

La novelística de Rodrigo Rubio: Aproximación al realismo-crítico

POR
MANUEL CIFO GONZALEZ

I) AUTOR, EPOCA Y OBRA

Rodrigo Rubio es natural de un pueblo de la provincia de Albacete, Montalvos, donde nació el 13 de marzo de 1931, de familia campesina dedicada a la agricultura.

Al igual que sus siete hermanos, tras una breve asistencia a la escuela primaria, se vio obligado a trabajar en el campo, por lo que sus estudios se limitaron a una cultura general adquirida por correspondencia.

A los 20 años emigra a Valencia, en donde trabajó en diversos oficios y asiste a academias nocturnas, frecuenta bibliotecas así como algunas clases ocasionales en la Universidad. Allí ayuda a su hermana Pilar y a su cuñado en el puesto que tienen en el Mercado Central hasta que su enfermedad reumática le obliga a permanecer casi dos años en cama.

Esa enfermedad había aparecido ya en su niñez, y será ahora cuando se agrave de manera notable. Durante ese tiempo de cama aprovechará para dedicarse a la lectura de sus autores favoritos: los clásicos españoles, especialmente Quevedo, Balzac, Tolstoy, Zola, Victor Hugo, Chejov, Galdós, «Clarín», Baroja, Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Valle-Inclán

Posteriormente sus lecturas se encaminarán hacia autores como Mann, Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Saroyan, Steinbeck.



Desde 1968 vive en Madrid dedicado completamente al cultivo de la literatura, si bien su labor como escritor se había iniciado en los finales de los 50, dedicado en primer lugar a escribir de su vida y su mundo entorno, para pasar luego a tocar «todo aquello que, como hombre de un tiempo con etapas no precisamente suaves ni gratas, le empujaba a la denuncia y al testimonio».

Estas palabras, escritas de su puño y letra en su «Curriculum vitae» de junio de 1970, nos hacen meditar más profundamente sobre la importancia que tiene la novela en esa época en que Rodrigo Rubio abre su corazón de par en par a los lectores.

Es ésta una época en que la novela adquiere un gran auge, no como vehículo de diversión, noticias, informaciones, etc., papel que tuvo la novela del siglo XIX y que ahora ha pasado a manos del cine y otros medios audiovisuales como radio y televisión, tal y como señala Juan Luis Alborg (1).

En palabras pronunciadas por el novelista en una charla mantenida en el I. N. B. Mixto de Alhama de Murcia, el 20-11-80, sería ésa una «Cultura epidérmica» que pasa sin dejar apenas huella y, si la deja, ésta se borra rápidamente. La novela, el libro de compromiso y no de evasión, ha de tener una mayor y más profunda misión culturizadora, convirtiéndose entonces el libro, en general, en un verdadero vehículo para la transmisión de la cultura.

Seguramente a ello se debe el que la novela en esta época se halle inmersa en un período de evolución, de renovación, en aspectos que se podrían denominar técnicos, de modo especial en la progresiva desaparición del autor, tal y como opina José María Castellet, tratando de evitar la visión analítica de los novelistas del XIX, quienes dominaban a sus personajes e imponían sus criterios absolutistas por encima de la personalidad de aquéllos. Ahora los novelistas van a intentar un mayor grado de objetividad para lo cual dejarán una mayor libertad de acción a sus personajes con vistas a conseguir la desaparición de aquella manipulación de los hechos, bastante frecuente con anterioridad.

«El autor ha ido autoeliminándose, progresivamente, de sus narraciones. En primer lugar (“relatos en primera persona”), ha pasado de creador de personajes, a ser él mismo personaje, con la única diferencia o superioridad sobre los demás de conservar su situación de narrador. Más tarde (“monólogo interior”), deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura psíquica inconsciente de sus personajes, con

(1) *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid, 1958, cfr. pág. 24.

lo que su papel se limita al de simple transmisor —casi diríamos de estenógrafo— del libre curso mental de éstos. Por último (“narraciones objetivas”), el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes» (2).

Igualmente van a desaparecer los comentarios y descripciones sobre los personajes y el medio ambiente en el que se insertan, así como el principio de linealidad de que se servían los novelistas del XIX, y aparecerán novelas en las que no se respeta la sucesión normal del tiempo, en un continuo ir y venir del hoy al ayer, del pasado al presente, pues ambos están vivos al mismo tiempo, y se confunden, en la interioridad del personaje que los vive.

En opinión de Gonzalo Torrente Ballester, a partir de 1946, la novela se nutrirá de la actualidad, de la realidad inmediata, como principal fuente suministradora de material literario, pudiéndose situar el punto de arranque en la novela «Nada» de Carmen Laforet (3).

Y una de las actualidades que casi ningún autor, tanto los ya hechos como los que ahora empiezan, dudará en presentar es la guerra civil, tema éste que todavía hoy permanece latente y constituye el eje o el pretexto para conformar más de una novela, y que para esos escritores vino a ser como el revulsivo cultural que los impulsó en su quehacer literario.

Será, pues, el signo de lo social el que presida todas las actividades de estos años, y todas las literaturas nacionales aparecerán impregnadas del mismo; a pesar de las lógicas diferencias existentes entre los escritores de esta generación de los años 50, son varios los rasgos comunes que se pueden apreciar en ellos, en relación a lo que se ha venido a denominar «realismo crítico», y sobre lo que Eugenio G. de Nora opina lo siguiente:

«La “orientación realista” domina abiertamente; domina, también, en la elección y planteamiento de los temas, la “intención crítica” (sustentada, a mi juicio, en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos —lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social—); por último; la solución de los problemas formales que ese realismo crítico lleva aparejados, parece caracterizarse por el injerto, en el tronco nacional (idioma, técnica narrativa y composición “tradicionales”), de vástagos de la nueva novela extranjera (americana, italiana, rusa, inglesa y francesa), en proporciones muy variables y personales» (4).

(2) J. M.ª CASTELLET, *La hora del lector*, Ed. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1957, página 18.

(3) *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, t. I, cfr. pág. 414.

(4) *La novela española contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1962, t. III, pág. 289.

A esta generación pertenecen, entre otros, autores como Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Armando López Salinas, Juan Goytisolo, Daniel Sueiro y Rodrigo Rubio.

Y será precisamente uno de estos escritores, Juan Goytisolo, quien defina precisamente la labor de este grupo, en palabras que recoge y cita el profesor Martínez Cachero en su obra *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*:

«Creo que el grupo de jóvenes que empezamos a escribir a partir de 1950 (...) tenemos como denominador común una actividad crítica, más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir. Los escritores anteriores, salvo una o dos excepciones, me parecen mucho más blandos, más conformistas y alejados, por tanto, de la realidad nacional (...). Su idealismo, su clasicismo huero, creó un estilo retórico que sólo ha dejado huella en las reseñas de los castillos que envuelven las cajas de cerillas de la Fosforera española» (5).

Y en esa orientación del realismo crítico se halla inmersa la mayor parte de la obra de Rodrigo Rubio, la cual se concreta en la siguiente relación:

A) NOVELAS:

- *Un mundo a cuestas*, Ed. Bullón, Madrid, 1963.
- *La tristeza también muere*, Ed. Plaza-Janés, Barcelona, 1963.
- *El incendio*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1965.
- *Equipaje de amor para la tierra*, Ed. Planeta, Barcelona, 1965.
- *La espera*, Ed. Planeta, Barcelona, 1967.
- *La sotana*, Ed. Planeta, Barcelona, 1968.
- *La Feria*, Ed. Nacional, Madrid, 1968.
- *Oración en otoño*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970.
- *Agonizante sol*, Ed. Cunillera, Madrid, 1972.
- *El gramófono*, Ed. Magisterio, Madrid, 1974.
- *Cuarteto de máscaras*, Ed. Magisterio, Madrid, 1976.
- *Album de posguerra*, Ed. Plaza-Janés, Barcelona, 1977.
- *La silla de oro*, Ed. Edaf, Madrid, 1978.
- *Memoria de pecado*, Ed. Alce, Madrid, 1979.
- *Cayetana de Goya*, Ed. Sedmay, Madrid, 1979.

(5) *Op. cit.*, Ed. Castalia, Madrid, 1973, pág. 154.

B) LIBROS DE NARRACIONES:

- *Palabras muertas sobre el polvo*, Ed. Prometeo, Valencia, 1967.
- *El regicida*, Ed. Azur, Madrid, 1969.
- *Papeles amarillos en el arca*, Ed. Nacional, Madrid, 1969.

C) ENSAYOS:

- *El Papa Bueno y los enfermos*, Ed. Hechos y Dichos, Zaragoza, 1964.
- *La deshumanización del campo*, Ed. Península, Barcelona, 1966.
- *Narrativa española*, Epesa, Madrid, 1970.
- *Radiografía de una sociedad promocionada*, Ed. Plaza-Janés, Barcelona, 1970.
- *Minusválidos*, Ed. Plaza-Janés, Barcelona, 1970.
- *Crónicas de nuestro tiempo* (artículos), Ed. Cunillera, Madrid, 1972.
- *España no hay más que una*, Ed. Sala, Madrid, 1973.

Ya escritos, pero a falta de publicarse, están los dos tomos restantes de la trilogía *La danza de los malditos: Dirección obligatoria* y *Jesús muere en la autopista*, que han de unirse a la novela ya publicada, *La silla de oro*.

En elaboración se halla una obra de teatro que va a suponer su primera tentativa dentro de este género literario, así como la redacción de unas memorias justificativas, en parte, de su propia obra.

Otras actividades suyas son la colaboración en los periódicos *ABC*, *Ya*, en Radio Nacional (Tercer Programa) y en varios periódicos de provincias a través de las agencias Logos y Fiel.

Derivados de su obra literaria son diversos premios, entre los que caben destacarse los siguientes:

- 1961: Premio «Gabriel Miró» del Ayuntamiento de Alicante, por su novela *Un mundo a costas*.
- 1962: «Ateneo de Valladolid», con su novela corta *La Feria*.
- 1963: «Selecciones de Lengua Española» de la Ed. Plaza-Janés, por *La tristeza también muere*.
- 1964: «Guipúzcoa», de la Sociedad Cultural Agora, de San Sebastián, gracias a su narración *En un tiempo así*.
- 1965: «Planeta», con *Equipaje de amor para la tierra*.
- 1969: «La Estafeta Literaria», por su cuento *Las paredes lloran en silencio*.
- 1970: «Alvarez Quintero», de la Real Academia de la Lengua, por su libro de narraciones *Papeles amarillos en el arca*.
- 1971: «Jauja», de la Caja de Ahorros de Valladolid.

— 1972: «La Felguera», de la Sociedad de Festejos de San Pedro, al igual que el anterior por sendos cuentos.

— 1975: «Novelas y cuentos», de la Ed. Magisterio, por la novela *Cuarteto de máscaras*.

II) OBRA NOVELÍSTICA

En este capítulo vamos a intentar referirnos a las principales novelas del autor que nos ocupa, haciendo una referencia a cada una de ellas, tanto en lo tocante a argumento y contenido como en los aspectos técnicos, formales, estructurales, en una palabra.

Tras esa somera visión, es nuestro propósito adentrarnos con una mayor profundidad y detenimiento en aquellos puntos temáticos más representativos del sentir y pensar de este novelista, pues, al fin y a la postre, son los que van a mostrar su línea y su campo de acción en el quehacer novelístico actual.

Comencemos el estudio de la producción novelística de Rodrigo Rubio, única a la que nos vamos a concretar en el presente trabajo, por la primera novela publicada: *Un mundo a cuestas*.

«UN MUNDO A CUESTAS»

Es una de esas típicas novelas de Rubio, enmarcada en la línea de una obra dedicada al recuerdo de un tiempo pasado, contrapuesto al presente del personaje, dentro de ese tópico tradicional de que «cualquier tiempo pasado fue mejor», y así lo es para Alonso, protagonista de la novela.

Es muy típico de estas novelas de nuestro autor el relato en primera persona, hecho por el propio personaje, dándonos a conocer, desde el mismo comienzo del libro, todos los sucesos, mediante un detallado recuento mental y sentimental de los momentos vividos en el pueblo, siempre enfocado desde el prisma amoroso.

Comienza la obra con una presentación, autopresentación del personaje eje de la misma: un joven de diecinueve años, que vive en Montalvos y que procede a despedirse de su pueblo, cosa que él ya venía pensando o adivinando desde hace tres años, si bien no suponía que iba a ser por las circunstancias que ahora le mueven a hacerlo, y que están centradas en la muerte de María Dolores, la nieta de Benitejo, el Rentero, de quien Alonso estaba profundamente enamorado y cuyo fallecimiento inesperado, repentino e ineludible ha llevado al muchacho a dicha determinación.

En el primer capítulo se nos narra la despedida de Alonso de los amigos y familiares, así como su incursión en el camino que le alejará del

pueblo; y ya, desde el segundo capítulo, comenzará el recuento retroactivo de todas esas vivencias, a partir del mes de marzo, que es el mismo en que se sitúa espacio-temporalmente su partida.

Se pasará revista a la vida del pueblo, con las faenas del campo, con la descripción de los vecinos, de esos hombres del pueblo manchego que se hallan hermanados por algo que es común a todos: la tierra, el trabajo, la tertulia e incluso el dolor.

En el proceso de elaboración de la novela podemos observar una técnica hábil, sencilla, pero, por ello mismo, digna de ser reseñada. Cada capítulo comienza con la realidad concreta y tangible de la marcha, del tranquilo y meditabundo alejarse del pueblo, situándonos en ese discurrir temporal, para rápidamente reinsertarse en los recuerdos, también hilvanados en sus dimensiones espacio-temporales, tal y como exige, por una parte, el viaje del muchacho sin posibilidad alguna de volver atrás debido a su firme e irrevocable decisión, y, por otra, la narración discursiva de la historia por él vivida, desde la llegada al pueblo de los Renteros, pasando por el crecer de los jóvenes y del amor en ellos latente, hasta culminar en ese desenlace trágico que cerrará definitivamente la historia, pero no así el viaje, el hacerse progresivo e itinerante de Alonso.

Y es curioso observar cómo, cuando en algún momento sus recuerdos se agolpan, luchando, en abierta pugna, por salir y patentizarse, con otros anteriores, el muchacho se percata de ello y trata de poner orden en su memoria. Es el caso, v. gr., del siguiente texto en el que está empezando a describirnos a su amigo Taruguillo y le viene el recuerdo de una aventura posterior y más cercana en el tiempo:

«Taruguillo, cuando estaba de buen humor, cuando había bebido unas copas, se restregaba sobre uno, pesado, cansino, diciéndote tonterías que te enfadaban. Yo, aquella noche en el baile, la siguiente a la que representamos la función de teatro, estaba negro. En la función había hecho el ridículo, lo sé bien. Hice el ridículo por amor, como se sabrá luego, más adelante. Y yo, aquella noche, y luego, cuando María Dolores se puso enf... Pero, bueno, de esto ya hablaré después, si tengo fuerzas...» (6).

Casi la totalidad de esos recuerdos están asociados a la familia de María Dolores, excepción hecha de algunos episodios vividos con sus amigos Juanón, Serafín «el Greña», Taruguillo, Fulgencio, bien en las zahoras de las noches invernales, fuera de sus casas, a ser posible, para

(6) *Op. cit.*, pág. 42.

así sentirse más hombres, bien en los días de feria cuando se les unían los muchachos de La Roda: Sebastián, El Toba y Antonio el Orejas.

Como consecuencia de ese binomio Alonso-María Dolores, podríamos calificar esta novela como una bella y sincera apología del amor, de ese amor puro, casi virginal, que se despierta entre dos muchachos, prácticamente unos críos, con muchas de las connotaciones de lo que se da en llamar «amor platónico», a la vista del candor de los enamorados, felices sólo con estar juntos y mirarse.

Para Alonso todo está orientado y tiene sentido para y por María Dolores. Todos y cada uno de los acontecimientos que marcan su devenir en Montalvos van a adquirir un tinte positivo o negativo, dichoso o penoso, alegre o triste, según actúe ella para con él, y según vea aparecer o no a su competidor amoroso, José Luis el Navajero, chico de la capital.

Es tan fuerte el amor que siente por ella que, por Navidad, y cuando a la muchacha comienzan a aparecerle los dolores de cabeza, él se cree inculto y entonces comienza a leer, a devorar libros:

«La noche de aquel día tampoco dormía, y en mi desvelo pensé que, en vez de tantas sanochadas en el camastro hablando de fulanas, sería mucho más conveniente tomar un libro y aplicarse.

Así lo hice yo, tomando uno viejo de mi padre» (7).

