CLAUDIA ALBARRÁN

El tren: personaje y escenario del progreso en la España del siglo XIX

Con el incipiente desarrollo industrial de España a mediados del siglo XIX, comienzan a darse una serie de cambios que dan al traste con la antigua organización feudal del Estado español para abrir nuevos cauces al desarrollo capitalista. Estos cambios empezaron a consolidarse a partir de la regencia de María Cristina (1833) hasta dar lugar, a mediados de siglo, al fortalecimiento de una nueva clase social, la burguesía, cuyas demandas e intereses alcanzarían cada vez más fuerza en el seno de la sociedad española.

Para alimentar su proyecto de industrialización, la burguesía de las grandes ciudades se vio en la necesidad de construir medios que le permitieran apropiarse de las riquezas del campo, esto marginó a algunas zonas rurales que no sólo tuvieron que padecer la intromisión de elementos extraños a su ambiente, sino que las hizo víctimas del progreso de las ciudades que poco a poco sucionó sus riquezas.¹

En estas páginas me he propuesto analizar en dos cuentos del siglo XIX español las imágenes de víctima y verdugo, a partir de la oposición entre campo y ciudad. En esta oposición, la imagen del tren (y en general, de los medios de comunicación) no sólo constituye un puente que comunica (al mismo tiempo que distancia) a las zonas enfrentadas, sino que representa también un símbolo del abismo existente entre el progreso de las ciudades y la marginación del campo, y de la desigualdad social que nace de ello. Asimismo, he querido subrayar el hecho de que la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX, y concretamente el

¹Sin duda, la industrialización y el progreso tecnológico español tuvieron también efectos positivos en las zonas rurales, pero en los cuentos que aquí analizo los medios de comunicación (productos de ese desarrollo) no sólo no aportan en ningún momento beneficios para los campesinos, sino que son vehículos para llevar a cabo la explotación del campo.

cuento, incorpora al tren dentro del desarrollo de la narración porque no sólo es fruto del progreso industrial de esta época, sino que es el nuevo escenario en el que entran en relación y conflicto las nuevas clases sociales.

Aunque las imágenes de víctima y verdugo han existido siempre, cobran una nueva significación a partir de este momento. Si en épocas anteriores estos papeles estaban definidos de acuerdo a ciertos tipos y funciones sociales (religiosas, políticas), ahora abarcan una gama más amplia del espectro social. Los verdugos se extienden desde el propio monarca hasta la figura más insignificante de la jerarquía represiva, y asimismo, la figura de la víctima contempla desde el campesino marginado hasta el criminal confeso.

A principios del siglo XIX el romanticismo se apropió de estas figuras hasta convertirlas en motivos centrales de sus obras, aunque al hacerlo, este gesto no estuvo exento de una manifiesta idealización y mitificación de ellas. Mediante un cierto mecanismo de identificación, desplazaron en el mendigo, el criminal, el carterista, el gitano, el reo, sus propios valores e ideales que denotaban un acendrado individualismo opuesto a los cánones sociales establecidos.² Para ellos, todos estos parias sociales representaban conductas de libertad, autonomía, independencia, rebelión, que no hacían sino traducir los propios ideales románticos.

No es sino hasta la aparición del realismo como expresión literaria que estas figuras adquieren territorialidad. Más que convertirlos en la expresión de ideales propios, la literatura realista intenta situarlos en el contexto social e histórico al que pertenecen y, a partir de ahí, estructura un discurso que, al mismo tiempo que les otorga la palabra, ejerce a través de ellos la denuncia de una sociedad injusta.

Dentro de la corriente realista, el cuento cumple una función privilegiada. Por una parte, aprovecha la veta abierta por el cuadro de costumbres —ese texto breve de fácil lectura, publicado en las páginas de un periódico y que llega a un amplio sector del público— para introducir un nuevo contenido social y político que el cuadro de costumbres, con la significativa excepción de

²Cfr. José Luis Aranguren, *Moral y sociedad*, Edicusa, Madrid, 1970, p. 81: "Las figuras del romántico son el Bandido, el Pirata, el Corsario, el Mendigo como absolutamente libres. También el Reo de Muerte y el Verdugo, como individuos sobre los cuales, arbitrariamente, la sociedad hace incidir toda la injusticia que ella misma produce y segrega y toda la repugnancia que obscuramente siente ante la pena de muerte".

