ANATOMIA DE
"LA LUCHA POR LA VIDA"

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ANATOMIA DE "LA LUCHA POR LA VIDA"

DISCURSO LEIDO EL DIA 25 DE NOVIEMBRE DE 1973
EN SU RECEPCION PUBLICA, POR EL

Excmo. Sr. Don EMILIO ALARCOS LLORACH

Y CONTESTACION DEL

Excmo. Sr. Don ALONSO ZAMORA VICENTE

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - BIBLIOTECA

MADRID
1973

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. DON EMILIO ALARCOS LLORACH

Señores Académicos:

En estos instantes, a los que la tradición asigna el calificativo de solemnes, una confusa maraña de sentimientos envuelve mi ánimo y me impide ver con frialdad la situación en que me encuentro por designio mayoritario de la Academia.

Me pregunto —y puede preguntarse cualquiera— qué motivos me han traído a esta Casa. Un amplio abanico de respuestas podría ofrecerse: desde la solidez supuesta de mis méritos hasta la benevolente disposición de mis ahora compañeros. Del primer extremo, los méritos, sólo debo decir que si algo en mi labor, y en toda mi actitud vital, es digno de elogio y de una recompensa como la de entrar en esta Academia, ello no es producto de mi propia actividad. Yo soy un fortuito resultado del azar. Lo que haya en mí de valioso es consecuencia de la conjunción de factores a mí ajenos: responsables, conscientes o inconscientes, son mis padres de las cualidades que creéis haber descubierto en mi persona. Yo no tenía más remedio que cumplirlas. Así, no me considero calculadamente autor de lo que he hecho y estimáis válido. A mis progenitores debo cuanto soy, y ante el único que hoy pervive —*ad multos annos*— me cumple aquí no agradecer lo que me legaron, sino reconocer que de ellos soy

una simple, si bien inevitable, consecuencia. Acaso sea esta prosecución del quehacer intelectual la nota que en mi expediente haya llamado vuestra atención y os haya inclinado a aceptarme para formar parte de vuestra Corporación. Gracias, pues, en mi nombre y en el de la larga —y desconocida en parte— secuencia de hombres y mujeres que me precedieron en mi misterioso abolorio.

No quiero tampoco olvidar, junto al recuerdo de los cromosomas que me fueron dados, las circunstancias propicias que me han conducido a lo que soy: los maestros que me formaron. La primera mi madre, a quien me complazco vanamente en imaginar contemplando desde sus cielos este acto; luego, mi padre, constante e indirecto ejemplo de lo que pudiera llamarse «no intervención dirigida». Después, otros: el último, nuestro querido Director, maestro en filología y no menos en humor. Pero entre ellos me cabe la satisfacción de evocar ahora por gusto, y no por fuerza del protocolo, la figura de mi primer maestro oficial, don Narciso Alonso Cortés, que me precedió —en tiempo y en virtudes— en el sillón B que se me ha destinado.

Don Narciso Alonso Cortés fue catedrático, erudito investigador y poeta. No parece oportuno desmenuzar ahora esta triple e intensa tarea, que otros han expuesto con brillantez en esta misma Casa. Recientemente nuestro ilustre colega, Gerardo Diego. El sabio es conocido de todos. Yo prefiero ver, en mi recuerdo, al hombre y evocarle desde la visión de mis pupilas infantiles y adolescentes.

Un niño, menos seguro de sus saberes de lo que pretenden sus formadores, y sobre todo reacio a exhibir

más de lo que se le pide, accede entre otros muchos al todavía airoso Instituto Zorrilla de Valladolid: primavera avanzada, «gatillos» dulzarrones de las acacias, polvaredas de calles casi rústicas, delicioso frescor de la manga-riega. En un aula escalonada, desde la elevada tarima, preside el examen de ingreso un hombre enjuto, de tez olivacea, ojos buídos y profundos, leve sonrisa bondadosa: don Narciso. Luego, varios cursos, en la misma aula, a media mañana, lentas horas de explicaciones gramaticales, animadas con comentarios léxicos. Recuerdo el discreto y picaresco sotorreir del maestro cuando nos leía la definición de *perro* en el Diccionario académico, lectura coreada con un rumor de medio sofocado regocijo de los discípulos; recuerdo que en general nos absteníamos —chicas en los primeros bancos, chicos en los de atrás— de participar con calor en las asépticas disquisiciones de la gramática y había muchos que entre sujetos y complementos circunstanciales nos dedicábamos al musitado deporte cuadriculado del juego de las escuadras, lápiz-tinta en ristre, libreta de hule en mano (subdesarrollados antecesores del bolígrafo y los suculentos cuadernos plásticos de ahora). Recuerdo también que nuestro respeto y admiración por don Narciso —muchos le llamábamos don Narcisín— se justificaba más que por su ciencia, por la igualdad de su carácter, por la fuerza bondadosa que imponía al orden, y, sobre todo, porque era de los escasísimos catedráticos que recalaban en el Instituto en automóvil particular, como se decía, y que nos parecía soberbio. (Incidentalmente, tal vehículo fue en momento oportuno incautado para cumplir fines más considerables.) Además nos lo hacía simpático otra afición muy en consonancia con

nuestra edad. Alguien nos informó de que don Narciso había sido un pionero del ciclismo (como acreditó la Federación Nacional al otorgarle en su ancianidad la Medalla de Oro). ¿Qué más queríamos nosotros, la mayoría sólo poseedores de un pesado biciclo de piñón fijo y llanta maciza, y envidiosos de que un compañero nuestro, sobrino de Cañardo, tuviese una bicicleta de «carrera», regalo de su tío?

En tercer curso aprendimos preceptiva y métrica, y además —así era el plan De los Ríos reajustado por Villalobos— gramática histórica, que nos explicó un auxiliar en vísperas de oposiciones (mi querido colega Colodrón) y que puso en mí la simiente inicial de mis futuras aficiones. Otros compañeros y yo —uno embajador en el Camerún, otro ingeniero hoy, y otro dedicado ahora a las letras de cambio— nos encarnizamos en el empeño de componer estrofas satíricas de todo tipo, y, como es lógico, nuestros temas preferidos eran los profesores. Aunque la intención no fuese demasiado caritativa, benévolamente cerrábamos cada semblanza con un buen deseo, tomado de Pero Ferrús: «que le dé Dios santo poso». Claro es que estas producciones no llegaron a conocimiento de don Narciso, y, así, nuestra incipiente dedicación no fue ni censurada ni apoyada por el maestro, al revés que la de otros compañeros más líricos, como López Anglada o Alonso Alcalde.

En cuarto curso venía lo interesante: la historia de la literatura. Con sobria palabra don Narciso nos hacía revivir las obras maestras de la edad media y de los siglos de oro. Nos sabíamos de memoria las estrofas que citaba en su texto. Nos leía y comentaba el Cid, Berceo, Juan

Ruiz, Jorge Manrique, Garcilaso, Fray Luis, San Juan... Era el año del centenario de Lope: vimos «El caballero de Olmedo» que, no sé si representado muy bien por estudiantes de la Facultad, nos impresionó a algunos. Unos cuantos consiguieron de don Narciso que apoyase una revista literaria de los alumnos, que primero se llamó «Aula» y luego «Cultura». Por cierto que algún número se imprimió con el título en rojo, y un grupito reticentemente preguntó a los responsables que qué significado tenía tal colorido. Sí, ya estábamos en vísperas. Llegó un verano, denso, caluroso, tirante. Al recomenzar el curso, don Narciso había desaparecido. Dos años soportamos explicaciones inocuas de meritorios. Y al fin, el curso 1938-1939, volvimos a ver su ahilada figura, más lenta, más gris, con un ligero velo de abatimiento en su penetrante mirada, y a pie; pero erguido, bondadoso y sabio como siempre.

Este año, dedicado a la literatura universal, nos encargó —ya éramos mayorcitos— un trabajo de crítica. A mí me cupo en suerte Aristófanes. Me lo leí íntegro, traduciendo incluso los pasajes escabrosos que el pudibundo truchimán decimonónico había dejado en latín, y me despertó un vivo amor por lo helénico que luego se fue desdibujando. Y en este verano, ya incipiente estudiante de letras, sórdido verano de depuraciones a medio sueldo, de racionamiento con pan amasado de serrín y carbonilla, conocí la cara interna de don Narciso: su Zorrilla, sus Misceláneas vallisoletanas y, sobre todo —yo ya iba sin saberlo para lingüista—, sus enjundiosas disquisiciones sobre el pronombre *se*. Después, muchas veces hablé con don Narciso, para pedirle siempre

consejo o ayuda bibliográfica, o para solicitar de él colaboración en el homenaje que dedicamos a Clarín. Siempre sobrio, nunca desmesurado; en el claro equilibrio de la bondad pudorosa y activa: *ne quid nimis.*

Ahora, cuando reposan inertes sus restos en el panteón de vallisoletanos ilustres, a la vera de Zorrilla, bajo el sol luminoso y amarillo que dora el cementerio y la cúpula azul en que resuenan sobre los cerros grises los silbidos de los trenes, me gusta imaginarlo en su huerto de la calle de Núñez de Arce, junto a la añosa higuera de dulces frutos otoñales, y espero que su ejemplo enterizo y escueto —*messor indefessus* era su lema— inspire mi labor al ocupar el sillón que él dejó vacante.

Cumplido así, de grado, el requisito protocolario, pasemos al asunto de nuestro discurso.

ANATOMIA DE «LA LUCHA POR LA VIDA»

Breve divagación paradoxiana sobre la novela.

¿Qué es la novela? ¿En qué consiste una novela? ¿A qué producción escrita de más o menos páginas llamamos novela? Desde el *Quijote* hasta hoy las sucesivas generaciones de críticos literarios se hacen esas preguntas y, sucesivamente, han ido dando contestaciones vagas o precisas. En resumidas cuentas, parece que, científicamente, no existe una definición de la novela, porque cada crítico ha intentado restringir su núcleo semántico con un adjetivo delimitador y exclusivo, y pretendido así exiliar del contenido «novela» todo aquello que no se ajustase a sus particulares puntos de vista. Sin embargo, el lector ingenuo, el observador imparcial del fenómeno literario tiene un conocimiento práctico de lo que es «novela», y, aunque no sepa exponer sus rasgos esenciales, nunca llamará «novela» a obras como *Del sentimiento trágico de la vida, Juan de Mairena, El hombre y la gente, El pensamiento de Cervantes,* etc., etc. Quiere decir esto que todos sabemos lo que es «novela», como sabemos lo que es «tomate». Aunque seamos incapaces de definir la una y el otro en términos literarios y, respectivamente, botánicos, conocemos de sobra que estamos leyendo una novela o comiendo un tomate.

Leemos aquélla porque nos entretiene y nos divierte, y tomamos el fruto porque nos apetece. Si estas condiciones no se cumplen, los dejamos sin más e interrumpimos nuestra actividad de lectores o masticadores. La novela, como el tomate, no es un objeto que está ahí por necesidad inmanente, sino que existe en virtud de una función de consumo. Lo que ocurre es que el crítico, supuesta la existencia de los objetos «novela», hace abstracción de sus peculiares fines trascendentes y se pone a querer observar sus particularidades propias, independientemente de las funciones que cumple y para las que ha sido creada, al igual que el botánico se olvida de las condiciones comestibles del tomate y considera sólo las peculiaridades internas de tal vegetal. Generalmente el botánico ha sido siempre más objetivo al acometer este tipo de estudios y ha sabido abstenerse de otras consideraciones respecto a la relación del tomate con el hombre y la sociedad en que se consume. Mientras tanto, el crítico casi nunca es capaz de recluirse en los objetos «novela», con sus rasgos peculiares (es decir, una determinada organización de material lingüístico referente a un cierto complejo espacio-temporal humano), y suele entretenerse en analizar no los rasgos novelísticos, sino las sustancias humanas a que aquéllos se refieren. Nos parece muy bien que ciertos estudiosos examinen la ideología, las intenciones, los sentimientos, etc., de una novela, pero es evidente que al hacer así no actúan como críticos literarios: son historiadores, son políticos, son sociólogos, y parecen creer que la novela es un instrumento para conocer la realidad, para trazar directrices políticas hacia el futuro, etc., etc. Repito: la novela es algo que sirve para entretener con material lingüístico,

aparte de que en ella el sociólogo, el político, etc., pueda encontrar elementos para sus particulares estudios. El novelista, como hombre incluso en una comunidad, podrá tener estas o las otras intenciones, pero su fin primordial es entretener al lector con su invención.

La labor del crítico, pues, es descubrir los procedimientos, forzosamente lingüísticos, que utiliza el autor para lograr sus fines. El lector corriente no se preocupa de tales medios, sólo reconoce los efectos. Claro es que el lector aunque en principio sólo es captado por las propiedades entretenitivas de la novela, es también sensible a las sustancias humanas en ella expresadas, y, por tanto, será mejor resonador de la novela que contenga los elementos acordes con su manera de ser. Pero siempre tendrá más lectores una novela como *El señor presidente* que un tratado doctrinal sobre la política de los países hispanoamericanos, precisamente por la habilidad para el entretenimiento que tenga el narrador.

Pues bien, los críticos, supuesta esta condición divertidora de la novela, se olvidan, al estudiarla como fenómeno literario, de que lo fundamental son precisamente los procedimientos lingüísticos utilizados por el novelista para conformar las vivencias humanas que comunica, y se detienen en el análisis de estos contenidos, que, aunque son «imitación», se consideran idénticos a la realidad. Entonces juzgan la novela según la adecuación que en ella observen respecto a la realidad, considerada tal como ellos la interpretan. Por eso, y no por cualidades inmanentes literarias, hemos visto, vemos y veremos cómo ciertos novelistas son apreciados con valoraciones

tan dispares a lo largo de los años y los siglos. No se juzga su labor literaria en primer término, sino la mayor o menor aproximación de su pintura de la realidad respecto a la personal interpretación que de ella tenga el crítico (o el ambiente socio-cultural en que éste está inmerso). Todos hemos podido ver los vaivenes de fortuna de numerosos novelistas, Galdós por ejemplo, y todos los dedicados al menester crítico debemos reconocer que tales oscilaciones no proceden de las condiciones novelísticas del autor, de sus méritos o deméritos literarios, sino de la concordancia o disonancia de las sustancias humanas expresadas con respecto a los gustos, predilecciones, preocupaciones, etc., del tiempo en que vive el crítico. En pocas palabras, generalmente hoy, el crítico literario no hace crítica literaria, sino crítica social, política, ideológica, etc., etc. No ve en la novela un objeto de consumo para entretener, para divertir, sino un instrumento de formación del lector hacia determinados fines dentro de la sociedad. Cuando digo entretener y divertir, no pretendo limitar la novela a un plano puramente frívolo e intrascendente. Entretenido y divertido puede ser también lo más profundo y lo más abstruso: cada lector se divierte según sus posibilidades y recámaras. La virtud del entretenimiento en el novelista consiste, por cierto, en ofrecer algo que resulte interesante a diversos grados de profundidad según la capacidad de perforación de cada lector. Lo que debe evitar el novelista es limitarse a entretener sólo a un único nivel de lector, sea el superficial, sea el enrevesado. La buena novela debe servir a ambos: cada uno penetrará hasta donde pueda. Muchos se divierten con Corín Tellado. Otros nos entretenemos mejor con Joyce o con Proust; pero dudo

razonablemente de que el lector común se divierta con ellos. Son sin duda productos literarios refinadísimos, maravillosos; «estudios» de expresión lingüística narrativa en que todo novelista debe entrenarse y hacer dedos; pero me permito afirmar tranquilamente que ni el *Ulises* ni la *Recherche* son novelas. Sin embargo, para citar un ejemplo reciente, *Cien años de soledad* es una cumplida novela que atrae a toda la gama de lectores, desde el simple hasta el retorcido. ¿Por qué? Porque poseyendo cualidades narrativas que entretienen, ofrece muy diversos planos de profundidad para prender en alguno de ellos a cada tipo de lector.

«La lucha por la vida».

Después de todo lo dicho resultará claro que si nos atrevemos a tratar una vez más de don Pío Baroja, es porque consideramos que sus obras son novelas, y que por tanto poseen la cualidad esencial para serlo: capacidad de entretenimiento. Y también será evidente que al enfrentarnos con este autor pretendemos hacerlo desde un punto de vista inmanente: el de la obra literaria; en este caso, el de la novela, es decir, un producto lingüístico que conforma un determinado y complejo contenido humano en sus dos ejes de tiempo y espacio.

Se ha escrito y hablado tanto de don Pío, que parece inútil y reiterativo otro intento de escudriñar su obra, y, desde luego, se corre el riesgo de coincidir con alguna o algunas de las mil y una interpretaciones ya divulga-

das [1], sobre todo ahora, reciente su centenario, fecha en que todo crítico o aficionado a la crítica se ha sentido obligado a examinar de nuevo la obra del autor, a ofrecer una «relección» conforme a los postulados vigentes en el día, a veces estilísticos y siempre ideológicos, y hacerse la pregunta: «¿hasta qué punto es actual Baroja?»

