

MATERIALES PARA ESCRIBIR UN ESPACIO LÍMITE: EL RASTRO SIGLO XX, DESDE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ A FRANCISCO UMBRAL

**MATERIALS TO WRITE A LIMIT SPACE:
THE RASTRO XXTH CENTURY, FROM JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ TO FRANCISCO
UMBRALE**

Enrique SERRANO ASENJO

Universidad de Zaragoza

jeserra@unizar.es

Resumen: El artículo estudia diversos textos literarios que se ocupan del Rastro de Madrid a lo largo del siglo XX. El recorrido se inserta en los actuales estudios sobre el concepto de liminaridad, idóneo para plantear cuestiones sociales, pero también la ambigüedad o la incertidumbre. De este modo se analizan obras de José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes o Francisco Umbral entre otros. De una manera u otra, el Rastro se convierte en un lugar relevante de la geografía íntima de todos ellos.

Abstract: The article analyzes different literary texts about the Rastro in Madrid through the 20th century. The paper refers to current studies about the concept of liminality, suitable to consider social matters as well as issues such as ambiguity or uncertainty. From this angle I will look at the works of José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes or Francisco Umbral among others. One way or the other, the Rastro turns into a relevant place in the intimate geography of all these authors.

Palabras clave: El Rastro. Madrid como tema literario. Liminaridad. Pío Baroja. Ramón Gómez de la Serna. Francisco Umbral.

Key Words: The Rastro. Madrid as Literary Topic. Liminality. Pío Baroja. Ramón Gómez de la Serna. Francisco Umbral.

1. UN ESPACIO SIMBÓLICO EN EL LÍMITE

Aunque el nombre y la actividad del Rastro de Madrid proceden del matadero y mercado de carne allí ubicado desde el siglo XVI, en su actual versión de mercado de objetos usados surge hacia 1740, como ha estudiado Nieto Sánchez (2004: 35-36 y 39). El punto de partida de este estudio sobre un fragmento de la dilatada repercusión literaria del lugar se sitúa en el inicio del siglo XX, por entonces con la ley de 3 de marzo de 1904 y su reglamento de 19 de abril de 1905, el Ayuntamiento reconoce que los domingos solo se permite la venta ambulante de objetos de segunda mano en el Rastro (Nieto Sánchez, 2004: 161). El interés que una serie de intelectuales y escritores muestran por este espacio desde entonces lo convierte en uno de los símbolos de capital (Nieto Sánchez, 2007: 91 y 93). Con anterioridad se habían ocupado de él Ramón de la Cruz, Ramón Mesonero Romanos o Benito Pérez Galdós¹, el relato que aquí comienza tiene como protagonistas a Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes y Francisco Umbral, entre otros. No estará de más recordar que en último término todos los lugares en literatura se utilizan para propósitos simbólicos y que, como parece razonable, el carácter de un lugar está condicionado por la actividad humana que en él se realiza (Lutwack, 1984: 31 y 47), en este caso la compraventa sobre todo de cosas viejas en un abanico extenso que va desde cerraduras o tornillos roñosos hasta obras de arte u otras antigüedades.

Si se acepta la percepción de la ciudad como palenque de la lucha social (Ugarte, 1996: 3), es preciso ubicar el Rastro en el territorio de los necesitados (Moral Aguilera, 1991: 502), con la particularidad de que supone un límite o una frontera. Así lo acreditan, como se verá, Gómez de la Serna o Barea, y así lo perfila Bush: "the Rastro might be situated just there, at the membrane of Madrid: a living boundary at which the city performs the vital functions not only of assimilating or welcoming, but also of excretion or rejection" (2005: 97). Por tanto, en lo que sigue se tendrán en cuenta los estudios recientes sobre las regiones límite, que cuentan con un trabajo fundamental en Dietrich (2007) y parten de los clásicos ensayos antropológicos de Victor W. Turner. La "liminaridad", si vale el neologismo: "designates the condition ascribed to those things or persons who occupy or find themselves in the vicinity of the threshold, either on a permanent basis or as a temporary phenomenon" (Aguirre, Quance y Sutton, 2000: 6-7). Así las regiones límite son lugares de encuentro entre el centro y el margen, entre dentro y fuera, propicios a la ambivalencia, que entrañan un alto potencial para la creación, lo impredecible y la crítica social (Dietrich, 2007: 450-1; cf. Turner, 1982: 47).

1 Sobre la mayor parte de ellos y su tratamiento del espacio madrileño ha escrito de mano maestra Edward Baker (1991) en una monografía de cuyo título parte el de este trabajo.

2. CONSTRUCCIONES MODERNISTAS Y REGENERACIONISTAS

La trayectoria de la subjetividad modernista de Antonio Azorín en *La voluntad* (1902), de José Martínez Ruiz, recalca brevemente en el Rastro dentro de su etapa madrileña. La pérdida de la capacidad y las fuerzas para actuar por parte del personaje, analizada por Fox (1981: 35), que cuenta con reflexiones de este calado: “pienso en una inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada” (Martínez Ruiz, 1981: 230), tiene en el territorio que aquí me ocupa una prueba de cargo en la medida en que supone alcanzar el extremo de la disolución. El brillante recorrido del barrio, una “narración impresionista” (Ricci, 2009: 60), llega tras cruzar la ronda de Toledo, al “más miserable bazar del Rastro” (Martínez Ruiz, 1981: 233), donde se encuentra la barraca de libros viejos que visita el protagonista. Allí: “Azorín, cansado, siente cierta vaga tristeza en este inmenso y rumoroso cementerio de cosas –que representan pasados deseos, pasadas angustias, pasadas voluptuosidades” (p. 233). El límite del Rastro, en tanto se relaciona con la muerte, propicia la reflexión existencial; se trata de una lectura de este espacio acaso minoritaria, pero subyacente a lo largo de todo el siglo.

La opinión de que el Madrid de Pío Baroja es, más que nada, el de los barrios bajos y el extrarradio se aplica de manera cabal apenas dos años después a *La busca* (1904) (Bosque Maurel, 2002: 168; Prieto García, 1993: 229-233). Manuel, el protagonista, se mueve por los barrios extremos, y conoce todas las situaciones de la pobreza (Marín Martínez, 2010: 172-174), para respaldar lo que el narrador irónico llama su sentimiento “regenerador” (Baroja, 2010a: 285). Antes del pasaje de la acción en que el Rastro juega un papel significativo, el lector sabrá de la descripción del puesto que el *Zurro* tenía en la parte baja: “una choza oscura e infecta rellena de trapos, casacas antiguas, retales de telas viejas, tapicerías, trozos de casullas, y, además de esto [...] cerraduras roñosas, escopetas tomadas por la herrumbre, llaves, pistolas, botones, medallas y otras baratijas sin valor” (p. 303). El autor presenta la ropavejería con un planteamiento desvalorizador canalizado desde el sustantivo principal: “choza”, sus adjetivos, y el recurso a la enumeración de elementos, una constante retórica en la mayor parte de los materiales que comparecen en este trabajo, elementos que en la cita tienen en común la marca del paso del tiempo, el tratarse de fragmentos y un cierre negativo que plantea la quimera de la venta de estas “baratijas sin valor”.