Larra,³ sólo había rozado superficialmente. Por otra parte, constituye un medio de proporcionarle al autor una recompensa inmediata que abarca tanto el orden económico como el prestigio como escritor y la rápida difusión de su ideología. Dentro de esta corriente realista a la que hemos venido refiriéndonos, se encuentra Leopoldo Alas *Clarín* y Vicente Blasco Ibáñez, que harán del cuento y la novela el espacio propicio para expresar sus denuncias.

De *Clarín*, uno de los cuentos que más destaca es *¡Adiós, Cordera!*⁴ A diferencia de la opinión de García Domínguez⁵ —quien afirma que el relato se inicia con la armonía campesina y que, posteriormente, esta armonía se ve interrumpida por los medios de comunicación— considero que la narración comienza cuando el telégrafo y el tren son ya elementos que se han incorporado al paisaje campesino. Esta observación es necesaria porque *Clarín* no parte de una visión idílica del campo, sino que introduce en él los símbolos del progreso como muestra de una nueva —y cruda— realidad campesina.⁶

Es curioso observar cómo Raymond Carr,⁷ por ejemplo, acude a una serie de estadísticas sobre los avances en los medios de comunicación (principalmente ferroviarios) para comprobar con satisfacción el nivel de desarrollo alcanzado por la España de la segunda mitad del siglo XIX y los beneficios que significaron estos cambios para un buen número de habitantes. Sin embargo,

³Cfr. "La sociedad", "Los barateros", "El reo de muerte" y "La nochebuena de 1836: yo y mi criado", por no mencionar más que algunos textos en los que Larra hace una profunda denuncia de la sociedad española de su tiempo, en Mariano José de Larra, *Antología fugaz*, Alianza (Historia), Barcelona, 1982.

⁴Leopoldo Alas *Clarín*, *¡Adiós, Cordera! Doña Berta*, Bruguera, Barcelona, 1982. El número que aparece entre paréntesis después de cada referencia corresponde a la página de la edición citada. La gran mayoría de los estudios de *Clarín* coinciden en señalar que este cuento apareció por primera vez en la prensa entre 1891-1896. Lo cierto es que la historia sucede en el campo asturiano y puede ubicarse en la década de los 70 porque hay en él claras alusiones a la segunda guerra carlista que se inicia en 1872.

⁵Véase, Elías García Domínguez, "Los cuentos rurales de *Clarín*", *ARCHIVUM*, XIX (1969), pp. 221-242.

⁶En este trabajo utilizo la palabra campesino para englobar a los jornaleros y campesinos pobres, marginados, distinguiéndolos de esos otros labradores que pertenecen a la clase de los hacendados y ricos propietarios de tierras y, por lo tanto, disfrutaban de una situación más desahogada e incluso privilegiada.

⁷Véase, Raymond Carr, *España: 1808-1839*, Ariel (Historia), Barcelona, p. 262.

mientras que la visión de Carr es producto de una evaluación global del proceso de desarrollo español, la apreciación de *Clarín* en *iAdiós Cordera!* toma una óptica distinta: el progreso está visto no desde una perspectiva histórica global, sino desde la experiencia directa del campesino marginado que lo sufre. Lo que hace *Clarín* en su cuento es encarnar en situaciones y personajes concretos las consecuencias sociales de ese progreso para mostrarnos la otra cara de esa moneda que Carr contempla en un plano estrictamente estadístico y, por lo tanto, la historia no resulta tan halagüeña.

En un primer momento, el tren y el telégrafo representan un mundo desconocido que provoca en los personajes reacciones inocentes: después de vencer el miedo, Pinín se abraza al leño seco e incluso llega a trepar al poste del telégrafo; Rosa, por su parte, acerca el oído al poste para escuchar "los *papeles* que pasaban, las cartas que se escribían por los hilos, el lenguaje incomprensible que lo ignorado hablaba con lo ignorado" (p. 9). Y la Cordera se mantiene a distancia, mirando "de frente, con la cabeza erguida, el formidable monstruo" (p. 12).

A lo largo del cuento, esas figuras que para los personajes no son más que la presencia de la ciudad o, en todo caso, las representaciones del progreso (que les son totalmente ajenas), se transforman en símbolos de la muerte, en medios a través de los cuales la ciudad transporta a sus víctimas.

La primera de las víctimas es la Cordera, la "vaca santa" que, como la gran mayoría de los animales de *Clarín*, tiene rasgos humanos. Es, sin duda, el elemento aglutinador del cuento ya que la acción de los personajes, la vida rural, el paisaje y la economía familiar giran en función de ella. Para Pinín y Rosa, la Cordera viene a ocupar el vacío dejado por la madre y es quien recupera los afectos, los juegos, las caricias que el padre —ocupado en el trabajo que le absorbe todo su tiempo— no puede darles. Para Antón de Chinta, la vaca representó, en un primer momento, la esperanza, la posibilidad de tener un corral propio "con dos yuntas por lo menos", un proyecto que se inició y concluyó con la compra de la Cordera y que, paradójicamente, lo sumió en una deuda mayor: "pagar atrasos al amo, el dueño de la casería, que llevaba en renta" (p. 19).