(1) Es prácticamente imposible conocer toda la bibliografía acumulada en torno a Baroja. Me limitaré a citar aquí las publicaciones más directamente relacionadas con el tema que trato. No me extrañará que algún artículo, por mí desconocido o que me ha sido inaccesible por diferentes causas, llegue a expresar conclusiones, juicios u opiniones coincidentes con las que expongo. En tal caso, me alegraré mucho, y de antemano cedo al que me haya precedido, la prioridad en la formulación de tales hallazgos. A mi altura vital, he declinado ya humildemente toda pretensión de exhaustividad y el honor del descubrimiento, y me fatiga la labor policiaca de buscar y encontrar todo lo que se haya escrito sobre el tema en los variados lugares terrestres donde hay gentes ocupadas en dar a la imprenta el fruto de sus impresiones de "scholars" o de simples lectores. He aquí, pues, los trabajos que más he utilizado, por rechazo o por acuerdo:

1. *Baroja y su mundo*, dirigido por F. Baeza, Madrid, Arión, 1962 (2 vols.) (BM).
2. Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1970.
3. C. Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI de España, 1970.
4. E. González López, *El arte narrativo de Pío Baroja*, New York, Las Américas, 1971.
5. Soledad Puértolas, *El Madrid de "La lucha por la vida"*, Madrid, Helios, 1971.
6. Benet et alii, *Barojiana*, Madrid, Taurus, 1972.
7. P. Beltrán de Heredia, "Regeneracionismo noventayochista en 'La lucha por la vida'", en *Sin nombre*, II, 1972, p. 39-51.
8. P. Baroja, *Escritos de juventud*, prólogo y selección de M. Longares, Madrid, 1972.
9. B. Ciplijauskaité, *Baroja, un estilo*, Madrid, Insula, 1972.
10. M. Pérez Ferrero, *Vida de Pío Baroja*, Barcelona, Destino, 1960.
11. Luis S. Granjel, *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Guadarrama, 1960.
12. *Encuentros con don Pío*, Madrid, Al-Borak, 1972.
13. J. Caro Baroja, *Los Baroja*, Madrid, Taurus, 1972.

Y es curioso el resultado. Muchos críticos se irritan con Baroja, lo encuentran trasnochado, equivocado, pernicioso, incluso culpable de preludiar nefandos productos humanos de este siglo, etc., pero todos tienen que reconocer que sus obras no pueden dejar de leerse, que su lengua sigue siendo actual, que después de Baroja ya no puede escribir nadie como antes de Baroja. ¿Qué quiere decir esto? Simplemente: que Baroja como fenómeno literario no envejece, que su obra está viva y posee la cualidad esencial del novelista en que tanto insistimos: que entretiene.

Lo que irrita a algunos, lo que no es de hoy, no es literario, sino las sustancias de contenido correspondientes a un momento socio-cultural o histórico que no casan con las del tiempo actual. Y esto no es defecto desde el punto de vista literario. Baroja es hijo de su tiempo, con todos los sedimentos culturales propios de entonces; pero como individuo humano, como hombre desnudo con la piel sentimental al descubierto, sigue siendo de hoy y de siempre. ¿Qué su obra no ha contribuido ni puede contribuir a instaurar poco a poco o violentamente un mundo que se cree mejor? Es cierto, puesto que no es esa la finalidad de la novela, ni de ninguna producción literaria: la literatura procura —trascendiendo el gusto

14. *Las mejores novelas contemporáneas*, II. selección y estudios de J. de Entrambasaguas, Barcelona, Planeta, 1970.
15. Clavería, Díaz-Plaja, Marías, Laín, "Homenaje a Pío Baroja" en *Boletín de la R.A.E.*, 52 (st.-dic. 1972).
16. Gregorio Salvador, *Baroja ahora*, conferencia pronunciada en Cáceres, 1972. En cuanto a las citas de Baroja, remitimos a la edición de *Obras completas*, ocho vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1951.

que se da el autor al expresarse— entretener refinadamente el ocio de los que pueden disfrutarlo. La obra literaria, en cuanto tal, no pretende modificar el mundo; lo cual no quiere decir que otras obras con esa pretensión no pueden poseer también altas cualidades literarias. Por eso nos parecen fuera de lugar ciertas críticas de algunos estudiosos de orientación marxista, pero de vividura capitalista, puesto que dejan en pie lo esencial, lo que aquí nos importa: la validez literaria de la obra de Baroja. ¿Que no estemos de acuerdo muchas veces con lo que dice Baroja? Muy bien, pero nos gusta cómo lo dice y seguimos leyéndolo.

Por otra parte, de la vieja idea derivada de la anécdota orteguiana de las zapatillas —la de que Baroja escribía mal, componía a lo que saliere, etc.— se ha ido pasando a ver en su llamada novela abierta o invertebrada una determinada composición, conseguida además con una lengua precisa y adecuada. Con objeto de descubrir la anatomía y la fisiología de la obra, pretendemos enfocar en lo que sigue una de las más celebradas trilogías de Baroja, *La lucha por la vida,* que ya ha sido analizada por distinguidos eruditos desde diferentes puntos de vista. En los dos extremos encontraríamos la opinión opuesta de Torrente Ballester y de Blanco Aguinaga.

Para el primero (*BM,* I, p. 125-137), *La lucha por la vida* «es un todo formado por acumulación meramente aditiva de fragmentos independientes»; «las dimensiones del relato obligaron a Baroja a dividirlo en tres novelas», y tal división «es puramente mecánica», pues «lo más lógico hubiera sido una novela bipartida»; cree que la trilogía es un conjunto de *apuntes* destinados a poner de

manifiesto el *mal,* algunos de los cuales no presentan relación clara con el aparente hilo conductor del relato, tales como el capítulo dedicado a la «corte de los milagros» (*La Busca,* OC, I, p. 290-294) o la historia de Esther (*Mala hierba, id.,* p. 438-444). En cambio, Blanco Aguinaga considera *La lucha por la vida* como «un proyecto bien estructurado y perfectamente llevado a cabo en un solo tirón de dos años de trabajo» (p. 245), «una trilogía tan rigurosa, tan realísticamente estructurada» (p. 244), aunque también piensa que «la que podríamos llamar 'historia de Esther y Santín'» es una «historia folletinesca e innecesaria» (p. 245, nota 7). Posición intermedia parece adoptar Nora (I, p. 125, 152 sigs.): insiste en que «no hay construcción» en las obras de Baroja, pero reconoce que «sin duda la más unitaria y compacta de las primeras trilogías barojianas es *La lucha por la vida*», donde existe unidad de estilo, ambiente y ritmo, si bien unidad «no significa aquí arquitectura o esquema argumental dominante» sino la que aporta únicamente el «tema».

Como ha estudiado B. Ciplijauskaité (p. 156-60), Baroja escribió primero una sola novela, *La busca,* publicada en *El Globo* en 1903, que luego fue ampliada y desglosada en las dos primeras novelas de la trilogía y prolongada con *Aurora roja,* editadas con el título común de *La lucha por la vida* en 1904 (aunque algunos dan 1905 como fecha de la última novela). Por tanto no deja de ser cierto que «las dimensiones del relato», en la segunda redacción, fueron la causa de la tripartición. Sin embargo no resulta muy exacto hablar de una división «puramente mecánica». Hemos tratado de buscar una prueba

objetiva de la unidad de cada una de las tres novelas. Han sido leídas independientemente por lectores que no las conocían como conjunto. Los varios sujetos consideran que cada una de las tres novelas «se entiende» perfectamente y constituye un relato unitario, todo lo invertebrado o abierto que se quiera. El lector de *Aurora roja,* ignorando las dos obras precedentes, comprende el relato, aunque el conocimiento ulterior de las otras dos le añada datos complementarios de la trama argumental. Y lo mismo sucede con *Mala hierba* y *La busca.* Esto significa que aunque la trilogía constituya un conjunto evidente, cada una de sus novelas posee cierta independencia y unidad, que no son una mera yuxtaposición mecánica de apuntes unidos por la homogeneidad de intención, la de pintar el *mal* según piensa Torrente. Por ello, parece más adecuada la interpretación de Blanco Aguinaga, que ve la clave de la trilogía «en la lucha de los de abajo por subir, de los de afuera por entrar al [sic] centro de la ciudad» (p. 234).

Basando la estructura de la trilogía en esta ascensión geográfica (desde las afueras meridionales de Madrid al centro) y social (desde las gentes marginadas y marginales hasta el mundo obrero del trabajo), Blanco considera que las andanzas individuales del protagonista sólo sirven para tipificar y revelar ese complejo sociológico y geográfico (p. 244-245). Así, *La busca* se sitúa en el marco hampesco e inconsciente del suburbio, *Mala hierba* en el ámbito de los tramposos que penetran en la ciudad, y, finalmente, *Aurora roja* en el ambiente obrero, ya politizado plenamente, de los que trabajan y viven en Madrid.

Discrepamos de Blanco Aguinaga en la interpretación, totalmente ajena a la obra literaria, que da de la última novela de la trilogía. Estima *Aurora roja* como una novela «dirigida a falsear las conclusiones que lógicamente deberían derivarse del planteamiento objetivo y realista de *La busca* y *Mala hierba*» (p. 271), «una curiosa trampa que si bien se resuelve en conclusiones verosímiles, excluye múltiples otras [sic] posibilidades de la realidad que el autor *no quiere* que su novela refleje» (p. 281). ¿Qué tenía que haber hecho Baroja para satisfacer a los críticos de este talante? Lo ignoramos; lo que sí se nota bien es que tales juicios son sólo prejuicios ideológicos y se basan en una interpretación meramente política e instrumental de la trilogía, sin tener en cuenta que, aún reflejando como refleja la realidad social de fines de siglo, la obra de Baroja no se proponía en primer término esto, sino narrar la historia de un personaje, en los ambientes en que vivió, con unas intenciones muy diferentes, como luego señalaremos.

No vamos a buscar un adjetivo para clasificar esta trilogía —ni las demás obras de Baroja— y decidir hasta qué punto es realista, o naturalista (Nora, p. 152, habla algo exageradamente del «frío y brutal rigor de naturalista»), abierta o invertebrada, o si, anticipándose décadas, es una obra existencialista, como dice E. González López (p. 35), porque sustituye «la fábula por la vida, por la existencia» porque «la vida en su fluir será la materia novelesca». Creemos que toda buena novela refleja «la vida en su fluir» y que la «fábula» para ser válida debe ser «vida». Tampoco pensamos que el secreto de la narrativa existencialista consista en la sustitución de la

fábula por la vida. Sin fábula, sin relato, no hay novela. ¿Qué en la obra de Baroja la invención se apoye en —o más bien surja de— la vida en su fluir? De acuerdo, pero ello no significa que la fábula desaparezca.

En *La lucha por la vida* hay fábula, hay hilo conductor narrativo desarrollado linealmente en el tiempo, y hay el fluir de la vida circunstante en los ambientes por donde ese hilo narrativo transcurre. Se podrán desglosar como subunidades esos ambientes de aspecto descriptivo, esos apuntes que dice Torrente, pero la trilogía constituye una unidad, y cada una de sus tres novelas otras unidades menores. Nos parece claro que la trilogía es un todo concatenado por cierta intención del autor, y que las partes aparentemente postizas o accesorias cumplen un determinado fin en el conjunto: están ahí, evidentemente, porque Baroja quiso, y si fue así, reconozcamos que en sus designios de escritor desempeñaban cierta función. No podemos conformarnos con decir que tal o tal otro pasaje sobra, lo que debemos preguntarnos es por qué y para qué los incluyó el autor. Tampoco digamos que la novela debería haberse desarrollado de esta o la otra manera. La trilogía es como es, y con nuestra tarea se intenta descubrir por qué es así, tal como la escribió Baroja. El despiezamiento temático a que la somete González López sólo sirve para que perdamos de vista la unidad, no sólo de tema y estilo como apunta Nora, o la sociológica y topográfica en que insiste Blanco Aguinaga, sino la argumental, centrada en su protagonista, a pesar de los otros personajes y los innumerables figurantes que pululan por sus páginas.

Tema y línea argumental.

La lucha por la vida es título explícito del tema desarrollado en la trilogía y que informa los decursos vitales de todas las gentes que en ella aparecen, pero siguiendo esencialmente el de su protagonista Manuel.

Manuel Alcázar, adolescente poco inclinado a los estudios, vuelve a Madrid para abrirse camino en la vida. Su madre, viuda de ferroviario que labora humildemente en una pensión, le acoge provisionalmente como ayudante en el hospedaje; luego le coloca en la modesta zapatería de un primo del difunto marido; a consecuencia de hechos trágicos en la familia del zapatero, Manuel pasa a ser mozo de un puesto de pan y verduras; como su patrono no accedía a pagarle un jornal, el chico entra de aprendiz en una tahona; la dureza del oficio le hace caer enfermo y transcurren enfermedad y convalecencia al lado de su madre en la pensión, hasta que unos escarceos con la sobrina de la patrona inducen a ésta a expulsar al muchacho; en esta temporada, sin trabajo y abandonado a su abulia, Manuel cae en el círculo de otros mozos del hampa de los suburbios; merodea por aquí y por allá; muere su madre; sin que nadie procure conducirle, y sin decisión para consagrarse definitivamente a la vida irregular de sus amigos, intenta trabajar en la tahona, donde le admiten temporalmente, para volver sin ninguna convicción a la vida de randa «a pesar de sus escrúpulos y remordimientos»; por fin, un trapero le descubre y le convierte en ayudante suyo; el desengaño amoroso con la hija del trapero le hace abandonar esta vida relativamente ordenada, y acaba *La busca* en

pleno centro de Madrid con Manuel perplejo ante su destino, sin fuerzas, pero consciente ya de que él era de los que tenían que trabajar al sol. Esta creencia es la que le lleva al comienzo de *Mala hierba* a «intentar seriamente un cambio de vida», pero limitándose a decir con pasividad «Creo que algo saldrá». Es primero modelo y recadero de un escultor y sus bohemios amigos; luego ayudante de un presunto fotógrafo; finalmente, una extraña y sospechosa agencia de colocaciones le proporciona el raro y cómodo trabajo de hijo natural de un rico negociante; descubierta la trampa y sin ocupación, le colocan de aprendiz en una imprenta. Manuel parece acomodarse a la vida de obrero, pero su amistad con Jesús, otro cajista, termina por hacerle abandonar su ocupación y recaer en la vida de golfo; un azar le pone en contacto de nuevo con su primo Vidal, que de mangante de las afueras ha pasado a ser agente de los turbios negocios de las casas de juego; en esta actividad pasa lindamente una temporada, incluso viviendo con la hija del trapero que antaño le había desdeñado, hasta que el asesinato de su primo por el Bizco, colega antiguo de golferías, le dio «bríos para comenzar una vida nueva» y volver al trabajo. Las complicaciones judiciales del asesinato le llevan al calabozo brevemente; conseguida la libertad y resuelto a trabajar, se ve obligado a colaborar con la policía en la búsqueda del asesino; entra otra vez en el círculo familiar del cajista Jesús, su hermana y la muchacha que habían recogido y se había convertido en jefe de familia; consigue Manuel zafarse de su cometido policiaco, y acaba la novela presentándole sumido en «una sorda irritación contra todo el mundo», mientras Jesús le expone su sueño anarquista «de humanidad idílica» que cae «como bálsamo consolador sobre el corazón ulcerado de Manuel». Estos sueños se ven reforzados en *Aurora roja* por la aparición del hermano menor de Manuel, Juan, que de seminarista ha pasado a escultor con cierto éxito y que, de temperamento sensible e idealista, acaba por convertirse al anarquismo místico. Entretanto, Manuel se ha encarrilado en el mundo del trabajo, vive ordenadamente con su hermana viuda y la Salvadora, la muchacha recogida, e, incluso, gracias a su protector, consigue ser propietario de una imprenta. Asegurada ésta, sin sombras hacia el futuro, Manuel se casa con la Salvadora, mientras Juan, el hermano, enfermo y cada vez más sumido en sus ideales místicos de anarquía, muere en un amanecer que el sol alumbra de rojo, y es enterrado civilmente. Manuel, sensato, «aburguesado» y todo, murmura sin embargo: «¡Maldita vida! Había que reducirlo todo a cenizas».

Este proceso, que pudiéramos llamar «la formación de un artesano», con sus altibajos y vaivenes hasta triunfar en la lucha, aparece en primer término, acompañado de otros decursos paralelos (Roberto Hasting, la Salvadora, los Rebolledo...) y en oposición a otros contrarios conducentes a la derrota vital, miseria o muerte (Leandro, la Petra, Santín, la Justa, Vidal, Jesús, el Bizco, don Alonso, finalmente Juan), con un sentido de que hablaremos después, destacándose sobre un fondo de ambientes variados en que se mueven abigarradamente, pero con graduado cálculo, innumerables seres que pasan más o menos fugaces. La precisión y viveza, la intensidad de trazos con que el novelista presenta ese fondo sobre el que discurre la novela, son causa de que a primera vista el

hilo argumental se desdibuje y parezca ocultarse. Sin embargo, éste persiste con claridad. En función suya se incluyen los ambientes, que no son apuntes aislados, unidos laxa y mecánicamente con el pretexto de un argumento, sino la materia de que se nutre y en que se desarrolla éste.