Este cuadro se completa el domingo en que Manuel decide unirse a Vidal y al *Bizco*, para echarse a la mala vida. Se encuentran en el Rastro y la voz del narrador retrata a los vendedores ambulantes de las tapias del bazar conocido como las grandiosas Américas. Baroja de nuevo acumula negaciones y vuelve a plantear un negocio inconsistente: “Había algunos de estos con trazas de mendigos, inmóviles, somnolientos, apoyados en

la pared, contemplando con indiferencia sus géneros: cuadros viejos, cromos nuevos, libros, cosas inútiles, desportilladas, sucias, convencidos de que nadie mercaría lo que ellos mostraban” (p. 407). Pues bien, entre estas gentes que viven “en los quicios de las puertas de la capital” (Puértolas Villanueva, 1971: 101), Manuel cruza el límite de la legalidad. El *Pastiri* se dedica a timar a los paletos que visitan el mercado con juegos de cartas, Manuel y los suyos aceptan servirle de ganchos, pero finalmente ellos estafan al estafador. El lector siente que el relato mantiene el decoro del lugar con tales juegos de manos y: “A Manuel no le pareció tan mal el comienzo de la vida de golfería” (p. 410). A mi modo de ver tiene razón Rodríguez de Rivas cuando señala que sobre la descripción directa del paisaje urbano, Baroja nos lo transmite desde los personajes, integrado en sus percepciones, en sus actividades y peripecias (1962: 302). En todo caso, la valoración final que Manuel hace de estos barrios cuando los visita en *Mala hierba* (1904), como corresponde a su nueva vida orientada hacia el mundo del trabajo, es menos satisfactoria (Baroja, 2010b: 251).

Las referencias barojianas al Rastro que se han localizado tienen relación entre sí y a la vista del papel que juega dicho lugar en sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, el hilo de conexión es la experiencia que el yo tiene de él (cf. Alarcos Llorach, 1982: 67; Mainer, 2012: 22). En el volumen *Familia, infancia y juventud* (1944), menciona el peligro que suponía dirigirse a la Ribera de Curtidores vestido de señorito, con bombín, como solían los estudiantes de su tiempo, y en contraste: “Los traperos y baratilleros del Rastro de hoy son de una amabilidad y de una cortesía digna del Petit-Trianon” (Baroja, 1949a: 563a). Pero su Madrid es el otro, el de finales del XIX (García-Posada, 2007: 35), el que en *Reportajes* (1948) reconoce como desaparecido, aquel Rastro “de aire casi medieval”, al que no se podía acceder “vestido de niño pera” y donde campaban “jugadores fuleros de las tres cartas y pequeños estafadores y timadores” (1949b: 1121a), alusiones que retoman lo dicho en *Familia, infancia...* y en la iniciación delincuente de Manuel en *La busca*. El presente posee más prestigio: “No tenía el Rastro ese aire de tienda de antigüedades que le han dado ahora después de la guerra, ni iba allí gente elegante” (p. 1121a), aunque ciertamente queda más lejos de sus afectos². Sánchez-Ostiz señala que Madrid a Baroja le deslumbraba (2003: 221), y es obvio que el Rastro también. Con sus ambivalencias, propias de todo límite, por ejemplo en el terreno de la ley, es testimonio de una memoria resistente. Umbral lo resumió así: “Lo que Baroja nos dio de Madrid fue, sencillamente, la vida” (1972: 174).

2 Y más cerca, claro, el Madrid de don Eugenio de Aviraneta, en cuyo Rastro no faltan sus tan queridos libros viejos como declaró en *La Isabelina* (1919), v. Baroja (1947: 1108a). A pesar de alguna declaración desabrida: “Todo aquel barrio era infame, miserable; tenía un aire de aduar africano, sucio, quemado por el sol” (p. 1104a).

Vicente Blasco Ibáñez, el autor de moda, publicó *La horda* en 1905 después de una amplia campaña de difusión (León Roca, 1967: 306-308). Tras esta novela de las afueras de la capital (Gómez de Baquero, 1905: 168), hay una intensa labor de documentación (Insúa, 1905) que el lector puede ver aplicada al Rastro. En el capítulo 6 Isidro y Feliciano lo visitan para comprar los muebles de la casa, es su momento de mayor felicidad, imprescindible para que la caída ulterior sea más dura y aleccionadora (Robin, 2000: 473; Baquero Escudero, 2010: XXXIII). Sigue un recorrido en pormenor desde la Ruda y la plazuela del Rastro, por la Ribera de Curtidores hasta las Américas y de vuelta hacia arriba. Como ha subrayado Baquero Escudero (2010: XXXV), Blasco Ibáñez pone su habitual riqueza descriptiva al servicio de una pintura vívida del espacio. Repárese en que a través de Isidro percibe así la ciudad: “un símbolo de la vida moderna, de la desigualdad social implacable y sin entrañas” (1998: 104), pero Madrid: “No veía la muchedumbre famélica esparcida a sus pies, la horda que se alimentaba con sus despojos y suciedades, el cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida” (p. 346). En ese cinturón, o frontera o espacio entre espacios, se ubica el mercado al que acuden los héroes en la cumbre de su buena fortuna.

La intención de denuncia social de la novela (Baquero Escudero, 2010: XXX) encuentra un terreno propicio en ese lugar, reiteradamente llamado “estercolero” (Blasco Ibáñez, 1998: 178), justamente como el “cinturón” ya mencionado, y su “miseria sórdida y gris” (p. 175). Y algo después uno de sus habitantes confirma: “los residuos de su [de Madrid] lujo, los muebles y las ropas, empujados por los vaivenes de la fortuna, bajaban la cuesta del Rastro para amontonarse en el estercolero de las Américas” (p. 183). Este límite de la ciudad, social mas también geográfico, pues tras él ya se atisba la llanura castellana (p. 173), concentra en sus objetos y gentes suficiente dolor como para revelar la injusticia y conflictividad social de la España coetánea, contra la que escribe su autor.

En contra de lo que sugiere su título, *Del Rastro a Maravillas* (1907), obra de Pedro de Répide, con primera edición en *El Cuento Semanal*, en la obra el papel del espacio glosado es menor. Se trata de una historia castiza (Baker, 1999: 80a), de amor y celos, con un final moralizador e inserción de ciertas ráfagas líricas, como: “Dolor de aquellas cosas muertas que se pudrían al sol. Sabedoras de mil historias. Cosas que fueron amadas, cosas que fueron prendas de amores, cosas que fueron amuletos. Cosas también que nacieron para algo y no lo llegaron a ser. Dolor de las cosas que han sido y no son. Dolor de las cosas que debieron ser y que no fueron” (Répide, 1964: 44)³. Entre ecos del tópico *sunt lacrimae rerum*, el autor modula la sugerencia de Martínez Ruiz con un planteamiento más decididamente poético y un matiz nuevo para la tesis de este artículo: el Rastro

3 Emilio Carrere en su *Ruta emocional de Madrid* (1935) discurre de un modo no muy distinto: “Taladrante hacinamiento; / residuos de tantas vidas / destruidas; / cada cosa es un lamento; / cada ajuar amontonado, / en montón indescriptible, / tiene dolor indecible / de despedida al pasado” (1994: 395).

también significa un espacio entre tiempos diversos, el pasado perdido de los objetos y la propuesta de una utilidad nueva, una suerte de resurrección, o siquiera otra oportunidad, acaso más modesta, pero, en todo caso, con un fondo de esperanza. Aun cuando en este caso, la única que se atisba por metáfora sea “el verdor de las praderas campesinas” (p. 44) que se vislumbra a lo lejos desde la cuesta del viejo mercado.

