fe, es decir: las fes no las elegimos nosotros, sino que nos las dan. Todas. Tanto la fe política como la religiosa son un añadido. (...) Por eso creo que las fes son nefastas, y que la sociedad y los hombres mejorarán cuando el hombre no necesite de la fe, porque eso significará que el hombre ha dejado de ser cobarde» (Celaya, 2006). «El nacionalismo vasco es una fe. Aunque se avergüenzan, creyeron hace nada que el paraíso terrenal estuvo en esta tierra, que Adán y Eva hablaban euskera» (Cortina, 2010).

los delirios de esa mujer. Yo siempre he sido un hombre de realidades. Toda fe es peligrosa... Pero, hijo, ¡el bizkaitarrismo es la peor de todas! (II, 286).

La figura del loco en Moisés se asimila, gracias al poder de la magia, a un tipo especial señalado por Bajtín (2003: 215, cit. en Otero, 2017: 270): el héroe que, a través de una serie de pruebas (en este caso, la ruptura con Andrea Altube y su retiro en Ceilán) sufre una transformación y «no solo llega a ser “alguien diferente” de quien era en origen, sino que transmuta todo su ser en un tipo de hombre “antes inexistente” en el mundo». Este tipo de héroe suele aparecer, como ocurre a raíz de la industrialización vizcaína, ubicado en un punto de transición entre dos épocas, «que se transforman a la vez que él». Su quijotesca propuesta consiste en la introducción de otro mundo posible en las coordenadas del mundo moderno. Un espacio que, en el caso de Oiarzena, transgrede el ámbito imaginativo de la mente y logra constituirse como un referente físico real, regido por unas normas naturales y revolucionarias que lo convierten en único.

Los elementos estéticos esenciales de la risa simbólica han configurado las figuras de los hermanos Baskardo para poder expresar la dialéctica entre la fuente de la identidad (el idilio estático que deriva de la *etxe*) y su reverso (la metamorfosis) (Beltrán, 2020: 260). Como ocurre con otros personajes de la novela como Fabiola, Flora y Océano, el espíritu regenerador de la risa no consigue, sin embargo, su objetivo salvífico a causa de la estética de la derrota que la posguerra franquista impregna en todos sus vértices. A diferencia de la iluminación provocada por su episodio iniciático en Ceilán, la transformación de Moisés en Josafat supone un doloroso retroceso hacia el estancamiento y la regresión.

El análisis de la figura del loco ha permitido, asimismo, conectar la imagen de Oiarzena con los fundamentos del milenarismo y de la Edad de Oro. En el caso del caserío, sin embargo, el instante luminoso que se persigue es anterior a la propia historia y, por lo tanto, su misión no pretende retrotraerse a la Euskadi del siglo XVI o al nacimiento de la religión primitiva. Al contrario que el cristianismo, que enfoca su culminación en el más allá, o el nacionalismo, que la halla en el pasado, la utopía de Pinilla se encuentra en la vida presente de Oiarzena, el caserío contemporáneo a la industrialización que trata de recrear voluntariamente el equilibrio natural e inconsciente del ser humano. La aceptación de su doctrina no requerirá, pues, de un aprendizaje intelectual, sino de la voluntad de considerar sus principios como forma de vida. Su puesta en práctica sitúa el horizonte de sus habitantes al borde de una metamorfosis espiritual que tratará de profundizar su experiencia vital. En una reinterpretación del hipérbaton histórico del nacionalismo, la mirada utópica

de la novela sitúa el umbral de su esperanza en el futuro tomando también como base el pasado (la infancia) individual en lugar del colectivo²⁵. Soledad, infancia e individuo son los tres conceptos básicos en los que se fundamenta la libertad pinillesca en contraposición a la masa patriótica del nacionalismo orquestado de la clase dominante. El hombre nuevo (y la posibilidad de una fraternidad humana) se fundamentará, por tanto, en los valores que olvidó cuando dejó de vivir su infancia, «cuando se extiende por el mundo el valor solitario de reconocer que la única patria es la humilde infancia de cada uno de nosotros» (II, 478).

Bibliografía citada

- APARICIO, Frances R. (1993), «Borges y Whitman: un abrazo panteísta», *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*, 10. 2, pp. 23-31.
- ARRIAGA, Emiliano de (1896), *Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto*, Bilbao, Tip. de Sebastián de Amorrortu.
- AUERBACH, Eric (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.
- BAJTÍN, Mijaíl (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Ed.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BAJTÍN, Mijaíl (2012), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- BARANDIARAN, Miren (2002), *Aberrri Eguna. 70 años de fiesta y reivindicación*, Bilbao, Fundación Sabino Arana.
- BENGOA, María (2006), «Entrevista con Ramiro Pinilla», *Quimera*, 266, pp. 51-57.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1995), «La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 535, pp. 23-38.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2006), «Pandora en la encrucijada de los tiempos», *Culturas populares. Revista Electrónica* 2, 9 pp.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017), *Genus*, Barcelona, Calambur.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2020), *Estéticas de la novela*, Madrid, Cátedra (en prensa).

