ALTÉRITÉ Y CONVIVENCIA: LA LUCHA DE CLASES EN *LA TRIBUNA*.

Denis VIGNERON
INSPE, Université de Lille

DOSSIER

En español, destaque una problemática que le permita organizar una reflexión a partir de estos tres documentos en relación con la noción «Altérité et *convivencia*».

DOCUMENT I :

Vivía el barrio entero en la calle, por poco que el tiempo estuviese apacible y la temperatura benigna. Ventanas y puertas se abrían de par en par, como diciendo que donde no hay, no importa que entren ladrones; y en el marco de los agujeros por donde respiraban trabajosamente los ahogados edificios, se asomaba ya una mujer peinándose las guedejas, y de la cual sólo distinguía el transeúnte la rápida aparición del brazo blanco y la oscura aureola del cabello suelto; ya otra, remendando una saya vieja; ya lactando a un niño, cuyas carnes rollizas doraba el sol; ya mondando patatas y echándolas, una a una, en grosera cazuela... Esta vecina atravesaba con la *sella* de relucientes aros camino de la fuente; aquella se acomodaba a sacudir un refajo o a desocupar, mirando hacia todos lados con recelo, una jofaina; la de más acá salía con ímpetu a administrar una mano de azotes al chico que se tendía en el polvo; la de más allá volvía con una pescada, cogida por las agallas, que se balanceaba y le flagelaba el vestido. Todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a luz y a vista del público. Pañales pobres se secaban en las cancillas de las puertas;

la cuna del recién nacido, colocada en el umbral, se exhibía tan sin reparo como las enaguas de la madre... Y no obstante, el barrio no era triste; lejos de eso, los árboles vecinos, el campo y mar colindantes, lo hacían por todo extremo saludable; el paso de los coches lo alborotaba; los chiquillos, piando como gorriones, le prestaban por momentos singular animación; apenas había casa sin jaula de codorniz o jilguero, sin alelíes o albahaca en el antepecho de las ventanas; y no bien lucía el sol, las barricas de sardinas arenques, arrimadas a la pared y descubiertas, brillaban como gigantesca rueda de plata.

Tampoco faltaban allí comercios que, acatando la ley que obliga a los organismos a adaptarse al medio ambiente, se acomodaban a la pobreza de la barriada. Tiendecillas angostas, donde se vendían zarazas catalanas y pañuelos; abacerías de sucio escaparate, tras de cuyos vidrios un galán y una dama de pastaflora se miraban tristemente viéndose tan mosqueados y tan añejos, y las cajas tremendas de fósforos se mezclaban con garbanzos, fideos amarillos, aleluyas y naipes; figones que brindaban al apetito sardinas fritas y callos; almacenes en que se feriaban cucharas de palo, cestería, cribas y zuecos: tal era la industria de la cuesta de San Hilario. Allí se tuvo por notable caso el que un objeto adquirido se pagase de presente, y el crédito, palanca del moderno comercio, funcionaba con extraordinaria actividad.

Todo se compraba al fiado: cigarrera había que tardaba un año en poder abonar los chismes del oficio. Reinaba en el barrio cierta confianza, una especie de comadrazgo perpetuo, un comunismo amigable: de casa a casa se pedían prestados, no solamente enseres y utensilios, sino «una sed» de agua, «una nuez» de manteca, «un chisquito» de aceite, «una lágrima» de leche, «un nadita» de petróleo. Avisábanse mutuamente las madres cuando un niño se escapaba, se descalabraba o hacía cualquier diablura análoga; y como el derecho de azotar era recíproco, las infelices criaturas venían a estar en potencia propincua de ser vapuleadas por el barrio entero.

Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* (1883),
Ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra,
1989, cap. XXX, p. 213-215.

DOCUMENT 2 :

José Gutiérrez Solana, *Mujeres de la vida*, óleo sobre lienzo, 99 x 121 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1915-1917.
<https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/gutirrez-solana-jose-120>

DOCUMENT 3 :

Manuel y Roberto bajaron por el paseo de los Pontones y siguieron en dirección del puente de Toledo. El estudiante no dijo nada, y Manuel nada quiso preguntarle.

El día estaba seco, polvoriento. El viento sur, sofocante, echaba bocanadas de calor y de arena; algunos relámpagos iluminaban las nubes; se oía el sonar lejano de los truenos; el campo amarilleaba, cubierto de polvo.

Por el puente de Toledo pasaba una procesión de mendigos y mendigas, al cual más desastrados y sucios. Salía gente, para formar aquella procesión del harapo, de las Cambroneras y de las Injurias; llegaban del paseo Imperial y de los Ocho Hilos; y ya, en filas apretadas, entraban por el puente de Toledo y seguían por el camino alto de San Isidro a detenerse ante una casa roja.