3. EL ENTORNO DE LA VANGUARDIA

El costumbrismo expresionista de José Gutiérrez Solana tiene reiteradas visitas al lugar: en *Madrid. Escenas y costumbres*, series primera (1913) y segunda (1918), y luego en *Madrid callejero* (1923). Cabe observar algunas recurrencias, las primeras sin duda de contenido liminar, en su manera de acercarse a un ámbito que también le ocupó en su calidad de artista plástico: la nota de muerte, por ejemplo: “estas ropas dan una gran tristeza, pues parecen desenterradas de la fosa común” (1961: 236; v. también 146); el contraste con el paisaje natural que asoma al fondo (pp. 232, 522); y la técnica cumulativa, solidaria con la ausencia de final de algunos de sus escritos relativos al Rastro (pp. 236; 523). Una especie de final posee su contribución más temprana, que desemboca en los “últimos y más pintorescos puestos”: “Maniqués de modista, cabezas de cartón de peinadoras, maltratadas y despintadas y con el pelo sucio y caído por los hombros; puestas estas cabezas en un palo y otras con el cuerpo de mimbre, con una blusa azul y una falda negra, llena de manchas, que da grima” (p. 148). La desazón provocada por las cosas que simulan seres humanos avisa al lector de que se adentra en terreno de los ismos.

El Rastro (1914) de Ramón Gómez de la Serna marca el comienzo de su carrera de escritor, pues se trata del primer trabajo aceptado por una auténtica editorial, su primer libro adulto y primera obra maestra (López Molina, 1998: 40-41). También supone la máxima realización literaria de cualquier tiempo dedicada al ámbito de referencia de este artículo. Pues bien, Díaz destaca que en el prólogo el sitio es presentado como un lugar límite (1999: 62), ubicado en la periferia de la ciudad (1999: 63; Albert, 2010: [2]). Este rasgo se asocia a la libertad: “El terreno es libre. Tan libre, que no se ve un solo guardia pasada la linde de la ciudad” (Gómez de la Serna, 1998b: 94); y luego: “El alma queda ahíta con él [el atardecer en el Rastro], rebotante de una modesta plenitud, de una saciedad humilde, como si hubiese llevado a cabo al fin el descubrimiento de sus alrededores, tentando el muro final [...] ¡Término suave y liberador!” (p. 336). Y es el caso de que el escritor pretende: “un libro de espacio y tiempo y libertad” (p. 385). El secular mercado del viejo Madrid se convierte en vehículo y escenario privilegiado de las ansias de libertad del representante por antonomasia de los ismos en España.

En absoluto puede ser objetivo de estas páginas proponer un estudio global del libro, estudio que realizó magistralmente López Molina (1998); sino realizar algunos

subrayados que lo acreditan como espacio liminar. Al respecto, sin duda la figura más relevante es la identificación del Rastro como una playa a la que acuden restos de mil y un naufragios de la ciudad (cf. Dietrich, 2007). Que no nos apartamos de los deseos liberadores ya reseñados lo apunta Nicolás: “El mar o la playa en que se transforman el Rastro o la pista [...] han de ser vistos como modulaciones temáticas [...] de la imaginación y la libertad de lo *nuevo*” (1998: 61; Díaz, 1999: 66). En efecto, el Rastro es: “playa cerrada y sucia en que la gran ciudad —mejor dicho—, las grandes ciudades y los pueblecillos desconocidos mueren, se abaten, se laminan como el mar en la playa, tan delgadamente, dejando tirados en la arena los restos casuales, los descartes impasibles” (Gómez de la Serna, 1998b: 79). Y en el capítulo “Estaría bien un barco”, se lee: “Un barco que representase la contribución de los mares en este muestrario total, como si una larga lengua de ellos le hubiese abandonado en la blanca arena del Rastro” (p. 259). Lo curioso o irónico es que este muestrario “total” tan solo sirve al cabo como medio de revelación de lo indecible, otra de las obsesiones ramonianas.

Herrero Senés recientemente insistía en que uno de los logros de la nueva literatura fue que “amplió el espacio de lo posible” (2014: 267). Hasta cierto punto cabría cifrar la obra de Ramón como un intento extenuante y en gran medida fructífero de ampliar las fronteras de lo decible en nuestra lengua. En cualquier caso, sobre tal aspecto clave del creador ya hay noticias en el libro citado: “la visión indecible y la gran elocuencia que se manifiesta en el Rastro como en ningún sitio” (Gómez de la Serna, 1998b: 83). Diversas presencias cotidianas del barrio sirven para la exploración de las fronteras de la palabra: los vilanos (p. 200), los gatos (p. 230) o las naranjas (p. 285), porque sucede que: “Hay muchas sutilezas indecibles que se amasan en la vasta sensación del Rastro” (p. 286). Hasta llegar a la suerte de autorretrato que dibuja con los “jóvenes íntegros”: “al sentarse en la silla de su casa a la postre, después de su paseo por el Rastro, son indecibles sus voluptuosidades blancas [...] ;Oh, sentarse así, realizar ese acto tan cotidiano, tan amparado en uno mismo, es, aunque se dude, el ideal, la maestría, la integridad” (p. 305). Otros autores se valen del límite analizado, con sus ambigüedades, para plantear la cuestión social, asuntos existenciales o el tópico del paso del tiempo; Gómez de la Serna más bien lo utiliza, al menos en parte, como laboratorio idóneo donde probar los extremos del campo de acción del lenguaje, sin que falte la “duda” instalada en toda frontera. Y sin perder de vista el ideal de integridad, tan caro a un escritor profesional como él, en los tiempos inciertos que habita.

Quizá la conclusión de la búsqueda del creador en este territorio apuntaría en un fragmento como: “en el Rastro, todo consiste en los conjuntos nuevos que se forman al caer unas cosas al lado de las otras, es decir, la ‘combinación’, que diversifica el mundo, pues a la combinación diferente siempre le quedan originalidades” (p. 478; v. López

Molina, 1998: 49)⁴. Estamos ante la tradición de lo nuevo que conecta *Les chants de Maldoror* con el surrealismo. “Surrealismo en acto” dirá Umbral (1974: 165) del Rastro ramoniano, una suerte de *collage* (González Álvarez, 2001: 174) interminable, para un nuevo conocimiento de la realidad (Albert, 2010: [5-6]). El lector se halla ante aquello que González-Ruano llamó “casualidad iluminada” (1961: 40), en todo caso ante las aspiraciones de las vanguardias (López Molina, 1998: 58; Ricci, 2009: 149), puestas a prueba en el confín de la ciudad de Ramón Gómez de la Serna.

López Molina avisa de que los textos del autor inspirados por el Rastro son diversos, algo lógico porque se diseminan a lo largo del tiempo (1994: 102). “La abandonada del Rastro” data de 1929 y perfila un espacio irreal, bien distinto del libro anterior, enraizado en lo concreto (López Molina, 1994: 125). La idea de límite sigue siendo operativa, mas cobra matices que la diferencian respecto a la propuesta del texto ya visto. El relato presenta a una pareja: “La salida que más repetía el matrimonio era hacia el Rastro, ese andurrial de Madrid, ese barranco en que caen todas las verdades de la ciudad [...] y llegaban lentamente a las últimas Américas, al polo austral del bazar de las Américas” (Gómez de la Serna, 1998b: 411 y 415). Así alcanzan el puesto de unos viejos, “en el último trascorral del Rastro” (p. 422), que es el que más le gusta a la mujer. El autor insiste en que para llegar los esposos atraviesan “el umbral de la vida” (p. 432). Hasta que él la abandona un día a la hora de cerrar y ella queda atrapada con la consecuencia de que: “se deshacía en sus componentes, se disolvía en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé papiro, ojos de cristal, cabeza de peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil...” (p. 435). El borde que supone el Rastro enmarca la disolución del ser humano convertido en cosa: adviértase que el primer elemento de la serie es “sombrero”, puesto al mismo nivel sintáctico, y por añadidura semántico, de “dentadura”, “ojos”, “cabeza” y, claro, “sillón” o “corsé”. Se toca una frontera diríamos ontológica, convergiendo en la línea apuntada ese mismo año por Luis Buñuel en *Un chien andalou* y su ojo rasgado.