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

- BETI SÁEZ, Iñaki (1990), *La narrativa de Ramiro Pinilla: aproximación semiológica*, Tesis doctoral, Universidad de Deusto.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005), *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península.
- CELAYA, Beatriz (2006), «Ramiro Pinilla», *dosdoce.com*, 9 de noviembre.
- CORCUERA, Javier y Yolanda Oribe (1991), *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*, Bilbao, Eguzki.
- CORTINA, Álvaro (2010), «Yo a los nacionalistas los tengo desconcertados», *El Mundo*, 25 de febrero.
- DE LA GRANJA SAINZ, José Luis (2006), «El Culto a Sabino Arana: la doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 15, pp. 65-116.
- DELANNOY, Marie (2015), *Écriture de la liberté et de l'identité dans Verdes valles, colinas rojas, La higuera et Sólo un muerto más de Ramiro Pinilla*, Tesis doctoral, Université de Cergy-Pontoise.
- ENCAUSSE, Gerard [Papus] (1980), *El tarot de los bohemios: clave absoluta de la ciencia oculta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FEIJOO MOROTE, Javier (2018a), «Libropueblo / Herriliburu: El proyecto editorial de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao (1977-1986)», *Anuario de estudios filológicos*, 41, pp. 75-93.
- FEIJOO MOROTE, Javier (2018b), «La editorial Libropueblo/Herriliburu (1977-1986) de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao. Obras publicadas», en Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (eds.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, Sevilla, Renacimiento, pp. 267-280.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Historia de la locura en la época clásica*, I, México, FCE.
- FREUD, Sigmund (1979), «Neurosis y psicosis», *OO.CC*, XIX, Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, Sigmund (1999), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza.
- FRYE, Northrop (1982), *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa.
- FUKUYAMA, Francis (1995), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.
- GIL CALVO, Enrique (2006), *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ, Enric (2012), «Entrevista a Ramiro Pinilla», *jotdown.es*.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2015), «El fantasma del deseo: delirios nacionalistas en *Huesos*, de Ramiro Pinilla», en Mercedes Acillona (coord.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- HOBSBAWM, Eric (1974), *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel.

- HOROWITZ, Jeannine y Sophia Menache (1994), *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Ginebra, Labor et Fides.
- JUARISTI, Jon (1997), *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa Calpe.
- JUNG, Carl Gustave (1964), *Civilization in transition*, Londres, Routledge.
- KAYSER, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Machado Libros.
- LEVIN, Harry (1970), «The Quixotic Principle: Cervantes and other novelists», en Morton Bloomfield (ed.), *The interpretation of Narrative: Theory and Practice*, Cambridge, Harvard UP, pp. 52-66.
- LEWIS, Clive Staples (1995), *Mero cristianismo*, Madrid, Rialp.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1985), «Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva revista de filología hispánica*, 34. 2, pp. 501-528.
- MARURI, Ernesto (2016), «Ramiro Pinilla y la escritura: una compilación», *ernes-tomaruri.com*.
- MASSIP BONET, Francesc (2012), «El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento», *Babel: Littératures Plurielles*, 25, pp. 71-96.
- MENCHACATORRE EGAÑA, Félix (1988), *La novelística de Ramiro Pinilla*, Tesis doctoral, University of Cincinnati.
- MIRA ALMODÓVAR, Alberto (2015), «La “figura” en los *Pensées*. Origen, significado e interpretación», *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 9, pp. 173-197.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2019), *Locura e imaginación: grotesco en la literatura hispanoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- MUÑOZ LÓPEZ, Ignacio (2009), *La reivindicación de la memoria colectiva en la narrativa española contemporánea (1986-2006): Ramiro Pinilla, Rafael Chirbes y Manuel Longares*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998), *La Gaya Ciencia*, Madrid, Akal.
- OTERO ÍNIGO, Elizabeth (2017), «El hombre inútil en la novela española del siglo XX», *Dicenda*, 35, pp. 259-275.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Marino (2005), «Psicología del Quijote», *Psicothema*, 17. 2, pp. 303-310.
- PINILLA, Ramiro (1961), «Lo que debo a Thoreau y Faulkner», *Atlántico*, 17, pp. 71-78.
- PINILLA, Ramiro (1969), *En el tiempo de los tallos verdes*, Barcelona, Destino.
- PINILLA, Ramiro (2004), *Verdes valles, colinas rojas. 1. La tierra convulsa*, Barcelona, Tusquets.
- PINILLA, Ramiro (2005), *Verdes valles, colinas rojas. 2. Los cuerpos desnudos*, Barcelona, Tusquets.

- PINILLA, Ramiro (2005), *Verdes valles, colinas rojas. 3. Las cenizas del hierro*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- PINILLA, Ramiro (2011), *Los cuentos*, Barcelona, Tusquets.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2017), «Erich Auerbach, la política de la filología», *Cuadernos de Teoría y Crítica*, 3, pp. 7-35.
- ROSELLÓ, Josep Maria (2003), *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismo libertario, trofología, vegetarianismo naturista, vegetarianismo social y librecultura*, Barcelona, Editorial Virus.
- SÁNCHEZ, Marcela (2001), «El cielo en la tierra», *La Jornada Semanal*, 25 de marzo.
- SENABRE, Ricardo (2004), «Verdes valles, colinas rojas», *El Mundo (El Cultural)*, 21 de octubre.
- STEINER, George (2004), *Lecciones de los maestros*, Madrid, Siruela.
- VERNANT, Jean-Pierre (2001), *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa.