Si el propósito de Baroja al escribir la trilogía hubiera sido la descripción de la realidad social de un concreto momento de la historia de Madrid, el tránsito del siglo XIX al XX, su obra no habría sido una novela. Tendríamos, aunque más voluminoso, un estudio sociológico e histórico como el trabajo de Soledad Puértolas. Pero Baroja no era historiador, sino novelista, y lo que hizo fue inventar una fábula, todo lo verosímil y realista que se quiera, y contarnos una historia particular desarrollada sobre las mismas realidades que él vivió. Traspuso así la realidades observadas y las experiencias vividas en el proceso de su propia formación psicológica de escritor al proceso vital de otro hombre, situado en otra esfera y destinado a otras tareas. La lucha por la vida de un escritor se transforma así en la lucha por la vida de un pequeño industrial de la imprenta.

Como toda novela que narra los «Lehrjahre» o «l'éducation sentimentale» de un personaje, *La lucha por la vida* consiste en la presentación de los años de aprendizaje de Manuel hasta hacerse hombre y «situarse». Necesariamente han de aparecer los ambientes por que transita, los hombres con que se topa y con quien ha convivido más o menos intensamente. Todas estas experiencias contribuyen a la formación del personaje y por ello no pueden omitirse. La intención del novelista al ofrecerlas no significa que las coloque en primer término como meta de su narración, sino como simples condicionamientos de la vida que se va haciendo el personaje. No pretende tampoco demostrar una tesis. Simplemente muestra unos hechos según los observa, no como querría que fueran, sino como se le aparecen. No convence, pues, la afirmación de que, al final de la trilogía, vence el ideólogo al novelista (Blanco Aguinaga, p. 230). Ideológicamente Baroja simpatizaba con el anarquismo; pero los hechos que vivió le obligaron a señalar los dudosos resultados concretos de esas teorías. No trata de ganar adeptos para sus ideas: que en la lucha por la vida sólo cuenta el esfuerzo individual dirigido con claridad hacia un fin. Consigna que en la práctica, en lo que él ha vivido, sólo triunfan los que así actúan, los que impulsados por un imperativo ético no se apartan de su camino, adaptándose a las realidades y no soñando con utópicos paraísos. Se comprende que estas consignaciones de índole conservadora y burguesa irriten la piel ideológica de algunos críticos; se comprende menos que estos mismos críticos se comporten de manera análoga a los triunfadores de *La lucha por la vida.* Si fuesen como el Juan de la trilogía, no hubiéramos tenido necesidad de leer sus ensayos, porque no los habrían escrito. Baroja no ocultó nunca sus apetencias, las de «llegar a ser un señor burgués» (OC, VII, 641). Y son éstas las que, patente o larvadamente, se dan en muchos personajes de *La lucha por la vida,* como se dan en la realidad que vivió el autor y en que vivimos nosotros. No nos rasguemos las vestiduras porque Baroja pretendiese vivir bien, cómodo y tranquilo, y porque esas mismas pretensiones trasluzcan en sus criaturas. Al fin y al cabo, es aspiración gene-

ral de los hombres. Y aunque sería muy deseable la instauración de un paraíso terreno en que todos viviésemos bien, no hay por qué ver segundas y malévolas intenciones en la actitud incrédula de Baroja, que tenía poca fe en estas y en muchas otras cosas, como consecuencia de lo que había visto y vivido.

La formación de Manuel comprende tres etapas que se corresponden perfectamente con las tres novelas de la trilogía. *La busca* presenta al adolescente, aún sin clara conciencia de lo que quiere, buscándose a sí mismo y pasivamente dejándose conducir por las gentes de su entorno (la madre, los amigos); aunque también, según señalan otros críticos, el título se refiera al conato de todos los personajes del libro para encontrar materiales soluciones a sus vidas. Al final, Manuel, aislado en sí mismo entre los demás menesterosos que buscaban en la madrugada el calor de las calderas del asfalto en la Puerta del Sol, oye la frase que «con un tono tranquilo de gallego» pronuncia un municipal: «Estos ya no son buenos». Es cuando despierta su conciencia. «No tenía más remedio que corregirse y hacerse mejor» (p. 372), «el debía ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra».

En *Mala hierba* Manuel llega a la edad de entrar en quintas; es consciente de su destino, pero no sabe evitar la mala hierba que la sociedad ofrece en el centro de la capital. La novela, pues, lo presenta sometido a las opuestas fuerzas de sus buenas intenciones y de su débil voluntad para resistir los atractivos de la vagancia. Sólo, hacia el fin, aparece la voluntad ajena que podrá redimirle de la mala hierba —la Salvadora—, pero también

la sirena que anuncia paraísos luminosos y pacíficos —Jesús y sus ideas anarquistas— en contra de esa sociedad que le produce rabia sorda y ante la que se siente débil.

En *Aurora roja* aparece ya Manuel como joven obrero serio y ordenado; la Salvadora ha triunfado; pero, en realidad, se produce una como escisión del espíritu de Manuel: si en la práctica domina el común sentido de la Salvadora, en la teoría los cantos de Jesús, reforzados ahora por los místicos y puros ensueños de su hermano Juan, arrastran su simpatía. La muerte de Juan le hace pensar: «Se ha hundido todo» (p. 643), y exclama: «¡Maldita vida! Había que reducirlo todo a cenizas» (p. 644). Comprende Manuel que su intento de aunar el orden emanado de la Salvadora y la paz añorada por Juan es completamente imposible, y que, según dice el Libertario, hay que volver «a nuestras casas a seguir trabajando» (p. 645), a seguir trabajando, porque, por el momento, la «aurora» no ha llegado [1].

La fuerza redentora que encauza en definitiva la vida de Manuel es —con nombre significativa— la Salvadora. Aparece relativamente tarde en la trilogía —casi promediada, en el capítulo 3 de la segunda parte de *Mala hierba*—, unos siete años más joven que Manuel. Es una chiquilla huérfana y abandonada cuando se nos presenta; pero desde el principio se imponen su carácter voluntа-

(1) ¿De dónde saca Blanco Aguinaga (p. 288) que "la muerte de Juan le viene de perlas" a Manuel, porque "no tendrá ya que asociarse con los mitómanos papanatas que vuelven del cementerio, al parecer, derrotados para siempre"?

rioso y su conducta clara y rectilínea hacia un fin preciso: emerger del hosco ambiente en que se encuentra, no perdonando la menor desviación en esa ruta a ninguno de los que con ella conviven, pero siempre dispuesta a la conmiseración y a la ayuda para los caídos. Su actitud, en otra esfera y con otras condiciones, es paralela a la del misterioso estudiante que aparece al principio de *La busca* y que, en sucesivos y oportunos momentos, vuelve a surgir a lo largo de toda la trilogía. Una y otro adoptan análoga postura de distanciamiento respecto a su circunstancia, aunque en ella participen activamente; se sienten ajenos, animados por una conciencia precisa de su destino. Pero aunque el ejemplo del estudiante Roberto es más antiguo en la vida de Manuel, no surte efectos sobre éste hasta que la Salvadora entra en acción. La ayuda material de Roberto ni es eficaz ni consigue robustecer la voluntad de Manuel hasta que éste es impulsado por la Salvadora.

Algún crítico piensa que la historia de Roberto y su fortuna es un tanto folletinesca y que en la novela no desempeña más papel que el de solucionar los momentos más graves de Manuel (*Mala hierba,* I, 1-2; II, 1; *Aurora roja,* I, 6; III, 7) y de reflejar las propias ideas de Baroja (*Aurora roja,* II, 4). En todo ello hay algo de verdad: en Roberto Hasting podemos reconocer el paradigma de la actitud teórica vital de Baroja. Aquel «joven muy rubio, muy delgado y muy serio» (*La busca,* p. 267) que «con sus ojos de acero, no participaba en la juerga, embebido en sus pensamientos» (p. 271), «rectilíneo, que no se desviaba de su punto de vista nunca» (p. 273), es el que aconseja a Manuel: «Hazme caso, porque es la verdad.

Si quieres hacer algo en la vida, no creas en la palabra imposible. Nada hay imposible para una voluntad enérgica» (p. 294), «haz algo; repite lo que hagas, hasta que la actividad para tí sea una costumbre» (p. 384-385), es el que preguntándose «¿Sería capaz de llevar a cabo una obra diaria, de pequeñas molestias y de fastidios cotidianos» (p. 341-342), se define así: «Yo soy un hombre que va por la vida en línea recta... yo sigo adelante» (p. 443). Por otro lado, en cuanto a la fortuna de Roberto Hasting, Baroja no hace más que completar imaginativamente lo que él mismo no llevó a la práctica: buscar la herencia del cura Martínez Baroja, en la novela don Fermín Núñez de Letona (OC, VII, p. 521). Cierto que la historia de la herencia que intenta conseguir Roberto se narra con técnica de suspensión algo folletinesca como uno de los ingredientes de *La busca,* pero aunque se utilice para despertar el interés del lector, sirve también, en la economía del relato, para que el protagonista, Manuel, fije su atención en el estudiante y pueda descubrir en él un modelo de conducta que admira, aunque le es inasequible. Inasequible, porque en *La busca* no le comprende, y porque en el resto de la trilogía considera que sus circunstancias y condicionamientos vitales son muy otros que los suyos propios. Roberto, al principio de *La busca,* es para Manuel un tipo curioso; después de la pelea con el comisionista en la pensión de doña Casiana, cuando Roberto apoya al muchacho, éste le queda «muy agradecido» (p. 277) y así predispuesto hacia él y a ayudarle en búsquedas cuyos fines no se le alcanzan; oscuramente, aun creyendo a Roberto un chiflado (p. 340), la historia de la herencia y la convicción del estudiante le atraen. Por ello, cuando Manuel se encuen-

tra sin recursos, «sin vislumbrar ni un cuarto de luz en su camino» (p. 378), al comenzar *Mala hierba,* busca a Roberto, pensando que era «el único capaz de favorecerle». Roberto ya no le parece tan extraño: trabaja, gana, es optimista y activo; siente por él una «admiración profunda», pero Manuel «no era capaz de desenvolver una actividad semejante» (p. 382), y cuando le aconseja Roberto que tenga voluntad, Manuel le contempla «desanimado» (p. 385). La admiración persiste, sin embargo, ahora reforzada por ese ser puro, fuera de este mundo, que es la niña Kate, el amor de Roberto. Tras la marcha de Kate y su madre (p. 423), Manuel privado de sus protectoras y Roberto separado de su amor, coinciden ambos de nuevo y Roberto le introduce en el mundo del trabajo: en una imprenta. En *Aurora roja* es de nuevo Manuel, a instancias de su hermana y de la Salvadora, el que busca a Roberto, ahora ya casado y en posesión de la herencia, para pedirle un préstamo y comprar una imprenta, que al final Roberto le regala.

No sabemos hasta qué punto pueden llamarse «providenciales» las apariciones de Roberto en la trilogía, puesto que todo lo que se incluye en una novela cualquiera son necesariamente «providencias» del autor en vista del relato que narra. La «providencia» de Baroja, respecto a la historia de Roberto, consiste de una parte en la presentación de un modelo de acción en la vida, sujeto a una ética clara y a unos fines precisos, y de otro lado en la inclusión dentro de la trilogía de un mundo en que la voluntad y el respeto relativo del prójimo resaltan con violencia sobre los ambientes en que predominan la dejadez, la agresividad y el desprecio

de los otros. Por ello no es ajena al relato la historia de Esther. Su papel en la economía narrativa es precisamente el de establecer un contraste de comportamientos, el racionalismo de las «gentes del norte» que saben dominar los instintos con frío cálculo (Fanny, Oswald, Esther, Roberto mismo) frente a los impulsos primitivos y espontáneos de las «gentes meridionales». (No es el momento de explicar ni justificar estas dos abstracciones de «gentes del norte» y «gentes del sur», que son a lo más verdades estadísticas.)

El decurso vital de Manuel transcurre, en sus aspectos positivos, dominado por estos dos dechados: el inaccesible y admirado comportamiento de Roberto y la actitud insobornable de la Salvadora. El uno aparece principalmente en tres momentos: el misterioso chiflado a quien Manuel no comprende (*La busca*), el encarnizado perseguidor de su destino que Manuel admira (*Mala hierba*) y, el generoso protector que ha alcanzado sus fines (*Aurora roja*); en todos ellos, Roberto queda reflejado sobre todo por sus relatos y sus consejos. En cambio, la Salvadora, a la chita callando, desde que surge en el relato, se va situando en primer plano simplemente por sus actos.

Frente a estas dos fuerzas que operan con energía diferente sobre Manuel, también la primera novela de la trilogía ofrece el paradigma contrario: el de una existencia, tan rectilínea como la de Roberto, pero inclinada en sentido opuesto. Es la del Bizco, que podemos considerar tipificación de los instintos del mal. El Bizco también se manifiesta en las tres novelas, en tres coyunturas diferentes, como una de las alternativas que se ofrecen a

Manuel. Ya en *La busca* el protagonista siente oscuramente su incompatibilidad ética con el Bizco, pero, todavía inconsciente, se deja arrastrar por sus mismos derroteros. En *Mala hierba,* el asesinato de Vidal pone de relieve para Manuel la radical separación de sus rutas vitales. Por fin, en *Aurora roja* asistimos al final lastimoso del Bizco y al opuesto encauzamiento de Manuel.

Se diría que los primeros pasos de Manuel en la vida se sitúan entre dos modelos opuestos, pero esbozados en un decurso coherente: el del «bueno», Roberto, animado por ciertos postulados éticos, y el del «malo», el Bizco, dejado al influjo del puro instinto agresivo y egoísta. Desde el principio del relato, Manuel, aunque no comprende la actitud de Roberto, se siente por temperamento alejado de la conducta del Bizco. Hay un evidente contraste de las relaciones de Manuel con Roberto y con el Bizco en las tres novelas. En la primera se observa la oscura atracción por el estudiante y la instintiva repulsión por el otro. En *Mala hierba,* ambos sentimientos se hacen conscientes: Roberto prospera y sentimentalmente se acerca a Manuel, mientras el Bizco se aleja y se anega en el mal tras el asesinato de Vidal. En *Aurora roja* se asiste a la coronación de los esfuerzos de Roberto y al definitivo hundimiento del Bizco.

En cuanto a la Salvadora, en tantos aspectos réplica, a escala próxima a Manuel, de las actitudes de Roberto, debe verse en ella el decurso opuesto al de Jesús. Ambos surgen a la mitad de *Mala hierba,* y encarnan respectivamente, al orden y al desorden. Entre ellos fluctúa Manuel hasta la definitiva imposición de la muchacha. Cada una de estas dos fuerzas que intentan captar a Manuel,

siente claramente los propósitos de la otra. Así, por ejemplo, Jesús recrimina a su amigo cuando lleva vida ordenada y achaca su alejamiento a la Salvadora: «Y tú ¿por qué no te emborrachas?... Porque no quieres, ¿eh?... Te conozco, lebrel... Tú tienes una tristeza muy honda... Tú no eres más que un burgués..., y la otra tiene la culpa..., porque antes eras un buen compañero...; pero la otra te domina, y tú ya no sabes hacer nada sin ella» (*Aurora roja,* p. 561).

Todavía a través de las tres novelas actúa otro personaje: don Alonso, el *Titiri.* Si Manuel, Roberto y el Bizco son seres que se están formando en la vida, don Alonso representa precisamente lo contrario: el hombre que, por falta de adecuación a la realidad en que vive y ha vivido, se halla en el declive. Procedente de un pasado próspero, horro de sentido práctico y de voluntad orientada, es sólo un optimista abúlico que espera el maná redentor: «Ya vendrá la buena». Y «la buena no viene», justamente porque las intenciones del *Titiri* son puro gesto teórico y no se adaptan a la realidad en que vive. El triunfo sólo acompaña a los que, potenciando su voluntad, al mismo tiempo la adecúan al medio social en que se mueven. Los optimistas que creen que todo ha de venir del exterior terminan por hundirse en la miseria y acción los mecanismos necesarios. Esta actitud, cómoda pero poco fructífera, confiada y sin resultados, es el otro modelo que se alza ante Manuel. De él se apartará a lo último, pero hay un momento en que Manuel se encuentra confuso ante los dos caminos: el de Roberto y el de don Alonso, los incomprensibles proyectos calculados hacia el futuro de Roberto y las fantásticas y optimistas

evocaciones de un pasado feliz, pero muerto, de don Alonso: «Manuel quedó solo, y pensando en las historias de don Alonso y en los misterios de Roberto, se fue al Corralón a acostarse» (*La busca,* p. 310).

Las tres novelas presentan, pues, la línea de conducta de Manuel en tres puntos diferentes, sometida a presiones distintas. En *La Busca,* es un ser incipiente, llevado y traído por las circunstancias, dudoso entre el actuar claro y decidido de Roberto, adecuándose al presente y salvándolo hacia el futuro, y las actitudes negativas del Bizco, en su persistente esfuerzo sin futuro en contra de la sociedad constituida, y de don Alonso, desasido del presente y paladeando pasivamente las dulces huellas del pasado. En *Mala hierba,* el muchacho, convencido ya de cuál es el camino, carece, sin embargo, de recursos para oponerse a las incitaciones malévolas del entorno, y fluctúa entre el duro orden positivo que impone la Salvadora y el cómodo desorden sin porvenir a que le arrastra Jesús. En *Aurora roja,* bajo el imperio suave de la Salvadora, Manuel se ha engranado en el orden real, con conducta, si se quiere, «burguesa», que no le impide, sin embargo, simpatizar con otras actitudes.

