



ESPACIOS ENTRE ESPACIOS EN *LA FORJA*:
UNA CARTOGRAFÍA ÍNTIMA DE ARTURO
BAREA

Enrique Serrano Asenjo

Universidad de Zaragoza

RESUMEN El artículo analiza los espacios más próximos al sujeto de la novela autobiográfica de Arturo Barea: *La forja*, primera parte de la trilogía *La forja de un rebelde*. Esos espacios —el acceso a la buhardilla en la que vive su madre, el balcón de la casa de sus tíos, el barrio del Avapiés y los pinares de la Moncloa, todos ellos en Madrid— comparten el rasgo de que son “límites” o “espacios entre espacios”. Esta característica se relaciona, en el marco de los actuales estudios sobre la liminaridad (*liminality*), con el autorretrato primero que Barea propone desde el exilio: individuo entre clases sociales, pero también entre la edad infantil y la edad adulta, y en el momento en que escribe, entre dos países (Reino Unido y España) y dos lenguas (inglés y español). Así se postula como sujeto representativo para tratar de esclarecer la raíz de la Guerra Civil Española.

A pesar de su extensa difusión en otras lenguas, a la altura del año 2000 el profesor Nigel Townson (Introducción, *Palabras* xiii) todavía lamentaba el desconocimiento por prejuicios de clase y de tipo cultural en torno a la figura de Arturo Barea Ogazón (Badajoz, 1897–Faringdon, Inglaterra, 1957).¹ Prueba de ese desconocimiento puede ser el lugar que ocupa el autor en los trabajos, por lo demás tan valiosos, de Juan Luis Alborg (244) y Eugenio de Nora (14).

1. *La forja de un rebelde*, que se publica por primera vez en inglés por el sello Faber & Faber de Londres entre 1941 y 1946 y solo en 1951 aparece en español, se ha traducido a una decena de lenguas, francés, italiano y alemán, entre otras (Townson, Introducción, *La forja* x).

La publicación en los años siguientes de las monografías de Michael Eaude y Gregorio Torres Nebrera, el juicio ponderado que merece en la última historia de la literatura española (Gracia y Ródenas 370–72), la publicación de los *Cuentos completos* por Townson mismo y la espléndida edición anotada de la trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde* a cargo de Torres Nebrera, parecen síntomas fiables de que la situación ha cambiado sustancialmente. A este nuevo modo de percibir al escritor se suma el presente trabajo mediante el análisis de los espacios que de forma más plena contribuyen a construir su identidad. Sin perder de vista el resto de las obras, el territorio explorado en las páginas que siguen se ciñe al primer libro de la trilogía citada, titulado *La forja*, que recorre la infancia y la adolescencia del sujeto hasta llegar a 1914.

En diversos momentos Barea explicó la raíz de su escritura y la ligó al trauma causado por la Guerra Civil (“Historia” 660; “Notas” 658). En rigor, el acto de escribir supuso para él la forma definitiva de participar en la contienda, según expone en *La llama*, tercera parte de *La forja de un rebelde* (540). En la práctica su objetivo fue doble: averiguar las causas del conflicto y, como premisa, ponerse a sí mismo en claro en tanto que individuo participante en él (“Novela” 18). Pues bien, así afronta la cuestión de sus orígenes y de los factores que lo han conformado: “hablaba a Ilsa [su esposa] sobre la buhardilla, el pasillo, la escalera, la calle, los ruidos y los olores de Lavapiés” (*La llama* 527). Vale decir, el individuo empieza el relato de quién es por unos determinados lugares, alude al domicilio de su madre, la señora Leonor, en la madrileña calle de las Urosas (Fernández de los Ríos 136–37), hoy Luis Vélez de Guevara, y al entorno que la rodea. Concluida la narración de sus primeros años, el lector aprecia que los espacios más próximos a la intimidad del protagonista son la mencionada buhardilla; el balcón de la casa de sus tíos, en la que pasa la mayor parte de la infancia; el barrio del Avapiés, donde vive doña Leonor y está su colegio de las Escuelas Pías de San Fernando (Fernández de los Ríos 515); y ya en el periodo adolescente, los pinares de la Moncloa.

Un elemento recurrente en esta geografía del yo, con un matiz diferencial en relación con el domicilio materno, como se verá, es que se trata de espacios entre espacios, “space between spaces”, según la expresión del poeta Denis Johnson citada por René Dietrich (448); o, en otras palabras, se trata de regiones límite. Existe una rica bibliografía reciente sobre el concepto de “liminaridad” enraizada en los trabajos de Victor W. Turner y con un jalón teórico aplicado a la literatura en Dietrich y, en el caso de España, en las publicaciones de la editorial The Gateway Press: “‘liminality’ 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 6-7). Los lugares de frontera son puntos de encuentro entre ámbitos diferenciados, desde luego entre dentro y fuera, o entre el yo y el otro, de ahí su ambivalencia e inestabilidad, pues siempre están fluyendo (Dietrich 450). Así que una poética de la "liminari- dad" resulta especialmente valiosa en el terreno de la reflexión social (Dietrich 454; Turner, "Liminal" 47). Peter Chalmers Mitchell, primer traductor y crítico sagaz de Barea, ya apuntaba a la fisura psicológica que propician los dos mundos del escritor: el acomodado de sus tíos y el humilde de su madre, fisura ahondada conforme el sujeto se hace más consciente de la división entre ricos y pobres (10; Pecellín Lancharro 247).