—Esto debe ser la Doctrina —dijo Roberto a Manuel, señalándole un edificio, que tenía un patio con una figura de Cristo en medio.

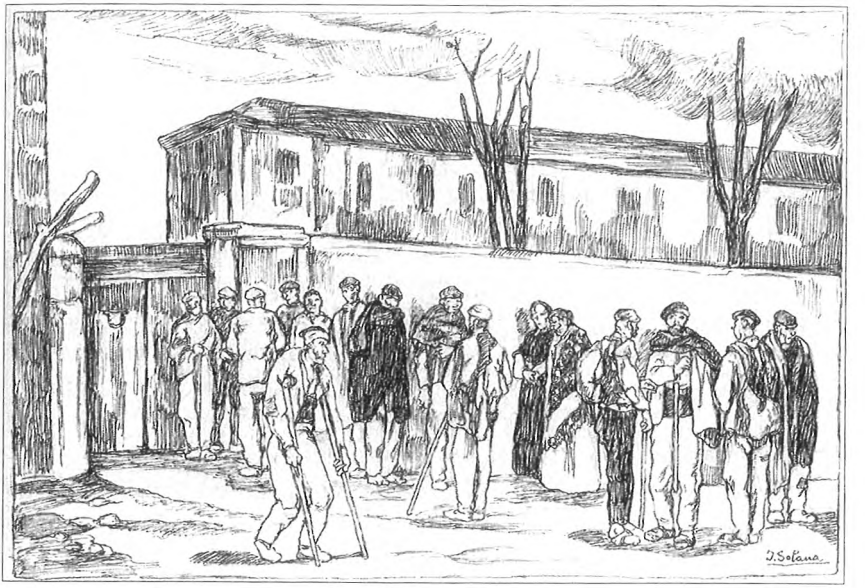
Se acercaron los dos a la verja. Era aquello un conclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros. Las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de una capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo. Los mantones, verdes, de color de aceituna, y el traje triste ciudadano, alternaban con los refajos de bayeta, amarillos y rojos, de las campesinas.

Roberto paseó mirando con atención el interior del patio. Manuel le seguía indiferente.

Entre los mendigos, un gran número lo formaban los ciegos; había lisiados, cojos, mancos; unos hieráticos, silenciosos y graves; otros movedizos. Se mezclaban las anguarinas pardas con las americanas raídas y las blusas sucias. Algunos andrajosos llevaban a la espalda sacos y morrales negros; otros, enormes cachiporras en la mano; un negrazo, con la cara tatuada a rayas profundas, esclavo, sin duda, en otra época, envuelto en harapos, se apoyaba en la pared con indiferencia digna; por entre hombres y mujeres correteaban los chiquillos descalzos y los perros escuálidos; y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera.

Pío Baroja, *La busca* (1904),
Madrid, Ed. Caro Raggio, 1997, p. 86-88.

Document 4 : (Hors corpus)



José Gutiérrez Solana, *Esperando la sopa*,
lápiz y tinta sobre papel, 32 x 44 cm,
colección particular, ca. 1910-1914.

PRÉLIMINAIRES : VOIR BULLETIN OFFICIEL SPÉCIAL N°1 DU 22 JANVIER 2019

Rappel du programme du CAPES :

Axe d'étude de l'enseignement de spécialité langues, littératures et cultures de la classe de première : Altérité et *convivencia*.

Thématique « Diversité du monde hispanophone »

La diversité du monde hispanophone se reflète dans la pluralité de ses territoires et dans leurs contrastes. Villes moyennes ou mégapoles tentaculaires (l'Amérique latine est actuellement la deuxième région la plus urbanisée de la planète), immensités désertiques ou simple *pueblo*, pour ne citer que quelques exemples, sont au cœur d'une production littéraire et artistique abondante qui en reflète les mutations. Loin d'être un simple cadre, ces espaces qui s'étendent, reculent, intègrent ou excluent y sont traités comme des protagonistes à part entière.

Langue officielle dans 21 pays de trois continents (Amérique, Europe, Afrique), l'espagnol est parlé par plus de 500 millions de personnes, troisième langue la plus utilisée sur internet et deuxième sur les réseaux sociaux.