Esto viene a ser un curioso reflejo autobiográfico del autor desde el momento en que está haciendo referencia a las numerosas lecturas que realizó durante su juventud a modo de compensación por la falta de estudios y de cultura puramente escolar, pero mucho más concretamente a que muchos de esos libros los sacaba de una vieja arca que había en su casa y donde estaban guardados aquéllos. Uno de los libros por los que siempre hubo predilección en su casa fue el que llamaban «libro gordo», y que no era otro que *La Biblia*, el cual había aumentado su grosor a causa de haberse convertido en una especie de fichero o archivo en cuyo interior se guardaban los papeles dignos de ser conservados.

Volviendo con Alonso, digamos que a mediados de enero comienzan el ensayo de una comedia para representarla en el pueblo el día 2 de febrero, día de la Candelaria. El, que tiene que hacer el papel de marido de María Dolores, se equivoca por los nervios dado que ha de desempeñar el papel que realmente quisiera poder realizar habitualmente, pero

(7) *Ibidem*, pág. 237.

también por verla pálida y temblona. Finalmente, podrá recuperar el ánimo nuevamente, una vez que todo va a salir bien.

Al día siguiente ya corre la noticia de la enfermedad. Se llevan a la chica a una clínica de la ciudad y en el mes de marzo la traen porque su curación es imposible. Fue a verla y esa misma noche, el 15 de marzo, ella muere, cosa que él intuye en su propio cuerpo y que viene a suponer el punto de arranque de la experiencia dolorosa en Alonso:

«Poco antes del amanecer sentí como si la sangre de mis venas hubiese dejado de circular, como si el corazón, falto de esa sangre que le da vida, quisiera estallar en mil pedazos. Fue un momento, sólo un momento: un ahogo, una angustia que vino y se fue. Eran los mismos instantes en que ella, María Dolores, volaba al cielo» (8).

«LA TRISTEZA TAMBIÉN MUERE»

Es ésta la segunda novela escrita por Rodrigo Rubio, y ya la misma titulación nos dice cuál va a ser el tema central de dicha obra, la tristeza, sobre la que dedicaremos más adelante una consideración más profunda, lo cual no es óbice para que aquí y ahora expongamos algunas breves notas al respecto.

José Miguel, principal personaje de la novela, aparece presentado como un joven que ha tenido que sufrir una operación a fin de corregirle una desviación de la espina dorsal, y que a raíz de la misma se siente solo, triste, hasta que lee una novela autobiográfica de un tal Bernardo, y ello le devuelve un punto de esperanza y le lleva, incluso, a cambiar su punto de vista respecto a Dios. Ese José Miguel —obsérvese bien al personaje—, no es otro que el propio Rodrigo Rubio.

Esta obra —hay que advertirlo ya— posee una técnica distinta a la anteriormente estudiada y a las demás de este autor. No es ahora el personaje el que relata sus vivencias, sino un amigo suyo, que bien podría ser el sustitutivo del autor omnisciente por todos conocido. Pero es original la forma del relato, pues el amigo está escribiendo y relatando todo con miras al propio José Miguel, dirigiéndose a él en un relato típico de segunda persona, como luego veremos.

José Miguel es un hombre, un muchacho, mejor, que ha perdido la fe, según nos da a conocer el «relator»:

(8) *Ibidem*, pág. 251.

«Estoy convencido de que yo no creo en nada —afirmas—. Dios ha huido de mi lado. Ya no soy más que un hombre que se tambalea, un hombre que vive, pero que está muerto» (9).

En cambio, y por contra, el propio joven puede comprobar «in situ» cómo una prostituta que vendía su cuerpo a todos, tenía fe y llevaba en su cuello una medalla de la Virgen de Montserrat. Ello viene a constituir una situación un tanto paradójica, o si se quiere antitética, desde la perspectiva del muchacho apesadumbrado por ese problema religioso, el cual se constituye en motivo importantísimo en la obra y que supone la plasmación escrita de las propias vivencias y éticas inquietudes que afectaban por aquel entonces al novelista albaceteño.

Ahora bien, desde que José Miguel supo de Bernardo, hombre que también padece una enfermedad similar a la suya pero que, no obstante la misma, ha logrado superar su estado y poseer una gran fe y una enorme esperanza, desde ese momento, José Miguel recibía a Dios todos los domingos en el hospital.

Es tal el cambio que en él se ha producido que, ahora que ha ido de Valencia a Barcelona a resolver unos asuntos, entre los que se halla el recoger unas cuartillas con poemas que no le querían publicar (aquí también se puede aunar al personaje con el autor, por cuanto Rodrigo posee unos poemas inéditos, únicos que ha escrito hasta el momento presente), se propone ir a conocer personalmente a Bernardo y ofrecerle el testimonio de su agradecimiento.

Nuevamente, en su discurrir barcelonés, le sobreviene la tristeza, la desilusión, no sólo por estar en Barcelona, ciudad desconocida y alejada de su medio ambiente, sino porque, y ello es lo principal, ha perdido de nuevo a Dios, tras ese período de acercamiento posterior al conocimiento de la existencia de Bernardo.

Será a la vuelta a Valencia cuando su amigo Jiménez le presenta al Padre, quien se preocupa mucho por él, y le devuelve la esperanza y la alegría de vivir. El día de Nochebuena es llevado a un local donde se reunían personas inválidas, y allí acabarán definitivamente esos altibajos, ese constante y fluctuante ir y venir en torno a la fe.

Es entonces cuando ocurre lo que ya no esperaba, pues descubre una luz, un valor nuevo en las cosas y en las personas, con lo que se alejará definitivamente su tristeza, y tendrá así justificación el título de la novela:

(9) *Op. cit.*, pág. 13.

«Al asomarte a la ventana para mirar los campos, el tinte verdal de la primavera te pareció casi luminoso.

Y era que Dios, para ti, estaba ya en todo: absolutamente en todo» (10).

«EQUIPAJE DE AMOR PARA LA TIERRA»

En esta novela se nos habla de la muerte de un joven obrero español, ocurrida en Alemania. Juan, a sus 25 años, se marchó a trabajar a ese país por dos razones: ganar dinero y huir de Luisa, una mujer casada que le acosa, pero que irá también a trabajar allí, tras abandonar a su marido.

A consecuencia del ritmo sacrificado de vida y de las malas condiciones de habitabilidad, caerá enfermo de gravedad. María, la madre, al enterarse, marchará a estar con él, pues presiente, por las cartas de éste, que la muerte está a punto de llegarle. Y su presencia en el hospital coincide con el momento justo en que su hijo dejaba escapar la vida con el último borbotón de sangre y se convertía, desde ese mismo instante, en un «equipaje de amor para la tierra».

Aunque el tema de la novela lo suscita la muerte de Juan, el verdadero personaje central es la madre; y desde su perspectiva y sus recuerdos, ante el cadáver frío y estático de su hijo, es desde donde nos viene contada toda la historia.

María es una mujer que ha sufrido los horrores de una «guerra fratricida» —como ella misma la califica—, la muerte de sus padres durante su transcurso, etc. Lo único bueno fue el conocer a Antonio, de quien se enamoró, si bien ella parece ser una mujer condenada, predestinada, al sufrimiento de su marido, con su hijo pequeño al lado, luego el estraperlo, y toda una serie de miserias y necesidades hasta culminar con la muerte del hijo mayor, a los 25 años.

A la salida de la cárcel, ella ha de aguantar los amoríos de su marido con una joven compañera de estraperlo, metida luego en la prostitución, así como la vuelta a los derroteros políticos por parte del esposo, un nuevo embarazo, y el reingreso en prisión, y así hasta llegar a la culminación final de su dolor.

«¿Puede una mujer del pueblo, sin una cultura especial, hablar con tanta dignidad, con tanta poesía? —se pregunta Tomás Salvador—. No lo podremos saber nunca. Las confidencias que hacemos a los muertos no tienen palabras humanas; son imágenes, conceptos. Yo recuerdo haber visto a un hombre pasar toda la noche con el cuerpo muerto de un

(10) *Ibidem*, pág. 187.

hijo en brazos. Al día siguiente, ese hombre estaba casi alegre. ¿Qué le dijo, qué se dijeron ambos? Nunca lo supe, ni me atrevería a preguntarlo» (11).

Sobre este problema de la cultura de María hemos de decir que ella no es una mujer inculta, informe, sino que, por el contrario, tuvo unos estudios, comenzó la carrera de Magisterio que no pudo finalizar a consecuencia de la guerra civil; gozó, además de una situación privilegiada en ese aspecto, ya que pudo aprovechar los medios culturales que poseía su padre: poesía, mitología, obras clásicas...

De esta manera se explican, en parte, algunos pasajes plenos de sentimiento poético, de bello y precioso lirismo, y de alusiones mitológicas, que han llevado a algunos críticos a acusar a Rodrigo de inmiscuirse en la mentalidad de su personaje y ser él quien está realmente hablando por ella.

No hay nada de anormal en que una persona que ha leído y recogido una información cuando era joven, como es el caso de María, pueda en un momento determinado de su vida abrir las puertas a los recuerdos que están adormecidos en su interior, pero que todavía laten. Eso a nivel del personaje, pero lo mismo podríamos decir con relación al autor, dado que esos recuerdos mitológicos y de lecturas varias vienen a ser el poso, el sedimento que ha quedado de sus muchas lecturas juveniles, y que, en un momento en que se remueven las vivencias y los recuerdos, salen a flote nuevamente.

Podrían citarse aquí algunos ejemplos en el discurrir sentimental de la «charla» de María con su hijo, pero ello podría aumentar grandemente la extensión de estas notas que aquí quiero aportar, por lo que me limito a la remisión, como ejemplo, a un momento en que María ha llegado a su pueblo, tras huir de Madrid y quedar su marido en la cárcel; allí pasa revista a su vida de penuria y miseria, y aparecen frecuentes alusiones literario-mitológicas (12).

Por otra parte, merece destacarse cómo en esta obra Rodrigo Rubio ha logrado, magistralmente, amalgamar los dos tiempos de la novela: el que viene dado por el presente de María en el hospital alemán, y el que suponen todos sus recuerdos, hasta el punto de que se convierten, para el lector, no ya en dos tiempos indisolubles, sino en un único tiempo.

Y dicha unificación vendrá configurada y conseguida gracias a la técnica del diálogo con un muerto, técnica que también aparece en su no-

(11) «La Vanguardia Española», 22-2-66.

(12) *Op. cit.*, cfr. pág. 184.

vela *En un tiempo así* o *La Feria*, que con los dos títulos se la ha conocido. En esas novelas, un padre, o madre en el caso de *Equipaje...*, dialoga con su hijo muerto, un niño pequeño en aquéllas, y un hombre ya mayor en ésta.

Por eso, precisamente, por las diferentes circunstancias, no cabría hablar tanto de una repetición del tema cuanto de una variación, ya que cada una de esas obras supone una historia independiente y completa, y en cada una hay un mundo personal que nada tiene que ver con el mundo de la otra.

Dentro también del marco de las facetas técnicas, podríamos calificar esta novela como «escrita al revés», pues ya desde el mismo inicio, desde el primer párrafo, vemos el final, y todo el resto de la obra no será otra cosa que el relato de diversos episodios que conducirán, configurándolo, a ese final.

Es digno asimismo, de reseñar que esta obra es una novela de dos únicos personajes: María, que escribe y relata los hechos presentes y pasados, y Juan, que vive a través de sus cartas y las evocaciones maternas.

No conviene, finalmente, olvidar que esta obra surgió como fruto de unos acontecimientos verídicos en la persona de un emigrante español muerto en el extranjero, por lo que se puede decir que es una obra que responde al más puro realismo, a un realismo crudo. El propio autor declaraba en el diario *Las Provincias*:

«A mí me impresionó mucho aquel hombre de unos cincuenta años, que también cerró los ojos bajo cielos grises y fue trasladado al pueblo donde le esperaban la esposa y siete hijos, uno de los cuales, por tener la mano amputada, había convivido con nosotros, los disminuidos físicos de la Fraternidad Católica de Enfermos» (13).

«LA ESPERA»

Supone la aparición de una nueva novela de ambiente rural, con el consiguiente elogio de las gentes del campo, entregadas toda su vida, ya desde la más tierna infancia, a un trabajo duro y agotador y, al mismo tiempo, no siempre compensador de ese esfuerzo por lo que ocasiona entonces una despoblación, una auténtica desbandada en busca de mejores posibilidades de vida, gracias al recurso de la emigración, sobre el que Rodrigo Rubio insiste de modo especial y frecuente.

(13) Diario citado, 16-5-76, pág. 62.

En este libro, dividido en cuatro partes, correspondientes a las estaciones: Invierno, Primavera, Verano, Otoño, se nos presenta a un matrimonio ya viejo, Alfonso e Isabel, que vive en un pueblo junto con un hijo enfermo, Ramiro, y otros fuera de allí, alentando siempre la esperanza de que vengan a verlos.

En ésta, como en otras novelas, destaca el manejo fácil y emotivo del monólogo interior, por medio del cual se nos da a conocer todos los recuerdos e inquietudes de cada uno de los personajes, con un denominador común en todos ellos: la sensación de soledad, que en los dos viejos viene dada al comprobar la falta de sus hijos, los que se fueron del pueblo, los que murieron, Angélica y Jacinto —éste en la guerra—, y la única compañía de su hijo enfermo.

Para éste la soledad radica en el hecho de la imposibilidad física que padece y que le obliga a permanecer en cama y a mantener contacto con el exterior solamente a través de sus estudios y lecturas por correspondencia, y de la maestra, Rosario, que viene a visitarlo y enseñarle aquellas cosas que él desea saber.

Rosario siente su soledad en esa extrañeza que le produce el encontrarse en un pueblo que no es el suyo, en el que conoce poca gente, y en el que no puede pasar desapercibida, precisamente por ser una maestra de fuera y por mantener esa relación amistoso-didáctica con Ramiro.

Y, por supuesto, no hay que olvidar la soledad general que embarga al pueblo, como si de un personaje humano se tratase, al ver partir a los jóvenes del lugar en busca de otros tipos de trabajo, lo que es algo que nuestro autor conoce muy bien, y ha vivido en sus propias carnes.

Los dos viejos, especialmente Alfonso, viven de recuerdos de la vida anterior, cuando todavía tenían ilusiones, cuando él era joven, vivía con sus padres y abrigaba con cariño su amor por Isabel. Ahora él, junto a la mujer amada, se ve identificado con la forma de vida de sus padres, como si de dos retratos superpuestos se tratase. Así recuerda a su padre removiendo las brasas del fuego y pensando en la muerte, que no es ni más ni menos que lo que él hace en esta época de su vida.

Con respecto al modo de ser de estos personajes y al papel de cada uno de ellos en la obra, no puedo evitar la tentación de reseñar la significativa e interesante opinión de Fernando Dicenta de Vera, quien dice lo siguiente:

«Si Alfonso e Isabel forman el anciano dúo de normalidades que pudiéramos llamar castizas, modélicas en cierto modo, Ramiro es el contraste juvenil, cabal, y con sus dibujos simbólicos, fluyentes de poética intención o sátira enérgica, nos

lleva a sensaciones y pensamientos poco ordinarios, a campos del subconsciente. Es la figura más extraordinaria y original, sin duda, y acusa resonancias claras autobiográficas bien lógicas. Rosario es el contrapunto preciso, la ruta variopinta necesaria y un tanto errabunda para que el volcán pasional contenido del introvertido Ramiro culmine en su explotación de carne y sangre, en busca de una comprensiva e integral, brusca comunicación amorosa» (14).

«LA SOTANA»

Esta novela que ahora nos ocupa supone una novedad temática en lo hasta aquí escrito por Rodrigo Rubio, el tema de la religión, del sacerdote que ha de afrontar una nueva situación vivencial a consecuencia del Concilio Vaticano, con la consiguiente modernización de su comportamiento y sus hábitos burgueses.

También esta novela está escrita mediante la técnica del monólogo interior que tanto parece gustar a este autor, y que aquí está enfocado en torno al personaje central, don Luis, el sacerdote.

Se trata de un cura un tanto anticuado, tradicional y burgués que no quiere perder sus privilegios sociales ni su imagen, lo que puede verse, v. gr., en su franca hostilidad hacia el traje gris o «clergyman». No le gusta, pero, aun gustándole, no se lo podría poner, pues la gente que le rodea y le trata no tendría el mismo concepto de él si prescindiese de la sotana. Por eso, cuando espera a Juan Vázquez, uno de sus amigos, para ir a comer con él, está pendiente de ponerse la misma antes de que llegue:

«El timbre. Sí, pero no es Juan Vázquez. Debo ponerme la sotana, sin embargo. No tardará en llegar, no tardará...» (15).

La sotana, pues, funciona como elemento caracterizador de su situación, modo de ser y pensar, círculo en que se mueve, frente, por ejemplo, al padre Murguiaba que usa traje gris y que está concretado y dedicado al estamento juvenil, ambiente más desenfadado y menos conservador que el de don Luis.