El caso es que la vida del niño Arturo Barea transcurre entre la casa burguesa de sus tíos, en las inmediaciones del Palacio Real de Madrid, y la humilde morada materna, en el entonces confín sur de la ciudad y a la que acude dos días por semana. Parece difícil no vincular esa organización de tiempo y espacio con la rebeldía que destaca el título de su obra mayor, rebeldía que se fundamenta en la insatisfacción constante que el héroe exhibe en gestos que van desde el rechazo a las filas del colegio hasta la combatividad sindical como joven empleado de banco en los días previos a la Gran Guerra. En los capítulos finales de *La forja*, la incomodidad social del personaje se ve reforzada por los conflictos propios del pasaje entre la infancia y la adultez. Curiosamente en alguien que pretende entender desde su lugar en el mundo el cataclismo español de 1936-1939, el yo se siente solo (*La forja* 234).² Con frecuencia los investigadores han llamado la atención sobre su condición de "desacomodado" (Benedetti 376) o "desclasado" (Townson, Introducción, *Palabras* XIV), sobre su ubicación "entre clases" en la sociedad (Eaude 75); pero para el enfoque de esta pesquisa, será Torres Nebrera quien ponga el dedo en la llaga cuando localice al sujeto desorientado de la novela en un "terreno de nadie" (Introducción 55; 62). A mi modo de ver, la iluminadora frase vale como síntesis metafórica de la posición del individuo, y además como definición de los espacios que mejor articulan su intimidad, en la línea ideada por el maestro de geógrafos que es Yi-Fu Tuan, quien, como recuerdan algunos discípulos, "forced us to ask of a place: What is its meaning?"

2. Todas las referencias a la novela que se incorporan al texto remiten a la edición de Torres Nebrera, primera de la misma anotada en español.

and How is human identity structured through place?” (Adams, Hoelscher y Till xxi). Este artículo versa sobre el significado de determinados lugares y sobre cómo el adulto Barea se construye con ellos una identidad primera que conduzca al individuo exiliado que es en el momento de la escritura.

El acceso a la buhardilla

A diferencia de los otros tres espacios analizados, la buhardilla no es propiamente un espacio entre espacios. En rigor, el texto de *La forja* no ofrece una descripción del lugar donde vive la madre y donde también Barea vivirá de forma continua tras la muerte de sus tíos, a pesar de que su humildad es evocada constantemente como símbolo de la extracción social del personaje. El fenómeno resulta más llamativo aun porque se ha llegado a considerar la casa de doña Leonor como el centro de la geografía sentimental perfilada en el libro (Moral Aguilera 153) y porque el escritor es un maestro en el arte de describir lo vivido y lo próximo (Mitchell 14; Torre, “Arturo Barea y su autobiografía” 194). Y aun así, el capítulo 1 de la primera parte, que cuenta el regreso a la casa materna desde el lugar de trabajo de la mujer, a la orilla del río, donde se gana la vida como lavandera, elude casi por completo la información sobre cómo es el lugar de destino. Y desde el momento en que madre e hijo cruzan el umbral de la puerta en su párrafo último, apenas si sabemos de los alimentos que constituyen la modesta cena y hay dos referencias a objetos, una silla y el volumen de *Los hijos del capitán Grant* leído por Arturo. Esto es, una referencia metonímica para sugerir la naturaleza, acogedora y pobre a la vez, de un lugar omitido incluso del comienzo del capítulo.

En efecto, en la versión española, el capítulo inicial de la obra es el único que no tiene título. Torres Nebrera anota en su edición que en la primera versión inglesa, la de Mitchell de 1941, se llama “The River and the Garret”; pero la traducción de Ilsa Barea de 1946 cambia a “River and Attic” (*La forja* 91 n. 2). La “buhardilla”, *garret*, desaparece de la posición preeminente ocupada en un principio, con el paso intermedio que supone su conversión en *attic*. Estos silencios: la ausencia de un título y la no descripción contrastan con el pormenorizado recorrido que el relato dibuja entre el portal de la casa en la calle de las Urosas y la puerta de la buhardilla. Ahora sí nos encontramos en un territorio de frontera, de transición entre lo público de la calle y lo privado del hogar, en él se detiene la voz del narrador y las cinco

páginas que dedica al trayecto dentro del edificio distan de las pocas líneas que plasman la acción desde el ingreso en la vivienda de la madre.

La mirada del yo recorre el portal, la escalera, el pasillo y sus ventanas, el retrete comunitario y llega en su descripción a la puerta de la buhardilla. De entrada las sensaciones que transmite el sujeto son un tanto ambiguas, pero al cabo se imponen las más incómodas. Sin duda se trata de un lugar bien conocido y explorado, así se entiende la referencia a los ciento un escalones, que el niño baja de tres en tres, o a los treinta y siete metros de pasillo. La función explícita concedida a tal extensión es el juego, cuando lo permite la ausencia de la portera y con ciertos riesgos: “Algunas veces bajo montado en la barandilla, pero una vez se me fue la cabeza y me quedé colgando por la parte de afuera en el piso segundo . . . Si me caigo, me hubiera pasado lo que al botijo” (104). Y aclara que en la buhardilla no hay “fuente”, una negación más en torno a este espacio, así que hay que bajar a la cochera para llenar un botijo grande: “Un día, desde el segundo, lo dejé caer al portal y explotó como una bomba. Desde aquel mismo sitio por poco me caigo yo. Ahora, cuando paso, me separo de la barandilla” (105). El temor que denota el pasaje es solidario con las otras señas del lugar, como por ejemplo la inclemencia de la lluvia que desde las ventanas llega al pasillo, de modo similar a las goteras del domicilio “cuando falta una teja” (107). O el frío del suelo: “El piso es de ladrillos, igual que en las buhardillas; mejor dicho, son unas baldosas de barro de ladrillo, pero más grandes. En el invierno son muy frías, pero nuestra buhardilla tiene una estera rellena de paja debajo y se puede jugar en el suelo” (107). Y es que la función implícita y esencial de las zonas comunes de la casa de vecindad consiste en crear un elenco de imágenes que sugieren por proximidad, mas de forma oblicua, un espacio al que el protagonista pertenece y al que no quiere pertenecer, contiguo y a la vez separado de ese pasillo por el que deambulan las ratas que suben desde la cochera o las cucarachas del retrete, por miedo a las cuales el chico siente miedo de visitar esa dependencia por la noche. “En casa no entran porque mi madre ha clavado en el borde de la puerta una tira de linóleo —eso que usan para los suelos en las casas ricas— y no pueden pasar” (109). El paréntesis de la cita me parece sobremano revelador de que estamos ante un problema de desigualdad social, puesto de manifiesto por el uso dispar del mismo objeto, según las necesidades o prioridades de grupos distintos. Y como ya se advirtió, Barea conoce bien a ambos por la mera razón de que su vida se divide entre dos casas.