Cette expansion est le résultat des grandes expéditions et conquêtes du début de l'époque moderne, qui ont profondément enrichi et transformé l'espagnol. La rencontre de l'autre est devenue au fil du temps source d'enrichissement qui se reflète chaque jour davantage dans les sociétés, les arts, les coutumes, etc. Cette diversité du monde hispanophone est envisagée à travers trois axes d'étude :

Axe 2 : Altérité et *convivencia*

Les relations à l'autre sont de différentes sortes. Mythe historiographique ou réalité, à l'époque médiévale, la *convivencia* évoque les relations harmonieuses entre des populations appartenant à des ethnies et à des religions différentes qui cohabitèrent au sein de la péninsule ibérique. À partir de 1492, le regard que les découvreurs et les conquérants ont porté sur les peuples qu'ils rencontraient au gré de leurs voyages ou de leurs campagnes, a fait l'objet de chroniques qui sont autant de documents précieux pour aborder la notion d'altérité dans le monde hispanophone. Les notions d'altérité et de *convivencia* trouvent un écho dans la société contemporaine : en Espagne, avec les questions des nationalismes ou de l'accueil de l'étranger, touriste ou migrant ; en Amérique latine où la question du vivre ensemble reste d'actualité, par exemple avec les revendications des populations indiennes.

Les thématiques

Le programme de la classe de première fixe deux grandes thématiques, déclinées selon différents axes d'étude. Le professeur les traite dans l'ordre qu'il souhaite. À

l'intérieur de ce cadre, il choisit des axes d'étude et organise librement des séquences d'enseignement cohérentes, structurées autour d'une problématique.

Ces thématiques sont abordées à travers un ou plusieurs des sept domaines suivants : arts, croyances et représentations, histoire et géopolitique, langue et langages, littérature, sciences et techniques, sociologie et économie. Les croisements ainsi opérés entre thématiques et domaines permettent tout au long du cycle terminal de développer et de consolider les repères culturels des élèves, et de conduire à des problématisations très diverses. Ces croisements favorisent l'ouverture d'esprit des élèves, la formation de leur jugement et de leur esprit critique.

Unités et fractures sociales : oppositions et cohabitations	Quevedo, F. de, *Poderoso caballero es don dinero*, 1603 Baroja, P., *La Busca*, 1904 Pérez Galdós, B., *La de Bringas*, 1884 *Etxebarría*, L., *Cosmofobia*, 2007	Saura, C., *Deprisa, deprisa*, 1981 León de Aranoa, F., *Barrio*, 1998 Buñuel, L., *Los olvidados*, 1950 Plá, R., *La Zona*, 2007 Wood, A., *Machuca*, 2004 G. Dudamel y *la orquesta juvenil*

Los tres documentos que componen este dossier son emblemáticos del cuestionamiento de la representación de la realidad, en literatura y arte, en una época comprendida entre 1883, fecha de publicación de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, y 1917, fecha de realización de la pintura *Mujeres de la vida* de José Gutiérrez Solana. Entre estos dos documentos, el fragmento de la novela *La busca* de Pío Baroja, publicada en 1904, aporta una reflexión más sobre las mutaciones del género novelístico en la transición entre los siglos XIX y XX. Todos estos documentos pertenecen a la corriente de realismo social que caracteriza numerosas obras artísticas de la época –siendo *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán la primera novela española de protagonismo obrero tras *L'assommoir* de Émile Zola, publicado en 1876–. Sin embargo, si estos tres documentos revelan claramente la intención ética y estética de sus autores de indagar en la realidad social del proletariado de la época, difieren no obstante por su manera de retratar la pobreza, acentuándose su crudeza y sordidez conforme entramos en el siglo XX. En efecto, cada documento del dossier aporta su propia visión, tanto objetiva como subjetiva, sobre las condiciones de vida en los barrios pobres y populares y, de hecho, permite sensibilizar, a la luz de una preocupación contemporánea por la noción de alteridad y convivencia, a las características constitutivas de una clase social determinada. Por eso nos invita el dossier a ver cómo los tres autores expresan su propia percepción de la pobreza. Tras destacar primero los rasgos descriptivos de la pobreza a través de los tres documentos, veremos cómo los autores exploran la complejidad del tejido social al servicio de sus intenciones estéticas y subjetivas. Esta segunda parte nos llevará a analizar las reglas de convivencia que se establecen o no para regir la colectividad. En un último apartado, la subjetividad y la temporalidad de cada uno de los textos nos permitirán entender cómo los autores valoran diferentemente la noción de clase social.

Describir la pobreza

Lo que caracteriza los tres documentos que componen este dossier es su relación con la vida barriobajera que se desarrolla a la sombra de cada gran ciudad, siendo la industrialización y sus constituyentes el telón de fondo de las narraciones aquí propuestas. En el fragmento de *La Tribuna*, la cuesta de San Hilario a donde se muda la protagonista Amparo, tras