La espléndida novela *La Nardo* ve la luz un año después y tiene como heroína a una “hija del Rastro”, también llamada “la hija de la luz de Madrid” (2000: 312); pero más allá de la equivalencia de lógica poética entre nuestro barrio y esa luz de la villa, el papel del mismo o incluso del espacio en general no parece decisivo en la narración. Al contrario de lo que acaece en *Nostalgias de Madrid* (1956), donde la geografía recordada está en el centro de la obra y aporta la consolación del exiliado. Inevitablemente la nostalgia incorpora una “Bajada al Rastro” en el recuerdo que Gómez de la Serna anota de su estancia en Madrid de 1949 procedente de Buenos Aires. Varias observaciones se mueven

4 El pasaje pertenece al apartado “Algunos paseos epilogales” que se incorpora a *El Rastro* en su segunda edición, de 1931 (v. López Molina, 1998: 59-61). En ella también se añade el relato «La abandonada del Rastro», previamente publicado en *Revista de Occidente*. Dado que este texto tiene entidad propia, se opta por tratarlo desligado del libro a continuación.

en el entorno de lo liminar, una de ellas tiene ecos futuristas, aunque nombra el pasado terrible del siglo XX: "El Rastro es el gran vacunador de atómicas, pues él mismo parece ya un Hiroshima simbólico y anterior a toda prueba; toda la historia en un lote" (1998a: 879). Pero acaso lo esencial que quiere plantear es que el Rastro "es lo que no desaparece nunca" (p. 878), de ahí que: "Aquel ir del Rastro en la alta noche al hotel Ritz fue uno de los contrastes más bellos y aleccionadores de mi vida, pues por todos los caminos se va o se vuelve del Rastro" (p. 880). De modo que, a la postre, el lector puede preguntarse si no estaremos en rigor ante una especie de centro del universo de Ramón atisbado desde la otra orilla, el umbral de antaño transformado en centro por la perspectiva del exilio. Con la particularidad de que el escritor, de esa manera, se ubica sin remedio en otro *finis terrae*, pero este, Buenos Aires, para él sin esperanza. El lugar del "hombre perdido", como su obra homónima de 1947.

4. LECTURAS SOCIALES CA. 1950

La trilogía autobiográfica de Arturo Barea *La forja de un rebelde*, escrita desde el exilio para esclarecer las raíces de la Guerra Civil, se publica por primera vez en español en 1951 (v. Torres Nebrera, 2009: 37-38). Al igual que en las narraciones galdosianas, la ciudad de Madrid aparece como agente decisivo en la formación moral y vital del personaje que la habita (Torres Nebrera, 2002: 112); y dentro de ella sobresale el Avapiés, donde se encuentra la humilde buhardilla de la madre, lavandera de profesión, y el colegio de las Escuelas Pías de San Fernando, en el que estudia el protagonista. El barrio: "como Barea considera de sí mismo, está en el límite y en el punto de encuentro de los barrios claramente suburbanos y marginados del sur y los burgueses del centro" (Torres Nebrera, 2009: 51; cf. Marra-López, 1963: 302). Hay que aclarar que la vida del Barea niño se desenvuelve entre la casa materna y la que los tíos, burgueses acomodados, poseen junto a la plaza de Oriente. De ahí que el yo se presente en el relato entre la clase popular y la clase media y, por tanto, encuentre en el espacio entre espacios del Avapiés un medio de expresión idóneo: "Madrid terminaba allí entonces. Era el fin de Madrid y el fin del mundo [...] Había las 'Américas' y había además el 'Mundo Nuevo'. Y efectivamente, aquel era otro mundo. Hasta allá navegaba la civilización, llegaba la ciudad. Y allí se acababa. / Allí empezaba el mundo de las cosas y de los seres absurdos..." (Barea, 2009: 210-211). En este ámbito localiza más adelante el Rastro, ya sugerido en la cita a través de las "Américas" y las cosas y personas de la frase final sobre las que vuelve después.

El papel que el mercado desempeña en la historia atañe menos a la autopercepción interclasista del sujeto, una de las claves del libro, que al modo de asumir el cambio de edad que se produce en el individuo durante el tiempo relatado en el volumen primero de la obra, *La forja*. Tras una primera experiencia frustrada en el mundo del

trabajo, Barea vuelve al colegio para preparar el acceso a un empleo en cierta entidad bancaria; pero ya alude a su yo niño como el "otro" (p. 301). Y aun así necesita jugar. Se pone a construir una pequeña máquina de vapor y los domingos va al Rastro para comprar las piezas que le faltan: "En las aceras de la calle se ponen los vendedores de cosas viejas y allí se encuentra de todo, menos lo que se busca. / Todas las cosas viejas que se desechan de las casas, allí se venden. Hay..." (p. 309). La enumeración que sigue de los objetos tiene en el término "viejo" una suerte de letanía adecuada para apresar la vivencia del niño que se resiste a dejar de serlo. Pues bien: "Entre tanta porquería me siento feliz, porque el Rastro es un museo inmenso de cosas y de gentes absurdas. De aquí va saliendo poco a poco mi máquina de vapor" (p. 311). La suerte de oxímoron que aproxima "porquería" y "feliz" perfila con nitidez la ambivalencia del estado que trata de evocar, y la prolonga a través de la autocita de esas cosas y gentes (cf. p. 211) al hacer pesar el adjetivo "absurdas" sobre su juguete tan deseado. En cualquier caso, apenas unas líneas más abajo reconoce que la máquina, con los libros, el cine, la compañía de uno de sus maestros y la clase: "constituyen todo mi mundo" (p. 311). Porque su mundo, traspasado de nostalgia en la perspectiva del exilio, posee justamente en la ambivalencia (Lunsford, 1991: 76), que el Rastro como límite refuerza, una de sus notas mayores.

Por las mismas fechas, Gloria Fuertes publica *Antología y poemas del suburbio* (1954) y en el suburbio ha de escucharse el pregón que lleva por título "Puesto del Rastro": una enumeración de mercancías que el yo ofrece a un usted o ustedes (v. Ynduráin, 1972: 21). Sin inicio ni final, con una puntuación solo parcial y, de todos modos, al servicio de la cantinela imaginaria del poema, según Payeras: "en un nivel de transposición simbólica sugiere la esencia misma de la vida en que los datos de la realidad se presentan al sujeto como fragmentarios, inconexos y, en buena medida, absurdos" (2003: 121). Además de corroborar el factor de extravagancia propio de los componentes del espacio en cuestión, recién apuntado por Barea, en el comentario destacaría las posibilidades simbólicas del Rastro, que contribuyen a explicar su recurrencia entre los autores del siglo pasado. Sea como fuere, la lectura que de él hace Fuertes tiene una dimensión metaliteraria destacada: "Y vean la sección de libros y novelas, / la revista francesa con tomos de Verlaine, / con figuras posturas y paisajes humanos. / Cervantes Calderón el Óscar y Papini / son muy buenos autores a duro nada más" (Fuertes, 1975: 67). Dimensión coherente con la percepción que la autora tiene del lugar que ocupa el escritor y, sobre todo, el poeta en la sociedad coetánea y con lo que Browne llama su "épica de los marginados" (1997: 161). Porque entre ellos se halla el creador literario.

En efecto, el mismo poemario recoge la composición "El vendedor de papeles o el poeta sin suerte":

–Muy barato,
para el nene y la nena,
estos cuentos de risa
y novelas de pena
¡jaleluyas a diez!
Vendo versos,
liquido poesía [...]]
No se vaya,
regalo poesía,
llévese este cuarteto
que aún no me estrené! (Fuertes, 1975: 52).