El contrapunto del sacerdote no es tanto el padre Murguiaba como Marcos, un muchacho del pueblo que padeció unas fiebres que le tuvieron al borde la muerte. Se dedicaba a la lectura de libros y por eso era considerado por la gente del pueblo como un joven inteligente. Aunque

(14) «Las Provincias», 21-6-67.

(15) *Op. cit.*, pág. 154.

luchaba por conseguir contactar y conocer a Dios no tenía el fruto deseado.

Ese muchacho será quien se encargue de reprochar al sacerdote su calidad de cura paternalista rodeado siempre de gente de buena posición, cómoda y conformista, igual que lo es él, e incluso en uno de los escritos que dirige a don Luis le advierte del cambio que se está experimentando en el seno de la Iglesia para que así pueda adaptarse y evolucionar, lo que no deja de ser chocante por cuanto ha de ser un miembro apartado del redil el que informe al pastor de cómo ha de cuidar a su ganado y de los caminos que ha de seguir en su pastoreo.

La contestación se producirá cuando Marcos se halle en prisión a causa de una manifestación de universitarios y obreros. Don Luis, desde la finca de los García Cantó, donde se halla recuperándose de su pequeña enfermedad, se dirigirá a él, pero sólo mentalmente y para reconocer la razón que tenía el joven:

«Ahora contesto a tus escritos, Marcos, ahora que estoy tendido en una cama de casa rica, cansado de oír palabras, cansado de comer extraordinariamente bien, pero sin hambre; cansado de un olor a flores que marea, y cansado de intentar dar un grito que nunca —estoy seguro— daré ya. Sé lo que te ha ocurrido, y no me extraña. A mí también me perseguirían —aunque solamente fuera con palabras— si diera el grito que me arde en la garganta. No va a ocurrir» (16).

«LA FERIA»

Aparecida también con el título de *En un tiempo así* y publicada por la Editorial Gora de Valencia, constituye un hermosísimo relato, pleno de emoción y sentimiento lírico, del amor y el llanto que un padre puede dedicar a su hijito muerto.

Con inmensa y espléndida dulzura, que nos sobrecoge y hechiza, José habla con su hijo, Josillo, enterrado bajo una loma de tierra y le cuenta los recuerdos que le van viniendo a la cabeza.

En este sentido tiene relación con *Equipaje de amor para la tierra*, si bien, como ya dijimos más arriba, las situaciones no son las mismas en tanto en cuanto en *La Feria* se trata de las conversaciones de un padre con un niño llenas de candor, y en *Equipaje...* son las de una madre con su hijo, ya hombre, en torno a problemas más serios, trascendentes y graves dada la condición, ya madura, del hijo.

(16) *Ibidem*, pág. 252.

Al igual que en otras novelas de Rodrigo Rubio, nos encontramos otra vez delante del monólogo interior y con esa añoranza del tiempo pasado, siempre mejor que el actual.

A lo largo del discurrir novelesco van apareciendo recuerdos del niño, de las habladurías del pueblo, del trabajo cotidiano, y las huellas de la guerra en todos y cada uno de los habitantes del pueblo: en el sepulturero, que vino con una pierna menos, en los que murieron, en el padre de Josillo, que pudo venir bien.

Eran momentos felices, cuando, ya en septiembre, tras vender los melones, haber segado y trillado la mies, se puede ir a la Feria de la capital y hacer algunas compras con la satisfacción lógica de ver realizarse gran parte de las ilusiones acumuladas día tras día.

Pero este año todo es diferente. Josillo está enfermo, según se dice por la maldición de una vecina a la que quitaron un melón. Ahora ya no hay ilusión en los prolegómenos feriales.

El día 16 de agosto llevan al chico al médico de la capital, en carro, como llevaban a Rodrigo a Albacete durante su enfermedad. En vista de la mejoría, aparente sólo, que experimenta el niño al oír la música en el transistor de la vecina, el padre decidió ir a la feria con la única finalidad de traerle un aparato de radio por el que le llegase el eco de un mundo feliz.

Estando en la feria, con el transistor bajo el fuerte brazo, siente como si todos los niños se entristeciesen en los tiouvivos, y se desmaya. Luego, en el recinto ferial, se encuentra con unos paisanos que parecen querer huir de él.

Era todo ello como un presentimiento, una premonición de la muerte que en esos precisos instantes se estaba fraguando a unos cuantos kilómetros de distancia, y con la que se encontró al llegar a su casa. La reacción fue violenta, como violento fue su encuentro con la muerte: rompe en mil pedazos ese transistor que tan amorosamente había comprado:

«Los hombres me veían golpear el aparato, pero ninguno alargó sus manos ahora para detener mi brazo enloquecido. Las mujeres también me miraban, y luego agachaban la cabeza y alguna rompía el silencio con sus sollozos. Después, las manos de un vecino vinieron por fin a quitarme el hacha, y una mujer —no recuerdo quién; tal vez Julia, quizá Josefa...— se acercó a mí con una taza de tila.

Yo ya había empezado a llorar» (17).

(17) *Op. cit.*, págs. 123-124.

«ORACIÓN EN OTOÑO»

En esta novela se vuelve otra vez a la temática de la emigración interior, con una familia que se traslada desde su pueblo, en Albacete, hasta Valencia, en cuyo barrio de Nazaret se quedan a vivir, momentáneamente, en casa de un sobrino que ya lleva allí algún tiempo. Esta familia está compuesta por el tío Cesáreo y Prudencia y Andrés, sus hijos.

El relato lo es en primera persona, por parte de Andrés, personaje central, y muy en la línea de los personajes de Rodrigo Rubio, marcado por algún problema, por algún defecto de tipo físico —una cicatriz en la mejilla, en este caso—, y con la obsesión de no querer apartarse del campo, de las tierras que lo vieron nacer.

La novela, técnicamente, está conseguida a base de una alternancia de capítulos, unos que cuentan la nueva situación y el nuevo vivir y otros que narran los preparativos y el subsiguiente viaje, con sus acontecimientos y avatares, tales como la tontería que le entra al padre de no querer marcharse, el embarazo de Prudencia, mantenido oculto para el padre y disimulado ante los ojos de los demás —como si fuese viuda—, los problemas para encontrar trabajo en la nueva ciudad, los quebraderos de cabeza que ocasiona a Andrés su amiga de la ciudad, de la infancia, Remedios, a la que quiere y en la que trata de ver a la muchacha que vivía en el pueblo y no a la joven desenvuelta, alegre y desenfadada que encuentra en Valencia, etc.

Desde un principio, parece que las tragedias se van a ir sucediendo para la familia. Así, a la muerte del padre, sigue la riada, verídica y que seguramente fue observada por el propio autor en su estancia valenciana, la pérdida de la casa de los primos de Andrés y la muerte de Remedios, la muchacha a quien amaba Andrés. Será con esta pena y este desastre con los que se cierre la novela.

«AGONIZANTE SOL»

Nos toca ahora estudiar una novela que, si bien es cierto que se desarrolla en ambientes campesinos, parece salirse un poco de los postulados preestablecidos por el autor a la hora de elaborar su producción novelística.

Esta novela, al igual que la posterior, *Cuarteto de máscaras*, posee un argumento que, aun cuando entra en el ámbito de lo rural, abre unos horizontes nuevos por lo que supone de relato autobiográfico del autor, a partir de unos presupuestos periodísticos, en torno al descubrimiento en Monsalve del esqueleto de un hombre durante unas excavaciones.

Un periodista, que había vivido allí en su infancia, decide marchar al pueblo para averiguar lo sucedido. Los restos aparecieron en la finca «Los Majanos», de la familia Atienza, para la que había trabajado, como chófer, el padre del periodista.

En el pueblo va conociendo versiones sobre su propia familia, sobre los Atienza, etc. La primera versión que le llega lo es en boca de su tío Lorenzo, por quien conocerá también noticias de otras figuras representativas de la vida del pueblo.

La novela está dispuesta en forma de capítulos enlazados: aquellos en que cada personaje del pueblo da su versión en torno a los hechos acaecidos, y aquellos otros, interpolados, en que Lorenzo cuenta a su mujer, a modo de carta, todo lo que va descubriendo y recordando.

El periodista Lorenzo no es otro que el propio Rodrigo, como lo demuestra el hecho de que viva en Madrid, esté casado y con dos hijos que van a pasar las vacaciones a Valencia, donde él vivió bastante tiempo.

No obstante esa posible identificación Lorenzo-Rodrigo Rubio, el tío Lorenzo habla a su sobrino de uno de los hijos de Buenaventura Rubio, mal de salud que se fue por esos mundos y que se dedica a escribir; incluso el tío hace mención de *Un mundo a cuestas*, libro que leyó en Elche, y procede a la verdadera identificación de aquellos hombres cuyos nombres y apodos no concuerdan. Ello puede ser una posible justificación, en boca de otro personaje, del realismo perseguido por Rodrigo Rubio, como cultivador de ese realismo crítico del que ya hemos hablado, en la introducción al presente estudio (18).

Para diferenciar a los dos escritores, se llega incluso a hablar de dos pueblos: Montalvos y Monsalve, muy cercanos uno a otro. De Montalvos sería el hijo de Buenaventura Rubio, y de Monsalve este Lorenzo.

Pero nos parece que este deseo de separación no obedece más que a un planteamiento perspectívico, bipartito, en virtud del cual podemos ver las dos facetas del autor, la de novelista (el de Montalvos) y la de periodista (el de Monsalve).

Por otra parte, es sabido que Montalvos es el nombre del pueblo de origen de Rodrigo Rubio, y Monsalve, el pueblo repetido y tratado, no es otra cosa que una derivación fonética de Montalvos y que es el mismo apellido de la primera mujer del padre de Rodrigo, pero que no es su madre. Algo parecido puede suceder con el Montejera que aparecerá en *El gramófono*.

Al final todo pasa al recuerdo, y como tal permanece, por lo que es mejor olvidar. A ello se refiere Ezequiel Rmales, hombre que luchó en

(18) *Op. cit.*, cfr. págs. 29-30.

los dos bandos de la guerra, en uno por convicción o deseo, en el otro por imposición, y que aconseja a Lorenzo lo siguiente:

«No busques nada más, muchacho. Volverías a los recuerdos; te llegarían de nuevo los años de entonces. Y todo aquello es agua pasada; agua violenta, que nos desquició, para sólo envejecer. Tu padre descansará en paz. Los que fueron nuestros amos, se quedaron sin el sol de siempre. Pero la vida continúa...» (19).

«EL GRAMÓFONO»

Esta novela supone la vuelta a la temática del vivir campesino tratada mediante el monólogo interior, con una mezcla de cortos períodos de diálogo y otros largos de monólogo, en los que el personaje da rienda suelta a sus recuerdos y meditaciones, a lo largo y ancho de los doce capítulos —los doce meses— que dura el libro.

Asimismo constituye un nuevo retorno al tema de la emigración, interna en este caso, y vista desde el prisma de los viejos que se quedan en el pueblo, deseando la vuelta de los que se fueron y temiendo el momento en que, quizá, ellos, que no lo quieren, tengan que partir con sus hijos.

Marcelino Valverde está solo, en Montejara, con su mujer enferma, Felisa, y una vecina, Maximina, ha de venir a limpiar la casa y a la enferma. El viejo siempre está de mal humor, recordando otros tiempos en que todavía conservaba a sus hijos. Ahora Ricardo y Mercedes están en Madrid, pero Marcelo, su segundo hijo, murió por haberse ido a trabajar de cantante en un conjunto, aunque, según su padre, estaba todo el tiempo entre «putillas y maricas».

Casi no duerme, y en los pocos ratos que echa una cabezada, sufre abundantes pesadillas. Su mayor preocupación es que sus hijos se olviden de ellos y que sólo traten de llevárselos a la ciudad, aunque Marcelino lo que más sentiría es que se lo llevaran a él, ya que su mujer está enferma, y teme que le ocurra lo que al marido de María de Tarazona al que, una vez muerta, viene a buscarle su hijo.

Mercedes viene, con su marido e hijos, a pasar dos o tres días del mes de agosto, y al padre le da la impresión de que vienen por puro cumplimiento, pues no paraban de hacer alusión a los aperos para el futuro chalet, y a que vayan a Madrid con ellos. Incluso le piden que les guarde ese gramófono que tan buenos recuerdos tiene para su padre.

(19) *Ibidem*, pág. 243.

Por eso Marcelino, a poco de irse los hijos, comienza a dar vueltas a la manivela hasta romper la cuerda y reír con ganas y fuerza. Ese gramófono funciona como estandarte o símbolo de una época, la de Marcelino y Felisa, frente a la televisión y la «cassette» que traen Mercedes y su familia.

El acto de romper el gramófono supone un acto de rebeldía, de insubordinación a la voluntad de sus hijos, que no es otra, según él, que privarles de sus posesiones y de su medio ambiente.

A raíz de esto, se encierra más en sí mismo, y consecuencia de ello será la situación que se produce en el pueblo cuando, encerrado con su mujer y sin abrir la puerta, descubrirán que ésta lleva varias semanas muerta y que él hablaba con ella como si viva estuviese.

«CUARTETO DE MÁSCARAS»

Esta obra supone, en el discurrir novelesco de Rubio un brusco cambio temático, aunque no una ruptura con lo anterior, pues, sin olvidar todo el ámbito realista en el que hasta ahora se había movido, se sumerge ahora en las aguas de lo fantástico, lo visionario y esperpéntico.

La novela se viene, pues, a situar dentro de un realismo mágico, en el que se superponen el plano puramente realista y el plano más irreal y misterioso. Esta novela, en todo lo referente a personajes fantásticos, guarda una palpable y evidente relación con los relatos o narraciones que conforman *Papeles amarillos en el arca*. Los personajes pertenecen a las leyendas y supersticiones seculares que en todo pueblo tienen arraigo y, ahora, concretamente, en Monsalve.

Esta relación no se centra exclusivamente en los personajes que aparecen: José Maquila, Marina Culina, Rinranete y Ruffillo, Santiago el Cabrero, Matilde la hija del curandero, sino que aparece incluso en forma de referencias precisas y concretas en diversos pasajes de *Cuarteto de máscaras*.

De entre las numerosas referencias, merece la pena mencionar una muy curiosa en la que la Saltarina, mujer que llega al pueblo con fama de bruja, lee en el aire una página de *Papeles...* e incluso llega a corregir una errata que se ha producido en su impresión:

«El Castrador hizo sonar un chiflo (en el libro hay una errata —aclaró—, pues han puesto chifla), se oyó entonces la campana... apareció Ruffillo, con el moco rozando el suelo. Traía una alcuza en la mano derecha y una cesta de tomates en la mano izquierda... Era Rinranete, que le hacía muecas y

le mostraba un piojillo, así como rojizo, que se había encontrado en la pelambarrera...

—Basta, Saltarina —pidió el Largo.

—Página diecinueve, del libro citado» (20).

Esta es una novela eminentemente dialogada. En ella cuatro tipos extraños aparecen en Monsalve. No se conocen sus nombres, sólo sus apodos y sus vestimentas negras: el Largo, el Oscuro, el Afilado y la Saltarina. Se especula con que sean húngaros circenses, rojos vestidos de negro para disimular, etc.; una vieja dice que su pájaro le ha dicho que son gentes del cielo, que vienen a buscar a Juan Estorbo, uno que se ahorcó o se echó a las aguas del Júcar, para resucitarlo y vestirlo de señor.

Los enlutados rastrearán las huellas de Juan, y en esa búsqueda llegan al cementerio en donde se encuentran con José, el padre de Josillo, protagonista de *La Feria*:

«—Sólo alguna que otra vez habla conmigo —añadió el enterrador—. Se hace viejo, aunque los años no pasan para él, pues vive en otro tiempo...» (21).

Nosotros vamos viendo en la novela dos planos distintos que poco a poco se van acercando hasta unirse. Uno de esos planos viene dado por el discurrir de Juan Estorbo y su encuentro con personajes fabulosos, pertenecientes a la tradición supersticiosa del pueblo; es un mundo de muertos y fantasmas. El otro plano lo constituye el deambular de los enlutados en su búsqueda del joven, con la duda de si está o no vivo. Y poco a poco la vida de los muertos se va haciendo más patente y se va acercando al mundo de los vivos, a ese al que los enlutados quieren llevar a Juan y al que nadie quiere ir, y que viene concretado en unas palabras de la Saltarina, la cual se insubordina con sus compañeros y declara la realidad que espera a quien vaya con ellos:

«Lo que ha de venir, los altos edificios, los pasos elevados y subterráneos, el mucho asfalto, los golpes violentos, los accidentes de automóvil, el desconocimiento de unos y otros, el ahogo, los secuestros, los hijos sin hablarnos...» (22).

Ante esta reacción, sus compañeros la golpean hasta darle muerte y es entonces cuando se produce el encuentro de ella con Juan, y se nos

(20) *Op. cit.*, págs. 95-96.