la muerte de su padre, da lugar a toda una descripción que constituye el marco, a la vez sociológico y geográfico, de la realidad diaria de la vida obrera. El título del capítulo XXX «Donde vivía la protagonista», del cual está sacado el fragmento, recuerda bien el método naturalista que consiste en establecer un vínculo entre el medio y los personajes. Aquí, como lo recuerda el narrador con las primeras palabras del capítulo, «El barrio de Amparo era de gente pobre» (Pardo Bazán 1989: 212): frase que suena ya como una fatalidad, una presión de un determinismo social que, a lo largo de toda la novela, Amparo va a intentar poner en cuestión para rebelarse contra la advertencia de la madre que melancólicamente le recuerda que «El pobre, pobre es» (Pardo Bazán 1989: 232): advertencia que contiene en sí todo el argumento de la novela. En este barrio de gente pobre y donde «abundaban cigarreras, pescadores y *pescantinas*» (Pardo Bazán 1989: 212), alejado del centro por una frontera invisible pero muy perceptible, tal y como se organizan las ciudades y sus subdivisiones en barrios en función de la categoría social de sus habitantes, se comparte toda una comunidad de vida en la que participan Amparo y su madre. De la descripción que hace la narradora, inspirándose del barrio pesquero de Marineda para redactar una historia suburbana de la pobreza coruñesa, se desprende la impresión de una vida basada en la actividad y el trabajo incesante. El primer verbo del fragmento «vivir» no es casual y permite hacer hincapié en la vitalidad de este barrio obrero y de la cual se hace partícipe el lector, presenciando una cantidad de escenas íntimas, como si estuviera en la misma calle. Otra característica del barrio es la presencia de un gran número de mujeres, y parece que el narrador solo se interese por ellas, escudriñando sus quehaceres diarios declinados en una serie de gerundios –aseándose, peinándose, cocinando, remendando, mondando, lactando– que dan a la escena, además de realismo, una presencia temporal tangible. La voz narradora insiste también en la gran naturalidad de ciertas escenas, como si la falta de pudor formara parte de la cultura popular. Por eso, insiste en decir que «todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a luz y a vista del público». Esta falta de filtro, impuesto por las reglas de conveniencia de la sociedad burguesa, parece ser también un determinante de la clase popular, caracterizada por su pragmatismo tosco, y cierta forma de desfachatez que la hace actuar sin recato. Aquí,

la comparación de la voz narradora entre la clase popular y la clase de los barrios opulentos no disimula la refinada educación de la aristocrática Emilia Pardo Bazán que sin duda censura los modales campechanos de la clase obrera. Sin embargo, la frase «Pañales pobres se secaban en las cancillas de las puertas; la cuna del recién nacido, colocada en el umbral, se exhibía tan sin reparo como las enaguas de la madre...» insiste más bien en las malas condiciones de vida que imponen este desbordamiento de la vida privada en el espacio público. La insalubridad de estos «ahogados edificios», la estrechez de las casas, la falta de luz, obligan a esta promiscuidad que hace de la calle el espacio de vida de las mujeres y los niños. Pero estas mujeres pardobazanianas no tutean en nada a aquellas *Mujeres de la vida* del cuadro de José Gutiérrez Solana. Aquí el retratista de la España negra, explorador de los bajos fondos de la España mísera y sumisa en los albores del siglo XX, representa a un grupo de cuatro prostitutas exponiendo sus cuerpos a la calle, bajo la mirada torva de una alcahueta inquietante. Colocadas, o más bien expuestas como mercancías, en primer término, estas mujeres se ofrecen a la vista del transeúnte y del espectador. Arrinconadas al pie de una pared oscura donde se divisan los pliegues de una cortina oscura que indica la entrada de lo que debe ser un lupanar, estas cuatro mujeres, impresionantes por su mirada de desolación y resignación, cargan con todo el peso de la miseria humana. El tema de la prostitución es recurrente en la obra tanto literaria como gráfica de José Gutiérrez Solana. En su libro *La España negra* alude varias veces a aquellas mujeres que apenas llegadas de su pueblo tienen que bregar por su subsistencia y encuentran una dolorosa salvación en la prostitución exponiéndose a la violencia de algún chulo. Aquí, en la pintura, la exhibición, la desnudez, los brazos cruzados que evocan la espera interminable, las miradas tristes y la falta de emoción traducen la dureza infrahumana de su condición. Aunque el pintor les da un protagonismo colocándolas en primer término, están como ausentes, ahogadas entre la mirada del espectador y la vida de la calle que se desarrolla detrás. La mujer con el pecho descubierto, en actitud de buscona, y hacia la cual indecentemente se dirige la mirada, compone un cuadro desesperanzador y resignado de la miseria humana, en una sociedad en proceso de urbanización como lo atestiguan los altos edificios del fondo. Por esa misma calle solanesca, podría pasar la procesión de mendigos y mendigas a la cual se refiere Pío Baroja en el fragmento de *La busca*.