De ser una ilusión, la vaca cobra dimensiones más reales y se transforma en el único sustento familiar —como bien lo había predicho La Chinta— para, finalmente, ir al matadero y alimentar a los ricos habitantes madrileños. Así se cierra el círculo vicioso de la miseria campesina: alquilar la tierra —que a pesar de la

desamortización nunca llegó a ser propiedad del campesino—comprar la Cordera y adquirir con ella ciertas deudas, alimentarla para dar leche a la familia y agilizar las labores del arado, y venderla para pagar la renta del corral.

La venta de la Cordera es, sin duda, una de las escenas más significativas del cuento. Antón ha puesto en el animal todas sus expectativas económicas: la posibilidad de tener dos yuntas implicaba una mayor producción de leche y agilizar las labores del campo. Al verse obligado a venderla, debido a esas mismas necesidades que lo llevaron a comprarla, sus expectativas se verán frustradas y tendrá que abandonar el campo. Así, la venta de la Cordera constituye un símbolo que condensa varias significaciones: la muerte de un pasado agrario que hasta entonces había constituido el medio de subsistencia familiar, la pérdida de la imagen materna desplazada en la figura de la vaca y la frustración de un proyecto social encarnado en la familia campesina que veía en ella un medio para atenuar el hambre y la miseria. Son justamente todos estos elementos simbolizados por la Cordera los que hacen que Antón de Chinta fije un precio tan alto por la vaca con la secreta esperanza de que nadie la compre.

Finalmente, un rematante de carnes de Castilla —ese intermediario que Antón llama "tirano del mercado" porque al especular con los precios constituye otro elemento de explotación del campesino— compra la vaca para llevarla al matadero. Es esto último lo que más le sorprende a Antón: que la vaca, que daba tantos litros de leche, que "noble en el yugo, fuerte con la carga [...] había de estar reducida a chuletas y otros bocados succulentos" (p. 28).

Con la imagen de la vaca en el tren rumbo al matadero, continúa en el cuento el proceso de ruptura de la armonía campesina que se había iniciado con la presencia del tren y el telégrafo. A esta imagen se le suma el paisaje sombrío, la despedida de Chinta del mundo rural, la soledad de Rosa y, sobre todo, el ingreso de Pinín a las quintas. Y es que *Clarín* ha utilizado la figura de la vaca no sólo para denunciar el injusto sistema económico que, como hemos dicho, consistía en explotar al medio rural para hacer de la riqueza y el trabajo campesino el alimento del progreso metropolitano; ha querido también, mediante una significativa trasposición de imágenes, denunciar el sistema político, militar, monárquico que utilizará a los campesinos como carne de cañón en las guerras carlistas y en la lucha contra la independencia de Cuba y las Antillas, incorporándolos "al servicio de un rey, de unas ideas que

no conocían" (p. 32).⁸

Mientras que al comienzo del cuento el nivel de conciencia de los personajes es nulo respecto a la posible amenaza del tren y el telégrafo y su presencia sólo provoca miedo como una mera intuición de peligro, al final del relato hay en Rosa un claro nivel de reflexión, que si bien no se estructura como un ataque directo al sistema gubernamental, es una denuncia que nace de la comparación de las imágenes de la vaca y el hermano como víctimas de un mismo verdugo:

Allá iba, como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo. Carne de vaca para los glotones, para los indianos; carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas (p. 34).

Pero no son estos dos personajes las únicas víctimas del cuento; es también el padre que —cercado por las circunstancias— abandona el corral para entrar a una situación aún más trágica: ser cuidador de la casa de un cacique para esperar, como el condenado en capilla, la hora de la muerte. Así pues, el matadero, las guerras carlistas y la esclavitud de Antón son, en todo momento, símbolos de una misma condición opresiva que para *Clarín* no tiene escapatoria alguna.

El cuento se cierra con la escena inicial, pero ahora ya no son los tres personajes los que contemplan a su verdugo. Es solamente Rosa que, al igual que la vaca, mira esa "serpiente metálica" que llevó a la familia al matadero. A pesar de ser la única sobreviviente, la última heredera de ese rincón asturiano que en algún momento representó la esperanza campesina, es también una condenada que pasará sus últimos días en esa prisión llamada el *prao* Somonte.