(21) *Ibidem*, pág. 246.

(22) *Ibidem*, pág. 287.

confirma definitivamente que él estaba muerto, al hablársenos del frío de ambos cuerpos, mayor en Juan por llevar más tiempo muerto.

III) TÉCNICAS NOVELESCAS. LENGUAJE Y ESTILO

En este capítulo nos vamos a ocupar de algunos de los aspectos estructurales, técnicos o formales, que Rodrigo Rubio emplea en la confección de sus novelas y, para ello, nos vamos a servir, como base y guía, de la obra *Estructuras de la novela actual* del profesor D. Mariano Baquero Goyanes, y de algunas de las novelas del autor que nos ocupa.

Vamos a ocuparnos primero del aspecto referido a las «técnicas» y posteriormente lo haremos del «lenguaje y el estilo».

1) *Técnicas novelescas*

Van a aparecer tratadas a lo largo del presente estudio, técnicas como la estructura dialogada en las novelas, el uso del monólogo interior o las diferentes personas narrativas manejadas por el autor, entre otras que también referiremos.

A) *La estructura dialogada*

La principal novela que nos va a ocupar es *Cuarteto de máscaras*, por ser la más calificable de «novela dialogada», en la línea de *La Celestina* o *La Dorotea* lopesca.

Hay otras obras, tales como *La Feria* o *Equipaje de amor para la tierra*, en las que los personajes paternos, José y María, respectivamente, «dialogan» —por así decirlo— con sus hijos muertos. Pero, lógicamente, el diálogo pretendido se convierte en un monólogo, en tanto en cuanto, por muchos esfuerzos que se hagan, los hijos muertos no pueden contestar a las propuestas paternas. No hay posibilidad alguna de comunicación al no existir un receptor capaz de acoger el mensaje del emisor y contestar al mismo.

Otra de las novelas que también posee abundante diálogo es *El gramófono*, pero éste está planteado desde la perspectiva del recuerdo en Marcelino Valverde, predominando abundantes espacios dedicados al recuerdo, al pensamiento íntimo e interno, por lo que preferimos no catalogar esta novela como «dialogada», por cuanto lo más corriente es una novela que responda a ese calificativo es que los diálogos estén sos-

tenidos por breves acotaciones, situadoras del escenario, y aclaratorias sobre los personajes y la mecánica de la acción.

Pues bien, en *El gramófono*, esas breves acotaciones no son tales, dado que se trata de amplias intervenciones del narrador, a veces de hasta dos o tres páginas, y los personajes son escasos, ya que el verdadero y casi único personaje es Marcelino, recordando y trayendo a la vida otros momentos y otros personajes, en y con los que hubo diálogo.

En cambio, en *Cuarteto de máscaras* sí que podemos ver un amplio mosaico de personajes, los extraños enlutados y todos los del pueblo, en abierto diálogo y con muy pequeñas notas de tipo situacional, tanto en espacio como en tiempo, a cargo del autor.

La voz del autor sólo aparece para hacer alguna precisión, para situarnos el lugar y el tiempo. Es lo que podemos apreciar, por ejemplo, en un momento en que Juan se encuentra con Dionisio Clarito y, tras la explicación breve del autor sobre este muchacho, pasan a dialogar los dos personajes, abiertamente, de tal modo que el autor sólo hace pequeñas referencias a la situación en que se encuentran: el campo y la tarde, el pan y el queso que comen, la bebida, la sonrisa de Dionisio, y fuera de esas acotaciones sólo se deja ver en un momento en que leemos:

«—Cuento o verdad, nunca se sabe —respondió el otro.»

Es ésta la única vez en todo ese fragmento en que el autor interrumpe los periodos de diálogo para introducir su voz («respondió el otro»), con lo que precisa que se trata de un diálogo (23).

Abundando en este tema, opina el profesor Baquero que «el diálogo no hace más que verificar y acentuar, con la retórica adecuada, la índole trágica de la novela. No se olvide la usual calidad poética de la novelesca faulkneriana, y se entenderán mejor la riqueza y densidad musicales de ese constante hablar, gritar, gemir, de los personajes de la obra. Pues un "Réquiem" es un rezo y una música, un sucederse de cantos y de respuestas, de solistas y de coros...» (24).

En esa cita, referida a *Réquiem para una mujer* de William Faulkner, podemos observar otros elementos valiosos para corroborar nuestra afirmación de «novela dialogada» para la novela *Cuarteto de máscaras*. Y tampoco conviene olvidar el gusto con que Rodrigo Rubio ha leído la obra del mencionado autor, lo que indudablemente siempre puede llevar a la recepción, consciente o inconsciente de determinadas influencias y esquemas novelísticos.

(23) *Op. cit.*, cfr. págs. 159-160.

(24) *Op. cit.*, pág. 45.

El diálogo contribuye a la índole trágica de la novela, y esta novela puede ser perfectamente calificada de trágica dado el tema de la muerte sobre el que gira toda ella, y el final, propiamente trágico, de la reunión de «los cadáveres» en el sótano de la casa de los Claritos, y del dolor producido en los tres enlutados supervivientes.

Pero es que, además, y siguiendo las palabras de esa cita, un «cuarteto» puede ser muy bien un grupo destinado al canto, a la representación escénica incluso. Y estas connotaciones de la palabra «cuarteto» pueden verse ampliadas con la consideración del vocablo «máscaras», posible alusión a las caretas que se utilizaban en las primeras representaciones de la historia del teatro.

Y, todavía más, esta condición teatral parece verse reforzada por los cánticos que entonan, en ocasiones, las gentes del pueblo o los enlutados, haciéndose entonces referencias al «coro» de los enlutados.

No cabe duda que una novela en la que se maneje una estructura dialogada gana en objetividad por cuanto el conocimiento de los personajes, a todos sus niveles, es de un modo directo, desde la misma fuente, sin que sea el autor quien se encargue de guiar nuestra percepción o de manipular, en ocasiones, el grado de conocimiento de los mismos. De ahí que estemos de acuerdo con lo que nos dice Baquero Goyanes cuando opina que «en la mayor parte de los casos podríamos, efectivamente, decir que el exclusivo o muy mantenido uso del diálogo novelesco tiene como finalidad la de permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan (reflejado en lo que dicen)» (25).

B) *Monólogo interior*

Este monólogo, como decía «Clarín», puede servir para «sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste» (26).

No obstante, parecía, para él, que existía un problema residente en el hecho de que hay una necesidad imprescindible de hacer a los que piensan que lo hagan hablando, ante el público, con lo que se les fuerza a expresar con toda claridad y de una manera perfectamente ordenada de acuerdo con las reglas gramaticales, todo aquello que en su mente puede

(25) *Ibidem*, pág. 47.

(26) Vid. *Estructura de la novela actual*, pág. 49.

ser completamente anárquico o, simplemente, indeciso en lo que a una estructuración formal se refiere (27).

Parece ser que la opinión de Leopoldo Alas no es desatinada, por cuanto, a la hora de escribir una novela, en la técnica del monólogo interior, el autor se ve obligado a ordenar, disponer los pensamientos del personaje de tal manera que puedan ser aprehensibles e inteligibles para el lector, y ello puede comportar una manipulación de esos pensamientos.

De todas formas, sea como sea, lo cierto es que la mayor parte de las novelas de Rodrigo Rubio están organizadas y realizadas con esa técnica, y los resultados, a nuestro juicio, son francamente elogiables, pues así caracteriza de modo envidiable a sus personajes y confiere a sus obras una amplia dosis de sentimentalismo y belleza calificables de profundamente líricas.

Hay novelas, como puede ser el caso de *El gramófono*, *Un mundo auestas*, *Agonizante sol*, *Oración en otoño*, en las que se puede hablar de una disposición alternante, con mezcla de narración y monólogo interior, sucediéndose un período de narración con otro de monólogo.

Por ejemplo, en *Un mundo auestas* podemos observar una curiosa disposición estructural consistente en que cada capítulo se inicia con una reflexión interior de Alonso acerca de su situación en el camino y sus recuerdos. Inmediatamente se pasa a la narración, por sí mismo, de unos hechos anteriores, y se cierra el capítulo con esa narración, para, en el comienzo del capítulo siguiente, volver de nuevo a la reflexión.

En cambio, otras novelas, como *La Feria*, *Equipaje de amor para la tierra* o *La sotana*, se configuran más como obras de monólogo interior casi exclusivo, con muy escasa narración, lo pura y sencillamente imprescindible para situar y comprender cada uno de los capítulos mentales y de la novela. Cada capítulo corresponde a un nuevo suceso, un nuevo acontecimiento, unido al recuerdo de los anteriores, en una unión indisoluble.

En algún otro caso, como es el de *La espera*, la estructura total se consigue mediante la suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato, con lo que se consigue un efecto de rotación, de sucesión de puntos de vista, con un algo de curiosamente musical en el pasar de un mismo tema, de un instrumento, de un personaje, a otro (28).

En dicha novela se alternan los monólogos, las reflexiones en torno a la situación actual y a la anterior, por parte de Alfonso, Isabel, Ramiro y Rosario, y así es como se configura la novela.

(27) Vid. *Estructuras de la novela actual*, págs. 50-51.

(28) *Estructuras...*, cfr. pág. 52.

Con esta técnica del monólogo interior se trataría de conseguir una «estructura dramática», una «novela dramatizada», en la que el autor desea conseguir, ante el lector, la ilusión de que la historia se cuenta a sí misma (29).

C) *Los capítulos*

En las novelas de corte tradicional hay una tendencia a dividir las obras en partes o en capítulos, incluso poniendo unos claros títulos a cada uno de dichos capítulos, con lo que se viene a facilitar la tarea lectora del receptor de la novela al no tener que cortar su lectura en cualquier punto del relato, sino más bien al final de los diversos capítulos.

Dentro de esa línea clásica o tradicional cabría incluir la casi totalidad de la obra novelística de Rodrigo Rubio, ya que sus novelas se encuentran divididas en capítulos, unas veces titulados y otras no.

En el caso de *Un mundo auestas* o *Cuarteto de máscaras*, los capítulos están todos ellos titulados, tanto los 23 de la primera novela, como los 16 de la segunda, si bien la titulación es más sencilla y esquemática en *Un mundo auestas* seguramente por la índole de la novela misma y de su contenido, frente a la mayor complejidad de *Cuarteto de máscaras*, con una situación de títulos tradicionales, un tanto arcaizantes, en la misma línea de los títulos que rezan en los distintos cuentos de *El Conde Lucanor* o en los diversos episodios de *La vida de Lazarillo de Tormes*.

Para mejor apreciar esa diferencia de que hablamos, veamos como ejemplo, algunos títulos.

- I) Firme decisión.—Abrazos que duelen.
- II) El camino de otros viajes.—La casa de Antón Simarro.—Los renteros.
- III) Un majuelo en la Haza del Tonto.—La poda.—La vendimia.
- IV) Taruguillo, amigo siempre.—Un adiós pasado por lágrimas.
- V) Otoño, tiempo tranquilo.—La sementera.—Gazpachos con setas.

Los cinco primeros de *Cuarteto de máscaras*, por su parte, tienen los siguientes títulos:

1. Donde se da noticia de unos extraños hombres que, según rumores, repartían felicidad.

(29) *Ibidem*, cfr. pág. 63.

2. Que trata de un discurso a cuatro voces en el que, entre otras cosas, se dice que los infelices pueden ser felices.
3. Donde se dice de lo feliz que podía ser Juan Estorbo, el que no hablaba.
4. Que nos trae, por boca de Antonio Capacha, sucesos, grandes y chicos, de otros lugares.
5. Donde se dice de un nuevo toque de campanas, así como de la persecución de dos hombres que ya no existían.

El gramófono está dividido en doce capítulos, cada uno referido y titulado con respecto al nombre de cada uno de los meses, a partir de enero y hasta diciembre, de modo cronológico.

La espera viene a estar dividida en capítulos según los monólogos de cada uno de los personajes. Es otra manera original de capitular un libro, poniendo a su cabeza el nombre del personaje que va a hablar o pensar.

Las restantes novelas a que nos hemos referido en este trabajo están divididas en capítulos, siguiendo la numeración romana, simplemente.

En esto, Rodrigo Rubio parece querer seguir dentro la línea tradicional para la confección de novelas, un poco en contra de la tendencia actual a prescindir de esa capitulación, estructurándose muchas de ellas en forma de un solo capítulo. «Cuando una novela se configura así —escribe Baquero Goyanes— está acercándose intencional, estructuralmente al cuento, género que postula, como exigencia estética, la de ser leído sin rupturas, como sin tregua se lee un soneto» (30).

D) *Primera, segunda y tercera persona narrativa*

El narrador omnisciente utiliza la tercera persona para narrar desde fuera los sucesos novelescos, sin renunciar al privilegio de introducirse en el relato cuantas veces quiera para comentar algo. Este narrador está en todas partes y lo sabe todo.

En tercera persona se hallan escritas *El gramófono* y *Cuarteto de máscaras*, pero el autor no quiere manipular a sus personajes, y por ello mismo no deja que sea su voz la que lleve el hilo del devenir argumental.

En el caso de la primera novela mencionada, es más el proceso de los recuerdos de Marcelino que la voz de Rodrigo, quien va configurando la novela, aun cuando el autor va situando y precisando los momentos

(30) *Op. cit.*, pág. 113.



y los hechos. Incluso llega el caso de meterse casi en su mente para indagar en ella y relatar lo que Marcelino está pensando.

Es como si el autor fuese el espejo en el que se reflejase la figura del viejo personaje, su mente en este caso, y nos transmitiese esa imagen. Veamos, como ejemplo, este párrafo:

«Desde aquel tiempo, imposible de evitarlo en el recuerdo, se marchaba a otro más lejano, más pacífico y con mayores y abundantes alegrías. Era cuando estaban en sus campos aquellas tres hoces: cuando acarreaba luego él, ayudado por Ricardo, ya hombrecillo y no envenenado —el veneno de irse— todavía, aquella mies segada (...) De un tiempo, no grato, se marchaba a otro, mucho mejor, y comprendió que valía la pena seguir viendo a Mercedes, vestida con ropas viejas de su madre, con un pañuelo y un sombrero de palma a la cabeza, tristonra y malhumorada, porque ya ellos eran de los escasos y débiles propietarios —por esa debilidad, naturalmente— que recogían su cosecha a golpe de sudor...» (31).

En cambio en *Cuarteto de máscaras*, al ser más el diálogo el que conforma la novela, la voz del autor se deja sentir menos, como ya hemos tenido ocasión de comprobar a la hora de hablar sobre el diálogo.

Creemos, por tanto, que Rodrigo Rubio no pretende otra cosa que ser objetivo, presentando los hechos tal y como éstos son, sin permitirse opinar subjetivamente, ni tomar partido por uno u otro lado, tanto en la forma de ver Marcelino el problema de la emigración, como en la dialéctica planteada entre los habitantes de Monsalve y los cuatro enlutados.

El relato en primera persona, en cambio, «satisface la curiosidad legítima del lector y apacigua el escrúpulo no menos legítimo del autor. Además, posee al menos una apariencia de experiencia vivida, de autenticidad» (32).

En primera persona están construidas novelas tales como *La Feria*, *La sotana*, *Un mundo a cuestras*, *Equipaje de amor para la tierra*. *Oración en otoño*, *Agonizante sol*.

En *La Feria* es José quien va recordando y narrando todo lo sucedido alrededor de su hijo, tal y como hace María en *Equipaje...*; Alonso, en *Un mundo a cuestras*; Andrés, en *Oración en otoño*; don Luis, en *La sotana*, y cada uno de los distintos personajes, en su propia voz, en *Agonizante sol*, dando su versión sobre los sucesos que precedieron y llevaron al descubrimiento del cadáver del señorito José Isaac.

(31) *Op. cit.*, págs. 137-138.

(32) *Estructuras...*, pág. 126.

Según Michel Butor «El *él* nos deja en el exterior, el *yo* nos hace entrar en el interior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus clisés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo.

Este es el motivo —continúa diciendo— de que a veces se introduzca en la obra un representante del lector, de esta *segunda persona* a la que se dirige el autor: a quien se cuenta su propia historia» (33).

Rodrigo Rubio va a emplear esta segunda persona a la hora de elaborar su novela *La tristeza también muere*, en la que un amigo de José Miguel, seguramente el mismo autor, le va relatando sus propias vivencias. ¿Quién mejor que el propio autor —que lo ha creado—, va a conocer a José Miguel, máxime teniendo en cuenta que ese muchacho es el vivo retrato, un auténtico calco del Rodrigo Rubio asediado por la enfermedad y el desánimo? Por eso creemos que el autor se está dirigiendo a sí mismo, para infundirse ánimo y alegría con los que hacer frente a la tristeza y la desesperación que le acometen. Sería algo parecido a lo que se ha querido ver en *Un hombre qui dort* de Georges Perec, sobre todo teniendo en cuenta que esa obra de Rubio posee evidentes y abundantes notas autobiográficas.