Aquí el autor regeneracionista hace como una radioscopia de la ciudad de Madrid llena de mendigos. Lo que sorprende de esta página es la mareada de mendigos que va engrosando como si se tratara de un flujo incesante. La dimensión sagrada de esta procesión del harapo que desfila «bajo el sonar lejano de los truenos» da, además de un carácter solemne, una impresión de amplitud. La normalidad y la visibilidad de esta procesión banalizan, de hecho, la realidad de la mendicidad en la capital. Lo que parece importar en la primera parte del fragmento es la cantidad como para insistir, con el espíritu noventayochesco que lo caracteriza, en el estado de decrepitud del país. Para Pío Baroja, es el deber del artista revelar la realidad social del país. Mostrar, como lo hicieron sus coetáneos de la llamada generación del 98, es una primera manera de encarar el problema. Más tarde vendrá la denunciación.

Por consiguiente, los tres documentos del dossier confluyen todos hacia una observación crítica de la pobreza en las ciudades e invitan a reflexionar sobre la constitución de nuestras sociedades y los procesos de marginación que subrepticiamente se organizan como tantas formas de exclusión e identidad. Una calle que separa los barrios burgueses de los barrios populares en *La Tribuna*, una pared negra que obstruye la vista y ante la cual se exhiben las prostitutas en el cuadro de Solana, un puente por el cual convergen todos los mendigos en el texto de Baroja son las líneas simbólicas de separación entre un *estatus social* y otro y que, a pesar de su posición social, los artistas han decidido franquear con el fin de ser fieles a una realidad que quizás solo el arte y la literatura puedan revelar.

La convivencia

Enfocando su visión sobre las condiciones de vida en los barrios pobres y populares, tanto Emilia Pardo Bazán, como Pío Baroja o José Gutiérrez Solana, aprehenden la complejidad de las relaciones sociales, a la luz de una lucha de clases que aparece en filigrana de cada obra del dossier. En el fragmento de *La Tribuna*, las características geográficas del barrio, alejado del centro, actúan como un determinante de la lucha de clases, y la voz narradora recuerda con frecuencia a lo largo de la novela que existe una frontera real –invisible, pero perceptible– entre los barrios burgueses y comerciantes de abajo y los barrios populares de arriba. Esta

aserción es de sumo interés sociológico para entender el funcionamiento de una ciudad como entidad colectiva de interacciones sociales. Las ciudades, en efecto, se llenan de fronteras inmateriales que impiden o por lo menos dificultan todo tipo de conexión entre una clase y otra, como si la organización del espacio operara ya como el primer factor de determinismo social. Esta característica que constituye uno de los intereses de la novela de Emilia Pardo Bazán, o sea la división social y segregativa de la ciudad, no es el mero resultado de una necesidad narrativa sino de una observación precisa que hoy en día tendría la misma validez. Aunque no hay en el fragmento presente la alusión a una interacción entre las clases sociales, toda la novela de Pardo Bazán, a través del personaje de Amparo, es una larga reflexión sobre la impermeabilidad entre un medio y otro. Claro que Amparo encarna la voluntad de un ascenso social y de un cambio de clase, pero la que sueña con ser la mujer de Baltasar y convertirse de hecho en señora de Sobrado –lo que de paso le daría una verdadera identidad y un estatuto– no consigue este salto y sigue siendo presa de un determinismo social insuperable, excepto en sueños como lo muestra el título del capítulo XXXII «La Tribuna se forja ilusiones». Todo sugiere que a Amparo no le gusta el barrio al cual se ha tenido que venir a vivir, ya que es la prueba para ella de un descenso social acarreado por la muerte de su padre y la falta de un ingreso suficiente para seguir viviendo en el barrio del inicio de la novela. Además, por el hecho de tener relación con el oficial Baltasar Sobrado, se convierte en un hazmerreír del barrio, ya que todos, y ante todo su madre, saben que Amparo cultiva falsas esperanzas. Además, por su actitud, le recuerdan que querer ascender a otra clase es un acto de subversión. Aquí interviene la mirada moralizante de la autora.

El barrio de Amparo no es desagradable, y la voz narradora lo describe poniendo de realce toda la fuerza de un tejido social que permite a sus habitantes trocar cierta forma de promiscuidad por lazos de fraternidad y solidaridad. Los dos últimos apartados del texto desde «Tampoco faltaban» hasta el final describen la convivencia y la calidad de los lazos humanos que sustentan este barrio. Primero, el comercio que, aunque esté a la altura de las posibilidades económicas de los habitantes, constituye una red de intercambios donde se comparte la cotidianeidad y una misma identidad. Tiendecillas, abacerías, figones son, de hecho, lugares de suma importancia para el desarrollo de la vida social, y es sin