Al morir sus tíos y a pesar de la herencia que recibe, se instala en la buhardilla de forma definitiva hasta el final de *La forja*. El argumento de doña Leonor es inapelable: “no ganamos más que lo justo para vivir como vivimos” (384). Ni siquiera entonces el lector ampliará sus conocimientos sobre cómo es un espacio en el que el propio narrador reconoce que es feliz sin ser rico (418). Sí se ofrece información sobre el mobiliario: camas, colchones, cacharros y cubiertos, una mesa construida por el padre difunto, un quinqué, sustituido por una bombilla eléctrica como resultado del dinero heredado, y hasta se sabrá del alquiler del cuarto inmediato, para comodidad de la familia, los tres hermanos y la madre (340; 421). Se diría que el lugar está omnipresente, pero no se ve, no mucho más de lo que el recorrido desde el portal del edificio permite. Cumple las funciones de protección y amparo que han estudiado para la casa y los lugares íntimos Gaston Bachelard (36) y Yi-Fu Tuan (137), pero el narrador lo oculta; acaso cabría decir incluso que lo tacha de manera obstinada.

La explicación de esta paradoja, es decir, la ausencia de descripción del lugar más íntimo del héroe, descubre una señal de identidad capital de este último. Su tío Luis, personaje predilecto, herrero y por tanto crucial en la imagen que nombra la trilogía y el primer volumen que se analiza, sentencia:

Le han enseñado [a Arturo] a que tenga vergüenza de que su madre es una lavandera.

—Yo no tengo vergüenza de que mi madre sea lavandera —respondo.

—¿Sí? ¿Cuántos amigos tuyos del Banco vienen aquí, a casa, de visita?

Me pongo colorado y no contesto. (424)³

Efectivamente, el individuo se avergüenza de lo que más hondamente lo constituye por un prejuicio social que equipara valor personal y riqueza (Lunsford 138). Así brota su rebeldía, pero también un desequilibrio interior que se encarna en la representación de un espacio preciso y que también afecta a otros lugares, por la mera razón de que son proyecciones de un yo tensado desde su formación más temprana. Y esa tensión se materializa en el contraste entre el silencio en torno a la buhardilla y la descripción en detalle del acceso a ella desde la entrada al edificio hasta la puerta de la morada. Esta

3. Ya antes encontramos un diagnóstico similar en boca de su hermana Concha: “tú eres el señorito que te da vergüenza decir que tu madre lava en el río y que vives en una buhardilla . . . Por lo mismo que tiene razón, me pongo furioso” (354).

región límite, en mi opinión, concentra la complejidad y la ambivalencia de los sentimientos (Tuan 7) del narrador hacia el lugar que mejor encarna la extracción social de su familia.

El balcón de la casa de los tíos

El domicilio burgués de sus tíos José y Baldomera, la otra casa de su infancia, no entraña para Barea un significado comparable al de la morada de la señora Leonor. De las resonancias afectivas que concita, la más intensa tiene como centro el balcón del comedor. Se trata de una zona límite, a caballo entre el interior y el exterior, con una pluralidad de significados. Idónea, por ejemplo, para atalayar la ciudad y sentirla con una fruición que solo cobra su verdadera magnitud de recuperación del tiempo pasado cuando se tiene en cuenta el lugar de la escritura, el exilio, y que el último Madrid realmente percibido por el autor es la ciudad resistente a las fuerzas franquistas y arrasada que se homenajea en los cuentos de *Valor y miedo* (1938). Pero el recuerdo de tres décadas atrás delinea una suerte de Arcadia urbana:

Cuando riegan la calle sube hasta el balcón el olor fresco de la tierra mojada, como cuando llueve. Cuando sopla el aire del norte, huelen los árboles de la Casa de Campo. Cuando no hay aire y el barrio está quieto, entonces huelen las maderas y los yesos de las casas viejas, las ropas limpias tendidas en los balcones, los tiestos de albahaca. Los muebles viejos de nogal y de caoba sudan la cera y se les huele por los balcones abiertos, mientras las mujeres limpian. (191)

La plenitud del pasado infantil perdido que la cita captura con mano maestra a través de la presencia física de la ciudad (Rodríguez Monegal 60; Torre, "Arturo Barea y *La forja*" 64) se matiza en el mismo punto algo después. En las cercanías del fin de curso, Barea se sienta en el balcón para estudiar los exámenes de las matrículas de honor. El personaje insatisfecho expone una falta de intervención de la voluntad que refuerzan sus constantes quejas: "Todos me empujan" (261). Quieren que sea ingeniero y a él no le parece mal, pues considera la profesión como un medio para sacar a su madre del penoso trabajo de lavandera. Ahora bien, la caridad y la bondad de los otros, familiares y profesores, resulta una carga para el niño. Junto a él, el gato, compañero habitual de sus meditaciones: "Para no pensar se

duerme. Igual me pasa a mí, que muchas veces me entra un sueño invencible y me duermo en la alfombra del comedor o en el balcón, a lo largo" (263). En el proceso de formación de la conciencia del personaje, en la "forja de su rebeldía", las cavilaciones en el balcón y su desenlace somnoliento han de ligarse al rechazo de la presión caritativa del entorno, que tiene en sus tíos, singularmente en la beata y celosa doña Baldomera, el peso mayor. En la frontera de la casa de ella, el balcón acoge coherentemente la protesta hacia lo que la misma morada comporta y hasta exige.