El comportamiento en conjunto de los protagonistas de la trilogía está regulado por varias condiciones. En primer lugar, hay una clara división en «buenos» y «malos», es decir, en gentes cuyos propósitos se rigen por valores positivos y gentes que carecen de ellos. Es cierto que entre los últimos habría que distinguir los que aparecen impulsados por una ética negativa y aquéllos, más numerosos, que no se han planteado el problema de su conducta y por tanto ni son buenos ni

malos. En segundo lugar, quedan claramente separados los tipos que más o menos conscientemente saben lo que quieren y en consecuencia poseen una visión rectilínea de su actitud, y los que se presentan desorientados, sin idea de su papel en el mundo que les ha tocado vivir. Por último, algunos personajes se ajustan, en lo bueno o en lo malo, al ámbito social e histórico en que se mueven y no pretenden transformarlo; mientras otros, en desacuerdo con ese ambiente, se esfuerzan en modificarlo o en ir en contra de él; por consiguiente, unos aciertan y otros se equivocan. El éxito en la lucha por la vida es sólo de los que reúnen las tres condiciones: los buenos, consecuentes y adecuados. Cuando alguna de ellas falta, puede darse un triunfo provisional si la actitud del personaje no desentona de la sociedad a que pertenece, pero en definitiva queda derrotado por uno u otro motivo: moral negativa que ignora la existencia de los demás, falta de propósitos rectilíneos, abierta oposición al ambiente. Es decir, los «buenos» triunfan cuando su energía y voluntad son consecuentes y aceptan la realidad que les rodea (casos de Roberto, la Salvadora, los Rebolledo, los Arista); fallan cuando sus pretensiones chocan con el ambiente (Juan, por ejemplo), o cuando, sin energía y pasivos, esperan todo del exterior (don Alonso). Los «malos» (o simplemente los neutros ante el bien y el mal) tienen que sucumbir forzosamente, bien porque no están animados de propósitos éticos (caso de Vidal), bien porque además contrarían patentemente la sociedad aun siendo consecuentes (caso del Bizco).

Así, según dijimos, el proceso de formación de Manuel consiste en la conquista lenta y zigzagueante, desde su

inicial desorientación, de un sentido preciso y ético, adecuado a la realidad en que vive. Son éstos los fines que desde el principio persiguen Roberto y la Salvadora. En cambio, el Bizco, con pareja actitud rectilínea, carece de las otras cualidades positivas, y aunque se haya trazado como Roberto, más o menos conscientemente, un plan, éste ni responde a ética alguna ni encaja en la organización de la sociedad; por ello, los fines de uno y otro son dispares. Roberto y la Salvadora, seguros de su derrotero, le buscan las vueltas al mundo en que viven sin oponerse a él; el Bizco, afirmado sólo en su fuerza, pretende arrancar de la sociedad lo que busca sin tenerla en cuenta; don Alonso, ingenuo y crédulo, espera que el ambiente le ofrezca gratuitamente lo que desea.

Hay otro personaje que asoma también en las tres novelas, la Justa, la hija del trapero que acoge a Manuel en *La busca.* Aprendiza de costurera, Manuel la entrevió en la pensión de doña Casiana «y se sintió enamorado» (p. 272). Su recuerdo fue «como una música encantadora, una fantasía». Al final de esa novela, la reconoce «hecha ya una mujer» (p. 362), y aunque «no era tan guapa como se había figurado», «no por eso le gustaba menos»: «Sentía por ella un anhelo de posesión» (p. 365). Manuel abandona la casa del trapero desengañado por el noviazgo de la Justa y su pelea con el novio y sus amigos (p. 370), y cuando, años después, la vuelve a encontrar, dedicada ya a la vida (*Mala hierba,* p. 481), siente «una tristeza dolorosa, el aniquilamiento completo de la vida». Tras lloros, sollozos y confidencias se convierte en su barragana (p. 483), hasta que, decidido Manuel a cambiar de vida y vuelto al trabajo, la Justa se aburre y le abandona

(p. 490). En *Aurora roja,* integrado Manuel en la vida regular, vuelven a verse y a mantener un diálogo hiriente (p. 539): la Justa «tenía todas las trazas de una mujerona de burdel, que ejerce su oficio con una perfecta inconsciencia» (p. 540), se comporta insinuante y cínica, y Manuel secamente le da la espalda. La trayectoria de la Justa es la de los que sin principios éticos de conducta se dejan llevar por las circunstancias aparentemente favorables, sin poner nada de su parte, y, por consiguiente, se precipitan por la pendiente del fracaso. Para Manuel fue primero «una fantasía», una ensoñación; luego, en su etapa cómoda de adecuación a la vida fácil e irregular, fue el arrimadero seguro y sin complicaciones; al final, cuando fructifica el esfuerzo de la Salvadora, la Justa no es más que un señuelo oscuro del que se huye.

Junto a esos decursos vitales que se desarrollan a lo largo de toda la trilogía, cada una de sus novelas incluye sendas historias ejemplares que contrapuntean y aclaran la vida de Manuel. La parte central de *La Busca* ofrece la historia de Leandro; *Mala hierba,* la de su hermano Vidal; en *Aurora roja* ocupa el primer plano la vida de Juan, el hermano menor de Manuel.

Cuando se introduce Leandro en la segunda parte de *La busca,* Manuel conoce ya, por experiencia física tras la pendencia con el comisionista de la pensión, los efectos negativos de oponerse demasiado gallardamente al ambiente. Es, así, prudente. Sin embargo, mientras trabaja en la zapatería de su tío Ignacio, el ejemplo de su primo Leandro, ya mozo hecho y derecho, le atrae por su valor y seguridad. Robusto y de expresión testaruda y varonil (p. 280), Leandro despierta en Manuel cierta

admiración y le arrastra por diversas andanzas nocturnas. A pesar de su «genio brusco e irascible» (p. 289), a pesar de su tendencia a ser «malhumorado y camorrista», la entereza de Leandro parece atraer a Manuel. Cuando, tras de matar a su ex-novia, Leandro se suicida, Manuel se da cuenta vagamente de que el perseguir egoistamente los propios impulsos no conduce a nada bueno. La muerte de Leandro es ejemplo amplificado y contundente de lo poco que se consigue haciendo caso omiso del ambiente. Y así, Manuel siente «una sensación confusa de la vida; algo ... que debía de ser muy triste; algo muy incomprensible y extraño» (p. 324). Lo que aprende Manuel es que, en la vida, las propias fuerzas deben graduarse de acuerdo con las resistencias que ofrece la realidad.

La historia ejemplar de *Mala hierba,* la de su otro primo Vidal, descubre a Manuel que no basta sólo con ajustarse a los módulos de la sociedad, sino que debe actuarse conforme a ciertas regulaciones éticas. Vidal, muchacho espabilado «con cara de pillo» (p. 280), con sentido de la oportunidad del momento, y que desde muy pronto consideraba «como una eventualidad desgraciada de su mala suerte pasar días y días... en un rincón arrancando suelas usadas» (p. 294), reaparece en *Mala hierba* (p. 466) y aconseja a Manuel: «Tú y yo, yo sobre todo, hemos nacido para ser ricos» (p. 471). Así, Manuel ingresa en la «combi» de las casas de juego, aunque «experimentaba, sin darse cuenta de ello con claridad, la repugnancia por aquel medio, y sentía oscuramente la protesta de su conciencia» (p. 475). Vidal, cínico, sinuoso y aprovechado, seguro pero sin valentía, no tiene en cuenta

que no se puede jugar impunemente. Desde sus primeras apariciones en *La busca* se observa la soterrada desconfianza entre él y el Bizco; sin que se nos den detalles, las manifestaciones de uno y otro van poniendo de relieve esta animadversión. El motivo concreto lo ignoramos, pero no nos extrañamos cuando en *Mala hierba* el Bizco le apuñala (p. 489). Concordes ambos en arrancar de la sociedad su propio provecho, Vidal no ha calculado el rectilíneo actuar del Bizco y sus consecuencias; el Bizco no puede permitirle las medias tintas, el apoyarse en él y a la vez medrar aupado en la sociedad. La muerte de Vidal, que sin sentido ético se había aprovechado y mofado de todo, produce en Manuel «bríos para comenzar una vida nueva: buscó trabajo y lo encontró en una imprenta» (p. 490). Este primer impulso interno de fuerza de voluntad para redimirse y «corregirse y hacerse mejor» quedará en seguida consolidado con la aparición de la Salvadora.

La tercera historia, la de Juan, abarca toda la novela *Aurora roja.* Los motivos ya han sido preludiados por las palabras y actitudes del cajista Jesús en la novela anterior. Pero sólo ahora cobran sentido en el proceso de formación de Manuel. Según hemos visto, la historia de Juan es la del hombre puro, que actúa bajo un imperativo ético y que no se desvía del camino trazado. Pretende modificar la sociedad, desarraigando el mal y haciendo emerger el oro escondido en todos los hombres. Lógicamente, no consigue sus propósitos, puesto que se mueve en una esfera fuera de la realidad densa e hiriente donde vive. Por tanto, sería un fracasado en la lucha por la vida, en violento contraste con la ruta de su hermano

Manuel. Pero ¿hasta qué punto es esto así como consideran ciertos críticos? Que la actitud de Juan no alcanza nada positivo en lo práctico es evidente. Pero creemos que su historia ejemplar no está inserta en la trilogía como paradigma de lo inútil y como modelo del que se debe huir para lograr el triunfo vital. Al contrario, parece que sirve de reductor de las apetencias meramente prácticas y materiales que la Salvadora infunde en Manuel. La historia de Juan muestra a Manuel que en la vida lo más valioso no es el éxito y el «encarrilamiento», el lograr una situación estable, cómoda y segura adaptándose al orden social en que se vive, sino que lo esencial es la libertad de espíritu que aspira al bien aun en contra de la sociedad. Si Manuel, como pretenden algunos, llegase al final de la trilogía siendo sólo un buen burgués tranquilo y sin inquietudes, metido en la comodidad de su individualista rincón, no se explicarían las leves pero claras indicaciones del autor sobre su estado de espíritu, a raíz de la muerte de Juan: «¡Quién le había de decir que aquel hermano a quien no había visto en tanto tiempo iba a dejar una huella tan profunda en su vida!» (p. 643), «¡Te has ido al otro mundo con un hermoso sueño, con una bella ilusión!» (p. 643), «¡Maldita vida! Había que reducirlo todo a cenizas» (p. 644). ¿Son, éstas, consideraciones de un «burgués»? Son más bien las de un hombre que, enroderado, sí, en la sociedad que le ha tocado vivir, se siente impotente para mejorarla, y piensa que el impulso más elevado consiste en adoptar una actitud ética, comprensiva y piadosa, y que no importa tanto el triunfo personal práctico como el puro ideal que ilumina la vida, aunque ésta sea breve.

La materia argumental de la trilogía se reparte en tres temas bipolares correspondiéndose con cada novela. En *La busca,* las andanzas de Manuel van y vienen del trabajo a la vagancia. En *Mala hierba* los mundos opuestos son el trabajo ordenado y la ocupación irregular e ilegal. Por último, en *Aurora roja,* las preocupaciones de Manuel oscilan entre la aceptación del orden social establecido y las aspiraciones por un mundo mejor. Estos temas se desarrollan en cada novela ajustándose a la triple división de cada una. En la primera parte de *La busca,* más breve que las otras dos, el tono es presentativo y hay como un compás de espera en el rumbo que seguirá Manuel. El conflicto trabajo-vagancia no se plantea, porque en la mente rectora del destino del muchacho, la Petra, su madre, no cabe otra salida que la del trabajo. Pero esta primera parte sirve, a la vez, de introducción de muchos personajes y motivos esenciales en la trilogía. Allí, por ejemplo, aparecen Roberto, la Baronesa y Kate; allí aparece el Superhombre, preludiando ciertos capítulos de *Mala hierba;* allí se anuncian de soslayo la Justa y Juan, que luego desempeñarán en la vida de Manuel tanta importancia. En la segunda parte de la novela, Manuel, sometido y rutinariamente habituado al trabajo en la zapatería de su tío, tiene ocasión de conocer de cerca el mundo opuesto de los vagos: los amigos de su primo Vidal, los ambientes de mendicidad y hampa que descubre en compañía de Roberto y de Leandro. No le gustaba, pero «no se decidía a oponerse a lo que pensaba Vidal» (p. 296). En la tercera parte, la enfermedad primero, e inmediatamente la muerte de su madre, dejan a Manuel abandonado a su abulia, y es arrastrado a la vida de vago y maleante durante largos

meses por el ejemplo de Vidal y el Bizco: «¡Trabajar!... *Pa* el gato». (p. 332), hasta que el señor Custodio, el trapero, le introduce de nuevo en el trabajo. Por ahora, Manuel no ha tomado decisiones por su cuenta y su vaivén del trabajo a la vagancia es simple consecuencia de voluntades externas (despido por doña Casiana, cierre de la zapatería, renuncia a la tahona por enfermedad). Pero, como se vio, al terminar *La busca,* deja su trabajo con el trapero impulsado por su desengaño amoroso y ya con el propósito de hacer algo.

En *Mala hierba,* el dilema de la novela anterior (ocupación-vagancia), aunque perdure en su segunda parte ocasionalmente, se resuelve: hay que hacer algo. Y la duda queda entre el mundo regular del trabajo ordenado y la ocupación ilegal de explotación del prójimo. Entre los turbios negocios de Mingote y las casas de juego, que informan la primera parte y la tercera, quedan en el centro, en la segunda, los intentos de integrarse Manuel en el trabajo —la imprenta— y las tentaciones de recaída en la golfería arrastrado ahora por Jesús, el desordenado cajista.

En *Aurora roja,* el conflicto orden-desorden en la vida queda superado con el ajuste de Manuel y los suyos en las normas sociales establecidas. La segunda parte desarrolla como tema central las aspiraciones de mejora de la sociedad, anunciadas anteriormente. Y en la tercera, finalmente, se presenta el desenlace del choque de esas aspiraciones con la realidad: quedan en suspenso.

El tiempo en la trilogía.

El relato sigue un orden cronológico patente, salvo los necesarios altos en el camino para presentar antecedentes de personajes que hacen su aparición o las narraciones retrospectivas de algunos de ellos. La secuencia lineal sólo se rompe en *Aurora roja*: el prólogo, que introduce a Juan; los capítulos 2 y 3 de la primera parte, que respectivamente atan los cabos de las vicisitudes de Manuel desde el final de *Mala hierba* y de la vida de Juan, y, por último, el capítulo 8 de la segunda parte, que relata los precedentes de los destinos finales de don Alonso y el Bizco.

Se ha señalado que «la trilogía posee una trabazón cronológica interna muy estricta, incluso sorprendente» (S. Puértolas, p. 11) y que por ello puede fijarse su relato en el tiempo real. Dicha autora, teniendo en cuenta la fecha de la coronación de Alfonso XIII (el 17 de mayo de 1902), hecho que figura en *Aurora roja* (p. 637 sigs.), y el reencuentro de Manuel con Juan dos años antes (=1900) cuando llevaban separados quince años («Hace ya quince años que no nos hemos visto», p. 525), calcula que el comienzo de la trilogía debe situarse en 1885, al llegar Manuel a Madrid «a los diez años» (Puértolas, p. 12). En esta cronología, sigue la autora, sólo un hecho no concuerda: según su recuento el repatriado de Cuba aparece en *Mala hierba* en mayo de 1895, es decir tres años antes de la pérdida de la isla. Por lo demás, piensa, «*La busca* abarca de 1885 a 1888, cuando Manuel tiene de diez a catorce años, *Mala hierba* de 1892 a 1896 y Manuel pasa de los dieciocho a los veintiuno; *Aurora roja*

de 1900 a 1902, y comprende la vida de Manuel de sus veinticinco a sus veintisiete años» (p. 12).

El fundamento de estos cálculos no es del todo correcto. En primer lugar, aunque el acontecimiento histórico de la coronación (1902) concuerda con el tiempo de la novela, hay, además de la pérdida de Cuba, otra particularidad real de menor importancia que tampoco se ajusta a su verdadera fecha. En *Mala hierba* se cuenta la inauguración del salón París, donde debuta como bailarina Chuchita, la hija de la Coronela. El mismo Baroja nos identifica ese personaje: «Algo de lo que se refiere a vidas de bailarinas depende del conocimiento que hicimos hace más de cuarenta años con la Chelito» (OC, VII, p. 754-755) y cuenta cómo, tras el debut de ésta «en un salón de la calle de la Montera», fue con unos amigos a felicitar a su padre, de igual manera que en la novela Manuel, Vidal y unos periodistas fueron a dar la enhorabuena al Coronel, padre de Chuchita. Con la cronología de S. Puértolas esto habría ocurrido en el invierno 1895-96. En realidad, el debut de la Chelito en el París-Salón de la calle de la Montera, a los catorce años, tendría lugar en 1900, puesto que la bailarina falleció a los setenta y tres años en noviembre de 1959.