duda lo que permite asumir, gracias al apoyo y reconocimiento de los demás, su propia condición. El narrador insiste mucho en la calidad de la convivencia que reina en el barrio. El narrador evoca una fraternidad y una solidaridad que provienen de una cultura obrera en construcción a la luz de ideologías nuevas: el socialismo, el comunismo, el anarquismo. Aquí la autora menciona un comunismo amigable que valora la ayuda mutua y la confianza. Este comunismo atento a los demás contribuye a la superación de las condiciones de vida difíciles: la falta de dinero y la escasez de alimento. Cuando la autora escribe «allí se tuvo por notable caso el que un objeto adquirido se pagase de presente», muestra que las dificultades económicas son una realidad compartida. Es como una señal de identidad que permite la aceptación de los demás. De hecho, en este barrio la gente no se juzga. El único juicio viene de la autora cuando menciona el crédito como «palanca del moderno comercio»: es una crítica del capitalismo incipiente y la consecuente sociedad de consumo. Pero esta aserción negativa no oculta la sincera convivencia que las palabras «confianza, comadrazgo, comunismo amigable, mutuamente» expresan. La evocación de los niños «vapuleados por el barrio entero» refuerza esta impresión de ambiente familiar.

El cuadro de José Gutiérrez Solana no contiene la misma vitalidad y su retrato de mujeres de la vida nos lleva más bien a una infrahumanidad caracterizada por la negrura de su paleta cromática. Aquí, las mujeres expresan cansancio, resignación, sumisión, desolación. Su mirada triste y vacía, su desnudez exhibida, sus actitudes de espera son señales de una vacuidad de su existencia. La nada está reforzada por la inmensa soledad que se desprende de la situación. Arrinconadas al pie de una pared, se ve que no hay ninguna comunicación entre ellas. Las miradas no se cruzan, no hay entre ellas ninguna interacción, ni gestual, ni visual. Por otra parte, están en un plano dimensional que no tiene nada que ver con el plano del fondo en que se divide otro grupo de personas: habitantes sencillos del barrio, reunidos en conciliábulo. ¿Qué se dirán? Una cosa está segura, es que estos dos grupos no comparten nada, no comunican. Dos realidades contiguas se codean en este cuadro sin compartir nada. Aunque las coloca en primer término, el pintor consigue expresar el ostracismo del cual son víctimas, y la visibilidad pictórica que les atribuye en este lienzo no hace sino recordar la invisibilidad en que las relega la sociedad. En esta calle de una ciudad en expansión, Madrid sin lugar a

duda, la prostitución está relatada en esta pintura como un rasgo de la modernidad: una modernidad que produce pobreza, miseria, soledad, desesperación.

La prostitución, como la mendicidad en el texto de Pío Baroja, es relevante de un deterioro del tejido social que denuncian aquí el pintor y el novelista. Ambos sitúan más bien su reflexión al nivel de lo que podríamos llamar, si no fuera un anacronismo, la fractura social, tal y como la definió Marcel Gauchet en *Le désenchantement du monde*, y en que reflexiona acerca de los mecanismos de marginación de toda una parte de la población excluida de los ingresos del capital. Es en realidad lo que se denominaba, hace un poco más de un siglo, la lucha de clases, y en la que se inspiran los tres documentos del dossier. El fragmento de *La busca* nos brinda también a su manera un ejemplo de alteridad experimentada como una marginación. Llama la atención, en efecto, el que los dos protagonistas del texto observen la situación a través de una verja. Una frontera materializada por la reja separa a los dos personajes del resto de «un cónclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros». La concentración de esta asamblea de míseros y pordioseros en el patio de un convento remite a una iconografía medieval. Ninguno de los calificativos empleados para describir a estos mendigos corresponde al léxico de la modernidad del siglo XX: «caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras», etc.

En este conglomerado de mendigos y harapientos desaparece toda individualidad. Pío Baroja retrata la masa marginada, relegada a la invisibilidad, simbolizada por la verja. La alteridad significa aquí exclusión, separación, marginación, y ya anuncia el concepto de aporofobia que la filósofa Adela Cortina acuñó en 2017 en un ensayo titulado *Aporofobia: el rechazo al pobre*. Lamentablemente solo podrá el lector actual constatar la permanencia del fenómeno y valorar la contemporaneidad del texto de Pío Baroja que hace ya más de un siglo denunciaba el rechazo al pobre.

Analizadas a la luz de la noción «Convivencia y alteridad», las tres obras del dossier muestran que, en el contexto de industrialización y

modernización de la sociedad al cual se refieren, la creación de una clase proletaria redefine la relación de fuerzas entre las clases sociales y acarrea nuevas reglas que, según la perspectiva, oscilan entre la convivencia fraternal y solidaria y la alteridad excluyente, sinónimo de rechazo y marginación.