⁸Es cierto que el ingreso a la guerra, y concretamente a las quintas, significaba una opción para los individuos marginados porque ahí se les enseñaba a leer y a escribir, de tal forma que, si los quintos lograban sobrevivir a la guerra, podían utilizar sus conocimientos en otros oficios. Pero es evidente que para *Clarín*, las quintas no representaban ninguna opción y ese sistema se oponía a sus ideas de liberal moderado. Sin embargo, las quintas persisten y cuando los republicanos suben al poder, su consigna política es acabar con las quintas y los consumos; si no pueden llevar a cabo este proyecto se debe a que continúan los levantamientos carlistas y las guerras de independencia de Cuba y las Antillas que requerían de un ejército a bajo costo que pudiera combatir esta guerra.

Si en *iAdiós, Cordera!* la denuncia de la injusticia social coincide con la voz de los personajes, en *El parásito del tren* de Vicente Blasco Ibáñez,⁹ la historia es referida por un señorito que ameniza la tertulia del café con sus amigos contando una anécdota.

Gomo en *iAdiós, Cordera!*, el tren es la gran metáfora del viaje hacia la muerte, pero Blasco Ibáñez le añade la característica de ser un medio que no sólo define la condición social de los viajeros, sino que también representa las aspiraciones de proletarios y clasemedieros que pretenden ascender de nivel por el simple hecho de viajar en el tren. Es en este espacio "donde aparece bien formulada la premisa de la vinculación del tren a las clases medias e, inversamente, las dificultades de acceso que tenía para amplios sectores de la población".¹⁰ En el cuento encontramos esta contraposición de clases, situación económica e ideologías que se concretan en la figura del señorito burgués —viajero de primera clase— y el campesino, polizón del tren.

En el amigo Pérez se dan una serie de fantasías propias de su clase que actualizan los mitos sociales en la figura del polizón. Al momento de despertar, el señorito identifica la imagen del otro como lo que no es él y, por lo tanto, el polizón se hace depositario de las fantasías y rasgos negativos generados por las lecturas y los prejuicios de la burguesía:

Pero inmediatamente recordé los asaltos en las vías férreas, los robos de los trenes, los asesinatos en un vagón, todos crímenes de esta clase que había leído, y pensé que estaba solo, sin un mal timbre para avisar á los que dormían al otro lado de los tabiques de madera. Aquel hombre era seguramente un ladrón (p. 34).

La sola presencia de un ser extraño y distinto a él hace que en la mente del señorito ocurran toda suerte de crímenes y asaltos que no hacen sino traducir la propia agresión que en él despierta.

⁹Vicente Blasco Ibáñez, *La Condenada*, Prometeo, Valencia, 1962, pp. 31-42. El número que aparece entre paréntesis corresponde a la página de la edición citada. *El parásito del tren* fue publicado por primera vez en 1896. La historia que ahí se narra sucede en el tren de correo que va de Valencia a Madrid, lo cual indica un mayor desarrollo en la red ferroviaria porque en 1852 sólo había un tren que iba de Valencia a Játiva.

¹⁰Véase, Peter Vickers, "Naturalismo y protesta social en Blasco Ibáñez" en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, v. 6, Crítica, Barcelona, 1979, p. 207.

ta una figura que pone en cuestión los privilegios de su clase. Los juicios con los que en un primer momento intenta condenar al polizón que viaja con él en el tren no tienen más que un origen imaginario: no sabe nada de él, no conoce su historia, es sólo un hombre humilde encogido en el pasillo. Su sola enunciación —por el trasfondo social e ideológico que la sustenta— convierte a los personajes enfrentados en víctima (aquél que recibe la sentencia) y victimario (el que la enuncia). De los personajes que aparecen en el relato, siempre es uno, Pérez, el que habla, el que califica, el que ejerce el discurso sobre el otro. El polizón, por el contrario, siempre es una figura pasiva, referencial, en el interior del discurso de Pérez: nunca contesta, y si lo hace, es a lo sumo para justificar o disculpar de alguna manera las acusaciones de que se le hace objeto. Y, como sabemos, toda disculpa lleva implícita la aceptación de la culpa.