Por otra parte, Pablo Beltrán de Heredia (p. 40) apunta que la alusión al crimen de la calle de Malasaña (al comienzo de *La busca*, p. 272-273) se basa en el célebre de la calle de Fuencarral en 1888, al cual se refiere también Baroja en sus memorias (OC, VII, p. 568) señalando que las gentes se dividieron «en sensatos e insensatos», como sucede en la novela con los habitantes de la pensión (p. 273). Así, según Beltrán de Heredia, la trilogía

comenzaría en ese año de 1888, y, aceptando el recuento de S. Puértolas, resultaría que el repatriado de Cuba aparecería en el relato en su fecha histórica precisa, 1898. Pero, como vamos a ver, situando el comienzo de la acción en 1888, tampoco coincide el repatriado de Cuba con su momento histórico.

Los acontecimientos reales fechables son, pues: el crimen de la calle de Fuencarral (1888; cf. Puértolas, p. 74); la pérdida de Cuba en 1898; el debut de la Chelito, en 1900; la coronación del rey en 1902. En la novela se sitúan en el mismo orden, pero insertados sin precisión cronológica. Las únicas indicaciones inequívocas sobre el paso del tiempo en la trilogía son las dos referencias a la edad de Manuel en *Mala hierba* (que por otra parte no concuerdan): cuenta dieciocho años en el otoño del año en que Mingote le coloca como «hijo» de la Baronesa (p. 395), y confiesa veintiuno al declarar ante el juez tras la muerte de Vidal (p. 492). El resto de las referencias temporales apunta a hitos generalmente vagos. Pero hay datos suficientes para contar el número de años efectivos reflejados en la trilogía antes y después de estas fechas.

Primer año: abarca desde la llegada de Manuel a la corte un verano (que podemos aceptar sea el de 1888) hasta el capítulo 5 de la segunda parte de *La busca* (en «pleno invierno» se visita la taberna de la Blasa, p. 299).

Segundo año: desde el capítulo 6 de la segunda parte hasta el primero de la tercera («unos meses después», p. 303; la kermesse de la calle de la Pasión «una noche de agosto», p. 310; la muerte de Leandro «a principios

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - BIBLIOTECA

de otoño», p. 319; los tres meses en el puesto del tío Patas, p. 326).

Tercer año: dos meses en la tahona (p. 329), muerte de la Petra el domingo de Piñata (p. 324), comienzos de la vida maleante de Manuel (p. 343), durante el verano Manuel vive «protegido por el Bizco y Vidal» (p. 347) hasta que es recogido «a primeros de noviembre» por el trapero (p. 354).

Cuarto año: sigue Manuel con el trapero; en el verano asiste con la familia de éste a los toros (p. 367); en noviembre siguiente, decepcionado por la Justa, Manuel abandona al señor Custodio, momento en que acaba *La busca.*

S. Puértolas (p. 12), sin decir por qué, establece un hiato de cuatro años entre ese final y el comienzo de *Mala hierba.* Está bastante claro que ésta se inicia inmediatamente después de terminar la anterior. Puesto que Manuel confiesa a Roberto que está sin trabajo «desde hace unos días» (p. 379), el tiempo transcurrido entre su huída de casa del trapero y su encuentro con Roberto es bien corto. *Mala hierba,* pues, comienza en el cuarto año.

El quinto año se inicia y se desenvuelve muy condensado en los dos primeros capítulos de esa novela; en noviembre se celebra la boda del presunto fotógrafo Santín (p. 389), y precisamente poco después es cuando Manuel manifiesta su edad: «Dieciocho» (p. 395).

El sexto año del relato se inicia tras las fiestas navideñas en casa de la Baronesa (p. 410) y comprende el

verano pasado en Cogolludo con aquélla y su hija Kate (p. 421); en una tarde de otoño acaba la primera parte (p. 422).

La segunda parte, comenzando en ese mismo momento (p. 423), se extiende ya al séptimo año: Manuel es ya cajista (p. 432); «una noche de otoño» ocurre el parto de la Fea (p. 434) y «el día de Nochebuena» aparece la Salvadora (p. 436-437).

En el capítulo 5 de la segunda parte, lo escueto de la narración hace pensar que pasa poco tiempo; sin embargo otras breves referencias temporales podrían indicar que transcurre otro año. Si la Salvadora entra a formar parte del círculo familiar de Jesús en la Nochebuena del séptimo año, y, organizando la economía doméstica, consigue, con la hermana de Jesús, comprar una máquina de coser nueva «en tres meses de ahorros» (p. 445), nos situamos ya, por lo menos, en marzo siguiente, en la primavera del octavo año. La mención inmediata de «un día de invierno» (p. 445) en que Jesús y Manuel rompen con su rutina de tipógrafos ordenados, y el período de «cerca de un mes [que llevan] vagabundeando» (p. 453) parece apoyar que haya pasado un año entero. No obstante, si se apuran las indicaciones temporales, los tres meses de ahorro pueden ser inmediatos a la aparición de la Salvadora, y el día de invierno puede situarse en el mismo mes de marzo, con lo cual el encuentro de Manuel con el repatriado tiene lugar en mayo del mismo octavo año (p. 463) y en esa misma primavera la adscripción de Manuel al círculo de las casas de juego (p. 470).

La tercera parte de la novela, que comienza al día siguiente, abarca muchos meses; durante el invierno se produce el debut de Chuchita (p. 484) que puede situarse entre el octavo y el noveno año del relato. En este año, «una noche de agosto» se inicia el episodio de la muerte de Vidal (p. 485), tras el cual precisamente declara Manuel tener veintiún años (p. 492). Hay aquí, según ya indicamos, una evidente inconsecuencia, puesto que si ahora confiesa esa edad no podía tener dieciocho años cuatro años antes. Pero no deben extrañarnos estas inexactitudes cronológicas. Anteriormente (p. 443) dice Roberto a Esther que «se ha casado usted con un hombre hace un año», cuando en realidad la boda de Santín tuvo lugar dos años antes: la escena se desarrolla en la Nochebuena del séptimo año, y la boda tuvo lugar en noviembre del quinto. *Mala hierba* acaba en una noche veraniega del noveno año del relato (p. 507). Si para el comienzo de éste aceptamos 1888, esta novela termina en el verano de 1896. Si en este año Manuel tiene veintiún años, al aparecer en *La busca* tendría trece o catorce, y no los diez que calcula Soledad Puértolas; así, sus vicisitudes van más de acuerdo con la edad.

En *Aurora roja* la cronología es más exacta. Los datos de la novela fijan precisamente su terminación: la ceremonia de la coronación del rey tiene lugar el 17 de mayo de 1902; en consecuencia, la muerte de Juan ocurre al amanecer dos días después, y su entierro —y el término de la novela— se produce el 20 de mayo. Por tanto, la novela transcurre durante dos años, desde una tarde de abril de 1900, en que aparece Juan en casa de Manuel, hasta ese 20 de mayo de 1902 en que se le entierra. Si las fechas históricas permiten esa datación, también las referencias, siempre vagas, del comienzo de la novela indican que desde el final de *Mala hierba* han pasado cuatro años. En efecto, Manuel «había llegado a encarrilarse... El primer año, la amistad de Jesús le arrastró en algunas ocasiones» (p. 525); luego nos colocamos en 1897. A continuación, la hermana de Manuel queda viuda y se va a vivir con él; también la Salvadora se une a ellos y buscan casa en la calle de Magallanes (p. 525). «A los dos años de estar Manuel instalado en la calle de Magallanes, los Rebolledo alquilaron el piso bajo de la casa» (p. 526), digamos en 1899. «Verano e invierno, la vida de las dos familias transcurría tranquilamente» (p. 527); luego, por lo menos, estamos en 1900, año en cuyo abril se presenta Juan.

Tras este pesado análisis cronológico, podemos resumir que *La busca* se desarrolla entre el verano de 1888 y noviembre de 1891; que *Mala hierba* comprende desde esa misma fecha hasta el verano de 1896; que *Aurora roja* abarca de abril de 1900 a mayo de 1902. Por otra parte, se consigna que las referencias cronológicas reales de Baroja no son siempre precisas: los acontecimientos fechados históricamente, como la pérdida de Cuba o el debut de la Chelito, aparecen anticipados a 1895 y 1896. La separación de Juan y Manuel, que se dice ser de quince años, es en realidad de doce (desde el verano de 1888 hasta abril de 1900). El período de vida de Manuel entre los dieciocho y los veintiún años resulta en la novela un segmento de cuatro años. Todavía hay otro dato no mencionado. Cuando en *La busca* Roberto anda tras la pista de Rosita la volatinera (p. 306), don Alonso dice haber

conocido «dos o tres años después» de 1868 a una Rosita que «entonces [1870 ó 71] tendría veinticinco a treinta» y que en el momento del diálogo, conforme calcula Roberto, «tendría sesenta y tantos» (p. 306). La escena, según estos datos, se situaría por lo menos en 1900, mientras en la narración novelística se está produciendo en 1889.

Insistamos en las diferencias entre tiempo *histórico* y tiempo *novelístico*. Gregorio Salvador dice, agudamente, que «Baroja sabía muy bien lo que era el tiempo literario y cómo medirlo en la narración» y alude al comienzo de *La busca*, cuando tres relojes dan horas distintas, significando que en la novela «todas las referencias temporales son relativas o imprecisas: *en los días anteriores, al día siguiente, una tarde, a menudo, unos meses después, a principios de otoño*, etc.» En efecto, la técnica temporal novelística no se ajusta a las mediciones precisas del calendario; en primer lugar, porque el escritor puede condensar mucho tiempo en pocas palabras, y, al revés, difundir en muchas páginas acontecimientos de poca duración. No es ello ninguna novedad. El tiempo astronómico y el tiempo psicológico no tienen la misma profundidad ni la misma intensidad. Por otra parte, aunque Baroja se apoye en hechos reales (no hace falta recordarlos: crimen de la calle de Fuencarral, pérdida de Cuba, debut de la Chelito, coronación del rey, y otros más particulares), el tiempo de la novela, por no ser historia, no tiene que ceñirse a una exactitud rigurosa.

Y así pueden darse incongruencias en el plano temporal: un año frente a dos entre la boda de Santín y la escena de Roberto con Esther (según se ha señalado); el marchar la Baronesa y Kate una tarde de otoño, cuando cogen el tren, al final de la primera parte de *Mala hierba*, quedan en la estación Roberto y Manuel: el capítulo que inicia la segunda parte, y que sucede inmediatamente después, nos los presenta conversando por la mañana. ¿Qué significa esto? Que Baroja novela unos quince años de su experiencia vital y que sólo se preocupa de la cronología relativa de los hechos que consigna. No le importa, puesto que no es historiador, dar fe con precisión de los momentos sucesivos de los acontecimientos inclusos en su trilogía. Por ello, poco importa que ésta empiece en 1885, según cree S. Puértolas, o en 1888, como pensamos otros (Beltrán de Heredia y yo mismo). Lo que interesa es mostrar que *La busca* y *Mala hierba* constituyen un relato lineal sin solución de continuidad, mientras *Aurora roja* se inicia cuatro años después. Hecho que ya pone de relieve el diferente enfoque que el novelista adopta y del que era muy consciente. *La busca* y *Mala hierba* son nueve años seguidos de aprendizaje. En *Aurora roja* el protagonista ya está clasificado, y lo que se novela es otra cuestión, según ya se ha apuntado.

Tiempo, ritmo y composición.

Acaso se puede llegar a ciertas conclusiones, comparando el ritmo narrativo con el tiempo real transcurrido. El período de vida de Manuel incluido en el relato se extiende desde sus trece (o catorce) años hasta los veinséis (o veintisiete). El tiempo de la trilogía transcurre, pues, a lo largo de catorce años: ocho seguidos, sin pau-

sas aparentes, en las dos primeras novelas (seguramente, desde el verano de 1888 al de 1896); casi cuatro años omitidos (entre *Mala hierba* y *Aurora roja*) del relato, pero a los que luego se hace concisa referencia, y los dos años algo largos en que se desarrolla *Aurora roja.*

Estos datos ya indican la divergencia entre la cronología real y el decurso novelístico. Como no se trata de un diario, ni de unos anales, el escritor comprime o estira el tiempo real según necesidades internas de su narración, según las medidas psicológicas de su personaje central. Y así como en nuestro recuerdo, períodos de nuestra vida aparecen intensos y extensos, y otros, en cambio, por su menor relieve, conglomerados en breves segmentos, en la novela también, las dimensiones objetivas del relato no se ajustan a las mediciones reales del tiempo. Cotéjense, sin más, estas cifras: *La busca* ocupa tres años y medio a lo largo de 117 páginas (con una media de unas 35 páginas por año); *Mala hierba* comprende casi cinco años en 131 páginas (con una media de 28 páginas por año); finalmente, las 135 (sin el prólogo, 126) páginas de *Aurora roja* abarcan dos años y un mes largo (con medias, respectivamente de 64 y 60 páginas por año). Podría deducirse que el ritmo temporal del relato es mucho más rápido en *Mala hierba* y que en *Aurora roja* es considerablemente más lento.

Pero en cada novela de la trilogía, el decurso temporal está distribuido irregularmente dentro de las diferentes partes. La primera parte de *La busca* se extiende por 20 páginas largas ocupando dos meses y pico (media de unas 9 páginas por mes); la segunda parte parece mucho más rápida (para 13 meses, 48 páginas, y así una

media de casi cuatro páginas por mes), y aún más veloz la tercera parte (para 26 meses, 49 páginas, con una media de escasamente tres páginas por mes). Todavía resulta mayor la compresión temporal en *Mala hierba,* puesto que su primera parte abarca unos 24 meses en 46 páginas largas; su segunda, 18 meses en 47 páginas y media, y su tercera 15 meses en 38 páginas (con medias que no alcanzan o sobrepasan ligeramente las dos páginas por mes). En cambio, en *Aurora roja* las proporciones aumentan, acercándose a las de la primera parte de *La busca*: 29 páginas para 4 meses (media de 7 al mes) en su primera parte, 44 páginas en 7 meses (media de 6 al mes) en la segunda, y 53 para unos doce meses (media de más de 4 páginas por mes) en la tercera. Según estos datos, corregimos algo la anterior conclusión: la primera parte de *La busca* es la más lenta; la rapidez aumenta y alcanza su máximo en la última parte de *La busca* y en la primera de *Mala hierba;* en el resto de esta novela vuelve ligeramente a disminuir, y en *Aurora roja* la lentitud, mayor, va decreciendo desde la primera a la tercera parte, sin llegar, no obstante, a la situación anterior.

¿Son válidas estas conclusiones tan rigurosamente objetivas? ¿Siente el lector que el ritmo temporal narrativo se ajusta a esas mediciones? Creemos que no. La razón estriba en detalles de la técnica del relato de Baroja, que sabe combinar magistralmente ciertos ingredientes. Uno es el tiempo que pasa; otro, los aconteciminteos, de mayor o menor relieve, que en él ocurren; otro, las evocaciones de los diversos personajes, que inyectan así tiempo fresco, aunque retrospectivo, en el tiempo real,

profundizándolo; otro, en fin, el interés psicológico y la intervención oral de los agonistas.

El tiempo real es para todos corto o largo, según la novedad de los acontecimientos y según la participación que a ellos se aplique. Se nos hace corto el tiempo que vivimos intensamente, largo el que transitamos por veredas rutinarias. Pero en el recuerdo, aparece el tiempo vivido intensamente como mucho más extenso, y la rutina enchufa los momentos sucesivos, por su escaso relieve, en fragmentos de nula intensidad y breve extensión. En la técnica narrativa es, pues, el tiempo corto real, pero intenso, el que cobra mayor desarrollo, y el otro el que queda despachado en rápidas frases. Baroja adopta, en general, un ritmo de relato bastante movido, diríamos allegro. Cuando la materia temporal que narra no se ajusta a él, lo equilibra mediante otros recursos: la elimina (los cuatros años omitidos entre *Mala hierba* y *Aurora roja*), la condensa en lo esencial o la compensa con otros elementos (tiempos incidentes de otros personajes). Compárese, por ejemplo, el tratamiento narrativo de los tres meses que Manuel pasa con el tío Patas (*La busca*, tercera parte, capítulo 1), que no ocupa más de dos páginas, con los tres meses escasos iniciales en la pensión de doña Casiana (primera parte, capítulos 1 a 4), que se extienden por 20 páginas. La velocidad narrativa no se siente más allí que aquí. ¿Por qué? Simplemente porque, siendo en ambos casos la ocupación de Manuel rutinaria, en uno hay pocas novedades y acontecimientos (es tiempo que se le hace largo y se narra y se recuerda rápido), y en otro la rutina queda compensada por las variadas actividades de los demás huéspedes (es tiempo corto que

se recuerda y se cuenta con detalles y extensión). Lo mismo puede notarse en toda *Aurora roja:* el relato de la vida de Manuel podría resumirse brevemente; sin embargo, se llena la novela con sólo dos años y un mes, puesto que el tiempo de Manuel queda vivificado e intensificado por la aparición de Juan y todo su mundo vigoroso de ensoñaciones, idealismos y lucubraciones.