El marco de este nuevo fragmento de oralidad, que tan certeramente analizó Cano en sus recursos formales de prosaísmo, juegos de palabras o humor (1991: 21; Lecointre, 2011: 210), no se especifica, pero a la vista de las coincidencias con el relato “El Rastro”, sin duda también se trata del mercado madrileño. Es un buen entorno para capturar “lo que pasa en la calle” (Cano, 1991: 23), en coincidencia con el ideal de Juan de Mairena sobre el lenguaje poético; entorno donde se revela la miseria del vendedor y lo tirado de su producto, hasta el extremo de que ni siquiera el regalo de las palabras de arte tiene salida explícita, por fuerza un alegato de peso en contra de la sociedad que así desprecia al poeta, en el extremo de la pobreza.

“El Rastro” fue publicado con dibujos de Antonio Migote en *Chicas, la revista de los 17 años*, entre 1953 y 1955 (Porpetta, 2006: 7), y expone el desahucio del poeta Ceferino Mendiguti, evidente juego con “mendigo”, porque el autor se retrata como algo no muy distinto. No está de más recordar que, como avisa Ynduráin: “sus confesiones insisten en sentirse poeta de vocación y aun profesas” (1972: 19); y que se trata de una obra alimentada con frecuencia de la propia biografía (Gracia y Ródenas, 2011: 394). Sobre el telón de fondo del Rastro, Fuertes plantea la denuncia de la supervivencia imposible del poeta con toques de humor negro (cf. Lecointre, 2011: 215). La narradora paseante se aproxima al puesto de Mendiguti: “y no vi nada. Allí no tenía nada; insistí mirando su nada” (Fuertes, 2006: 15). El mismo poeta sin suerte del poemario citado casi repite: “–¡No se vayan! Liquido poesía; llévense este soneto que aún no me estrené” (p. 16). Y plantea un autorretrato que hubiera firmado la propia Fuertes:

–No tiene nombre de poeta.
–No hay que tener el nombre hay que tener la sangre.
–¿Su profesión?

–¿Cree que si yo tuviera alguna profesión, tendría este cuello tan delgadito, esta pinta, estas lanas... y esta soledad interior? Hace que no me echo nada al estómago cuarenta y ocho horas.

–¿Así que no tiene oficio?

–Ni beneficio. Para mi desgracia, nací así.

–¿Cómo?

–Poeta (pp. 16-17).

Ser poeta no se elige, supone una suerte de maldición en la sociedad contemporánea, condena a la soledad y no supone un modo de ganarse la vida (v. Payeras, 2003: 90). El territorio fronterizo del bazar de las extravagancias facilita la radicalidad del discurso, casi nihilista, pero en rigor un manifiesto de vocación inevitablemente condenada a pactar. El lector no sabrá si lo hace Mendiguti, que vivía en una buhardilla en las inmediaciones de Cascorro. Pero el desenlace del cuento es que queda sin casa, con los muebles en la calle, tomando el sol en una mecedora, en ese fin del mundo (Fuertes, 2006: 18).

5. NOVELISTAS EN BUSCA DE LA MODERNIDAD

Travesía de Madrid (1966) es la primera novela en sentido estricto de Francisco Umbral y uno de los materiales aquí recogidos donde la función del Rastro resulta más significativa. Vaya por delante que el propio autor en su "autocrítica" de la obra señala que el verdadero protagonista es Madrid y precisa: "mi cuna, mi Rastro, mi patria, mi pueblo, mi villa, mi corte y mi república y tantas cosas más" (1968: 106; v. Moral Aguilera, 1991: 373), donde la sinécdoque equipara la capital con el mercado, o barrio como preferirá el escritor. Navales señala en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos la raíz del descubrimiento umbraliano de la ciudad como personaje principal del relato (1974: 236); y Caballé define la novela: "retrato colectivo de la ciudad polimorfa" (2004: 203). Una característica destaca en su pintura: la libertad (Umbral, 1984: 49), que de manera solidaria es rasgo sobresaliente del "neopícaro" cuyas andanzas recoge el discurso (Umbral, 1968: 109-110; v. Navales, 1974: 278; Gracia y Ródenas, 2011: 643). Pero, claro, con la identificación que establece entre Madrid y el barrio de referencia, parece lógico que este encarne el mismo ideal: "Un día descubrí que esta forma que tienen en mi barrio de entender la libertad resulta original [...] Desde entonces, creo que cultivo esto artificiosamente, pero hay momentos en que me sale de verdad, desde dentro, y entonces me lleno de una alegría salvaje, porque es como comprobar que no estoy muerto" (Umbral, 1984: 183). La serie "libertad-alegría-no muerte" cristaliza en el modo de vida que el Rastro encarna, a saber, al margen de la

ley común y con unos lazos humanos entre sus miembros que juntan la dimensión de amistad y de familia⁵.

El caso es que allí se forma el sujeto que focaliza la acción: "Cada uno tenemos nuestro seminario. A mí me hicieron hombre en el Rastro, los domingos, levantando carteras a los extranjeros [...] Tengo todo un barrio por familia" (pp. 144 s.). En una de sus huidas motivadas por una existencia "entre la cama y la navaja" (p. 146; v. Martínez Rico, 2001: 422), acude allí en busca de amparo. Sin embargo, el personaje autobiográfico, que encierra la parte más secreta, rebelde y difícil del autor (Umbral, 1968: 112; v. Sanz Villanueva, 2009: 21), traiciona a su gente en la persona del viejo Bienvenido, el vigilante de las Américas, para facilitar un robo. El mismo Bienvenido que poco antes le decía con preocupación: "que lo que hace falta es que estés con los tuyos y aquí nadie te manda pero ahora me cierran 'Las Américas' y ya voy para viejo bueno para lo que voy es para muerto" (Umbral, 1984: 116). El engaño a los suyos que le están ayudando y a uno de ellos especialmente vulnerable supone la transgresión mayor de todo vínculo humano por parte del yo y dibuja una especie de voluntad de autodestrucción sobre la que ha reflexionado Castellani (2003: 108). Con la consecuencia esperable de una fuga más: "Pero el miedo de saber que entre casi tres millones de madrileños, hay dos que le buscan a uno para meterle una navaja de afeitar en el cuerpo –la gente de mi barrio ha manejado siempre con cierta gracia la navaja de afeitar–, no es nada tranquilizador" (Umbral, 1984: 151). En esta novela lírica como otras del escritor (Villanueva, 2009: 159), el yo crea el espacio en que se inserta y lo manipula para que se convierta en vehículo privilegiado de expresión de una intimidad torturada⁶. La maniobra afecta a su parte predilecta de la ciudad, "su" Rastro, límite de la legalidad y de la protección, lugar asimilable a su casa (v. Bachelard, 2000: 36 ss.), con la que decide acabar alevosamente aun a sabiendas de quedar a la intemperie, quizá con la pretensión de vivir más, o por la inercia del impulso ciego que mueve sus otros actos. Tras la acción, el madrileño ejemplar que fue Francisco

5 Ejemplo del enfoque costumbrista que aplica a la marginalidad puede ser esta escena: "Hay por Cascorro un bar donde se puede ir a preguntar por las cosas robadas o desaparecidas en los tranvías y en el Metro. Vas y se lo cuentas a un conocido. Y él te dice: '¿Metro o tranvía?' Y uno le dice: 'Tranvía.' Y él te pregunta: '¿Hora?' Y uno le responde: 'La una y media del mediodía.' Y él sigue preguntando: '¿Disco?' 'El 14.' Y él se vuelve parsimoniosamente hacia un rincón del bar y grita: '¿Genaro!' Y viene Genaro, o el que sea, y saca del bolsillo el reloj que uno busca..." (Umbral, 1984: 114-115; v. Castellani, 2003: 108).