Esta situación sufre un cambio radical apenas unas páginas más adelante. Y es que la ilusión de estudiar ingeniería se desvanece con la muerte de don José y el posterior estallido de la voluntad de Barea ante las imposiciones bienintencionadas de los adultos que lo rodean. El giro en la novela tiene en el mismo balcón un escenario y un observatorio privilegiados. El tío suele afeitarse cada mañana frente a un espejo que cuelga de un clavo hundido en la madera del balcón. Cierta día se produce un pequeño corte en el cuello, que sangra abundantemente. La pérdida de sangre provoca el mareo del personaje, que es reanimado al poco. El niño contempla toda la escena y concluye que en ese momento don José ya está muerto. "El tío se ha ido a la oficina, como todos los días, y yo me he quedado en el balcón, porque hoy es fiesta y no voy al colegio . . . Dentro de la casa mi madre y mi tía limpian y se oye sonar de cacharros. Hasta el balcón llega el olor de comida" (275). El párrafo siguiente narra cómo un coche de punto se detiene en la puerta de la casa ante las miradas del gato y el niño, ya no se nombra el balcón, pero evidentemente es el lugar desde el que se vislumbra lo que sucede: "Entre los cuatro sacan del coche al tío José. El techo negro del coche se inclina con el peso de todos y parece un espejo negro al sol, dándome reflejos en la cara. Entre los cuatro le meten dentro" (275). Y lo que el narrador dice que el niño ve, por fuerza asomado desde el umbral que es el balcón, marca el inicio del final de la infancia. En efecto, don José no muere de inmediato, pero a partir de ese día su salud se encuentra muy mermada y fallece al poco. Y ello acarrea la entrada de Barea en el mundo laboral, con la consiguiente renuncia al sueño de ir a la universidad y a sus posibilidades de ascenso social.

La última referencia al espacio analizado se relaciona justamente con la edad intermedia en la que se adentra el héroe en la segunda parte de la novela, que comienza con el capítulo al que pertenecen los pasajes recién mencionados (titulado "La muerte"). Tras una primera y breve experiencia laboral en una bisutería, Barea vuelve al colegio para preparar su ingreso en un banco. En la nueva etapa, viste traje de hombre, incluso piensa en su ropa

de niño como “cosas de otro” (301); pero él todavía quiere jugar en la calle. No lo hace, conduce su malestar a la casa de doña Baldomera y se pone a leer junto al gato en el balcón. Como no se concentra en la lectura, se pone unos pantalones cortos:

Y me tumbo a lo largo en el balcón, el libro entre el gato y yo . . . Tiene ganas de jugar y se tumba, con su panza blanca al aire. Entre sus cuatro patas meto mi cabeza y me alborota todos los pelos que le hacen cosquillas.

Del balcón de enfrente me llama doña Emilia:

—¡Arturito! ¿Ya has vuelto? (305)

El espacio semiprivado del balcón es propicio a la indiferencia de los niños hacia la separación entre lo público y lo privado; y cuando se alcanza la edad adulta, el lugar pierde parte de sus posibilidades. Así la novela pone una imagen de sutileza al periodo que termina: “Y a mí me da vergüenza de mis juegos de niño. Le contesto rápidamente, me meto dentro y cierro el balcón. Después, lentamente, me vuelvo a vestir el traje de hombre y sigo leyendo, sentado en la mesa del comedor, sin enterarme de lo que dice el libro” (305). Sin duda, el cierre de la puerta del balcón tras poner fin al juego rubrica el final de la niñez de Barea. Por otro lado, adviértase cómo, de manera no distinta a lo que sucede con la buhardilla, ahora la vergüenza también se liga a la suspensión del lenguaje mediante la lectura mecánica e inútil. La semejanza va un poco más allá, pues en ambos casos el individuo se ubica en un espacio entre espacios (portal, escaleras, pasillos, por un lado; balcón, por otro) para dibujar su relación “inestable” con las dos casas (Dietrich 450), por la mera razón de que ninguna lo explica plenamente, o al menos este es el punto de vista del escritor expatriado.

El barrio del Avapiés

El capítulo 7 de la primera parte se titula “Madrid” y, como la vida misma de su protagonista, presenta dos caras. En sus páginas iniciales, el narrador acumula los posesivos de la primera persona del plural para aludir al barrio que va de la Plaza de Oriente a la calle Mayor. Las callejas retorcidas y estrechas, dice, de nombres de santos, de hechos heroicos de la historia de España o de fantasía (como Santa Clara, Lepanto o Espejo), son: “Nuestro barrio —porque este es nuestro barrio— . . . Tenemos nuestro barrio y nuestra ley

... Lo que hay en nuestro barrio es nuestro" (194-95). Es claro que el plural implica al grupo de amigos, de los que andando el tiempo lo distanciará el "traje de hombre" que tanto le pesa y le gusta, y que en la insistencia cabe distinguir la voz del niño que defiende su territorio de juego. Y sin embargo, ese barrio de la socialización lúdica de Barea cede la primacía en su Madrid personal ante Avapiés (Blanco Amor 222; Ynduráin 75).

Hacia el final del mismo capítulo 7, el lector encuentra una excepción absoluta en la tipografía de la novela: cuatro párrafos en letra cursiva, tras los cuales y como síntesis va en versales el nombre del barrio donde se ubica la casa materna. Barea acompaña este subrayado material con el uso de una retórica especialmente lírica que él hace compatible con el realismo de otros tramos del discurso (Salazar Chapela 81). El punto de partida es algo más que una *captatio benevolentiae*, porque remite a uno de los retos mayores de cualquier texto autobiográfico: "*Es difícil volver atrás*" (210). El texto equipara la operación de bucear en la memoria con la de sintonizar un aparato de radio, una suerte de eco de las imágenes que la vanguardia prodigara unas décadas atrás. Y las cursivas concluyen: "*Madrid viejo, mi Madrid de niño, es una oleada de nubes o de ondas. No sé. Pero, sobre todos los blancos y los azules, sobre todos los cantos, sobre todos los sonos, sobre todas las ondas, hay un leit motiv: / A V A P I É S*" (210). A mi ver, la emoción que se busca transmitir con este pasaje tiene en la metáfora tecnológica un mecanismo de contención que la realidad del sentimiento del escritor desborda. Seguirá una explicación, ya en letra redonda, sobre la naturaleza del barrio, pero de la cita es forzoso llamar la atención sobre el posesivo de primera persona del singular que acompaña el nombre de la ciudad. Lo que sigue ya no es cuestión de una pandilla de amigos como aquel "nuestro barrio", es una clave de su intimidad en forma de referencia geográfica. Con la particularidad de que el Avapiés del niño Arturo Barea es otro de esos "espacios entre espacios".