El tratamiento del tiempo por Baroja es, pues, consecuencia de sus propósitos básicos de no aburrir, de entretener. Reduce al mínimo los períodos vitales largos, sin rasgos característicos, o los rellena con acontecimientos accidentales. Esta es la función que, en el relato general, cumplen las narraciones adyacentes y otros elementos aparentemente digresivos: dan vida y frescura a los momentos en que el decurso del protagonista carece de interés (aparte, claro es, de que sean, como se dijo, ingredientes que operan en la formación de Manuel).

Un procedimiento muy típicamente barojiano para compensar el tiempo largo consiste, como han señalado muchos críticos, en la introducción del movimiento. Cuando el tiempo, diríamos, se para, es el personaje el que con sus idas y venidas hace mantener el ritmo allegro del relato; sus movimientos rompen la aburrida rutina y nos ponen en contacto con otros ambientes y otras gentes. Baroja evita el estancamiento de la narración, y por ello no emplea largas incursiones analíticas en el mundo interior de sus criaturas. Prefiere que sean los datos exteriores —comportamiento y ambientes— los que reflejen esas vivencias. Así, si no hay más acontecimiento que la propia conciencia viva del personaje,

Baroja procura alejarle del solipsismo y le pone en movimiento en busca de otras circunstancias y en disposición de entrar en contacto con otros figurantes.

De lo dicho hasta ahora se desprende que la organización del relato en tres novelas, y la de éstas en tres partes, no es meramente mecánica y externa, como pretenden algunos, ni tampoco está motivada en períodos temporales. El tiempo que cuenta en este relato no es el que pasa, el del calendario, sino el que queda, esto es, el psicológico o partición del devenir vital pertinente para el personaje. La segmentación del relato se basa en interpretaciones internas del protagonista y en las circunstancias ambientales que le rodean y condicionan. Su composición atiende a la materia argumental, a los temas ambientales y a la disposición anímica de Manuel. El tiempo y sus divisiones no desempeñan papel nuclear en la disposición de la trilogía.

Desde el punto de vista cronológico, *La busca* y *Mala hierba* constituyen una línea sin interrupciones, y frente a ellas *Aurora roja* un conjunto aislado e independiente. Nótese además que la secuencia temporal en *La busca* une íntimamente la primera y segunda parte de la novela (sólo una noche separa el fin de una y el comienzo de la otra), mientras la tercera parte representa un breve corte cronológico. En *Mala hierba* la primera y la segunda parte se empalman directamente, y la parte central se enlaza con la tercera con el único hiato del sueño nocturno. Sólo *Aurora roja* ofrece una distribución cronológica peculiar. Según se ha dicho, un corte de cuatro años la separa de la secuencia narrativa de las novelas precedentes; pero, además, cada una de sus partes constituyen

unidades temporales independientes, concentrando la materia narrada en tres núcleos: en la primera, antecedentes de Juan y ordenación práctica de Manuel; en la segunda, organización de la imprenta y planteamiento de las teorías anarquistas; en la tercera, enfermedad y muerte de Juan.

Como ya se apuntó, cada novela constituye una unidad, y es la sustancia argumental y temática la que las enlaza entre sí. La unidad temática de cada novela de la trilogía ha sido subrayada por algún crítico, como Blanco Aguinaga. Ahora nos interesa poner de relieve el modo como se produce el corte entre las tres. El hiato temporal como motivo sólo es válido para la segregación de *Aurora roja* respecto a las otras dos novelas. Los ambientes sociales y topográficos también separan entre sí a las tres novelas: suburbios en *La busca,* centro urbano y hampa en *Mala hierba,* mundo obrero e inquietud social en *Aurora roja.* Pero esos ambientes expanden sus características más o menos intensamente por toda la trilogía, y sólo el predominio de uno u otros dan unidad a cada novela. Tratemos de buscar un motivo interno para la partición triple. Baroja consideraba la novela como una estructura abierta. Por abierta no ha de entenderse sólo que en la novela cabe todo lo que quiera embutirse en ella. Puede significar, y de hecho significa, que la novela no debe ser un cosmos cerrado, con su conclusión tajante que excluya posteriores desarrollos. En efecto, las tres novelas de *La lucha por la vida* ofrecen un final abierto a diferentes posibilidades. Cierto que cada relato subsiguiente elimina algunas de ellas. Pero lo importante es consignar que el final de cada novela deja el hilo argumental en suspenso:

no se sabe la ruta que el protagonista ha de seguir. En cada una de ellas, el porvenir de Manuel queda enfrentado ante un dilema. El autor no quiere concluir, deja que el lector forje el desenlace a su modo y manera, amablemente nos permite a todos imaginar «lo que gustéis» (titulillo del capítulo 1 de la tercera parte de *Aurora roja*).

El final de *La busca* deja a Manuel indeciso: ¿era bueno o era malo?, ¿no había hecho daño a nadie o debía regenerarse? (p. 372); había dos salidas: las actividades «de los noctámbulos y las de los trabajadores» (p. 373); «pensaba también que él debía ser de éstos»; pero sólo lo *pensaba:* quedamos ignorantes de la ruta que emprenderá.

Mala hierba nos saca de dudas; aunque con altibajos y vacilaciones, parece Manuel inclinarse por el buen camino; pero al final, volvemos a encontrarnos en otra encrucijada: ¿ha superado Manuel el abúlico dejarse llevar y va a ordenar su vida?, ¿atenderá el dogma rutinario de la Salvadora adaptándose a la sociedad, o se dejará llevar por su «sorda irritación contra todo el mundo» y se hundirá en la «deliciosa calma», expuesta por Jesús, de una «humanidad idílica, un sueño dulce y piadoso, noble y pueril...» (p. 507)? La novela queda abierta ante el misterio.

Por último, *Aurora roja* nos despeja la incógnita: Manuel elige la vereda práctica y acomodaticia de la Salvadora. No obstante, el término de la novela, y de la trilogía, nos vuelve a presentar al protagonista ante otro dilema, definitivamente ante un destino que nunca

conoceremos. Regresa Manuel, tras el entierro de Juan, como los demás compañeros, «a nuestras casas a seguir trabajando» (p. 645), pero, aunque «había oscurecido» y la aurora ensoñada no se veía por ninguna parte, ¿hasta qué punto el «seguir trabajando» significa el gris laborar diario o el prosegiur idealista en busca de una aurora? Aunque, según dice el polizonte (p. 644), Manuel «es hombre de buen sentido», no quedan excluídos otros derroteros, puesto que ese mismo «hombre de buen sentido» exclama para sus adentros que «había que reducirlo todo a cenizas». Abiertas quedan, pues, las posibilidades imaginativas del relato: Manuel pudo disolverse en la grisalla cómoda del aburguesamiento y de la adaptación al entorno social, pero también pudo apartarse de éste y buscar, iluminado como su hermano, horizontes hermosos, si bien de dudosa asequibilidad.

Las razones que motivan la separación en partes de cada novela estriban sobre todo en cambios de ambiente. En *La busca* la primera parte se articula en torno a la pensión de doña Casiana; la segunda se centra en la zapatería y la vivienda del señor Ignacio; la tercera, salvo en su inicio, en la vagancia maleante o en el trabajo humilde del suburbio. Con *Mala hierba* —como vio bien Blanco Aguinaga— ascendemos al centro urbano: bohemios que viven parásitos de la sociedad, tramposos que explotan a incautos o pagados de sí mismos (Esther y don Sergio, estrujados por Santín y por Mingote y la Baronesa) en la primera parte; periodistas y obreros, mangantes y parados en la segunda; usufructuarios del vicio y el desorden organizado en la tercera (casas de juego, espectáculos, prostitución, policía). En *Aurora*

roja, la primera parte expone las costumbres de un ambiente artesano bien ordenado; la segunda, centrada en la taberna de «La Aurora», gira en torno a discusiones ideológicas y políticas entre anarquismo y socialismo; en la tercera, se desarrollan los detalles del activismo anarquista (ejemplificado en el proceso de desintegración y muerte de Juan: su salud y su idealismo van, respectivamente, deteriorándose y agudizándose en contraste).

Otro dato significativo que demuestra el corte importante entre las dos primeras novelas y *Aurora roja,* debemos señalar. No se trata del estilo más retórico que Baroja mismo atribuía a esta última, y que sólo consiste en el tono más apasionado —como es lógico— de los diálogos de los agonistas. Nos referimos al hecho de que en *Aurora roja,* previamente a sus tres partes, se introduce un prólogo. ¿Qué sentido tiene? En él se narran sin antecedentes, la decisión de Juan de abandonar sus estudios eclesiásticos, y sus primeros pasos por el camino rectilíneo —siempre adelante— que se ha trazado. Toda esta materia podía haberla incluido el autor en el capítulo 3 de la primera parte, cuando Juan cuenta sus vicisitudes a su hermano. ¿Por qué se ha segregado ese episodio y se ha puesto al frente de la novela? Es obvio que para Baroja resultaba relevante la actitud vital de Juan en ese momento, el de descubrir su vocación y el decidirse a seguirla sin desvío alguno. Pero, además, esas nueve páginas de prólogo marcan explícitamente la ruptura narrativa respecto a las dos primeras novelas, subrayando así los cuatro años que nos separan del final de *Mala hierba,* y disponiendo nuestro talante para encontrar otras intenciones y propósitos en *Aurora roja.*

Las dos primeras novelas relataban el aprendizaje vital y práctico de Manuel. Ahora se tratará de otra cosa: el despertar espiritual del protagonista y su toma de conciencia ante el mundo en que vive y trabaja. Por tanto, el desarrollo de la última novela sigue un rumbo distinto al de las anteriores. Estas se centran particularmente en la lucha del hombre por el huevo. En En *Aurora roja,* lo fundamental es la defensa o la conquista del fuero. Así, si en las primeras dos novelas la esencia del relato son idas y venidas, acontecimientos, raudas incursiones de figurantes raros o pintorescos por sus actos, en la última, el relato queda diluido en copiosos diálogos, en constantes opiniones, réplicas y contrarréplicas, de manera que en lugar de simples actuantes fugaces, los personajes secundarios son hablantes que dejan en el ambiente sus ideas o prejuicios más que sus figuras en movimiento. Esto no quiere decir que en las dos primeras novelas no existan preludios de lo que en esencia representa *Aurora roja,* ni que en ésta no coleen particularidades narrativas de *La busca* y *Mala hierba.* Por ejemplo, en *Mala hierba* algún diálogo de Jesús con Manuel anuncia la temática de la última novela. Y también en *Aurora roja,* algunos tipos de miserables, por ejemplo, son como rebabas del mundo maleante de las novelas precedentes (tercera parte, capítulo 4).

Ambientes: espacios y paisajes.

Acabamos de ver que la división en tres partes de cada novela de la trilogía se corresponde con un cambio del ambiente en que se mueve el protagonista. El diccio-

nario académico asigna a la palabra *ambiente,* en su tercera acepción, este significado: «Circunstancias que rodean a las personas o cosas». Ortega podría haber dicho: «yo soy yo y mi ambiente». Pero en la definición falta el sentido limitador: ¿dónde poner la linde ambiental de ondas concéntricas en torno a la persona? Hay circunstancias que ya no son nuestro ambiente; hay circunstancias en que nos sentimos «en otro ambiente». Los ambientes, pues, han de entenderse como conjuntos de circunstancias que ofrezcan rasgos comunes y unitarios, y que no sólo rodean a la persona, o al personaje, sino que lo influyen y lo configuran positiva o negativamente, según haya ósmosis o rechazo.

El ambiente abarca un complejo de espacio, tiempo y personas variadas, con los condicionamientos y directrices derivados de cada ingrediente. Los ambientes que se encuentran en *La lucha por la vida,* meramente por su sucesividad cronológica, ya indican el valor que desempeña el factor tiempo. Pero, en la trilogía Manuel, y en la vida diaria cualquier hombre, se halla expuesto a veces a ambientes simultáneos. Novelísticamente interesa resaltar el ambiente predominante en cada momento a lo largo del decurso temporal.

Aunque existan otros rasgos diferenciales, lo característico en *La lucha por la vida* es la determinación espacial de cada ambiente sucesivo. Parece como si el espacio condicionase las otras particularidades dimanantes de los personajes que en ellos actúan. Los segmentos narrativos que uno tras otro constituyen la trilogía, aparecen centrados en torno a espacios muy concretos que el autor se preocupa de describir con

precisión. Las descripciones llegan a veces a ser como enumeraciones de detalles, de cosas o figurantes, pero siempre hechas con ritmo narrativo; no son sólo estampas estáticas, sino conjuntos de datos que, en estado latente, representan fuerzas posibles de actuación sobre el personaje. Tiene razón Gregorio Salvador al señalar que «el tratamiento del escenario en una novela ...no debe estancar el relato, no debe convertirse nunca en remanso descriptivo, tiene que estar de un modo u otro atravesado por el hálito narrativo». Es lo que hace Baroja. En *La lucha por la vida* es clara esta delimitación espacial de los ambientes. En el dédalo de callejas que barrió la apertura de la Gran Vía, la pensión de doña Casiana unifica la primera parte de *La busca;* la zapatería del señor Ignacio y su vivienda en el corralón del tío Rilo, en el sur fronterizo y suburbano de Madrid, constituyen el centro ambiental de las andanzas de Manuel y sus amigos en su segunda parte; en la tercera, de acuerdo con las oscilaciones del protagonista, el ambiente fluctúa entre dos zonas: aquélla en que se trabaja, el centro, y aquélla en que se merodea, cinturón meridional y oriental de la ciudad. En *Mala hierba,* sin que la acotación espacial se desdibuje, son más bien los personajes quienes determinan el ambiente. En sus tres partes predomina el centro de la ciudad, pero con incursiones a otras zonas (el campo en la primera, y en las otras dos —y por distintos motivos— las afueras); lo que ambientalmente unifica la novela es, según ya se apuntó, el carácter común de los tipos que en ella transitan (todos se aprovechan, de un modo u otro, de los defectos y vicios de la organización social, en beneficio propio y sin pararse en lo adecuado del procedimiento). En *Aurora roja,* si el espacio general

comprende las zonas medio urbanas, medio rurales entre Areneros, el Tercer Depósito y las desaparecidas sacramentales, y el relato se centra en torno a la casa de Magallanes y la taberna del Chaparro, la unidad queda configurada por el doble y opuesto proceso del encarrilamiento de la imprenta (y de la vida) de Manuel, y de las actividades anarquistas de Juan y sus amigos.

¿Cómo son los escenarios menores que constituyen esos espacios ambientales? En principio se trata, claro es, de descripciones, y no siempre es fácil desligarlas respecto de las descripciones o presentaciones de tipos. Son descripciones de cosas, sí; pero en unos casos son escenarios construidos por el hombre (calles, casas, etcétera), y en otros escenario naturales, o primordialmente naturales, donde interviene la tierra, el agua, el cielo: los paisajes. Cierto que en éstos aparecen también edificios, pero constituyendo un elemento más del conjunto, no por sus características particulares. El rasgo típico de aquellas descripciones es la acumulación de detalles, todos sí expresivos, pero con tendencia a formar secos inventarios. En las descripciones de paisajes, en cambio, aunque se amontonen detalles, predomina otro tono, ese halo lírico que señalan tantos críticos. La intención del autor es evidentemente distinta en ambos casos. Salvador cita dos ejemplos claros y opuestos. En la descripción de la calle y la zapatería del señor Ignacio, donde ha de trabajar Manuel (*La busca*, II, 1), éste aparece completamente desentendido y desligado del espacio descrito. Por el contrario, más adelante (p. 322), el paisaje madrileño visto desde el Viaducto un atardecer otoñal «le llegaba a

Manuel al alma», y es «no un espacio para el personaje, sino a través del personaje».

Sin embargo, no siempre es el autor quien introduce en el relato tales descripciones de espacios y pone, así, el marco ambiental del personaje. A veces es éste el que delimita el escenario y participa en él analizándolo. De una manera u otra el resultado es esa profusión de cuadros ambientales que justifica en parte la extendida opinión de no ver en Baroja más que un excelente escritor costumbrista. Pero la actitud del autor se manifiesta muy diversa con los diferentes tipos de descripción. Cuando penetra explícitamente en el relato, se observa cierto tono de jovial ironía, de humorismo caricaturesco y deformador (que podríamos llamar paradoxiano por su frecuencia en las novelas de Silvestre Paradox), completamente ausente en los otros casos. Al desaparecer la mirada directa del creador, que parece juguetear con sus creaciones, la descripción resulta más objetiva, y en general, en consonancia con el estado de ánimo del personaje que observa el escenario.

Así, se podría establecer un triple procedimiento descriptivo: a) presentación del escenario desde la estimativa del autor; b) reconocimiento y observación del escenario por el personaje, y c) inserción del escenario según lo vive el personaje. Los dos primeros procedimientos abarcan lo que Salvador llama «espacios habitados»; el tercero, que denomina «espacio vivido», más que de los datos objetivos de la realidad descrita, depende de las vivencias del personaje, que en cierto modo interpreta el paisaje a su guisa, y así resulta como una «visión»

en que se refleja su estado de ánimo, tiñendo los elementos reales con los matices sentimentales propios.