Incluso hay ocasiones en las que el autor, o la persona que está hablando a José Miguel, parece conocer, mejor que el propio interesado, todos los sentimientos que le embargan, tal y como ocurre en un pasaje de la estancia del muchacho en Barcelona, el cual anhela su Valencia, y podemos leer lo siguiente:

«Querías recordar el suelo blando y verde de los campos. Querías irte lejos de allí, de la enorme ciudad aunque sólo fuese con el pensamiento. En la ciudad también hay pájaros, pájaros que anidan en los árboles y en los viejos tejados, pero a ti no te gustan los pájaros de las ciudades, como no te gusta ese suelo duro, negro y frío. Hubo un momento en que la grande y desconocida ciudad te ahogaba. Estabas en el Paseo de Gracia, y hubieses querido andar, andar mucho, hacia arriba, hacia abajo, cruzando toda la ciudad para llegar a las montañas, y detenerte allí, sentarte en un suelo blando y velludo...» (34).

Para concluir con este punto de las personas narrativas considero interesante decir que, sea cual sea la persona narrativa que se utilice, la voz del narrador siempre está presente por cuanto, si se emplea la ter-

(33) *Ibidem*, vid. pág. 126.

(34) *Op. cit.*, págs. 25-26.

cera persona es él quien lleva «la voz cantante», el que domina la narración; si se emplea la segunda, también es el autor o narrador quien está contando aquello a la persona protagonista, con lo que él se convierte en el verdadero protagonista narrador. Y si es la primera persona la que se utiliza, aun cuando sean los propios personajes los que efectúen su propia narración, siempre el autor aparecerá en determinados momentos para mover los hilos de algunos momentos o detalles de la acción, e incluso llegando a meterse dentro de la mente de los personajes y dar curso al monólogo interior a través de su óptica profundizadora.

E) *Desorden cronológico en la novela actual*

«En la novela tradicional —escribe Paul Conrad Kurz— los sucesos se cuentan uno tras otro. El narrador estructura la situación del héroe, prepara el conflicto, conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta... En la novela moderna, el bello desarrollo de la acción en meses, estaciones y años no sólo se ve considerablemente acortado, sino que además una buena parte del acontecer ya no es narrado cronológicamente» (35).

Y cita ese crítico el caso de *Opiniones de un payaso* de Böll, en donde «la acción inmediata suma menos de cuatro horas. Se extiende desde el oscurecer de un día de marzo hasta las diez de la noche aproximadamente. Pero en estas horas nos presenta el payaso a través del recuerdo, la asociación, charlas por teléfono, casi toda su vida...» (36).

Pues bien, Rodrigo Rubio nos ofrece las dos caras de la moneda. Por un lado, *La espera* está dividida en cuatro partes, correspondientes a las cuatro estaciones, y *El gramófono*, en las doce partes de los meses del año. Son relatos concebidos de modo cronológico, dentro de esa línea tradicional de la que antes hablábamos.

Y el otro lado lo podemos ver en *Un mundo auestas* o *Equipaje de amor para la tierra*. En el primero se nos ofrece toda una extensa parte de la vida de Alonso contada en el corto lapso de tiempo que transcurre desde que abandona el pueblo para acercarse a coger el tren; cuestión de unas cuantas, no muchas, horas.

En la segunda novela citada, durante los pocos días que María pasa en Alemania para recoger el cadáver de su hijo, esta mujer nos ofrece el recuerdo de casi toda su vida.

En ese sentido podríamos hablar de que se trata de algo parecido a lo que ocurría en el teatro español del XVIII, en el que, a consecuencia de

(35) Vid. *Estructuras...*, pág. 145.

(36) *Ibidem*, pág. 145.

la severidad para la unidad de tiempo, entre otras, había que comenzar la acción en un determinado momento y darse cuenta de todo lo anterior a través del relato retrospectivo de alguno de los personajes intervinientes en la acción. Ahora, y esto hay que aclararlo, no se trata de ningún precepto preestablecido, sino de una técnica estilística puramente voluntaria.

2) *Lenguaje y estilo*

En una entrevista concedida a Tomás Fernández, Rodrigo Rubio, a la pregunta de si es un clásico del lenguaje, responde en los siguientes términos:

«Empleo un lenguaje espontáneo, siempre —lo intento, al menos— acorde con la circunstancia que se narra. Por lo general, sin rebuscar nada, tomo el jugo de unas raíces castellanas que son válidas según mi estructura narrativa. Puede que, por lo menos en algunos libros (*Un mundo a cuestas*, *Papeles amarillos en el arca*, *Agonizante sol*, *El gramófono* y *Cuarteto de máscaras*), emplee un lenguaje recio, adecuado a la circunstancia, pues a veces de lo brusco se llega, sin apenas transición, a lo poético» (37).

Verdaderamente el lenguaje utilizado por Rubio es muy representativo de lo coloquial campesino y parece estar en función de una organización estilística para conseguir una mayor recogida de frutos en su eficacia narrativa, todo lo cual entra dentro de las connotaciones propias del realismo.

En su estilo tiene preferencia el uso de un lenguaje de período oracional corto, sumamente poético, cargado de una gran belleza descriptiva y de hermosas frases, aunque cortas, lo que confiere a ese lenguaje unas resonancias azorinianas o mironianas innegables. Abundan, pues, párrafos tales como el siguiente:

«Han encendido unos cirios. Yo no dejaré que se agote el aceite de la taza. La mariposilla alumbra tu cuerpo inmóvil, esa mesa donde yaces. No vendrá ya, hoy. Esta noche tendré pesadillas. Veré nuestra ciudad, y la calle donde vivimos, y a tu padre, y a tus hermanos, pero no los oiré reír, sino llorar, cogidos a las paredes, huyendo de las luces y de las gentes alegres. Veré el bar de Pedro, y dentro no habrá hombres que

(37) *El Libro Español*, núm. 216, diciembre de 1975, pág. 500.

hablen y rían, descuidados, sino fantasmas que saltarán, impulsados por fuerzas diabólicas...» (38).

Podemos observar muy claramente, en este párrafo, una mezcla de elementos situacionales, ambientales, con toques sentimentales, y todo ello merced a un lenguaje que, no por ser conciso en cuanto a extensión, peca de falta de contenido. No siempre el estilo retórico y ampuloso es el más rico de contenido, y nos parece que Rodrigo Rubio ofrece una buena muestra de ello ya no sólo en este texto, sino en otros muchos.

Con motivo de habersele concedido el premio Gabriel Miró a su obra *Un mundo auestas*, se ha procedido a establecer un parangón entre la prosa mironiana y el lenguaje de Rubio. Uno de los críticos que se encuadran en esta línea es Luis López Anglada quien, entre otras cosas, ha dicho:

«Y así es toda la obra para deleite de los lectores, angustiados corrientemente por tanta novela de "denuncia" y testimonio como se usa hoy por los escritores que no tienen ni imaginación para urdir argumentos de la gracia y sencillez de *Un mundo auestas* ni elegancia para mirar a las tierras de España y dejarlas así, amorosamente escritas, en novela como ésta, a la que se le puede buscar filiación mironiana y española...» (39).

Concha Castroviejo, por su parte, abunda en esta idea antes expuesta, y habla de afinidades selectivas entre Miró y Rodrigo, basándose, en primer lugar en la presencia de la tierra como protagonista de la novela, como asiento de todos los personajes y acciones de la misma; en segundo lugar, por ser una novela lenta y pausada; en tercer lugar, y como elemento primordial «la voluntad de reconocimiento al instrumento literario, al lenguaje. Con lo cual el lenguaje, también voluntariamente reducido a una sencillez —sencillez y riqueza— popular, campesina, despojada de complicación localista y folklórica, se alza con todo su poder de reducción» (40).

Ejemplo de ese lenguaje popular, campesino, y a veces deleitándose en los corrientes vulgarismos del medio ambiente, podemos verlo en muchos pasajes de sus novelas, pero veamos el siguiente fragmento de un diálogo entre Alfonso e Isabel en *La espera*:

(38) *Equipaje de amor para la tierra*, págs. 59-60.

(39) «El Español», 7-12-63.

(40) «Informaciones», 27-6-64.

- «—Si me andas con suspiros me largo a buscarlos yo, ¿estás? Me “jode” que andes con “too” eso.
 —Y tú no hables tan remal, que nunca fuiste deslenguado. La mira sorprendido.
 —¿Dije algo malo?
 —No lo repetiré yo, que tú bien lo recuerdas.
 —¡Ah, qué leche! Si uno... Bueno, me callo, porque si no...» (41).

Episodios como éste, cargados de esa gracia e ingenuidad pueblerinas, podemos verlos muy frecuentemente a lo largo de sus novelas. Veamos, si no, este pasaje de *Un mundo a cuestas*:

- «Por aquel tiempo, hermoso, de ilusiones y esperanzas, que ha quedado ahí, roto, muerto, a mi espalda, mis amigos y yo jugábamos a ser hombres. Notábamos ya en las mejillas la sombra oscura de la barba, que apuntaba. Ibamos a la barbería y el barbero tenía que entretenerse ya algo más con nosotros.
 —¿Qué hacemos con “esto” —nos solía preguntar el figaro, pasándonos los dedos por aquella pelusilla.
 —Creo que tendrá que dar una “pasá” —respondíamos. Y sentíamos la emoción, la satisfacción, la miajilla de orgullo al vernos con la cara enjabonada, al sentir luego el suave roce de la navaja. Nos mirábamos al espejo» (42).

En estos últimos fragmentos podemos ver algunos vocablos, entrecuillados por el autor, que son de uso popular. Pero no son éstos los únicos que se filtran en las obras de Rodrigo Rubio, ya que hay una serie de palabras, calificables unas de manchegismos, por cuanto vienen a ser propias de esta zona geográfico-cultural, y otras como simples populanismos o localismos, más propios del habla vulgar o coloquial que de una zona regional. Tanto unas como otras están, casi todas ellas, relacionadas con las faenas del campo o, cuando no es así, con un medio geográfico que las emplea a menudo.

Entre esas palabras calificables como típicas de la expresión manchega, cabría citar algunas como las siguientes:

«acarreaera». Soga o cordel que se emplea para sujetar las mieses cuando se acarrean o transportan desde el rastrojo a la era (43).

(41) *Op. cit.*, pág. 16.

(42) *Op. cit.*, pág. 65.

(43) Todos los vocablos señalados en este apartado están confrontados con el *Diccionario manchego*, de JOSÉ S. SERNA.

«bisera». Parte del toldo o cubierta abovedada de la tartana o del carro atartanado que por delante resguarda del sol (44).

«carrasca». Dícese de la encina. Aplicado a las botas, al calzado, significa que es grueso, fuerte:

«... te habíamos comprado unas botas de las que nosotros, en nuestra parda lengua, llamamos de "carrasca" (45).

«chacha». Tía, hermana mayor (46).

«sagato». En las aldeas, paja rillada que bajo la chimenea se amonтона con tocones de carrasca, encendidos y pasados del fuego para conservación de las brasas.

«sanochar». Trasnochar, velar en las primeras horas de la noche. Generalmente se emplea cuando se trata de trasnochar para hacer algún trabajo.

«surquear». Hacer surcos en la tierra al ararla.

«tajá» (apócope de tajada). Porción cortada de la carne del cerdo, de magro, tocino o ambas cosas. También se usa, en sentido figurado, para aludir a embriaguez, borrachera.

Como vocablos más referidos concretamente al área geográfica de Montalvos y alrededores, y que han sido oídos y transcritos por el autor, podemos reseñar, entre otros, los siguientes:

«alforjeros». Calificativo aplicable a los melones pequeños, quizás los de la última flor, que ya no se cuelgan para guardarlos mucho tiempo, sino que se dejan en la cámara, sobre el grano, y en los primeros meses del otoño los llevan los labradores en las alforjas, con la merienda, para postre.

«bocao». Se emplea para hacer referencia a un poco de comida, a comer algo ligero.

«caja de cerillas». Término empleado para definir una cosa pequeña:

«Yo, mientras cargábamos nuestra caja de cerillas, miraba hacia donde ya se veía el colmo chafado, abierto en visera, del carro de los Renteros» (47).

«lía». Cordel de esparto o cáñamo, delgado.

«novios». Personas que intentan comprar o adquirir algo.

(44) Transcrito en B en *Un mundo a cuestas*, pág. 57, cuando su grafía normal es con V.

(45) *La Feria*, pág. 66.

(46) Recogido *chache* por Quilis en *El habla de Albacete*.

(47) *Un mundo a cuestas*, pág. 111.

«otoñar». Cuando llueve a tiempo, quizá a finales de septiembre, brota la primera hierba, luego se ara y el barbecho queda bueno para dejarlo o para sembrar en octubre y noviembre; entonces se dice que la tierra se «otoña» (48).

«pipló». Se pipló, es decir, bebió demasiado, se emborrachó.

«rascar» (las viñas). Faena consistente en retocar o arreglar las viñas muy ligeramente, colocando cuchillas planas en el «garabato», en vez de orejeras.

«raspa». Mujer vivaracha, algo díscola y molesta, tal y como lo puede ser la raspa de un pescado:

«—Será la raspa de Maximina, que no puede pasar sin nos otros» (49).

«simienza». Sementera. Toda la breve etapa de sembrar el cereal y las legumbres, generalmente en tiempo de otoño.

Algunas otras palabras podíamos haber recogido en este apartado referido a la lengua utilizada, en ciertos momentos, por Rodrigo Rubio y que, en algunas ocasiones, responden a un sentir puramente manchego, aunque, en otras, son más bien palabras de uso coloquial o local en el ambiente campesino al que él tan frecuentemente se remite.

IV) TEMAS MAS IMPORTANTES EN SU NOVELISTICA

Decía Alborg que en nuestra novelística no hay un escritor claramente definible por un estilo propio y unos rasgos genuinos; nuestros escritores no tienen un mundo propio que expresar y una problemática propia que ofrecer a los muchos lectores que esperan con avidez ese ofrecimiento, y nos vemos en la obligación de precisar que esto no es del todo cierto por la parte que toca a Rodrigo Rubio, pues él sí tiene un mundo propio unido a sus personales problemáticas.

A lo largo de toda su obra es palpable el intento de reflejar la lucha continua del hombre por sobrevivir, las miserias que le rodean y acosan, la soledad que le oprime, todo lo cual es la expresión de sus propias experiencias, desilusiones y frustraciones puestas al servicio de una mejor comprensión y de un mayor apoyo a toda persona que lucha y sufre diariamente.

(48) *Ibidem*, pág. 50.

(49) *El gramófono*, pág. 143. A. Quilis recoge como propio del habla albaceteña la expresión «raspajo», con el mismo significado que «raspa», aunque se emplee más para el sexo masculino.

Ello hace que podamos hablar de la continua presencia de una temática propia de este novelista, casi siempre centrada, por lo demás, en un mundo de enormes reminiscencias manchegas, y que vamos a tratar de esclarecer en las notas que siguen, mediante el análisis separado de cada uno de esos temas.

A) Trabajo

Este apartado está principalmente dedicado al trabajo en el campo, aunque también se encuentren en la novelística de Rodrigo Rubio referencias al trabajo ciudadano, principalmente en aquellas novelas que no se enmarcan total o parcialmente en el ámbito rural.

Hay gente que nace para trabajar, según opinión de Marcelino Valverde, quien reconoce que se moriría sin su trabajo y hace referencia a que su padre «odiaba a los vagos, a los jugadores, a los gorriones de plaza que se pasaban las horas hablando con los hortelanos y quincajeros» (50).

El hombre de campo, no obstante las malas condiciones de vida que padece, trabaja con ahínco por y para sus hijos, con vistas a poder dejarles algo el día de mañana, a pesar de lo duro y lo sacrificado de dicho trabajo. Ahora bien, éste no resulta sólo incómodo en el campo y para los hombres, sino que también lo es para las mujeres, incluso en la ciudad. Así lo expresa María cuando en el hospital alemán dice a su hijo muerto:

«¡Qué años, Juan! No quisiera recordarlos. ¡Cuántos viajes a la cárcel para ver a tu padre! ¡Cuántas colas a la puerta de la tienda, de la tahona, de la carbonería! Y cuántas humillaciones, por ahí, pidiendo trabajo...» (51).

Por fin puede trabajar en casa de unos señores, los Jiménez Luna, vultos del extranjero después de la guerra, y ello le permite vivir con un poco menos de miseria, pues, al menos, ya tienen comida asegurada para ellos y para el padre que está en la cárcel. Después fue a trabajar en casa de una vecina, doña Carmen, que le hace pasar vergüenza y humillación por motivos de la guerra. Su marido era nacional y achacaba todas las culpas y crueldades a los rojos, de los que había formado parte Antonio, el marido de María. Incluso se apoyaba en la victoria franquista para rebajarla y humillarla:

(50) *El gramófono*, pág. 45.