La explicación se presenta inmediatamente después del nombre gritado por las mayúsculas y del mismo modo concluyente: "Madrid terminaba allí entonces. Era el fin de Madrid y el fin del mundo" (210). No en vano siguen territorios llamados las Américas o Mundo Nuevo. La ciudad se convierte en el palenque de una pugna social (Resina xii; Ugarte 3) que somete a tensión sus rígidas jerarquías y hace compatible una cierta nostalgia con la crítica de las desigualdades (Grant 7; Maurice 218; cf. Ingenschay 125): "Era el punto más bajo de la escala social que empezaba en la plaza de Oriente, en el palacio con sus puertas abiertas a los cascós de plumas y a los escotes empujados, y terminaba en Avapiés, que escupía el detritus final al otro mundo" (211-12).

Acaba de referirse al barrio suburbial de las Injurias, junto al puente de Toledo, en la zona sur de la capital (Marra-López 302), y el contraste estri-diente “cascos de plumas/escotes embrillantados” versus “detritus” no oculta que el fragmento expone un autorretrato escindido por vía de metonimia, en la medida en que ha señalado los dos puntos de la ciudad en torno a los que discurre su existencia entonces. Y en todo caso, Avapiés es un barrio que, como recuerda Torres Nebrera (*Anudadas* 112; Introducción 51), está en el límite, como Barea se percibe a sí mismo. La analogía entre uno y otro viene reforzada por la personificación a la que es sometido el espacio en diversos momentos, por ejemplo con el empleo del verbo “escupir” o, algo más abajo, con el adjetivo “serena” aplicado a “playa” (212). Sin duda llega a convertirse en un peculiar álter ego (cf. Suñén 63), pero también es más. En efecto, a la vez representa la lucha por la vida en su dimensión colectiva: “era, por tanto, el fiel de la balanza, el punto crucial entre el ser y el no ser. Al Avapiés se llegaba de arriba o de abajo. El que llegaba de arriba, había bajado el último escalón que le quedaba antes de hundirse del todo. El que llegaba de abajo, había subido el primer escalón para llegar a todo” (212).

Evidentemente estamos ante un límite simbólico y social (Bou 83), del que el movimiento o el flujo del grupo son rasgos fundamentales. Tras la metáfora del “fiel de la balanza”, recurre a la de la “playa” (Dietrich 450) para sintetizar la naturaleza intermedia del barrio materno: “En este choque de fuerzas tremendas y absurdamente crueles la vida no sería posible. Pero las dos olas no llegan nunca a estrellarse. Entre ellas se interpone una playa compacta y serena que absorbe los dos choques y los convierte en corrientes que fluyen y refluyen. El Avapiés entero es un bloque de trabajo” (212). La aguda percepción del novelista, sumada a su destreza retórica, elabora una síntesis espléndida de la pugna social del Madrid de principios de siglo que tanto ocupara al primer Pío Baroja. A la postre, la diversidad esencial del lugar cristaliza en una multiplicidad de registros lingüísticos, de modo que solo tras haber hecho constar el cruce de “todas las lenguas del mismo idioma” (212), el narrador explica el meollo de su relación particular con el sitio que las acoge.

Recuerda que gran parte de su tiempo de infancia transcurre en un caminar continuo, otra “ruta” a semejanza de la que nombra en el segundo volumen de su trilogía, una y otra decisivas en la “forja” del personaje: “he bajado desde las puertas del Palacio Real a las puertas del Mundo Nuevo y he subido a la inversa” (212). Nótese que “subir” y “bajar” se utilizan aquí en una acepción doble: tanto en sentido geográfico como con un matiz social; y

que, una vez más, el narrador utiliza lo liminar como medio expresivo, según ratifican las “puertas”.

Si resuena el Avapiés en mí, como fondo sobre todas las resonancias de mi vida, es por dos razones:

Allí aprendí todo lo que sé, lo bueno y lo malo. A rezar a Dios y a maldecirle. A odiar y a querer. A ver la vida cruda y desnuda, tal como es. Y a sentir el ansia infinita de subir y ayudar a subir a todos el escalón de más arriba. Esta es una razón. (213)

Primero hay que aclarar que no dice toda la verdad sobre su completo aprendizaje, según él mismo revela después. Pero sucede además que el fondo de todas sus resonancias recibe en la parte final del fragmento una valoración que, hasta cierto punto, es una desvalorización, pues si de subir se trata, es obvio que ello supone alejarse de lo que significa Avapiés en este contexto. Sea como fuere, el pasaje aporta un factor para añadir a la tarea de auto-exploración que aquí se analiza: se trata de la presencia del “otro”, con el que de manera inequívoca se compromete el sujeto que cuenta. Se trata de ascender “todos”. *La forja* despliega una personal hermenéutica de la propia existencia del individuo, mas ahora sabemos que también sustenta una moral con derivaciones políticas (cf. Torres Nebrera, *Anudadas* 112). Hasta aquí el primer motivo, mencionó dos: “La otra razón es que allí vivió mi madre. Pero esta razón es mía” (213). Desde el final del capítulo primero, con el ocultamiento de la buhardilla, el lector sabe cómo Barea gestiona la eficacia del silencio. El capítulo “Madrid” termina con las dos frases reproducidas. Otra vez el posesivo de la primera persona del singular concentra la afectividad del personaje, en este caso con una dosis de pudor que tan solo puede suscitar el asentimiento de un receptor que se desea copartícipe de la rebeldía afirmada.