6 En su estudio de los inicios de la trayectoria de Umbral, Caballé recupera el poema "Nocturno íntimo", publicado el mismo año que *Travesía de Madrid* y donde prosigue matizando la construcción del yo: "Descamisado el corazón, más tarde, / pero no tan abierto que se me viese el miedo, / buscándole a los días su noche clandestina, / buscándole a las noches su oculto día pálido. / Lllamarle a aquello juventud... / Juventud es una erguida palabra valerosa. / Pero yo bordeaba los ribazos de sombra, / le iba dando la vuelta, por detrás, al monte luminoso / al sinaí de luz de cada día" (Caballé, 1999: 18).

Umbral, con la complicidad escrita de tantos otros, está en condiciones de pasar a la teoría, según consta en el desenlace de este trabajo.

El año 1966 en dos ocasiones y con apoyo de imágenes, las ilustraciones de Juan Esplandiú y las fotografías de Enrique Palazuelo, Camilo José Cela se ocupa del Rastro. Se trata de dos apuntes menores en su obra, mas con el sello de su taller literario entre estoico y compasivo, desgarrado en la forma, y con un énfasis en el aspecto temporal que suscita el sitio a través del cual conecta con las miradas previas de Martínez Ruiz o Gutiérrez Solana. De hecho, este último ya empleó la fórmula “fosa común”, todavía refrenada por una construcción comparativa (v. Gutiérrez Solana, 1961: 236); Cela, más radical, pasa a la metáfora: “El Rastro es la fosa común de Madrid, el vertedero al que va a parar todo lo que sobra” (1966a: 24). En lo demás del muy breve texto que en *Madrid* dedica al bazar, lo principal es el testimonio de que las cosas en él han cambiado: “ha perdido autenticidad y dramatismo; hoy no es más que un lugar de peregrinaje sentimental [...] de esto no vale lamentarse ya que es un fenómeno irreversible, mal que le pese a quien fuere” (pp. 24-25).

En *Nuevas escenas matritenses*, casi cae en la tentación del lamento, pero la ironía actúa de mecanismo de contención y hasta hace de la seudoelegía titulada “El principio de Lavoisier” un artefacto de mayor eficacia. El neocostumbrismo celiano (Rodiek, 2002: 94) aplica la ley del químico francés al Rastro, a pesar de que la valora como algo “atrasadilla”: “pero en el Rastro, como no se han enterado, sigue teniendo validez y hasta funciona” (1966b: 15). Para aplicarla hay que llegar al límite que implica el mercado, ahora nombrado “desgalgadero” o despeñadero, en él los objetos de otro tiempo vuelven a la vida. Con la particularidad de que Lavoisier se quedó en el principio general, y el problema se encuentra en los detalles:

En el Rastro, los detalles se agazapan en los montones de prendas que, a lo mejor, guardan el calorcito del detalle durante tiempo y tiempo. Cada chaqueta, cada pantalón, cada saya de seda, cada toquilla de punto, esconden cien rancios y entrañables detalles amorosos escritos en una escritura que nadie sabe leer. La verdad es que a nadie importa, tampoco, el misterioso detalle que se fue pudriendo y apolillando con los corazones (pp. 20-21).

En rigor, Cela realiza variaciones sobre su planteamiento primero: el espacio como cementerio o fosa, ahora de afectos, vale decir, de criaturas humanas, a las que aplica una visión casi barroca en el ideal escenario rastrero. Y no obstante, vale la pena recordar que, según Rodiek (2002: 82), lo que le interesa al autor en las “nuevas escenas” son las vidas imaginarias. Sin duda, los detalles perdidos, que tan ambiguamente llamó “rancios y entrañables” a la vez.

En una monografía imprescindible, Sobejano explica que Gonzalo Torrente Ballester en *Off-side* (1969) presenta dentro del Madrid de la época una serie de personajes que se hallan, como el título apunta, en una situación antirreglamentaria, más justamente, fuera de juego (1975: 236). La novela se lanza desde el local de compra venta de la viuda de Peláez (Candau, 2011: 94), en el Rastro, con una preocupación generalizada por la inundación de falsificaciones: “Ya no puede uno fiarse de nadie ni de nada” (Torrente Ballester, 1984: 9). Por todo ello, la tienda en cuestión será el lugar elegido por Domínguez, una de las citadas criaturas de los márgenes, para sacar a la luz un falso Goya pintado por él mismo y que pretende competir con los originales. El espacio estudiado, por su calidad de umbral, se convierte en esta ocasión en el decorado idóneo (v. Moral Aguilera, 1991: 406) para un juego sin término entre verdad y mentira. También es punto de encuentro entre clases y tiempos diversos, incluida la novísima gente del turismo, a la que ya se nombraba en *Travesía de Madrid*: “Pasan, con cestos y churumbeles, dos gitanas renegridas; un cura sin teja revuelve en un montón de tiestos; una señora de las de antes, con una mantilla y paraguas, escoge una sábana de lienzo [...] Dos inglesas rubias examinan una taleguilla de torero” (Torrente Ballester, 1984: 386-387). El relato hacia el final regresa a Cascorro y a un tenderete frente a la tienda de la viuda, para sugerir quizá un recuerdo de Valle-Inclán: “y uno [un costurero] de menudas pajas tejidas formando dibujos de colores, labor seguramente oriental, probablemente de Manila, un poco deteriorado en una esquina. ¡Qué lástima! La hija de un capitán cuartelero de tropas coloniales [...] encerraría en él sus dulces sueños de amor [...] ¡Vaya usted a saber!” (pp. 502-503). Pero sobre todo, a través de la exclamación última, para poner en tela de juicio toda seguridad en ese entorno. El espacio límite y su incertidumbre resultan cómplices adecuados para toda búsqueda. Las que atañen a la naturaleza de la realidad no son las menores, como la inteligencia escéptica de Torrente Ballester supo bien.

6. UN FINAL: APUNTES NEOCOSTUMBRISTAS Y EXISTENCIALES

Alrededor de 1980 se congregan los apuntes periodísticos de Antonio Díaz-Cañabate y Luis Carandell. Alineados en lo que cabría llamar neocostumbrismo (v. Baker, 1999: 74a), plantean enfoques diferentes, más castizo el primero, más cosmopolita el segundo, ambos, en cualquier caso, tienen en cuenta la tradición literaria sobre el Rastro, con acento en la figura de Ramón. Díaz-Cañabate establece que el mercado tiene dos caras, la artístico-literaria y la comercial. La literaria nacería con Gómez de la Serna, la artística con Goya (1979: 522). “El Rastro actual es una palpable demostración de la enorme fuerza que conserva la literatura. Todo en el Rastro de hoy es literatura” (p. 525). La percepción que en el fin de siglo se tiene del lugar se encuentra mediatizada por los textos previos,

al menos es la creencia de un trabajador de las palabras y la prueba de ello es cómo transforma la idea, que ya aparecía en Pío Baroja, de que lo que allí se ofrece no vale nada: “Un vendedor del Rastro se estima un artista porque vende cosas absurdas. Por ejemplo, tornillos mohosos y desgastados. ¿Para qué sirve un tornillo mohoso y desgastado? Absolutamente para nada. Esto lo sabe todo el mundo, menos los compradores y vendedores del Rastro. Los vendedores aseguran que todo lo viejo, inservible o no, es una obra de arte...” (p. 528). Díaz-Cañabate con unos referentes no muy distintos a los de cien años antes y unos cuantos libros más convierte el espacio límite en territorio de conservación de la autenticidad de la capital, que con un planteamiento muy propio del costumbrismo decimonónico está en trance de perder su esencia por los cambios del presente destructor (v. p. 531). En parte a causa de la literatura, el finisterre explorado por Barea y compañía se transforma en una suerte de centro o siquiera testigo preeminente del mundo que desaparece.