(51) *Equipaje de amor para la tierra*, pág. 47.

«Mire, usted está trabajando en mi casa; eso quiere decir que no todos somos rencorosos, sino que, por el contrario, sabemos perdonar y querer a nuestro prójimo, como está mandado por el Altísimo» (52).

Cuando Antonio sale de la cárcel se decide a buscar trabajo, pues no quiere que su mujer esté sirviendo en casa de nadie; es algo que su pequeño orgullo, su amor propio herido por tantos y tan dispares golpes, no puede aceptar. Cuando por fin lo encuentra, se siente muy feliz y su mujer puede apreciar el cambio que en él se ha producido, a pesar de lo duro del trabajo y lo aleatorio de su salud:

«No se quejaba, pero la úlcera del estómago debía de roerle constantemente. Si podía, me traía algo de la calle. A veces eran unas patatas, o un melón, o un racimo de uvas; otras veces, unas espinacas, las hojas más verdes de las lechugas. Estuvo durante unas semanas trabajando junto a un mercado y al mediodía, en la hora que tenía para comer, se acercaba a los puestos, ofreciéndose para ayudar a los dueños en algo. Por esto traía algunas cosas de comer» (53).

Pero su marido no puede aguantar mucho tiempo ese tren y acaba por caer enfermo por lo que María, ante la perspectiva de la miseria, ha de dirigirse hacia el estraperlo, aunque ello le diese miedo y reparo por lo que pudiesen decir sus vecinos y por si pudiese repercutir en contra de su marido, si bien a cambio de ese riesgo adquiere una gran fuerza moral y una mayor ilusión para afrontar la miseria que se cierne sobre la familia.

Sobre la realidad del trabajo en el campo, su dureza, la edad de comienzo del mismo, los frutos obtenidos y la desigualdad con los amos, nos parece significativo un fragmento de una de las numerosas reflexiones de Alfonso, en la novela *La espera*, cuando se refiere a las faenas que se realizan entre los diez y los veinticinco años de la vida de un muchacho:

«Cuidar la yunta, recoser los aparejos. Tirar semillas, y enterrarlas, y ver, de día a día, cómo crecen las lletas, los verdiclaros tallos. El campo, tu única vida. La cuadra, el olor de las boñigas, pegado a ti, como si se te hubiese metido entre la carne, perforando la piel. Un año, otro. Una cosecha, otra. ¿Ahorrar? ¿Quién tenía duros entonces? El amo, en el Banco

(52) *Ibidem*, pág. 73.

(53) *Ibidem*, pág. 90.

y en la caja fuerte de su casa. Los amigos del amo, los ricos de siempre; los que nos daban palmadas en la espalda y luego se iban, después de bien comidos y bebidos» (54).

En este texto podemos ver de una manera muy gráfica lo que es el trabajo del campo. Consecuencia lógica y directa de esa dureza serán unas huellas que marcarán definitiva e irreversiblemente a una persona, tanto en lo físico como en lo espiritual; en lo físico con la marca del cansancio y la fatiga; en lo espiritual se tratará de una apatía, una abulia, ya en la vejez, sin ilusión alguna por nada, a veces ni por la vida misma.

Sobre este punto del trabajo y sobre el que pronto consideraremos, la emigración, cabría tener en cuenta la posibilidad de una novela social en Rodrigo Rubio, y para ello es conveniente seguir los criterios fijados por Pablo Gil Casado en su obra *La novela social española*. Distingue éste dos tipos de novela social: la de denuncia y la de crítica. La primera busca justicia, igualdad y dignidad para un sector de la sociedad que se encuentra en situación de inferioridad. La segunda, en cambio, busca el proceder de ciertos miembros de la burguesía para mostrar su peculiar modo de ser, con una clara intención de censura (55).

De acuerdo con ello cabría calificar las novelas de Rodrigo Rubio, algunas al menos, como «Novelas sociales de denuncia», pues, por una parte, cumplen los requisitos referidos a la parcela del realismo y, por otra, tratan de reivindicar los problemas de la gente trabajadora, de los campesinos, más concretamente manchegos, con el fin de que se arbitren unas soluciones a los mismos y no haya que recurrir al método de la emigración, mal último y siempre vituperable.

Resumiendo, las características de la novela social, para Gil Casado, serían las siguientes:

- 1) Trata del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella.
- 2) Estas se refieren a todo un sector o grupo, a varios, o a la totalidad de la sociedad, pero en cualquier caso carecen de sentido individual.
- 3) El estado de esas cosas se hace patente por medio de un testimonio.
- 4) El testimonio sirve de base a una denuncia o crítica.
- 5) Tiende hacia el realismo selectivo, apartándose de todo lo que perjudique la veracidad del testimonio.
- 6) Para mostrar la situación se analiza la sociedad y se crea un héroe múltiple o un personaje-clase.

(54) *Op. cit.*, pág. 42.

(55) *Op. cit.*, cfr. pág. X.

Y todas estas características se cumplen en determinadas novelas, tales como *Agonizante sol*, *Oración en otoño*, *La espera*, *El gramófono*, *Equipaje de amor para la tierra...*

B) *Emigración*

Es éste un problema, una realidad muy extendida en el campo, sobre todo entre la gente joven, pues mientras para los jóvenes no hay otra cosa mejor que la ciudad, por razones de trabajo y diversión, para los mayores no hay nada como la vida en el campo.

Marcelino Valverde es el prototipo de la persona ya mayor, apegada al campo, y para quien la vida fuera de ese ámbito no tiene sentido. «Para él nada podría haber como el oleaje de los trigos, y a punto de echar fuera sus espigas; como el verdor del campo en mayo; como el rojo encendido de las amapolas, salpicando trigales y cebadas; como los lindes llenos de vallico y mielgas, por donde él segaba, en los ratos libres, puñados y más puñados de aquel rico alimento para sus animales. Nada podía haber como aquel silencio de la tierra, o el leve rumor, con las voces que llegan de unos muleros que aran, de unos carreteros que pasan camino adelante» (56).

Esa tierra que tanto trabajo ha costado ganar y poner en explotación, y a la que tanto se ha llegado a amar en esa simbiosis establecida entre ambos, hay que defenderla por encima de todo, tal y como le había dicho en cierta ocasión su padre:

«Si algún día alguien, en guerra o en paz, atenta contra lo nuestro, defiéndelo y defiéndete con uñas y dientes. Que tus hijos amen la tierra y esta casa que poco a poco hemos levantado entre todos los Valverde. No seas cagón y cómprate escopeta, aunque no te den licencia. Defiende esta casa, y mira si esa hermana tuya es capaz de vestirse de colores un día» (57).

Pero ésta no es la opinión de los hijos, que desean por todos los medios marcharse del pueblo, bien a otras ciudades españolas, bien al extranjero, con tal de escapar de esa atracción que ejercen los padres y la tierra.

Se produce, pues, un enfrentamiento generacional, pues los puntos de vista sobre la emigración son bien diferentes y cada uno de los interesados defiende sus criterios a capa y espada. Diálogos como el que entablan

(56) *El gramófono*, págs. 105-106.

(57) *Ibidem*, pág. 51.

Juan y su padre se habrán repetido una y mil veces en distintos puntos de la geografía española:

«—¿Te vas a Alemania? —te preguntó tu padre.

—Sí, me voy —contestaste—. Con Angel Castro, mi amigo y compañero de taller.

—Pero si tú estás bien aquí, si con lo que ganas y algo que te daremos nosotros ya puedes poner la casa y casarte...

Tú mirabas a padre. Padre aún añadió:

—Encarna dice que podéis vivir en su casa. En cuanto se case su hermano, tú sabes que se quedan solas ella y su madre. Estaréis bien.

Dijiste:

—Bueno, a lo mejor estábamos bien, como tú dices, padre. Pero yo...

—¿Qué?

—Me iré.

—No lo entiendo.

—No lo puedes entender. Tú siempre te has conformado, viviendo de cualquier manera. Yo quiero ahorrar dinero, como otros que se van hacen» (58).



Los padres, como vemos, no acaban de entender muy bien las razones que mueven a sus hijos, y no se habitúan a la vida sin ellos. Quizá pueda influir un poco en los viejos su particular y perspetívica forma de ver las cosas, movida por la pasión, a veces mal entendida, de padres. Pero sea como sea, lo cierto y verdad es que se sumen en una soledad añorante, tal y como podemos ver personificada en una de las madres que tan perfectamente retrata Rodrigo Rubio:

«Nuestro Antón... ¿Qué voy a decir? También es hijo. Se nos fue cuando menos lo esperábamos (...) Su padre y yo nos habíamos hecho la cuenta de que él trabajaría nuestras tierras. Pero, como casi todos los hombres jóvenes del pueblo, tomó su maleta de madera y ¡hala!, por ahí, al extranjero, a la Holanda esa, que Dios sabe dónde estará. Ahora, alguna carta de tarde en tarde, y no muy extensa, que los hijos, llegados a cierta edad, parecen desentenderse de sus padres, estén casados o solteros» (59).

Tal y como están las cosas hasta aquí, podría pensarse en un Rodrigo Rubio partidista o vehemente defensor del campo por cuanto puede dar la impresión de que carga mucho las tintas a favor de los viejos, algo

(58) *Equipaje...*, págs. 16-17.

(59) *La espera*, pág. 77.



que puede parecer hasta cierto punto lógico en un hombre que vive desde fuera los hechos, ya maduro y que no ha de buscarse el futuro económico. Ciertamente quedaría un poco en el aire la objetiva imparcialidad del autor a no ser por el hecho de que un joven, un muchacho enfermo como es Ramiro, que seguramente podía inclinarse hacia el éxodo, con todo lo que supondría para él, parece comprender claramente la postura de sus padres, y así lo expresa:

«... No me extraña que mis padres piensen, recordando los días que murieron. Para ellos, aquella otra vida era la auténtica, porque en esa vida habían sido felices. Por eso no les gusta que mis hermanos digan en las cartas (sobre todo la Tere) que nos podíamos ir nosotros también a una capital, donde a lo mejor conseguíamos una portería, ambición de pobres que llegan a la ciudad. Creen que padre puede deshacerse fácilmente de lo que nos queda (...) El sabe que nosotros (bueno, ellos, a mí me da igual) vamos a venderlo todo en seguida. Pero él, mientras aliente, tendrá esta casa y los cebadales que nos quedan» (60).

Una vez que los jóvenes se han marchado, pretenden llevarse a sus padres con ellos para, queriendo tenerlos consigo, intentar quitarles el vacío que les han dejado con su partida. Por contra, la voluntad de los viejos es firme en no querer partir, y mucho menos después de conocer la opinión de algún otro amigo que cometió anteriormente ese «error»:

«No te vengas, amigo. Invéntate algo, si te aprietan. Yo fui débil; ahora no saldría, aunque el ama y yo nos disecásemos en nuestra casica de siempre» (61).

Y es que los ancianos, acostumbrados a un entorno determinado de vida, desde pequeños, no logran ahora acostumbrarse a todo lo que de novedoso les ofrece la ciudad. Unas veces son los propios hijos los que les reprochan sus hábitos campesinos, siempre después de que se les hayan permitido ciertas libertades durante los primeros días de la visita paterna.

Otras veces es la propia ciudad la que ofrece obstáculos, entre los que destaca de manera principal el desasosiego en que se ven inmersos los viejos, frente a la tranquila vida del campo. Es un contraste demasiado profundo hasta para los jóvenes, y así Marcelino Valverde ve cómo su hijo Ricardo estaba siempre inquieto:

(60) *Ibidem*, pág. 284.

(61) *El gramófono*, pág. 19.

«Tenía miedo por si no le pagaban, por si no le prestaban, y de más cosas. Tenía miedo hasta de que se murieran gentes de la política, no sé por qué. Y también tenía miedo, aprensiones, del gas... Para mí todo eso envejece más que cavar la tierra» (62).

Otra de las dificultades que ofrece la ciudad viene constituida por las condiciones de habitabilidad, por los pisos que poseen los hijos, etc. Esto es lo que expone el tío Cesáreo a sus sobrinos Maruja y Andrés, cuando les habla del piso que tienen proyectado comprar sus hijos, y con el que no puede evitar la comparación de su casa del pueblo:

«... Mirar, mis hijos no lo entienden, pero ellos también sabrán apreciar lo que teníamos, poco o mucho. Me han hecho venderlo, ¿y qué? Ahora, cualquier día, me dirán: "Padre, ya hemos comprado un piso". Bueno, un piso: dos habitaciones, una cocineja de nada, un retrete como una caja de cerillas, y ¿qué, qué con eso? ¿Ríen mucho los que viven en esos pisos? Ya me diréis...» (63).

Esta opinión del padre sobre los pisos se ve corroborada y amplificada por la de Andrés, su hijo, cuando, después de recorrer las afueras de la gran ciudad, comprende la miseria y la vergüenza que suponen las mismas, en aguda síntesis con el lujo y las comodidades de las zonas céntricas que son las que deslumbran a los ingenuos campesinos:

«Vi a las mujeres sucias, que gritaban a sus hijos. Vi a los chiquillos, casi desnudos, pelearse por una moneda o por un trozo de pan que habían recogido de limosna. Casi no me atrevía a pasar junto a las chabolas. Había muchachas sin pudor, sin ningún miramiento, espulgándose al sol, como si nada les importara. Tenían unas pobres, raquíticas viviendas» (64).

Todo ello contribuirá a que el hombre de campo, llegado a la ciudad en busca de bienestar, se sienta extraño, desacoplado. Esta es la impresión que sufre José Miguel cuando, estando en Barcelona, sube a un trolé y, tras contemplar el aspecto del cobrador, se sumerge en una amarga y dramática meditación a propósito de éste:

«He aquí que este hombre se entregó voluntario a la esclavitud, cuando tal vez era tan libre como un pajarillo de los campos, tan libre como una hierba que anda rodando por to-

(62) *Ibidem*, págs. 201-202.

(63) *La espera*, pág. 42.

(64) *Ibidem*, pág. 57.

das las tierras, abandonada a un viento que la empuja y la acaricia; he aquí a este hombre que, como sus compañeros, tal vez quiso arrojar lejos de sí un recio traje de pana, vistiéndolo ahora, cuando el viento frío de los campos ya no puede romper las paredes metálicas del vehículo cargado de seres extraños...» (65).

Esta mísera suerte que, con bellas palabras, pronostica José Miguel —o, mejor, su amigo el narrador— al cobrador, es, por desgracia, la que corren muchos emigrantes españoles al extranjero. Dentro de España la situación parece ser diferente, menos cruda, pues se está relativamente cerca de casa y en un ambiente menos chocante con las costumbres y métodos de vida del español, aunque sea campesino. Pero, en el momento de partir al extranjero, el golpe es más duro, como le sucede a Juan, el protagonista de *Equipaje de amor para la tierra*, a quien el viaje le ha costado la vida.

C) Guerra

Una de las principales causas por las que se despoblaban los lugares de la Mancha y otros tantos de la geografía hispana hemos visto que era la emigración. Otra de esas causas de envejecimiento de la población rural, como veremos ahora, es la guerra, que se llevó a muchos hombres, gran parte de los cuales no volvieron a sus lugares de procedencia jamás.

Para Marcelino Valverde que, como otros personajes de estas novelas, viene a representar la forma de pensar de nuestro autor, en la más pura línea de contenido autobiográfico, esa guerra lleva consigo una gran tristeza, pues se trata, ni más ni menos, de una lucha fratricida:

«Marcelino Valverde, hombre que estuvo con un pie en la parcela del reclutamiento, escapándose por unos pelos, no cantaba nunca, se reía pocas veces, no se atrevía a decir si unos eran buenos, porque pensarán de una forma, o si otros eran malos, porque pensarán de otra manera» (66).

Su padre, hombre ya mayor, con una mentalidad un tanto candorosa aunque no exenta de cierto grado de sagacidad y agudeza, no encuentra justificación alguna a esa guerra, a sus porqués, y lo único que ve es un afán de medrar por parte de los que se autodenominan revolucionarios:

(65) *La tristeza también muere*, págs. 30-31.

(66) *El gramófono*, pág. 46.

«Cuando la guerra, el viejo Matías estuvo a punto de ser paseado. Apenas si se tenía ya. Lo habían tomado entre ojos los milicianos, porque en aquellas primeras y alocadas jornadas de la revolución, el viejo salió a la calle, repleta de tipos con escopetas, y les dijo: “Sois un atajo de vagos y de mierdas...». Y se quedaba mirando a los revolucionarios de su pueblo, que desde aquellos momentos, sin comerlo ni beberlo, se habían convertido en propietarios de riquezas extrañas. ¡Así es como prosperan algunos...!» (67).