En el primer tipo de escenario, el autor se inmiscuye, y con aire personal y humorístico califica los datos del inventario que presenta. Ejemplos serían la descripción de la zapatería, ya citada, o la de la casa y la pensión de doña Casiana. En ésta (*La busca*, p. 260), es el autor el que habla y aún sentencia insistentemente, tanto cuando ello es explícito («sería el *autor* demasiado audaz», «sus deberes de *cronista*», «el *autor* no llegó a conocer», etc.), como cuando se oculta modestamente tras el subterfugio gramatical de *se* («no se oía», «no se veía», «si se le preguntaba algo», «se seguía adelante», «se pasaba adentro», etc.). Lo mismo ocurre en la descripción de la calle de Magallanes, en *Aurora roja* (I, 1), aunque el autor queda aquí agazapado y sólo visible tras un leve y fugaz «el observador». Se establece en todos estos casos un claro distanciamiento entre el espacio descrito y sus personajes.

Con el segundo procedimiento descriptivo, el personaje reconoce el escenario, lo va descubriendo objetivamente. Así, en *La busca* (p. 266), se hace la descripción del comedor de la pensión. Manuel, atento a la novedad, es el que mira y retiene lo que ve y lo que oye aceptándolo sin juicios estimativos («se dedicó a observar a los huéspedes»). Igualmente en *Mala hierba* (p. 424) la descripción del cuarto desordenado de Sandoval es resultado de la atención del personaje («Manuel observó con curiosidad el cuarto»).

En alguna ocasión, tras el reconocimiento del espacio, el personaje puede terminar identificándose con él,

y entonces se obtiene un tipo de descripción cercana a las del tercer procedimiento. Por ejemplo, en *La busca* (p. 357) la hondonada donde vive el trapero: «Manuel dio vuelta a la casa para verla»; lo que sigue es a primera vista una seca enumeración de los detalles de la casa del señor Custodio (aunque algún adjetivo anuncia lo ulterior: «Aquellos *pobres* caballos del Tiovivo» p. 357); pero al final la descripción externa y objetiva se convierte poco a poco («A Manuel le pareció agradable todo aquello», p. 358) en un símbolo, en un reflejo del propio Manuel: «aquella tierra, árida y negra, constituida por los detritus de la civilización... le parecía a Manuel un lugar apropósito para él, residuo también desechado de la vida urbana» (p. 359). Compárese esta descripción con la del primer tipo que Baroja hace de la Corrala del tío Rilo (*La busca*, 286 sigs.) En ambas, sí, la enumeración de elementos se hace escuetamente, aunque con injertos críticos que implícitamente proceden del autor. Sin embargo, en la segunda parte de la descripción de la casa del trapero, se nota un cambio de perspectiva. Tras el reconocimiento del terreno, Manuel se identifica con él. Aparecen vocablos concordes con la satisfacción del personaje —y no sólo la del autor— («en la cocina... *brillaban* los pocos trastos de la espetera», «un puchero de barro hervía con un glu-glu *suave*», «suave y confidencial murmullo»), y el ritmo presentador deja de ser intemporal como en la primera parte (y en otras descripciones del primer tipo). En éstas no hay referencias al transcurso del tiempo, o sólo palabras alusivas a su eterno retorno: *siempre, todas las tardes, solían*, etc., y lo descrito sólo *se ve*, desde lejos. Ahora, en el pasaje que comentamos, se refleja el tiem-

po personal e intransferible del personaje («llegaba vagamente... el ruido lejano de la ciudad», «a intervalos algún perro ladraba», etc.), que es lo que caracteriza el tercer procedimiento descriptivo.

Este, la presentación de «visiones», se utiliza con frecuencia. La descripción es subjetiva y hecha desde el punto de vista del personaje, y ello se manifiesta con recursos lingüísticos propios. El paisaje es inerte en la realidad; lo que hace Baroja es animarlo dotándole de los correlatos sensoriales correspondientes a los sentimientos del personaje. Es éste el que ve el paisaje con cierta tonalidad acorde con lo que siente. Según esto, no parece fuera de lugar recordar la tan rodada definición del paisaje como un estado de ánimo. Los elementos reales del paisaje se convierten en signos de sentimientos y vivencias subjetivas. Y de ahí, el relevante carácter lírico de este tipo de descripciones.

Por otra parte, la utilización de este procedimiento justifica la ausencia de buceos psicológicos en los procesos anímicos de los personajes, tan típica de Baroja. Con un rodeo, huyendo de lo interior e invisible, lo trasmuta líricamente y, así, en apariencia con frialdad objetiva, lo plasma en lo exterior y observable. No hay que engañarse: los paisajes barojianos no son pinturas fidedignas y precisas de la realidad; son lo que ante ellos siente o vive el personaje (en última instancia, claro es, también lo que vive y siente el autor).

Al final del capítulo 1 de la segunda parte, en *La busca* (p. 286), se lee: «Se sentó a descansar un rato en el Campillo de Gil Imón. Veíase desde allá arriba el

campo amarillento, cada vez más sombrío con la proximidad de la noche, y las chimeneas y las casas, perfiladas con dureza en el horizonte. El cielo, azul y verde, arriba, se inyectaba de rojo a ras de la tierra, se oscurecía y tomaba colores siniestros, rojos cobrizos, rojos de púrpura. Asomaban por encima de las tapias las torrecitas y cipreses del cementerio de San Isidro; una cúpula redonda se destacaba recortada en el aire; en su remate se erguía un angelote, con las alas desplegadas, como presto para levantar el vuelo sobre el fondo incendiado y sangriento de la tarde. Por encima de las nubes estratificadas del crepúsculo brillaba una pálida estrella en una gran franja verde, y en el vago horizonte, animado por la última palpitación del día, se divisaban, inciertos, montes lejanos».

¿De qué descansa Manuel al regresar a su casa? Durante ese primer domingo tras su adscripción al trabajo de la zapatería, Manuel ha tenido diversas experiencias: discusiones poco edificantes en casa del señor Ignacio, que «Manuel escuchó sin terciar en la conversación» (p. 283); conocimiento de los Piratas y del Bizco, al que contempla «con desprecio» (p. 285); sorpresa ante la degradación de las chiquillas «puchereras» (p. 285); atracción y merodeo morbosos del depósito de cadáveres; por último el hurto de un pedazo de bacalao por el Bizco, ante lo cual «Manuel sintió un miedo horrible» (p. 285). Todas, impresiones negativas respecto a la vida, y en abierta oposición a los sueños fantásticos del muchacho. Su visión del paisaje no hace más que reflejar este contraste de la realidad y la fantasía. Nótense los vocablos que matizan el fragmento: el campo cada vez más

sombrío, edificios perfilados con *dureza;* el cielo, a ras de tierra, *rojo, siniestro;* el fondo de la tarde, *incendiado* y *sangriento.* Esta es la realidad de la vida que empieza Manuel a conocer. Sin embargo, todavía una gran franja *verde, arriba,* le invita a la esperanza: en ella brilla una *pálida estrella;* sobre la *cúpula* redonda, se yergue un *angelote presto para levantar el vuelo* (¿Manuel mismo?) y en el *vago horizonte,* aunque *inciertos,* se divisan *montes lejanos.* Obsérvese, además, que en estos paisajes interviene el tiempo vivido, que no son visiones estáticas o intemporales, sino en transformación. El campo es *cada vez más* sombrío; el cielo no está rojo a ras de tierra, *se inyectaba* de rojo, etc.

Descripciones análogas, y con el mismo sentido de contraponer o subrayar las realidades con los anhelos del personaje, se encuentran en otros pasajes de *La busca* y sus continuaciones: los sueños de Manuel y los paisajes de las tardes calurosas, polvorientas, con un fondo, al anochecer, «de montañas no entrevistas de día» (p. 295); la vista del atardecer otoñal tras la lluvia, desde el Viaducto, con sus premoniciones trágicas («nubes *oscuras,* árboles *esqueléticos,* humaredas *negruzcas,* la llanura sucesivamente *morada, plomiza, amarilla,* de cobre; *triste, severo* paisaje, de *hosquedad torva* y *fría*», p. 322); el panorama madrileño desde la carretera de Andalucía, brillante y turbio señuelo lejano de los personajes («en lo alto, a la luz roja, columnas de humo inmovilizadas, el centelleo al sol de las ventanas, el Guadarrama azul recortado en el cielo limpio», p. 332) o el mismo desde las Vistillas (p. 330); el desaliento, la infinitud y la nieve (p. 448-449); o en fría madrugada de abril, el paisaje

urbano en torno a la estación del Mediodía, reflejando el abandono y desolación de Manuel y Jesús («luces mortecinas, aire turbio, casucas bajas, estacadas negras, palos torcidos, oscuros terraplenes, tabernuchas, luz lánguida, claridad opaca, tejado plomizo, mole de color ictérico, campo yermo, cielo húmedo y gris, enorme desolación de los alrededores madrileños» p. 456-457); las angustias de Juan y el paisaje árido («fatiga, incomodidad, vida sórdida y triste», p. 541-542); las optimistas ensoñaciones del grupo anarquista y la espléndida aurora que inunda de luz mágica la tierra («fuego dorándose poco a poco, cimas blancas, pálido rubor, rosa ideal, niebla blanca, masas ocre y azafrán del arbolado, el cielo azul con algunas nubes blancas clareaba rápidamente», p. 606).

Estas descripciones de marcado tono lírico, que llamamos visiones, se caracterizan, pues, esencialmente por ser proyecciones de un momento psicológico del personaje sobre un apoyo espacial que es el paisaje, un momento único e irrepetible del personaje. Con ello se apartan —tanto por la intención, como por los procedimientos expresivos— de los otros tipos de descripción desde afuera o desde nunca a que nos referimos antes. Estas son marcos ajenos al tiempo, y por los que atraviesa el tiempo personal del agonista, y si no se quedan en puras descripciones estáticas es porque hay un observador (sea el autor, sea el personaje) que las contempla en movimiento.

Se ha visto que el ambiente pueden constituirlo las personas que lo ocupan si poseen entre sí una determinada afinidad. En este sentido quedan consignados diversos ambiente en *La lucha por la vida:* los huéspedes de la pensión, los golfos merodeadores de las afueras, los ínfimos habitantes de las corralas, las adolescentes cantoneras nocturnas y demás grados de la prostitución, los bohemios de guardilla y café, los pequeños o grandes negociantes de la «combi», los funcionarios más o menos probos de la justicia, la gárrula caterva de los periodistas, los obreros de artes gráficas, los secuaces de la anarquía, etcétera.

Prescindiendo de los personajes que configuran centralmente el decurso de Manuel (a que ya nos hemos referido), limitémonos ahora a considerar cómo presenta Baroja en su trilogía ese abigarrado mundo de figurantes que entran, hablan y salen, o aparecen, pasan y se esfuman. Ya es lugar común de la crítica barojiana el insistir en que su obra parece un constante desfile de seres de cuyo origen y destino nada se dice. Y también se lee con frecuencia —siguiendo en esto la propia opinión de Baroja— que ello es consecuencia de considerar la novela como un reflejo de la vida de cada hombre, durante la cual solamente se contempla un confuso y atropellado discurrir de otros hombres apenas entrevistos. Sea de esto lo que fuere, todos esos figurantes contribuyen a determinar el ambiente, y, así, en mucho o en poco, a condicionar el decurso del personaje central. También se repite que estos tipos que pululan por la

trilogía están vistos sólo desde el exterior, con una mirada que no ahonda, y se despachan descriptivamente como un edificio o una habitación. Otros reconocen, sin embargo, que la mirada de Baroja, con rapidez clínica y contundencia de diagnóstico, sabe fijar en breves frases lo esencial de esos seres más o menos fugaces en sus novelas, al igual que sabe consignar escuetamente y con precisión lo característico de un pasiaje, de una calle o de una casa.

Por lo mismo, se debe examinar la presentación de figurantes con criterios análogos a los empleados al analizar los espacios, es decir, tener en cuenta el enfoque adoptado por el autor según la función que lo enfocado cumpla en el relato. A lo que desde luego renuncia Baroja, entre los posibles procedimientos de presentación, es al omnisciente y demorado análisis de los recovecos psicológicos de los figurantes. El autor —o en su caso, el personaje— observa, y de la observación sólo se obtienen datos externos físicos o de comportamiento, o bien se recogen manifestaciones orales del observado o acerca de él; de unos y otros pueden concluirse ciertas afirmaciones sobre la manera de ser. Así, de modo más o menos completo, según las facilidades de observación, quedan generalmente presentadas sus criaturas, y casi nunca de una sola vez, sino en sucesivas aproximaciones, al igual que en la vida vamos conociendo a nuestros convecinos: un día captamos su físico, otro sus actividades, otro sus decires, otro alguien nos cuenta sus avatares, y poco a poco reconstruimos aproximadamente su entidad íntima y esencial.

Como en el caso de los escenarios, el autor presenta

a unos figurantes directamente y a otros a través de algún personaje. Aunque en definitiva la calificación estimativa proceda del autor, los rasgos con que aparece el figurante tienen tono diferente según el procedimiento de presentación sea directo o mediato. No obstante la presentación muchas veces resulta compleja, puesto que lo *visto* por el autor ubicuo y lo *vivido* por un personaje pueden fundirse con lo que *dice* el propio figurante.

A modo de ejemplo, consideremos algunos de estos tipos secundarios. Uno es Langairiños, el periodista huésped de doña Casiana. Queda presentado por su simple etiqueta nominativa («un periodista a quien decían el *Superhombre*», *La busca*, I, 3, p. 267) cuando Manuel contempla a los comensales el primer día de su actividad como servidor a la mesa de la pensión; poco después sabemos que era de los que utilizaban con frecuencia los servicios de Manuel «para enviar cuartillas a la imprenta» (p. 269) y que en una francachela de los huéspedes «cantó unos fados aprendidos en Portugal» y dio «unas vueltas de vals» con Celia (p. 271). Luego, cuando los huéspedes se entretienen con elucubraciones acerca del crimen de la calle de Malasaña, el *Superhombre* es de los que «inventaron que la Vizcaína y el estudiante eran aliados de don Telmo y, probablemente, cómplices en el crimen» y concluye dogmáticamente: «Indudablemente don Telmo mató a doña Celsa Nebot; la Vizcaína fue la que regó el cadáver con petróleo y le pegó fuego, y Roberto el que guardó las alhajas en la casa de la calle de Amaniel» (p. 273). Sólo mediado el capítulo 4, se dice en el relato: «El *Superhombre,* que se las echaba de mundano y de corrido, se permitió ... una broma

desdeñosa acerca de las facultades de Roberto», y al contestarle éste violento y agresivo, «el periodista se descompuso y balbuceó una porción de excusas» (p. 273-274). Todo lo que sabemos, pues, consiste en que el periodista es presuntuoso y dogmático y que se cree superior. Tiempo después, en la convalecencia de Manuel (III, 1, p. 329), le utiliza «para que le copiara cuartillas, y, como compensación, sin duda, le prestaba novelas». No se le vuelve a ver hasta mucho más tarde. Al principio de *Mala hierba* (I, 1, p. 378), Manuel inquiere de doña Casiana el paradero de Roberto y ella le indica que quizá el *Superhombre* lo sepa, pero que éste no vivía en su pensión; «estaba ya harta de que no me pagara». Le encuentra Manuel en el periódico *El Mundo*: le mira de arriba a abajo y le informa displicente y engreído (p. 378). Y sólo entonces, por boca de Roberto, conocemos el nombre del periodista: «¡Ah! El divino Langairiños» (p. 379). Pero ha de esperarse para que la etopeya del figurante quede definitivamente conclusa. Los datos precedentes (llamado *Superhombre,* presumiendo de mundano y corrido, aprovechado y displicente, irónicamente divino) obtenidos por boca de unos y otros se amplían en *Mala hierba* (II, 2, p. 429) y ya desde la perspectiva directa del autor, que hace una apología del periodista humorística y caricaturesca: eran «sus producciones geniales», al llamarle en broma el *Superhombre* (por sus constantes referencias al de Nietzsche) «no le hacían más que justicia», «era lo más alto, lo más excelso de la redacción»; apostrofa el autor: «¡Langairiños! Nombre dulce y sonoro, algo así como una brisa fresca una tarde de verano. ¡Langairiños! Un sueño»; describe su físico («abdomen pronunciado, nariz aquilina

y barba negra, fuerte y tupida») y añade retóricamente: «algunas de esas serpientes que tratan de morder en el acero de las grandes personalidades, aseguraba que el aspecto de Langairiños era grotesco»... pero «su elegancia natural, su aire de superioridad y de distinción borraba tan ligeras imperfecciones, bien así como la ola del mar hace desaparecer las huellas en la arena de la playa» (p. 430), etc. Todo lo que ahora dice el autor por sí mismo, con jovial y caricaturesca ironía, es perfectamente congruente con lo que sabíamos: el tipo no es recomendable, y sin simpatía lo trata el autor.