También Carandell cree que el Rastro es un sitio ramoniano: “Un lugar de greguería” (1984: 84; AA. VV., 1994). Moderno pues, pero con un aire “post-moderno” (Carandell, 1984: 70). Lo que no obsta para coincidir con el libro de 1914 en que se trata de una playa, espacio entre espacios por consiguiente: “el carácter que el Rastro tiene de atormentada playa a donde llegan los residuos de la resaca urbana” (p. 83), y después: “restos mortales de generaciones de cosas, maremágnum de viejos trastos o de sus modernas imitaciones, resaca de la ciudad” (p. 93). La perspicacia cómplice del escritor barcelonés vuelve sobre la metáfora de la orilla para apresar la naturaleza del barrio popular y su relación con los objetos, con el añadido sobre la propuesta de Gómez de la Serna del filtro aportado por los textos. No en vano lo llama: “un gran teatro del mundo” (p. 93) y, al cabo, rebajando un tanto el entusiasmo de Díaz-Cañabate, “la costumbre de Madrid” (p. 93), donde la referencia calderoniana previa se hace compatible, inevitablemente contando con la cultura del autor y el asunto de que trata, con la sombra alargada de don Ramón Mesonero Romanos.

La última palabra de estos materiales corresponde al creador que, con la venia de Ramón Gómez de la Serna y hasta donde se me alcanza, más se ha identificado con el Rastro a lo largo de la centuria. En *Teoría de Madrid* (1981), Francisco Umbral con el acompañamiento de los dibujos de Alfredo González por fuerza regresa a la Ribera de Curtidores, descrita como límite (“despeñadero”) donde se plantean cuestiones existenciales de peso que no hubiera desdeñado el autor de *La voluntad*: “despeñadero de Madrid adonde yo nací, laberinto de sinagogas laicas donde los peatonales y el turista pierden la mañana como la vida: sin saber exactamente lo que quieren” (Umbral, 1981: 87). Y sigue una escena digna de aquellos cuadros *de caballete* del Curioso Parlante:

Yo, para darme seguridad a mí mismo, me compro un quinqué antiguo de cuya antigüedad no estoy nada seguro.

–Un talego le doy por el quinqué.

–Sin faltar, caballero, que es fiesta de guardar. Un respeto.

–¿Me va a pedir más de mil?

–Mire, que me he vuelto loco y se lo doy en quinientas (p. 87).

Además de un probable homenaje a César González-Ruano⁷, el apunte insiste en la incertidumbre propiciada por el lugar y recupera la melodía de la oralidad de los tratos con sus coloquialismos y hasta toques de jerga, todo expuesto con una cierta prosopopeya muy del pueblo nativo de la villa y corte.

En cualquier caso, la referencia postrera a nuestro asunto en la teoría viene de la mano de un puñado de escritores: “El pueblo, lo que se dice el pueblo, el personal, obreros, menestrales, tapiceros, guadamacileros de Quevedo, Torres, Valle, Baroja, Cela, Arniches, Aldecoa, Sánchez-Ferlosio y Martín-Santos, toda esa basca estaba en sus plazas de Lavapiés y Cascorro, como los pieles-rojas en sus reservas, hasta que...” (p. 203). Es decir, ya no está. El pueblo al que pertenece, recuérdese que nació allí, es cosa del pasado en ese despeñadero de la villa. Jordi Gracia señala que el desasosiego de leer a Umbral se halla en su “veracidad lírica”, con dos aliados mayores en la metáfora y la imagen, “para sondar esa verdad moral” (2009: 98). El Rastro resulta una imagen geográfica decisiva en el autorretrato del yo (v. Lutwack, 1984: 14); espacio preñado de literatura, supone el medio ambiente donde habitaba un pueblo con que él se identifica, pero las cosas han cambiado. El diagnóstico de Umbral es que el acreditado límite de Pío Baroja, Camilo José Cela y tantos otros conmlitones, a esas alturas únicamente alberga desorientación e inseguridad vital. Y un puñado de libros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1994). *Luis Carandell: Paisajes literarios de Madrid*. Zaragoza: Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Ciencia.
- AGUIRRE, M.; QUANCE, R. y SUTTON, P. (2000). *Margins and Thresholds. An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: The Gateway Press.
- ALARCOS LLORACH, E. (1982). *Anatomía de “La lucha por la vida”*. Madrid: Castalia.
- ALBERT, M. (2010). “Espacio urbano y modernidad: Ramón Gómez de la Serna, Louis Aragon y Walter Benjamin” [CD-ROM]. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación*

7 Compárese el pasaje con este del antiguo vanguardista: “Se oye de pronto el diálogo del novel con el comerciante habituado: / –¿Cuánto vale esto? / –Mil pesetas. / –¡Hombre, yo hubiera dado quinientas! / –Para usted, porque hoy me he vuelto loco” (González-Ruano, 1961: 41).

- Internacional de Hispanistas*, P. Civil y F. Crémoux (eds.), s. p. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- BAKER, E. (1991). *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Eds.
- ____ (1999). "Introduction". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 73-84.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2010). "Introducción". En V. Blasco Ibáñez, *Novelas III. La bodega. La horda. La maja desnuda. Sangre y arena*, A. L. Baquero Escudero (ed.), IX-LIII. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- BAREA, A. (2009). *La forja de un rebelde I: La forja* [1.ª ed. en español 1951], G. Torres Nebrera (ed.). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- BAROJA, P. (1947). *Memorias de un hombre de acción. La Isabelina* [1.ª ed. 1919]. En *Obras completas. T. III*, 1011-1111. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (1949a). *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Familia, infancia y juventud* [1.ª ed. 1944]. En *Obras completas. T. VII*, 495-656. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (1949b). *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Reportajes* [1.ª ed. 1948]. En *Obras completas. T. VII*, 1101-1230.
- ____ (2010a). *La lucha por la vida I. La busca* [1.ª ed. 1904], J. M.ª Marín Martínez (ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2010b). *La lucha por la vida II. Mala hierba* [1.ª ed. 1904], J. M.ª Marín Martínez (ed.). Madrid: Cátedra.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcín (trad.). México: FCE.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1998). *La horda* [1.ª ed. 1905]. Madrid: Alianza.
- BOSQUE MAUREL, J. (2002). "Pío Baroja y 'su' Madrid: *La lucha por la vida*". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. extraordinario, 155-187.
- BROWNE, P. E. (1997). *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Ed. Pliegos.
- BUSH, A. (2005). "Thresholds of Visibility at the Borders of Madrid: Benjamin, Gómez de la Serna, Mesonero". En *Visualizing Spanish Modernity*, S. Larson and E. Woods (eds.), 94-111. Oxford / New York: Berg.
- CABALLÉ, A. (1999). "Francisco Umbral: Los comienzos de un escritor". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, 9-20.
- ____ (2004). *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- CANDAU, A. (2011). "Espacios a contratorrente". *La Tabla Redonda* 9, 77-98.
- CANO, J. L. (1991). *Vida y poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: Torremozas.
- CARANDELL, L. (1984). "El Rastro de Madrid". En *El Rastro*, A. Corral Fernández, 62-93. Barcelona: Ediciones 505 / Ayuntamiento de Madrid.
- CARRERE, E. (1994). "El Rastro" [1935]. En *Guía literaria de Madrid. Arrabales y barrios bajos*, J. Simón Díaz, 394-395. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Ediciones La Librería.
-