Lo que no admite discusión alguna es la crueldad, la dureza de dicha guerra, y las marcas que la mayor parte de las personas recibieron, fuesen del tipo que fuesen. Sobre ello nos puede dar un poco de luz el testimonio de Marcos, ese joven intransigente, inconformista, que escribía al cura don Luis lo siguiente:

«Antes, no mucho antes, habíamos ido mi hermana Eva y yo a recoger astillas de las casas hundidas por los bombardeos. A veces, agachados entre los escombros, nos sorprendía la alarma. Corríamos. Una vez más nos salvábamos. Pero veíamos cuerpos destrozados, hombres y mujeres con astillas clavadas en la carne o a medio sepultar por los escombros. Corríamos a casa, despavoridos, llorando. Y en ocasiones, madre nos regañaba porque el encargo de traer astillas para el fuego no se había cumplido...» (68).

Esta guerra aparece caracterizada, un poco esperpénticamente, como una devoradora de hombres, y ello es algo muy en la línea de la idea antes expuesta del fratricidio. Este enfoque pertenece a Isabel, esa mujer que ve la guerra desde la perspectiva de una madre que ha perdido en ella a su hijo, y que nos dice:

«... Aquello era, de verdad, una guerra, la guerra que se tragaría a tantos hombres, entre ellos a nuestro Jacinto. Por eso empecé a decir que la guerra no era sino un animal grande, un monstruo, que se suele decir; una fiera con una boca enorme que se alimentaba de hombres. Los hombres eran el pienso» (69).

Otra faceta que nos presenta Rodrigo es la del hombre que vuelve de ella, y que lo hace muy cambiado; triste a pesar de la alegría de volver a casa, pensando sólo en el trabajo y en sobrevivir, en estar con su

(67) *Ibidem*, pág. 46.

(68) *La sotana*, pág. 67.

(69) *La espera*, págs. 263-264.

familia el máximo tiempo posible. Así será como pueda ser de nuevo feliz y consiga olvidar todos los horrores pasados, al igual que a aquellos otros que no pudieron volver o lo hicieron mutilados. Eso es lo que da a entender José cuando, hablando con su hijo muerto, le relata su estado de ánimo de entonces:

«Yo iba olvidándome del tiempo desagradable que pasé en las trincheras. Sentado en la cocina, cerca de la lumbre, era feliz. Te tomaba a ti y te acariciaba, y tú me sonreías. Volvía a mirar todas las cosas que me rodeaban, tan familiares, tan queridas, tan añoradas en el tiempo que estuve ausente. Me reía contigo, besando tus rizos morenos. El campo y la casa: ésa era mi vida» (70).

Pero no sola y exclusivamente fue triste y dolorosa la guerra; el período propiamente dicho de contienda bélica, sino que tanto o más lo fue la época de postguerra, a causa de la miseria reinante, el deseo de conocer el paradero de los seres queridos que habían desaparecido, etc. Sobre esta última idea gira el siguiente fragmento de un escrito de Marcos:

«... A padre se lo habían llevado. Madre tenía que irse a los trenes, a los pueblos, llevándose géneros de la ciudad para traer pan, tocino, aceite, huevos. Madre era fuerte y entonces y después, cuando supo que padre no volvería nunca más, trabajó de firme para sacarnos adelante. Aquel tiempo de las sirenas, de las alarmas repentinas, bruscas, a cualquier hora del día o de la noche, no sería, fíjese, tan malo, aun siendo cruel, como el que vino después. ¿Sabe dónde quedó mi padre? En Francia, en un campo de concentración. Después hemos querido saber dónde está enterrado. ¡Qué tontería! Hemos querido saber muchas cosas, y apenas hemos sabido nada...» (71).

En términos más o menos similares se expresa María, la madre del emigrante muerto en Alemania, cuando cuenta a su cadavérico hijo cómo su padre se encontraba por ese tiempo en la cárcel y cuánto se sufría entonces a causa de los delatores y las represalias del gobierno franquista:

«La tristeza del tiempo de lucha parecía agarrarse aún al asfalto de las calles, al cemento y yeso de las paredes. Llegué a temer por la vida de tu padre. Entonces había gente sin escrúpulos que denunciaba sin ton ni son, a veces por congraciarse

(70) *La feria*, pág. 29.

(71) *La sotana*, pág. 68.

con las autoridades del nuevo régimen. Antes, claro, había ocurrido igual. Ahora, unos por represalia, otros, como digo, por hacerse simpáticos al nuevo Gobierno, decían que éste ha sido esto y aquello y lo detenían, y así las cárceles se fueron llenando hasta no haber un alma más» (72).

Normalmente, Rodrigo Rubio trata, en su novelística, de presentarnos todos los problemas, las miserias y vicisitudes de la gente sencilla, trabajadora, muy probablemente debido a esa preocupación suya por denunciar la estructura social española en la que la clase inferior resultaba ser la oprimida. Y esa es la óptica desde la que enfoca su visión de la guerra civil española.

No obstante, queremos dejar constancia de que en este punto también aparece tratada la repercusión que dicha contienda tuvo en la gente rica, pues también ese estamento social se vio inmerso en las redes de la muerte, la cual aparece una vez más caracterizada dentro del tópico literario de igualadora social en el momento último de la vida humana. Así, Alfonso habla de la suerte que corrían los ricos antes y durante la contienda, y lo hace en los siguientes términos:

«En el villar, los señoritos disparaban cohetes, y entonces las nubes se partían y se iban, con su carga de granizo, a posarse sobre las tierras mil veces divididas de los labradores miserables. La nube de sangre caería, sin embargo, sobre sus aldeas y sus casas como palacios de la capital. Aquellas nubes dejarían caer escopetas que manejaban hombres con ojos encendidos, con bocas hambrientas, hombres que rugían, que blasfemaban, que empujaban a los que, hasta entonces, nunca se habían preocupado por una mala nube, para llevarlos a las desiertas carreteras. Allí se los dejarían, con el pecho ensangrentado, con la cabeza machada, con sus riquezas repartidas ya entre los que, de pronto, habían empezado a gritar palabras que dejaban a un lado el hambre criminal de otros tiempos» (73).

Nos parece necesario e inevitable decir que a lo largo de los libros de este autor, y referido a este tema que nos ocupa, no se observa partidismo alguno hacia un bando u otro. Su opinión sobre la guerra parece estar acorde con la que citábamos al comienzo de este epígrafe, de Marcelino Valverde, el cual no sabía quiénes eran buenos y quiénes malos, si había de tener en cuenta las diferentes formas de pensar.

(72) *Equipaje...*, págs. 29-30.

(73) *La espera*, págs. 248-249.

Es bien cierto también que, a través de lo que hemos podido comprobar, el autor ve la guerra más como un conflicto social que político, como la rebelión de unos hombres oprimidos contra los ricos y los señoritos, que los oprimían, y a los que castigarán fieramente. Y Rodrigo no parece admitir esta postura, aunque sea bien conocida su latente preocupación por los hombres que necesitan de defensa o ayuda y a los que pretende e intenta apoyar con las armas literarias, las únicas que tiene y a las que saca un buen partido. Quizá sea por eso por lo que hace decir a Matías Valverde aquella frase a los milicianos de «sois un atajo de vagos y de mierdas...».

D) Muerte

Otro de los temas que preocupan a Rodrigo Rubio es el de la muerte, quizá porque, en algún momento, en su enfermedad y cuando las fiebres eran más altas y alarmantes, él pudo sentir cercano un trágico desenlace y, seguramente, por haber padecido en sus carnes la muerte de su madre, de su hermana Pilar y de algún otro ser querido.

Hay ocasiones en las que, por una enfermedad previa, puede pensarse en una muerte próxima, aunque no deseada y siempre temida. Es el caso del hijo enfermo de José, ese chico tan sano y fuerte que cae enfermo, viéndose los médicos incapaces e impotentes para curarle, y para el que los desvelos de sus padres acabarán siendo inútiles e infructuosos.

Consecuencia de esa situación tensa e irreversible es que el padre se encuentre desesperado, sin ilusión por nada, ni siquiera por ese trabajo que tanto le apasionaba. Son muy bellas las palabras con que se nos describe la actitud de ese padre:

«Me iba al campo con el corazón partido. Iba al majuelo, y me sentaba al abrigo del chozo. Allí, hijo, lloraba, envidiando las piedras, aquellas piedras que habíamos sacado de los hoyos y recogido luego para hacer el albergue; las envidiaba porque las piedras viven en un mundo muerto, porque no tienen corazón, porque no lloran aunque las partas, porque no se quejan aunque las empujes con violencia. A veces tomaba una de aquellas piedras y pasaba por encima mis temblorosos dedos, diciendo:

—Te envidio, piedra, te envidio. Quisiera ser como tú eres, quisiera ser una piedra como tú y estar aquí, apretada entre otras, fría, muerta» (74).

(74) *La feria*, págs. 75-76.

A veces no es sólo la familia la que presiente esa muerte ya palpable, sino que es el propio enfermo el que sufre con su situación, aunque no tenga la edad suficiente como para percatarse con todo discernimiento de lo que ocurre. Pero sí que es suficiente para que su sufrimiento se aumente considerablemente. Este es el caso de ese niño, Josillo, tal y como lo relata su padre:

«Madre se acercaba a ti y te remetía la manta debajo de las piernas muertas, y luego, a cada instante, movía el mosquero, porque las moscas parecían más felices posándose en tu cara sin alegría. En algunos momentos tú te excitabas, y madre y Julia y todas las demás mujeres se alarmaban.

—¿Qué es? ¿Qué le pasa?

Tardaban en calmarse. Ellas no lo habían oído, pero tú sí. Tú ya habías escuchado unas voces, o el rebote de los cantos en un tejado. Tú ya sabías que un grupo de niños, entre los que siempre se encontraba alguno que fue de tu pandilla, iba a pasar por la calle» (75).

Ese sentimiento de la propia muerte es más fuerte y más patético en una persona mayor, con un mayor grado de conocimiento de la situación. Por eso es por lo que, en el caso de Jesús, un amigo de don Luis el cura, es el propio enfermo quien escribe y relata sus temores, en una primera persona, con lo que el grado de patetismo es mucho mayor que en el anteriormente mencionado:

«... Estoy en el hospital, aquí en la ciudad. Me encuentro mal y voy a morir. Mi padre quemó los santos del pueblo y persiguió al cura. Yo no he rezado nunca. Voy a morir y te recuerdo porque de chicos fuimos amigos (...) Recuerdo a mi padre fusilado, a mi madre, a mis hermanas, que se fueron del pueblo muy pronto; te recuerdo a ti, pensando en cómo eras cuando íbamos a la escuela. Tengo un tumor en el vientre, ya me lo han dicho. Estoy mal. Voy a morirme, y fijate, Luis, me da bastante miedo...» (76).

Pero una de las percepciones más curiosas de que nos enteramos leyendo las obras del escritor manchego es la que le sucede a Alonso cuando, durante la noche siente en su propio cuerpo el momento de la muerte de María Dolores, la chica de quien está enamorado. Aquí esa premonición se ha hecho extensiva a la persona enamorada de la que va a morir, y esta situación gana en emotividad, no sólo por el hecho de ese

(75) *La feria*, págs. 82-83.

(76) *La sotana*, pág. 112.

amor, sino más aún por tratarse de dos chicos muy jóvenes que están abriendo sus ojos a la vida y a ese mismo amor:

«Poco antes del amanecer sentí como si la sangre de mis venas hubiese dejado de circular, como si el corazón, falto de esa sangre que le da vida, quisiera estallar en mil pedazos. Fue un momento, sólo un momento: un ahogo, una angustia que vino y se fue. Eran los mismos instantes en que ella, María Dolores, volaba al cielo» (77).

La muerte es algo cruel y muy difícil de describir para quien la vive de cerca, aunque quizá por eso mismo deberían de conocerse mejor los motivos que la han ocasionado. Para una madre como María, que ha visto morir a su hijo en sus brazos resulta muy difícil explicar a su marido la muerte del muchacho, y por eso se expresa en los siguientes términos:

«... ¿Qué quieres que te diga? ¿Qué voy a decirte, Antonio? ¿Cómo voy a contarte todo lo que ha pasado? Ella quizá lo quisiera de verdad. Ahora no puede verlo, así, con los ojos cerrados. Juan ha muerto. Juan estaba delicado, comía poco y mal y se acostaba todas las noches con esa mujer insaciable. Juan fumaba mucho, se cuidaba poco. Un día vomitó sangre. Tenía un pulmón deshecho...» (78).

El dolor profundo que produce una muerte hace que, después de una emoción contenida, se desborde, de golpe, toda la emotividad para dejar sumida a la persona en una honda angustia, sólo posible de desechar tras el llanto y el desahogo. Eso es lo que le ocurre a Alonso, cuando nos cuenta los últimos instantes del entierro de María Dolores:

«Atrás, en el cementerio, la pala del sepulturero seguía arrojando tierra sobre el ataúd de María Dolores. Algunos chiquillos miraban, curiosos; otros, indiferentes, recorrían las tumbas o miraban en el follaje de los cipreses. Yo deseaba llegar a casa, a esta habitación, porque aquí, solo, retorcido por el dolor, ya he podido llorar...» (79).

Ese mismo dolor es el que atenaza a María, hasta el punto de volverla casi loca. La muerte de su hijo ha llegado casi a aniquilarla; se siente empequeñecer, disminuir, como si la vida se le escapase por todos y cada uno de los poros de su cuerpo:

(77) *Un mundo a cuestas*, pág. 251.

(78) *Equipaje de amor para la tierra*, pág. 39.

(79) *Un mundo a cuestas*, pág. 253.

«No, cuando él (su marido) se acerque ni siquiera me moveré. Vendrá poco a poco pálido, temblón, con veinte años más sobre su vejez prematura, y yo permaneceré quieta, quieta, completamente inmóvil, y él seguirá acercándose, y cuando al fin diga: “¡María!”, y luego: “¡Juan!”, y se eche sobre el ataúd, y más tarde me abrace a mí, comprenderá que nada tocan sus manos, que no palpan sino un cuerpo que es niebla, que es nube, que es viento frío, todo apretado dentro de esa caja, y otro cuerpo, éste mío, que no será sino ceniza, un pequeño montón de ceniza muerta, los restos inútiles de una mujer quemada» (80).

Se produce, pues, una dialéctica entre dos realidades claras, una la que viene impuesta por la puramente objetiva y palpable y otra, más interior y anímica, que constituye la auténtica realidad subjetiva y emocional contra la que nada puede la exterior, ya que aquélla acaba por imponerse. Así, podemos ver un contraste entre la presencia de un cuerpo vivo, en su faceta externa, pero que está muerto interiormente, y eso es lo que realmente importa. Igualmente se puede entonces comprender la antítesis que Alonso establece entre la vida, palpable en la naturaleza circundante, y la muerte, visible en la casa vecina:

«La primavera asomaba, mostrándonos el verde nuevo de su cara sonriente. Y, sin embargo, las campanas de la iglesia doblaban a muerto. Ahí, en la casa vecina, lloraba todo el pueblo. En una habitación, sobre una mesa revestida con blancos lienzos, había una ataúd de color de nieve. Alrededor, unos cirios de llama temblona. Y gente: mujeres enlutadas, mujeres que lloraban» (81).

Piensa Rodrigo Rubio, como tantas y tantas personas, que la muerte es dueña y señora, caprichosa directora de las marionetas humanas, las cuales se sienten, porque lo son, impotentes, incapaces para rebelarse contra quien mueve los hilos de su ser. Por eso pone en boca de José el siguiente pensamiento:

«Somos algo tan débil como los tallos de un trival recién nacido, aunque muchas, muchísimas veces, presumamos de forzudos y valientes. ¡Cómo nos derrumbamos, sin embargo, de pronto, por algunas de esas fuerzas ocultas, que pueden, en poco tiempo, aniquilarnos! Por eso yo, hijo, ya no piso, viéndolos, los pequeños insectos que se posan en las lindes y en las

(80) *Equipaje...*, pág. 287.

(81) *Un mundo a cuestas*, pág. 11.

sendas de tierra fina de los caminos. Si los veo, me aparto y los dejo vivir, porque quizá —pienso— nosotros somos más insignificantes que ellos, montados sobre nuestro orgullo» (82).

Ante esa impotencia, esa inferioridad manifiesta e insalvable, al hombre únicamente le cabe la resignación. Y eso es precisamente lo que entiende José Miguel, el protagonista de *La tristeza también muere*, quien al enterarse de la enfermedad invencible de su prima, no pide por la vida de ésta, sino que se arranca en una plegaria a Dios, ya casi olvidada, para pedir fortaleza y comprensión con las que poder encajar y superar ese duro golpe.