Ahora bien, no ha de perderse de vista que la de Barea es una crianza ambivalente (Lunsford 76) y que dicha cualidad se transmite a la pintura de los lugares, y desde luego también a este. Así pues, un capítulo más tarde —en el que dedica al colegio— menciona a un par de compañeros que, como él mismo se identificó (218), son chicos pobres con matrículas de honor, y puntualiza: “ellos viven en el Avapiés, en casas de corredor, y yo vivo en un barrio rico y conozco muchas cosas que ellos no conocen” (232). Vale decir, su barrio en realidad no lo ha educado tan completamente como ha indicado solo unas páginas atrás, pues él “conoce” más precisamente por vivir, aunque sea solo en parte —pero esto no lo destaca ahora—, en otro sitio de mayor

categoría social. “Tampoco hay quien les quite el vicio de hablar como en el Avapiés y sueltan toda clase de palabrotas” (232). Aquí de nuevo parece que el narrador se corrige a sí mismo o se traiciona. En el capítulo precedente, hace constar cómo en su frontera de la ciudad se amalgaman todas las lenguas del idioma: “la atildada del señor, la desgarrada del chulo, el argot del ladrón y el mendigo, la rebuscada del escritor en ciernes. Se oyen las blasfemias más horribles y las frases más delicadas” (212). Sin embargo, parece que al cabo resuenan más las palabrotas. Difícilmente el lector puede evitar traer a las mentes la vergüenza que toca otros componentes destacados de su “forja”, vergüenza que supone malestar interior en el autorretrato configurado por los espacios, tan eficaces al respecto porque son límites⁴ y son idóneos por ende para apresar la conflictividad y los claroscuros del personaje.

Los pinares de la Moncloa

La caracterización socialmente escindida del protagonista del libro adquiere una complejidad mayor cuando se adentra en el tiempo intermedio de la adolescencia, por ello consolida su soledad: “Todos los conocidos han dejado de tratarme como niño, pero ninguno quiere tratarme como hombre” (308).⁵ El espacio que pone de relieve el cambio de edad y sus turbaciones son los pinares de la Moncloa, en el límite noroeste de aquel Madrid; en este caso, se trata de una zona de transición entre la ciudad y la naturaleza del entorno.⁶ No obstante, la primera referencia se produce cuando, siendo niño, acompaña al tío José en sus actividades profesionales y nombra un jardín abandonado junto a la oficina de aquel. El narrador detesta el Retiro a causa de los

4. Recuérdese al respecto que “[t]he interest of a poetics of liminality . . . lies in probing the precarious instabilities of the limit, exposing inherent ambivalences” (Dietrich 455).

5. Los dos conflictos del individuo se solapan, como demuestra la escena en la que el padre Joaquín pretende explicarle los cambios que lo afectan y para ello pide a Arturo que saque lo que lleva en los bolsillos: “Voy sacando, confuso, el pañuelito de seda del bolsillo del pecho, la cartera de piel nuevecita, el reloj de plata, el pañuelo doblado, dos pesetas, un lápiz automático, un cuadernito de apuntes”. Y el religioso replica con algo de *ubi sunt* que parece aludir a otra clase social: “¿Y qué has hecho de las bolas y del peón? ¿No llevas chapas, ni cajas de cerillas, ni fototipias, ni cordeles para jugar a justicias y ladrones? ¿No llevas ningún bolsillo roto, ni te faltan botones, ni llevas manchas de tinta en las manos?” (307). El tema de la soledad del personaje lo han abordado, entre otros, José Ortega (388), Domingo Pérez Minik (308), Rodríguez Monegal (54) y Torres Nebrera (*Anudadas* 116).

6. Vale la pena traer a colación ahora que, según Tuan (126), el espacio puede tener un significado temporal en las reflexiones de un poeta. O, cabe añadir, en las de un narrador con ribetes de poeta como Barea.

guardias y los alambres de espino: “solo me gusta ir al campo en la Moncloa, que se puede correr por la hierba y hay flores y piñas, y venir aquí al jardín” (206). Este lugar “otro”, al modo de Michel Foucault (758–59), fuera de todos los lugares aunque sea efectivamente localizable, supone más que nada un reducto de libertad para el protagonista y, tanto como eso, un rechazo de cualquier imposición sentida como arbitraria. Tales rasgos se acentúan con la pubertad y el relato los visualiza en un marco más amplio.

El capítulo 6 de la segunda parte, “Futuro”, desarrolla las cavilaciones del Barea empleado de banco, que los domingos marcha temprano al otro extremo de Madrid: “Tengo ansia de algo. ¿De qué? No lo sé . . . Mirar a lo lejos. Llenarme la cabeza de campo . . . Más allá está la Moncloa. Campo libre. Crece la hierba y las ortigas entre ella” (357–58).⁷ En este caso, el polo opuesto ya no es el Retiro, sino el más cercano Parque del Oeste, con sus simetrías de jardín inglés. La hierba que prefiere no es decorativa, no está recortada y convive con el riesgo de las ortigas. La identificación o complicidad con el lugar —como ya había sucedido con el Avapiés, solo que ahora de manera más detonante— pasa por personificar una tierra que “se ofende” si el ser humano bebe en sus fuentes (359) o unos pinos capaces de reírse (359) mientras el adolescente se desliza bajo sus copas.

Pocas veces se ha retratado Barea de manera tan nítida como lo que Turner llama “gente de umbral” (*Proceso* 102): “Los semi-hombres, semi-niños, como yo, nos vamos más lejos: a los pinos de la Moncloa . . . Luego, no leemos. Miramos. Miramos las bandadas de jóvenes que saltan, corren y se persiguen . . . Quisiéramos estar allí con ellos, besar y que nos besaran; pero nos da vergüenza. Y los despreciamos desde lo alto del trono de nuestro pino y de nuestro libro” (361). Como en el resto de la obra, por unas razones u otras con frecuencia mezcladas (a causa de las matrículas de honor, el origen social o la edad), la novela construye el relato de un individuo apartado, incomprendido, en pugna con el entorno y, como consecuencia de todo ello, en proceso de transformación. Las incoherencias y frustraciones generan el dolor que transmite y la reiterada “vergüenza”. El relato construye verdad desde el falso “trono” y las limitaciones que asume. En última instancia y como en los demás casos, la conflictividad interior del personaje resuena en su relación con la geografía que la arropa: “Como no se puede leer con estas

7. En *La ruta* (424–25), ya de regreso de la guerra de Marruecos, retoma sus paseos y reflexiones en esta zona de la ciudad.

imágenes que turban, hay que pensar. Los domingos, en la Moncloa, me dedico a pensar. A veces odio tanto el pensar que al domingo siguiente no voy a la Moncloa” (361).