Esta relación que al comienzo se da en un plano estrictamente verbal, de pronto deviene en agresión física: el señorito golpea al desconocido y lo empuja por la espalda con el propósito de arrojarlo a la vía. El polizón, ingenuamente, trata de defenderse llevando la mano al bolsillo para extraer un boleto ya caduco con el que inútilmente trata de respaldar su viaje. Ese simple gesto es interpretado por el señorito de acuerdo a su propio código de significación —sustentado por los valores e ideologías de su clase— como si el extraño buscara un arma para defenderse. Aquí, de nuevo, no vemos sino la propia proyección de los impulsos agresivos de Pérez en una figura inerme, indefensa, que por el solo hecho de pertenecer a uno de los estratos más bajos de la escala social, representa para él un peligro. Y es el miedo que esa imagen social le produce la que lo lleva a desenfundar su revólver y encañonar al polizón.

La escena se resuelve mediante una conversación entre los dos personajes en la que cada uno asume el papel que la sociedad de antemano les ha asignado: "¡Por Dios, señorito! —gimió con voz ahogada 'el polizón'. ¡Señorito, déjeme usted! Soy un hombre de bien" (p. 34). Ante su víctima, la reflexión de Pérez no hace más que consolidarlo en su papel de victimario: "había tal expresión de humildad y angustia en sus palabras, que me sentí avergonzado de mi brutalidad y le solté" (p. 34). El indulto que se prefigura en ese gesto está dictado por la vergüenza y el desprecio, sentimientos del señorito que animalizan al polizón hasta rebajarlo a la figura de un "perro" agradecido: "me miraba como un perro a quien se le ha salvado la vida" (p. 35). Al reducir al otro a la categoría de animal, el señorito reafirma su supe-

rioridad, y es esa superioridad la que lo autoriza a indultar al polizón.

En el cuento, la actitud del señorito va de la condena (primera parte del relato) al indulto, pero en ambas actitudes Pérez reitera el poder y la autoridad que su posición social le otorga para dictaminar la culpabilidad o inocencia del polizón. A diferencia de *¡Adiós, Cordera!*, en donde los personajes y la vaca son humanizados, en *El parásito del tren* se lleva a cabo un proceso de animalización de los personajes: el polizón es descrito por Pérez como un perro y el propio Pérez se comporta como una fiera; ambas caracterizaciones contribuyen a acentuar la desigualdad social e incluso física entre el señorito y el polizón.

Por otra parte, el discurso del campesino lo reafirma como víctima de un cierto sistema económico. Él, con su fuerza de trabajo como jornalero de La Mancha, contribuye al desarrollo de una zona rural pero, paradójicamente, no puede disfrutar de los beneficios de ese desarrollo. Como en *¡Adiós, Cordera!*, la miseria lo ha llevado a abandonar a la familia e ir a trabajar a la ciudad que queda a varios kilómetros de su casa y diariamente sufre el acoso de los policías en los trenes, encargados de proteger la tranquilidad y los bienes de las clases acomodadas. El polizón del tren es, como Antón de Chinta, un individuo a quien el sistema económico condena a hacer el viaje de la vida como un marginado, como parásito social.

En un primer momento, la reflexión de Pérez no sólo resulta superficial sino incluso desligada del propio sentido del relato. Al enterarse por la prensa de la muerte del polizón, afirma: "Quien ama el peligro, en él perece" (p. 42). Sin embargo, a lo largo del relato hemos visto que los viajes en tren del polizón no son producto de un "amor al peligro", sino de una carencia económica que es la que le obliga a correr ese riesgo. Pero, en un segundo momento, la reflexión de Pérez, aunque no reviste ninguna postura ideológica definida, sí, por lo menos, cala un poco más hondo:

En este tiempo he recorrido mucho, y viendo cómo viaja la gente por capricho ó por combatir el aburrimiento, más de una vez he pensado en el pobre gañán que, separado de su familia por la miseria, cuando quería besar a sus hijos tenía que verse perseguido y acosado como alimaña feroz y desafiar a la muerte con la serenidad de un héroe (p. 42).

Lo que resulta evidente en esta cita es que Blasco Ibáñez, a

través de la reflexión de su personaje, toma partido en favor de uno de los polos enfrentados en este juego de víctimas y victimarios. Aunque de manera puramente sentimental, en la conclusión del cuento hace de ese "pobre gañán", acosado por la miseria, no sólo una víctima del progreso y de la sociedad de clases, sino también su héroe.

Como hemos podido ver hasta aquí, en los cuentos el tren no sólo representa un medio de comunicación entre el campo y la ciudad sino que constituye el tentáculo mediante el cual la ciudad hace del medio rural el combustible necesario para su desarrollo industrial. Y, al mismo tiempo, representa el escenario que permite resaltar las diferencias y conflictos sociales entre las clases enfrentadas, fracturando una realidad antes armónica (a su manera) y tornándola desde entonces un insoslayable nudo de conflictos y contradicciones.