- CASTELLANI, J.-P. (2003). "Representación y función de lo íntimo en Francisco Umbral". En *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavin (ed.), 104-122. Gijón: Llibros del Peixe.
- CELA, C. J. (1966a). *Madrid*, ilustraciones de J. Esplandiú. Madrid: Alfaguara.
- ____ (1966b). *Nuevas escenas matritenses (Quinta serie)*, fotografías de E. Palazuelo. Madrid: Alfaguara.
- DÍAZ, J. A. (1999). "La phénoménologie du Rastro par Ramón: Une esthétique de l'occasion, une culture du fragment". En *Ramón Gómez de la Serna, É. Martín-Hernández* (ed.), 61-76. Clermont-Ferrand: CRLMC.
- DÍAZ-CAÑABATE, A. (1979). "El Rastro". En *Madrid. Tomo II. De la plaza de Santa Cruz a la villa de Vallecas*, 521-540. Madrid: Espasa-Calpe.
- DIETRICH, R. (2007). "Towards a Poetics of Liminality in 'this space between spaces': the Shore Lines of Contemporary American Poetry". *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie* 125, 448-464.
- FOX, E. I. (1981). "Introducción biográfica y crítica". En Martínez Ruiz (1981), 9-47.
- FUERTES, G. (1975). *Obras incompletas*, G. Fuertes (ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2006). "El Rastro". En *El Rastro*, 13-18. Madrid: Torreozas.
- GARCÍA-POSADA, M. (2007). *Guía del Madrid barojano*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1905). "La horda, novela por D. Vicente Blasco Ibáñez". *La España Moderna* XVII.200, 163-172.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1998a). *Nostalgias de Madrid* [1.ª ed. 1956]. En *Obras completas XV. La ciudad. Madrid Buenos Aires (1919-1956)*, I. Zlotescu (ed.), 747-965. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- ____ (1998b). *El Rastro*, L. López Molina (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2000). *La Nardo* [1.ª ed. 1930]. En *Obras completas XII. Novelismo IV*, I. Zlotescu (ed.), 221-346. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J. M. (2001). "El vanguardismo de *El Rastro*. El 'ramonismo' como foco de influencia". *Letras de Deusto* 92, 173-179.
- GONZÁLEZ-RUANO, C. (1961). *Caliente Madrid. Antología arbitraria*. Madrid: Afrodiseo Aguado.
- GRACIA, J. (2009). "Lírica del desasosiego: Los diarios del escritor". En Sanz Villanueva (2009a), 83-99.
- GRACIA, J. y D. RÓDENAS (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. S. I.: Crítica.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1961). *Obra literaria*. Madrid: Taurus.
- HERRERO SENÉS, J. (2014). *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- INSÚA ESCOBAR, A. H. (1905). "Sobre *La horda*". *El País*, 27 de junio.
-

- LECOINTRE, M. (2011). "Juego con fuego pero juego. Humour et esprit ludique dans la poésie de Gloria Fuertes des années 1950". En *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIXe-XXe siècles*, C. Fillière y L.-A. Laget (eds.), 101-116. Madrid: Casa de Velázquez.
- LEÓN ROCA, J. L. (1967). *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Prometeo.
- LÓPEZ MOLINA, L. (1994). "La abandonada en el Rastro: Un relato ramoniano arquetípico". *Lucanor* 11, 101-127.
- ____ (1998).). "Introducción". En Gómez de la Serna (1998b), 11-61.
- LUNSFORD, K. L. (1991). "La forja de un rebelde" de Arturo Barea: relato autobiográfico de las causas ideológicas de la Guerra Civil Española. Ann Arbor: University Microfilms International.
- LUTWACK, L. (1984). *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse UP.
- MAINER, J.-C. (2012). *Pío Baroja*. Madrid: Taurus – Fundación Juan March.
- MARÍN MARTÍNEZ, J. M.^a (2010). "Introducción". En Baroja (2010a), 11-197.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama.
- MARTÍNEZ RICO, E. (2001). "Los umbrales de Umbral: Primeros pasos novelescos de Francisco Umbral". En *Literatura y sociedad: El papel de la literatura en el siglo XX*, F. López Criado (ed.), 415-427. A Coruña: Universidade da Coruña.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (1981). *La voluntad* [1ª ed. 1902], E. I. Fox (ed.). Madrid: Castalia.
- MORAL AGUILERA, R. del (1991). *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939-1975)*. Madrid: Universidad Complutense.
- NAVALES, A. M.^a (1974). *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. Madrid: Fundamentos.
- NICOLÁS, C. (1998). "La cornucopia vanguardista". En R. Gómez de la Serna, *Obras completas III. Ramonismo I*, I. Zlotescu (ed.), 37-68. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- NIETO SÁNCHEZ, J. A. (2004). *Historia del Rastro. Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*. Madrid: Editorial Vision Net.
- ____ (2007). *Historia del Rastro. II. La forja de un símbolo de Madrid, 1905-1936*. Madrid: Editorial Vision Net.
- PAYERAS, M.^a (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: SIAL Ediciones.
- PORPETTA, P. (2006). "Introducción". En Fuertes (2006), 7-11.
- PRIETO GARCÍA, C. (1993). "El Madrid de Pío Baroja". En *Biografía literaria de Madrid*, M. Sagaró Faci (dir.), 214-239. Madrid: Ed. El Avapiés y Luis Cossío.
- PUÉRTOLAS VILLANUEVA, S. (1971). *El Madrid de "La lucha por la vida"*. Madrid: Ed. Helios.
- RÉPIDE, P. de (1964). *Del Rastro a Maravillas* [1ª ed. 1907]. En *Novelas madrileñas*, E. Gascó Contell (selec. y pr.), 21-98. Madrid: Afrodísio Aguado.
-

- RICCI, C. H. (2009). *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC.
- ROBIN, C.-N. (2000). "La horda (1905) de Blasco Ibáñez: Del 'naturalismo' a la militancia". En Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. I, J. Oleza y J. Lluich (eds.), 472-481. Valencia: Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària.
- RODIEK, C. (2002). "Nuevas escenas matritenses. El discurso metacostumbrista de Camilo José Cela". *Iberoromania* 55, 80-99.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. (1962). "Madrid en Baroja". En *Baroja y su mundo*, F. Baeza (dir.), II, 302-308. Madrid: Arión.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (2003). "El Madrid de Pío Baroja". En *Peatón de Madrid*, 219-225. Madrid: Espasa Calpe.
- SANZVILLANUEVA, S. (ed.) (2009a). *Francisco Umbral y su tiempo*. Valladolid: Ayuntamiento – Fundación Francisco Umbral.
- ____ (2009b). "El género unipersonal". En Sanz Villanueva (2009a), 13-26.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1984). *Off-side* [1.ª ed. 1969]. Barcelona: Orbis.
- TORRES NEBRERA, G. (2002). *Las anudadas raíces de Arturo Barea*. Badajoz: Diputación.
- ____ (2009). "Introducción". En Barea (2009), 9-82.
- TURNER, V. W. (1982). "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: an Essay in Comparative Symbolology". En *From Ritual to Theater: the Human Seriousness of Play*, 20-60. New York: PAJ Publications.
- UGARTE, M. (1996). *Madrid 1900: the Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP.
- UMBRAL, F. (1968). "Travesía de Madrid. Autocrítica". En *Prosa novelesca actual*, F. Ynduráin (ed.), 103-114. Madrid: UIMP.
- ____ (1972). "El Madrid de Baroja". En *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, 169-174. Madrid: Al-Borak.
- ____ (1974). *Ramón y las vanguardias*, G. Torrente Ballester (pr.). Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1984). *Travesía de Madrid* [1.ª ed. 1966]. Barcelona: Orbis.
- UMBRAL, F. y A. GONZÁLEZ (1981). *Teoría de Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILLANUEVA, D. (2009). "La novela lírica de Francisco Umbral". En Sanz Villanueva (2009a), 147-176.
- YNDURÁIN, F. (1972). "Prólogo". En G. Fuertes, *Antología poética 1950-1969*, F. Ynduráin (pr. y selec.), 7-45. Barcelona: Plaza & Janés.

Recibido el 26 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.