Pero como el sendero de tiempo (y de espacio) que recorre es sinuoso, prescinde de los pinares donde piensa y no lee; sin embargo, retorna a ellos para jugar: “Y la charca donde la barca flota se convierte en una selva de Brasil o del Canadá, con orillas verdes, llenas de serpientes, o con márgenes heladas donde aúllan los lobos. Yo he hecho barcas de estas en las mañanas de domingo y las he hecho flotar en una charca de la Moncloa” (364). El problema surge cuando regala la barca a un niño y este dice a sus padres que se la ha dado un “señor”, porque es obvio que los señores no juegan de ese modo. La lucidez de las palabras del novelista da buena cuenta de cómo la forja de un rebelde se fragua en la pugna de las inconsistencias y debilidades íntimas. En rigor, no es una cuestión de edad, o al menos no solo de edad, sino de educación y carácter, de ahí que el enfrentamiento no termine, según corroboran *La ruta* y *La llama*.

Durante el mismo año 1951 que ve por primera vez la trilogía de Barea en español, al hilo de sus reflexiones sobre la “Literatura española contemporánea”, continúa el análisis de sus razones para la creación literaria. Confirma la dimensión suprapersonal de la labor (Eaude 219; Ortega 378), el compromiso con la honestidad y las dificultades anejas (Altisent 159; Townson, Introducción, *Cuentos* 8), así que busca “expresar las penas y esperanzas de mi gente —por lo tanto, de seres humanos—, tan clara, simple y honradamente como podía, pero sin pretender que las cosas sean menos complicadas y contradictorias de lo que son” (“Literatura” 124). Algunas contradicciones constan en estas páginas, en su mayor parte referidas al propio novelista.⁸ Aquí se ha comprobado cómo los claroscuros del sujeto se articulan con los lugares más próximos a sus afectos y los convierten en testigos fiables de los avatares sufridos; no en balde las historias de vida siempre son historias de movimiento (Schlögel 365; 363).

Ahora bien, no ha de obviarse que esta geografía del yo pretérito se vislumbra desde un yo exiliado que, en el mismo ensayo, se definía de este modo: “mi lenguaje es el de la clase obrera madrileña de que vengo . . . soy

8. Vale la pena reproducir a este respecto otro fragmento del mismo texto: “Tal como yo la veo, la tarea urgente del escritor hoy día es expresar hasta las cosas más escualidas y feas que descubre en su mente, porque son ellas la parte de nuestra existencia que debemos vencer si queremos seguir en pie” (“Literatura” 124).

el primer escritor español proveniente de las clases bajas de una gran ciudad" ("Literatura" 124). El trasterrado en Inglaterra elabora un autorretrato infantil y adolescente en la capital de España que sirva como premisa convincente al republicano que es (Alborg 220; Torres Nebrera, Introducción 57; cf. *Anudadas* 116), y ello supone construir los espacios más íntimos, de manera que estos den coherencia a la ideología del presente de la escritura. El problema surge cuando el dibujo del pasado, mediatizado por el presente del exilio, no es coherente en sí; y desde luego no lo es en sus espacios entre espacios, que sobre todo señalan un universo personal entre la clase obrera y la burguesa. Así lo ha revelado la persistente "vergüenza" al ahondar en la naturaleza de los límites a los que se acoge el sujeto en busca de su expresión espacial. Y en cualquier caso, cabe preguntarnos si la voz de *La forja de un rebelde* se explicaría tan solo con el origen humilde que se reivindica en la cita anterior. Lo negativo de la respuesta no puede convertirse en un reproche hacia el escritor, que se arriesga en una operación de autoconocimiento con altas dosis de integridad y rigor, sino más bien en una definición del hombre contemporáneo: compuesto e intrincado, tan a menudo frágil.

Tuan sugiere que lo que el pasado significa para los individuos es la necesidad de adquirir un sentido de la identidad del yo por encima de la delgadez del presente (186). La geografía en gran medida remota, Madrid ca. 1910, que retrata al individuo Barea en *La forja* remite a la España de 1939 (cf. J. M. C. 104), tanto por semejanza como por contigüidad: sus espacios liminares evocan un país real dividido por la guerra y pretenden un país de encuentro que no existía en el instante de la escritura, sin duda filtrado por el mal de ausencia del exilio (Montiel Rayo 55). La dimensión simbólica de los lugares estudiados (Lutwack 31) apunta tanto a la comunidad en la que el sujeto se percibe, como hacia sus señas individuales. La complejidad y ambivalencia que definen a los espacios límite parecen especialmente eficaces para abordar a un personaje que obtiene lo mejor de su fuerza de las contradicciones. Hay que recordar ahora que, acaso por azar, la casa y herrería de su tío Luis, que respalda la metáfora que da nombre a *La forja de un rebelde* y a su primera entrega, se encuentra "en el límite" (161) de Méntrida, donde pasa parte de sus veranos de infancia el niño del comienzo de la novela (González López 104), y que para el héroe el modo como se transforma el hierro es "lo maravilloso" (157). Una parte de su conversión en hombre comprometido con la historia de su pueblo se ha analizado en este trabajo de la mano de los lugares que la conformaron y que, a su vez, se hicieron eco de ella hasta el punto de la complicidad. Los espacios entre espacios perfilan un joven fracturado entre

clases sociales, casas y edades, cabal antecedente del adulto dividido entre clases y tiempos, e incluso entre dos países y dos lenguas, como certifica la suerte editorial del libro; alguien que no sabe pero que no cesa de interrogar,⁹ más que nada un semejante. Con la particularidad de que así Barea cumple su objetivo último: la geografía íntima estudiada revela un yo que, desde su perspectiva de expatriado representativo de una colectividad, ilumina las raíces del enfrentamiento subyacente en la Guerra Civil Española, para coadyuvar a lo que llamó “la paz mayor” por venir (“Novela” 19).