Intenciones éticas y estéticas del artista

Aunque versan sobre una época comprendida entre los años 1868 y 1920, o sea una larga época en que se plantean en la historiografía española cuestiones esenciales como la Revolución de 1868, la primera República, el sexenio democrático, la Restauración borbónica, la generación de 1898, el regeneracionismo, la modernidad, la europeización- las tres obras del dossier difieren por el punto de vista adoptado y la forma de *parti-pris* que caracteriza a cada uno de los autores.

En el texto de Emilia Pardo Bazán, la representación de la humildad de la clase popular no es trágica. E incluso parece la autora regocijarse de ver cómo entre los pobres se crean auténticas y sinceras relaciones humanas. La dureza de la vida y del trabajo, las adversidades de la vida, las traiciones, la humillación de una clase hacia otra, no constituyen obstáculos para la expresión del libre albedrío. Hasta el final, Amparo, a pesar de los desengaños y desilusiones, encarna la fe en un ideal de libertad. Y las últimas palabras de la novela ¡Viva la República federal! resuenan como un sobresalto de esperanza en un momento en que todo podría llevarla al decaimiento. Bien se ve aquí la concepción del naturalismo que la misma Emilia Pardo Bazán había teorizado en *La cuestión palpitante*, rehusando la tónica pesimista de Emile Zola que encerraba a sus personajes en la fatalidad de un determinismo ineluctable. En ella, el determinismo no es una fatalidad y siempre ofrece a sus personajes la esperanza de una salvación. Quizá sea este razonamiento muy cristiano: en todo caso, es la declinación muy personal del naturalismo redentor de Emilia Pardo Bazán que, en el Prólogo a *La Tribuna*, daba la definición siguiente:

> Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado acá del Pirineo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado de allá. Sin adolecer de optimista, puedo afirmar que la parte del pueblo que vi de cerca cuando tracé estos

> estudios, me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, a manera de agrestes renuevos de inculta planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita. (Pardo Bazán 1989: 58-59)

Vemos con esta cita la intención estética de la autora de describir con fidelidad la realidad del pueblo, saliendo del canon literario y aceptando una belleza que podría morar en la percepción de la pobreza. La descripción del barrio que hace en el fragmento del dossier es ejemplar cuando escribe: «Y no obstante, el barrio no era triste». Esta frase se inscribe totalmente en un rechazo de la fatalidad. Aquí predominan valores humanos, vitalidad, juventud. La salubridad del aire marítimo, la mención de los árboles y campos colindantes revelan una preocupación de la autora por la higiene: todos estos elementos subrayan una estética de la humildad exenta de pesimismo. La animación de los coches y de los niños, traducida por los verbos «alborotar, piar», da al fragmento una impresión de alegre bullicio. La preocupación por algunos detalles de la vida doméstica –jaulas con pájaros, macetas de flores y albahaca– ilustran una calidad de vida que no tiene nada que ver con las descripciones de José Gutiérrez Solana o Pío Baroja. En el texto de Pardo Bazán no hay sumisión o resignación. Las cajas de sardinas recuerdan también que no hay privación en este barrio de pescadores donde se cultivan otros valores como la sencillez, la solidaridad y la familia. Madres y niños pueblan el barrio y se inscriben en la continuidad de la historia de la humanidad. Los niños con sus alborotos y travesuras acentúan la sensación de vitalidad optimista que se desprende de este barrio y supera las dificultades del día a día. En cambio, la pintura de Solana y el fragmento de *La busca* sumen al lector y espectador en un ambiente de lobreguez aciaga. Las dos escenas –la de Solana, la de Baroja– remiten a espacios cerrados, de los cuales parece que no hay salida. Tanto los colores en uno, como la selección de las palabras y adjetivos en otro, aportan a las narraciones –literaria y gráfica– el sentimiento de pérdida de fe en la humanidad. A lo sórdido de la escena de prostitución callejera se sume en el texto de Baroja un proceso de deshumanización de los personajes.

Así, al final del texto, el narrador evoca una masa enorme de «ciegos, lisiados, cojos, hieráticos». Todo este catálogo de las miserias humanas forma la comunidad de harapientos y andrajosos y acelera un proceso de despersonalización y deshumanización. Lo confirma la palabra «gusanera»: metáfora animal de una vida en declive. Contrastando con el texto de Pardo Bazán, en el texto de Baroja los niños descalzos se mezclan con los perros escuálidos. Todo esto contribuye a crear un malestar y reforzar la idea de una España negra y desesperada que los autores quieren transmitir, anhelando una regeneración y un despertar cultural capaz de refrenar lo que el pensador y escritor Lucas Mallada llamó, a la sazón, los males de la patria. En el fragmento de *La busca*, la exposición de fealdad, disformidad y sordidez muestra sin reparo las consecuencias de una sociedad que crea a excluidos y víctimas de un progreso que no aprovecha a todos. Fiel a las ideas regeneracionistas, su denunciación radica en mostrar los estragos de las disfunciones de la sociedad que él y sus coetáneos anhelan reformar, tras los acontecimientos del Desastre de 1898.