Pero aún cabe más en el proceso de la aceptación de esa muerte, y es la posibilidad del hermanamiento casi fraternal que se produce entre «enemigos», como es el caso de Alonso y José Luis, el Navajero de la capital, cuando coinciden en la conducción del blanco féretro de María Dolores. Ellos, antes rivales en la conquista de la muchacha, son ahora amigos y aliados en la tarea de conducir al cuerpo por ambos amado a su descanso celestial.

E) *Soledad y tristeza*

Ambas facetas aparecen íntimamente unidas en un binomio indisoluble en tanto en cuanto la tristeza es una consecuencia inmediata de la soledad y ésta se deja sentir y se percibe más cuando uno se halla triste.

En las obras de Rodrigo Rubio una de las razones que motivan de modo primordial la aparición de los mencionados fenómenos es la despoblación del campo. Esto es lo que podemos ver en una obra como *El gramófono*:

«Marcelino Valverde, ahora encorvado y con temblor en las manos, vio a las pocas gentes de su lugar como removidas. Iban unos y otros de aquí para allá, como con algún regocijo encima. Días atrás había caído una regular nevada, y el villorrio, Montejara, quedó sumido en el blancor, el silencio y la más grande soledad» (83).

Otras veces esa soledad surge como consecuencia de la unión de dos factores: la presencia de unos, muy pocos, habitantes en el pueblo, y la añoranza de otros tiempos pasados en los que había más gente, algunos

(82) *La feria*, pág. 26.

(83) *Op. cit.*, pág. 17.

hoy ya muertos; también eso lo experimenta Marcelino Valverde en su pueblo:

«Los cuatro muchachos que quedaban en el lugar habían disfrutado lo suyo, tirándose bolas de nieve. Los cuatro hombres que aún no se ahogaban por la bronquitis habían salido al débil caracol de la plaza, en la rinconada de la iglesia. Marcelino, el que siempre se alegró de ver la nieve en el patio de su casa y en las calles del lugar, apenas si había salido lo indispensable. Ya no podía llamar a los viejos compañeros que otrora pasaran con él tan largas veladas jugando al mus. Unos se habían muerto y otros —desgracia más grande, pensaba Marcelino— se habían tenido que marchar a las ciudades —ruidosos mundos— con sus hijos y nueras» (84).

Hay otros casos en que la soledad no se debe a problemas de índole migratorio, sino, como en el caso de Alonso, a la muerte de un ser amado lo que hace que —a sus diecinueve años— se sienta envejecido y aquejado por una triste y dolorosa soledad.

En ocasiones no hace falta que llegue la muerte de ese ser querido, pues ya desde que se inician los primeros síntomas de enfermedad y aunque no se intuya el trágico final, la alegría y la ilusión de vivir y trabajar se han perdido, incluso para una persona que sólo pensaba en eso después de regresar de otra dolorosa experiencia como había sido la guerra. Es el caso de José quien confiesa a su hijo muerto, en una de sus frecuentísimas visitas al cementerio, lo que él sentía durante el período de convalecencia:

«Ya no había madrugadas felices, igual que cuando tú voceabas desde la cama pidiendo alguna prenda para vestirte, y el abuelo regresaba de hablar del tiempo con otros viejos que, como él, habían salido a las afueras del pueblo, y Juana canturreaba, y los pájaros parecían interpretar un concierto de ilusión para nuestros oídos sin dolor. Esto había muerto. Yo oía el taconeo de las mulas y el rodar de los carros que salían por mies, y me levantaba, sin ganas de trabajar, sin ilusión, y me iba al rastrojo o a la era» (85).

Otro de los casos de soledad que nos presenta Rubio es el extrañamiento al medio ambiente en que uno se ve inmerso por motivos de trabajo, no quedándole más remedio que adaptarse al mismo e incluso se llega al punto de resignarse a la suerte sin hacer ningún intento por

(84) *Ibidem*, págs. 19-20.

(85) *La feria*, págs. 78-79.

cambiarla. Eso es lo que le ocurre a Rosario, una maestra antes alegre e ilusionada, y que ha acabado en encerrarse en sí misma debido a la crítica de que ha sido objeto por parte de la gente del pueblo. Su único consuelo es cuando vienen mujeres que se encuentran en la capital y puede salir entonces de ese mundo que la atosiga, pero en el que acaba por quedarse como si de allí le pudiese venir la felicidad añorada (86).

La tristeza hace incluso que un personaje se sienta extraño, distinto y distante del mundo y el entorno cotidiano, y en los que antes se sentía perfectamente adaptado. Don Luis, el cura, agobiado por el pensamiento y las cartas de Marcos, percibe esa especie de extrañeza cuando dice:

«Este despacho es el de siempre: la misma mesa, el mismo armario, los mismos libros, las mismas fotografías, el mismo crucifijo... Me consta. Nadie ha tocado nada. Y todo es diferente, sin embargo. No hace tampoco ni más calor que el año pasado, por ejemplo, en estas mismas fechas. Y siento como un ahogo, ahora en las tardes interminables» (87).

Hay ocasiones, también, en que la soledad aparece asociada al clima, al período estacional del año. Esto viene a suponer también el recuerdo de un viejo tópico literario según el cual se podrían asociar las distintas estaciones del año con diversos momentos de la vida humana, partiendo desde la primavera-juventud hasta llegar al invierno-vejez. Ahora bien, la primavera tiene tanto poder que no sólo deja sentir su influjo en la gente joven que nace a la vida como los frutos que ella trae consigo, sino que es susceptible de hacer olvidar sus penas y tristezas a las personas que han conseguido vencer el invierno momentáneo de sus vidas:

«Los viejos en primavera adquirían un brillo nuevo en sus ojos llenos de lagrimones. “El tío Juan” ya no dormía en el caserón de techo semiderruido, sino sobre la hierba verde y húmeda de un río sin agua. Todos los viejos parecían otros: ya ni siquiera tenían que hablar de su soledad y de su tristeza para sentirse acompañados. Y era que en el cielo apenas había nubes. El cielo solía ser limpio, de un azul como tapado con un levisimo velo blanco, y por todo aquel cielo volaban pajarillos» (88).

(86) *La espera*, cfr. pág. 136.

(87) *La sotana*, pág. 8.

(88) *La tristeza también muere*, págs. 62-63.

F) Dios

Es éste otro tema que ocupa y preocupa a Rodrigo Rubio. Como hombre afectado por una enfermedad que le ha dejado huellas de tipo físico y moral, ha tenido en diversos momentos de su vida las dudas normales sobre la religión, sobre Dios, preguntándose por qué la «injusticia» de ese dolor, de esos niños subnormales, enfermos crónicos, etc. No debemos olvidar en ningún momento que es un mundo muy conocido por nuestro autor. Y debemos tener también muy presente que cuando una persona tiene dudas, inquietudes, tiende a buscar a Dios, con mayor o menor grado de esfuerzo; otra cosa muy distinta será que lo encuentre o no.

Gran parte de los personajes de Rubio se mueven dentro de esta línea de acción, y casi todos ellos buscan sin encontrar, sin conseguir disipar esa duda que les atenaza muy a menudo.

En la novela *La espera* aparecen dos personajes con idéntica preocupación: Rosario, la maestra, y Ramiro, el muchacho condenado a una eterna cama. Para ello hay, o debe haber un Dios para todos, para los que sufren y para los que no sufren; para los que viven bien y para los que no les es posible. Pero ella busca al Dios de los desvalidos, al de los apenados, «el Dios de los que no rezan, el Dios de los hombres que miran lujuriosamente a las mujeres, el Dios de los que levantaron sus manos empujados por la injusticia y el hambre, el Dios de los paralíticos mal curados, el Dios de los que tuvieron que dejar sus casas y sus tierras para buscar una nueva vida en las ciudades o en el extranjero, ese Dios —al que yo quiero, al que yo busco— de los que, puestos ya en un camino sin ilusión, no tienen más remedio que seguir viviendo» (89).

Ramiro se pregunta por la existencia de Dios, pero también sus reflexiones caminan por el sendero de la búsqueda de un Dios para los que no ríen ni están alegres, y lo hace porque hasta ahora sólo ha podido ver al Dios de los felices y los dichosos:

«¿Y dónde está Dios? Se lo llevaron. En aquel tiempo en el nosotros jugábamos con Juanita, a Dios lo habían echado del pueblo. Le empujaron los hombres con cara de no haberse hartado nunca de comer. Los mandaban otros hombres, seguramente cansados de los buenos alimentos. Y éstos obedecieron. Luego, otros hombres lo tomaron para ellos. Lo fueron a buscar, y lo traían, representado en las nuevas imágenes de los santos, en solemne procesión. Era un Dios para los que no

(89) *Op. cit.*, pág. 227.

lloraban, para los que sólo parecían dispuestos a reír y cantar. Ahora estoy pensando en ese Dios. ¿Lo tuve yo?» (90).

Hay ocasiones en las que, ante un grave evento, una persona no puede poner a prueba su capacidad de reacción y opta por la rebeldía, aunque sólo sea momentánea, contra el poder de Dios, como no queriendo aceptar su voluntad. Eso es lo que le ocurre a María, cuando exclama:

«¿Cómo puede cambiar todo en tan poco tiempo? Pensaba si había derecho a que ocurrieran cosas así. No sé si porque no he sido nunca buena creyente es por lo que, muchas veces, me ha parecido un tanto arbitrario el orden de las cosas. No he llegado a comprender nunca por qué Dios, si es El, como dicen, quien dispone y ordena todo, consiente que ocurra algo tan terrible como era para mí, por ejemplo, saberte gravemente enfermo en un país lejano, frío, extraño» (91).

Pero, finalmente se produce la resignación y el acatamiento de su voluntad, cuando ya la muerte tan temida ha acabado con las pocas esperanzas de vida y con las escasas fuerzas con las que, inútilmente, se intentaba cambiar la voluntad divina. En esos momentos dirá María:

«Cuando mi corazón se detenga, agotado por completo, le diré a Dios, si es que lo veo, si es que alguna vez hay un Dios para mí, que he cumplido a conciencia esta serie ininterrumpida de dolores, de sacrificios, que lanzó sobre mi vida, como si yo, alguna vez, hubiese mirado al cielo con ojos violentos. Pero, ¿qué sé yo de Dios? ¿Qué sabemos nosotros de todo ese mundo que existe más allá de la nube?» (92).

Otro de los hechos que nos presenta nuestro autor es el ya reseñado, a modo de pasada, de la creencia rutinaria, la de los beatones que piensan que, por el hecho de ir todos los días a misa y por llevar a cabo una falsa caridad, ya son los mejores y más modélicos, los cristianos por excelencia.

María nos habla de la mujer en cuya casa está trabajando, doña Carmen, mujer de misa diaria, y que se interesa mucho por saber si también su sirvienta va o no a misa. Es de esas mujeres que a cada momento está nombrando a Dios pero que, por contra, no para de echarle en cara, como velados reproches, que su marido hubiese sido guardia de Asalto. Llega un momento en que María no puede aguantar esas irónicas alusio-

(90) *Ibidem*, págs. 354-355.

(91) *Equipaje...*, pág. 29.

(92) *Ibidem*, pág. 191.

nes y se sincera con su señora para decirle que no encubra su conocimiento de la militancia política y la prisión de su marido, a lo que la señora contesta con arrogancia y superioridad:

«—Bueno, si he de ser sincera, algo sé, porque se rumorea, ¿comprende? De todas formas... Mire, usted está trabajando en mi casa; eso quiere decir que no todos somos rencorosos, sino que, por el contrario, sabemos perdonar y querer a nuestro prójimo, como está mandado por el Altísimo» (93).

Y es sobre esta falsa caridad, hecha únicamente para la autosatisfacción y la presunción, pero sin auténtico amor cristiano, sobre la que carga las tintas Rodrigo Rubio, quien parece querer inculcar en el lector, al menos, un sentimiento de naturalidad, exento de todo afán de lucro y de orgullo, y más aún de reproches y de recibos que se pasan por la caridad ejercida. Dios ha de ser para todos y no para unos pocos, y nadie ha de tomarlo como bandera o escudo que sirva de pretexto a sus ansias de destacar, presumir e incluso medrar.

V) CONCLUSION

Es este estudio una síntesis de otro más extenso que constituyó mi Tesina de Licenciatura, la primera y hasta ahora única que se ha realizado sobre la novelística de este escritor manchego, albaceteño, no muy conocido fuera de ciertos círculos eruditos o intelectuales, motivo éste que me ha movido para la realización de ese trabajo con el que he querido aportar mi colaboración a la difusión y consideración de la cultura de esta nuestra tierra.

Habrà quien discuta su talla novelesca, pero lo que nadie puede discutirle es el mérito de ser un escritor preocupado profundamente por el hombre, por el oprimido; piensa el autor que su misión consiste en dar ánimos y compartir esa lucha reivindicativa de los oprimidos.

A lo largo de estas páginas hemos ido pasando revista a algunas de sus novelas, tratando de reflejar lo más fielmente posible los variados elementos que las constituyen, tanto en aspectos técnicos como en aspectos temáticos.

Novelista perteneciente al «Realismo crítico», utiliza determinados temas todos ellos enmarcables dentro de ese gusto por la reflexión y la crítica cotidiana del hombre, y más concretamente del hombre manche-

(93) *Ibidem*, pág. 73.

go, con lo que nuestro paisano se viene a convertir en un juglar de la tierra albaceteña, con su sentir hecho bella prosa poética, cargada de amor y emoción inigualables.

Teniendo como punto central la zona geográfica por todos nosotros conocida, vemos discurrir a lo largo de sus novelas la preocupación constante por el trabajo y la emigración en dichos campos. Aparecen sin disfraz alguno todas las miserias y humillaciones que se han de padecer en muchas ocasiones para poder sobrevivir, principalmente en la época de la guerra civil y la postguerra.

Otros temas como la muerte, las supersticiones populares, la soledad de los campos cuando la juventud se marcha en busca de mejores perspectivas de vida, vienen a configurar el mundo por él vivido en sus propias carnes y latente aún en sus raíces, y del que ni puede ni quiere desprenderse.

Rodrigo Rubio no renuncia a su condición de manchego, y es por ello por lo que trata de reflejar en sus escritos esta tierra, estos hombres que tan bien conoce, los cuales aparecen retratados con un profundo y fiel cariño. Y él mismo lo confiesa cuando en el prólogo a la novela *La espera* escribe de su propia mano:

«En todo escritor existe un verdadero mundo, por el cual se siente preocupado. Lo más natural es que, al escribir, vaya a ese mundo. Existe una fuerza que le empuja, que le arrastra. El escritor sabe que corre un gran peligro; sospecha que le van a decir que siempre gira en torno a lo mismo. He aquí, pues, el arma de dos filos. El sabe que el arma le está rozando y que se puede cortar. Pero, por otra parte, comprende que no debe salirse de la parcela donde aún le reclaman. Quedan gentes y circunstancias que desean tener vida, hacerse realidad en las páginas del libro...»

VI) BIBLIOGRAFIA MANEJADA

A) PERIÓDICOS:

La Vanguardia Española de 22-2-66.

Las Provincias de 16-5-76.

Las Provincias de 21-6-67.

El Libro Español de diciembre de 1975, núm. 216.

El Español de 7-12-63.

Informaciones de 27-6-64.

B) LIBROS VARIOS:

- ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, Ed. Taurus, Madrid, 1958.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.
- CASTELLET, J. M.^a, *La hora del lector*, Ed. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1957.
- G. DE NORA, EUGENIO, *La novela española contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1962.
- GIL CASADO, P., *La novela social española*, Ed. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1968.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Ed. Castalia, Madrid, 1973.
- QUILIS, A., *El habla de Albacete*, artículo manejado según fotocopia de Bibl. Pública Provincial de Albacete.
- SERNA, JOSÉ S., *Cómo habla la Mancha. Diccionario Manchego*, Tip. Julián Gómez Avendaño, Albacete, 1974.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.

C) OBRAS DE RODRIGO RUBIO:

- Narrativa española*, E. P. E. S. A., Madrid, 1970.
- Un mundo auestas*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1969.
- La tristeza también muere*, Ed. Plaza-Janés, S. A., Barcelona, 1963.
- Equipaje de amor para la tierra*, Ed. Planeta, Barcelona, 1974.
- La espera*, Ed. Planeta, Barcelona, 1967.
- La sotana*, Ed. Plaza-Janés, S. A., Barcelona, 1975.
- La Feria*, Ed. Plaza-Janés, S. A., Barcelona, 1972.
- Oración en otoño*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970.
- Agonizante sol*, Ed. Plaza-Janés, S. A., Barcelona, 1975.
- El gramófono*, Ed. Magisterio Español, S. A., Madrid, 1974.
- Cuarteto de máscaras*, Ed. Magisterio Español, S. A., Madrid, 1976.