Obras citadas

- Adams, Paul C., Steven Hoelscher y Karen E. Till. “Place in Context: Rethinking Humanist Geographies.” En *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Ed. P. C. Adams, S. Hoelscher y K. E. Till. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. xiii–xxxiii.
- Aguirre, Manuel, Roberta Quance y Philip Sutton. *Margins and Thresholds: An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: Gateway, 2000.
- Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Vol. 2. Madrid: Taurus, 1962.
- Altisent, Marta E. “Autobiografía, testimonio y propaganda en la ficción de Arturo Barea.” En *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*. Ed. Manuel Aznar Soler. Vol. 2. Sant Cugat del Vallès, Esp.: GEXEL, 2000. 147–59.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barea, Arturo. *Cuentos completos*. Ed. Nigel Townson. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- . “Historia literaria.” 1940. En *Palabras recobradas*. De Barea. 659–60.
- . *La forja de un rebelde*. 1. *La forja*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2009.
- . *La forja de un rebelde*. 2. *La ruta*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2011.
- . *La forja de un rebelde*. 3. *La llama*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.
- . “Literatura española contemporánea.” 1951. En *Palabras recobradas*. De Barea. 117–24.
- . “Notas biográficas.” 1940. En *Palabras recobradas*. De Barea. 655–58.
- . “Novela y autobiografía.” 1943. En *Palabras recobradas*. De Barea. 17–19.

9. Importa recordar aquí el pasaje siguiente: “Todos ellos me han enseñado a vivir. Nada de lo que me han enseñado sirve para vivir. ¡Nada! ¡Absolutamente nada! . . . Me han engañado. La vida no es lo que enseñan ellos, es otra cosa. Me han engañado y ahora tengo yo que aprender, solo, lo que es la vida . . . yo quisiera saber lo que es la vida” (*La forja* 413).

- . *Palabras recobradas: textos inéditos*. Ed. Nigel Townson. Barcelona: Debate, 2000.
- Benedetti, Mario. "El testimonio de Arturo Barea." *Número* 15–16–17 (1951): 374–81.
- Blanco Amor, José. "A 20 años de *La forja de un rebelde*: Arturo Barea y los valores de su obra." *Cuadernos Americanos* 31 (1972): 213–22.
- Bou, Enric. *Invention of Space: City, Travel and Literature*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2012.
- Dietrich, René. "Towards a Poetics of Liminality in 'This Space between Spaces': The Shore Lines of Contemporary American Poetry." *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 125 (2007): 448–64.
- Eaude, Michael. *Arturo Barea: triunfo en la medianoche del siglo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001.
- Fernández de los Ríos, A. *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. 1876. Madrid: La Librería, 2002.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres." 1984. En *Dits et écrits, 1954–1988*. Vol. 4. 1980–1988. Paris: Gallimard, 1994. 752–62.
- González López, Emilio. "Arturo Barea: *La forja de un rebelde*." *Revista Hispánica Moderna* 19 (1953): 103–04.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939–2010*. Madrid: Crítica, 2011.
- Grant, Helen. Introduction. *The Forge*. De Arturo Barea. Londres: Flamingo, 1984. 5–13.
- Ingenschay, Dieter. "Bees at a Loss: Images of Madrid (before and) after *La colmena*." En *After-Images of the City*. Ed. Joan Ramon Resina y D. Ingenschay. Ithaca, NY: Cornell UP, 2003. 123–38.
- J. M. C. "En la muerte de Arturo Barea, novelista español." *Papeles de Son Armandans* 22 (1958): 101–06.
- Lunsford, Kern L. "*La forja de un rebelde*" de Arturo Barea: relato autobiográfico de las causas ideológicas de la guerra civil española. Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1991.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1984.
- Marra-López, José R. *Narrativa española fuera de España (1939–1961)*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Maurice, Jacques. "Ville et roman au XX^e siècle: Madrid." En *La ville dans le monde ibérique et ibéro-américain*. Poitiers, Fr.: La Licorne, 1995. 211–22.
- Mitchell, Peter Chalmers. Translator's Introduction. *The Forge*. De Arturo Barea. Londres: Faber and Faber, 1941. 9–14.
- Montiel Rayo, Francisca. "Planos y guías para vivir y crear: la memoria geográfica de los escritores del exilio republicano de 1939." En *Spanish Republican Exile Geographies / Geografías del exilio republicano español*. Ed. Helena Buffery, Francis Lough, Elisenda Marcer y Antonio M. Sánchez. Birmingham, UK: Centre for the Study of Hispanic Exile – U of Birmingham, 2012. 47–56.
- Moral Aguilera, Rafael del. *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939–1975)*. Madrid: U Complutense, 1991.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1939–1967)*. Madrid: Gredos, 1973.

- Ortega, José. "Arturo Barea, novelista español en busca de su identidad." *Symposium* 25 (1971): 377-91.
- Pecellín Lancharro, Manuel. "Arturo Barea Ogazón." En *Literatura en Extremadura*. Vol. 2. Badajoz: Universitas, 1981. 243-62.
- Pérez Minik, Domingo. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Resina, Joan Ramón. Introduction. *Iberian Cities*. Ed. J. R. Resina. New York: Routledge, 2001. ix-xxiii.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Arturo Barea: la máscara del realismo." En *Tres testigos españoles de la guerra civil*. Caracas: Monte Ávila, 1971. 47-61.
- Salazar Chapela, Ernesto. "Carta de Londres: Arturo Barea." *Asomante* 14 (1958): 80-84.
- Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo: sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela, 2007.
- Suñén, Luis. "Arturo Barea y los fantasmas de la historia." *Camp de l'Arpa* 48-49 (1978): 60-64.
- Torre, Guillermo de. "Arturo Barea y *La forja de un rebelde*." *Sur* 205 (1951): 60-65.
- . "Arturo Barea y su autobiografía novelesca." En *Al pie de las letras*. Buenos Aires: Losada, 1967. 186-97.
- Torres Nebrera, Gregorio. Introducción. *La forja de un rebelde*. 1. *La forja*. De Arturo Barea. 9-82.
- . *Las anudadas raíces de Arturo Barea*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002.
- Townson, Nigel. Introducción. *Cuentos completos*. De Arturo Barea. 7-13.
- . Introducción. *La forja de un rebelde*. De Arturo Barea. vii-xii.
- . Introducción. *Palabras recobradas: textos inéditos*. De Arturo Barea. xiii-xxxii.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002.
- Turner, Victor W. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
- . "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology." En *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982. 20-60.
- Ugarte, Michael. *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1996.
- Ynduráin, Francisco. "Resentimiento español: Arturo Barea." *Arbor* 85 (1953): 73-79.