En cuanto al pintor Solana, aporta a la representación de la España de los años 1910-1920 una negrura intensa, pesimista y tétrica que tutea el esperpento valleinclanesco, sin el recurso a la ironía. Su pintura se inscribe en la estela de las pinturas negras de Goya y encierra España en una tradición atávica del tremendismo. Lo que hace decir al crítico Leopoldo Rodríguez Alcalde: «la España de Solana es aquella que responde a la tradición del negro pero llevado hasta el fondo del abismo y elevado al cubo. La salida de esta *voluptuosidad de lo sórdido* no puede ser otra que el tremendismo[1]». Su exploración de los bajos fondos, su deseo de dar protagonismo y visibilidad a los marginados y excluidos participa de un deseo de rescatar un fondo de humanidad en una sociedad en que se aceleran cada vez más los procesos de deshumanización. Para él, pintar a campesinos, mendigos, prostitutas, máscaras escalofriantes del carnaval procede de una intención estética de devolver a la humanidad una dignidad, ahí mismo donde se cree que está perdida. Su pintura expresionista que brota de sus visiones y angustias interiores surge como una reacción al positivismo naturalista que caracteriza la novela de Pardo Bazán.

1. Javier Tusell, «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1997, p. 70.

De hecho, entre los tres documentos del dossier se dibuja un ciclo de la representación en la época de entresiglos. En la obra de Pardo Bazán, predominan el rigor del detalle y una necesidad de objetividad para llegar a traducir la realidad de la pobreza y cartografiarla en el trasunto de ciudad que es Marineda. En Pío Baroja, la intención regeneracionista se expresa en un proyecto ético de encarar las enfermedades del país, realizando un diagnóstico que pone de realce, mediante cierto *parti-pris*, los males de España. En cuanto a la pintura de Gutiérrez Solana, se puede afirmar que cierra el ciclo, dando a la subjetividad de un estilo expresionista toda la fuerza para denunciar los excesos de una sociedad que crea malestar, marginación y distanciamiento. La visión tétrica del pintor constituye, en la creación artística española del siglo XX, uno de los testimonios más logrados de los tormentos y dolores del alma humana, y un intento de rescatar, en medio de los pobres y excluidos, lo que queda de humanidad en este mundo.

Conclusión

Los tres documentos del dossier coinciden todos en la representación de la pobreza y muestran la importancia de un fenómeno social que supera meras inquietudes literarias y artísticas. En efecto, apoyándose en criterios definitorios tangibles, revelan una preocupación nueva por la situación social del país. El pobre, el obrero, el trapero, la cigarrera, la prostituta, el mendigo se convierten en nuevos modelos estéticos a través de los cuales se explica la sociedad del momento. Este interés nuevo nace del aumento de la pobreza correlativa a la industrialización y a la expansión de las ciudades a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Esta mutación social impone un nuevo orden y modifica la convivencia entre las clases sociales. De hecho, es interesante ver cómo tres autores cultos y procedentes de una clase adinerada aportan su explicación tanto racional como sensible de la nueva distribución de riquezas y de la organización de las ciudades.

En Pardo Bazán, la representación del pobre es digna, respetuosa. Se alaba la fuerza del trabajo y virtudes como la solidaridad, el sentido de la familia con tal que no se aparte del marco impuesto por las conveniencias sociales. Transgredir es un hecho condenable, y la voz narradora se lo recuerda varias veces a Amparo. En Pío Baroja, representar al pobre

es tomar conciencia de un problema nacional, que el pintor Solana, por la subjetividad de su mirada, lleva al extremo. En él, el tema de la pobreza deja de ser un problema nacional, y se convierte en un drama íntimo que se reitera y vuelve a narrar los tormentos y debilidades del alma humana.

Abordar la noción «Alteridad y convivencia» a raíz de estos tres documentos nos llevó a identificar con qué intenciones los autores del corpus describieron, desde su subjetividad burguesa, al proletariado como una manera de aprehender los puntos de encuentro y de ruptura entre las diferentes clases sociales, y cómo el otro, al acceder a una visibilidad, –por lo menos dentro de la ficción– llegó a cuestionar el orden establecido. El tema es recurrente y la literatura –el arte en general, como reflejo de la sociedad– restablece los lazos humanos que se creían perdidos. Ayer el pobre, hoy el migrante: el problema se repite y se reproducen los mismos fenómenos de marginación y exclusión. Quizá sea esta la función del arte: no dejarnos sucumbir a la tentación del rechazo, y reconciliarnos con lo que nos queda de humanidad para repensar una alteridad integradora y luchar contra las fracturas sociales que desequilibran nuestras sociedades.