Observemos otro tipo secundario, el regente que para su imprenta encuentra Manuel (*Aurora roja,* II, 5, p. 468). Lo presenta con diagnóstico rápido el propio autor: «tenía unos treinta y tantos años, era hombre ilustrado, rechoncho, fuerte, con ideas socialistas. Se llamaba Pepe Morales. Era el tipo de obrero inteligente y tranquilo, trabajaba muy bien, lo hacía todo con maña, no se impacientaba nunca y era puntual como un reloj», y le llama «el buen obrero socialista» (titulillo del capítulo), lo que a algún crítico, no sabemos porqué, le parece «sarcástico» (Blanco, p. 275). Más tarde aconseja a Manuel instalar una encuadernación junto a la imprenta (p. 594); solía ir a casa de Manuel y «allí discutía, sobre todo con Juan» (p. 595-599): sus ideas quedan expuestas frente a las anarquistas de Juan, de forma que «Manuel casi siempre se inclinaba del lado de Morales» (p. 597). Y nada más. Aquí todas las ideas y las palabras expuestas por el propio Morales son ejemplificación de las breves notas dadas al principio por el autor: «hombre ilustrado, con ideas socialistas». El autor lo enfoca con simpatía, y su

actitud posterior es coherente. No hay el menor rastro de ironía.

Cotejemos otros dos figurantes, éstos femeninos. En *Mala hierba* (I, 5, p. 407) se alude a «una amiga cubana» en cuya casa la Baronesa «tenía algunos muebles guardados», y de donde vuelve una noche, después de haber cenado y bebido, «con los ojos más brillantes que de ordinario» y dando traspiés. La llaman la *Coronela.* Poco después, acompaña una noche Manuel a la Baronesa «a casa de su amiga cubana» (p. 410), y así conoce las costumbres de aquella mezcla de «mancebía lujosa y garito elegante» (p. 414) y el aspecto de la dueña: «una mujer ordinaria y brutal, vestida con un traje llamativo» (p. 410), «era la *Coronela* una mujer, más que vulgar, bestial; tenía la mandíbula prominente, los ojos pequeños, negros, y la boca con una expresión de crueldad. Había en su aspecto algo lúbrico, inquietante y amenazador; se figuraba uno que aquella mujer debía de tener vicios extraños»; había sido sargenta en Cuba; «pensaba que su niña menor ... debutara en un salón, de bailarina»; «un poeta —dice ella— ha hecho un monólogo para la niña graciosísimo. Se llama *Instantáneas.* Es un nombre modernista, ¿verdad?», etc.; hace bailar a la niña (p. 411) y pregunta «¿Cómo tiene Lulú que hacer esta parte del tango, o sea la bisagra?», pensando que «el público pide siempre, por más emocionante, la bisagra» y diciendo que «sólo el hombre podía enseñar a la mujer la gracia de aquel movimiento»; comienza el juego (p. 412); la Valiente acababa de conquistar amorosamente a la hija mayor del Coronel; un usurero «es socio de la Coronela» (p. 413); «¡qué gentuza!», dijo la Baronesa; el Coronel,

con el retiro mermado, comprende que sus hijas tengan «que ser bailarinas y todo lo demás» (p. 413). Vuelve a citarse a la *Coronela* mucho más tarde (*Mala hierba*, III, 2). Según el Garro, Manuel conocía «lo peorcito de Madrid» (p. 477), y poco después las palabras de Vidal la describen cruelmente: es «una pendona. Fue la querida de un relojero...; tía ordinaria; se lió con ese militar; tía sucia y mala; una loba y tiene furor... ¿sabes?; ...con sus hijas nada, pero con ella, sí; ahora va a los cuarteles; lo que está haciendo con su hijo es todavía peor, ...por entretenerse le viste de chica» (p. 479). Cuando se inaugura el Salón París, la *Coronela* «trataba de explotar a su niña como empresaria y como madre» (p. 484) y había llamado a un torero, por el que la niña sentía inclinación, para que el debut fuera «del todo agradable» (p. 485); después se sabe por el polizonte que uno de los dueños del círculo es la *Coronela*, que ésta presta dinero y chantajea a ciertas aristócratas (p. 495-496). Por último, la Flora (*Aurora roja*, I, 4, p. 536) comunica a Manuel que la *Coronela* «tiene una academia de baile». La descripción de la *Coronela* comienza con su aspecto externo, conjuntamente visto por Manuel y el autor, e inmediatamente las circunstancias de su casa y las palabras que dice descubren su mentalidad; al final, los juicios del Garro y de Vidal clasifican su carácter y brevemente condensan su historia, cuya consecuencia imaginable son los actos ulteriores. La conducta de la *Coronela* no requiere que el autor introduzca en su enfoque su propia estimativa; bastan los hechos crudos para mostrar su índole deleznable, y eliminar toda simpatía.

Otra figurante femenina, en la escala también, pero

abajo, de la explotación de los apetitos, es la *Manila* (o la *Filipina*, en otras ediciones). Se encuentra en *Aurora roja* (III, 4): uno de los golfos de las casuchas que visitaba Juan entre la Patriarcal y el Tercer Depósito, llevó un día «una mujer tagala con el objeto de explotarla» (p. 617); el autor la radiografía rápidamente: «ganaba algunos céntimos entregándose a los hombres por aquellos descampados», «bastante fea», «cándido cinismo», «instinto natural de su vida salvaje», «absoluta ignorancia ... de moralidad sexual», «no sentía el desprecio de la sociedad», «desde la infancia maltratada por el blanco», no le hería «la abyección de su oficio», «no manifestaba odio contra los hombres», «le daba miedo ... andar de noche por aquellos andurriales», «se entregaba como quien hace un favor», el *Chilina* «le sacaba el dinero» (p. 617). Allí, «oían todos las palabras de Juan como una música agradable y dulce, ... y la *Manila*, quizá la que menos entendía, era la que con más fe escuchaba» (p. 617). Un anochecer de domingo, el *Chilina* exige a la coima su dinero, la abofetea, la patea: «ella no lanzaba ni un grito»; obtenidas unas monedas, se marcha; Juan y la *Manila* «encendieron una hoguera de ramas y los dos, muy tristes, se calentaron en ella» (p. 619). Meses después, al morir Juan, «se presentó en el cuarto la *Manila*» (p. 644); había estado en el hospital: «enorme palidez», olor «insoportable a yodoformo»; «entró, tocó la cara del cadáver con las manos y empezó a llorar»; «tristeza de animal en los ojos», «cuerpo débil», «entrañas quemadas»; «volvió con lirios blancos y rojos y los echó en el suelo delante de la caja» (p. 644). El enfoque piadoso del autor elimina todo lo brutal e interesado y

deja en pura desnudez el alma auténtica de esta ínfima aprendiz de Magdalena.

¿Qué conclusiones podemos obtener de estos ejemplos? No importa mucho el procedimiento descriptivo de estas figuras, ya se vean desde fuera por el autor o los personajes, ya se presenten física o moralmente en sus actitudes y en sus actividades, en sus palabras o en las de otros. Parece que lo esencial consiste en que el autor adopte el enfoque positivo o el enfoque negativo, que aplique a sus criaturas su simpatía o bien se la niegue, mediante la utilización de tres recursos: fría o cruda exposición, deformación caricaturesca e irónica, o aquiescencia piadosa y conmiserativa. Cuando los datos objetivos hablan por sí solos, no se requiere más que la exposición directa. La conducta de la *Coronela,* por ejemplo, es tan auténticamente perversa, que el autor no necesita cargar las tintas; la vida de Morales, en el otro extremo, discurre tan sencillamente clara y transparente, que tampoco son precisas pinceladas halagadoras para realzarla. En cambio, cuando el aspecto exterior no se corresponde con la realidad de fondo, el autor ha de echar mano, para revelar lo auténtico, de los otros recursos. Así, la fatuidad del *Superhombre* queda subrayada con el constante tono de ironía y caricatura; mientras el candor de la *Manila* exige, para que emerja de la superficie mísera, la intensificación de la mirada piadosa y sentimental. Esta actitud de Baroja para con sus criaturas (y, claro es, para todos los tinglados sociales montados por esas criaturas), este aplicar la simpatía o la acritud del enfoque, se basa en una distinción derivada de una virtud barojiana repetidamente señalada: el fondo insobornable de don Pío, que ya notó Ortega, la sinceridad. Podría decirse que Baroja separa, tanto en la vida como en sus novelas, el hombre en sí y la carátula con que se pasea por el mundo. Cuando hombre y carátula son coherentes, resplandece lo auténtico. Cuando el hombre y la máscara agradable se oponen, Baroja critica acerba o irónicamente la falta de sinceridad.

Narración y diálogo.

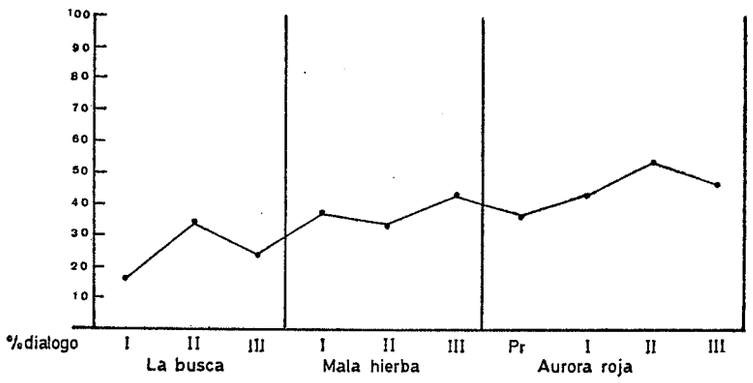
Los hechos presentados por el novelista, como es sabido, pueden exponerse como datos que se rememoran —y por tanto situados en el pasado—, o actualizarse reproduciendo las palabras dichas —y así hacerlos presentes. Son los dos recursos de que dispone: la pura narración que evoca desde lejos, y el diálogo que nos pone en contacto directo. Como en toda novela, el contar hechos y el reproducir palabras alternan constantemente en la trilogía. Consideremos cómo se reparten los dos procedimientos, dando por supuesto que la variación de uno en otro busca, como es natural, la animación del relato y el evitar la monotonía.

Una simple lectura de *La lucha por la vida* ya produce la impresión de que narración y diálogo se entrelazan bastante regularmente. El recuento por cifras corrobora esa impresión, puesto que un 62 y pico por ciento de la trilogía es relato, y un 37 y pico por ciento ocupan los diálogos. Si se observa cada una de las tres novelas, cualquier lector atento puede darse cuenta de que el lenguaje directo, la reproducción de diálogos, va en

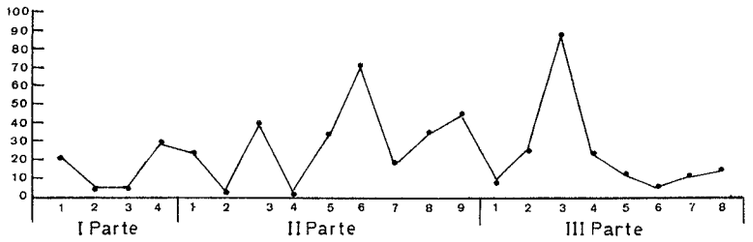
aumento desde la primera y que alcanza el máximo en *Aurora roja,* donde más que presentar hechos se discuten ideas y opiniones. Las cifras lo apoyan: en *La busca* sólo un 25 y pico % es diálogo; en *Mala hierba* sube el porcentaje a 38 y pico, y finalmente en *Aurora roja* supera el 47 por ciento. Parece esto de acuerdo con el predominio en *La busca* de las descripciones, en *Mala hierba* del movimiento, y en *Aurora roja* de las discusiones.

Si se desglosan estas cifras entre las partes constitutivas de cada una de las novelas, se obtiene un gráfico que puede explicar algunas particularidades. En *La busca,* la primera parte ofrece un 15 y pico % de diálogo, la segunda un 32 y pico, y por último en la tercera decrece levemente a casi un 24 %. Parece que esta distribución se relaciona con el carácter presentativo de la parte inicial, mientras en las otras dos, donde Manuel entra en el mundo a trabajar o a vaguear, hay más oportunidades para dar la palabra a los personajes. En *Mala hierba,* la primera parte arroja un 37 % de diálogo, que disminuye un poco, a casi 34 %, en la segunda, para incrementarse a un 43 % en la tercera. Puede pensarse que al llegar Manuel a la mayoría de edad en esa tercera parte y hallarse ocupado en una actividad aunque desordenada, existen más posibilidades de intercambio de palabras. En *Aurora roja,* aparte del prólogo que se distribuye conforme la media de la trilogía (37 y pico % de diálogo), las tres partes presentan mayor equilibrio de diálogo con narración: la primera 40,7 %, la segunda 51,8 %, y, finalmente, en la tercera disminuye algo, al 46 y pico %. La razón es obvia, puesto que en la segunda parte se incluye el conjunto de conversaciones sobre la

política y la sociedad. Dentro del ritmo de crecimiento del diálogo desde la primera hasta la última novela, se observa que en cada una parece existir una alternancia desde la parte inicial a la tercera: en *La busca* la curva de diálogos crece y luego disminuye; en *Mala hierba,* al contrario, decrece en la parte central y vuelve a aumentar en la tercera; en *Aurora roja,* se encuentra otra vez el máximo en la segunda parte. Gráficamente:

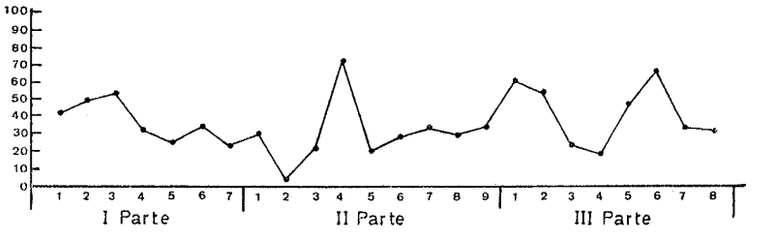


Convendrá examinar novela por novela la distribución de lo narrativo y lo dialogado en cada capítulo. En lugar de enumerar las cifras resultantes del recuento, será mejor exponerlas en un gráfico: El de *La busca* muestra este aspecto:



Ahí destacan varios rasgos. Los capítulos con máximo diálogo (superior a la media de la trilogía) son el 3.°, el 5.°, el 6.°, el 8.° y el 9.° de la segunda parte y el 3.° de la tercera. En la primera parte el capítulo con más diálogo es el cuarto, con 30 y pico %. Lo narrativo predomina sobre todo en el 2.° y 3.° de la primera, en el 2.° y 4.° de la segunda, y en los cuatro últimos de la tercera parte. Es curioso observar que los capítulos que en cada una de las partes representan la cima de diálogo (4.° de la primera, 3.° y 6.° de la segunda, y 3.° de la tercera) son precisamente aquellos en que interviene más intensamente Roberto: al iniciar la historia de su fortuna hablando con don Telmo, al visitar la Doctrina, al recorrer en compañía de Fanny, Manuel y Leandro los barrios bajos, al buscar a la volatinera y encontrar a don Alonso, y, en fin, cuando completa su relato de la herencia a Manuel. Roberto es, pues, un personaje que se presenta más con sus palabras que con sus hechos; como en el resto de la trilogía, su función consiste en hablar, particularmente aconsejando a Manuel. Los mínimos de diálogo (y, claro es, máximos de narración) se corresponden precisamente con los capítulos en que predomina la descripción de ambientes: en el 2.° y 3.° de la primera parte, la vida de la pensión; en el 2.° y 4.° de la segunda, el microcosmos del Corralón y la vida de la zapatería; en el 1.° y 6.° de la tercera, la tienda del tío Patas, la tahona y la casa del trapero. Y puede notarse en el gráfico cómo la frecuencia del diálogo presenta un ritmo casi regularmente alterno, puesto que nunca más de dos capítulos seguidos sostienen proporciones idénticas, evitando así la monotonía o uniformidad.

En el gráfico de *Mala hierba* se nota lo siguiente:

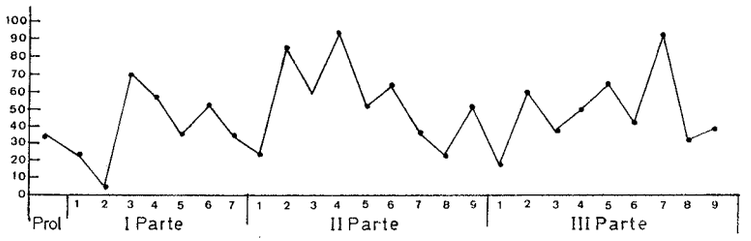


Aparte la misma alternancia del ritmo, los capítulos culminantes del diálogo son el 3.° de la primera parte, el 4.° de la segunda y el 1.° y 6.° de la tercera. Los máximos narrativos aparecen en el 7.° de la primera, en el 2.° de la segunda y en el 3° y 4.° de la tercera. La mayor altura del diálogo se encuentra precisamente, de nuevo, en el capítulo 4.° de la segunda parte. Se ocupa en exclusiva de Roberto y de las personas de su particular círculo,

y, por ello, según algunos críticos, parece un elemento pegadizo que interrumpe el relato lineal de la vida de Manuel y Jesús entre los capítulos 3.° y 5.°. Ya se ha aludido más arriba a la función que cumple: establecer un contraste violento entre dos mundos que se desarrollan en planos diferentes, con actitudes y mentalidad opuestas, pero en el mismo momento temporal, la Nochebuena, y en circunstancias semejantes donde hay una víctima (respectivamente Esther y la *Fea*) y un culpable (Fanny y Jesús). En los otros capítulos con predominio de diálogo, éste se justifica por las necesidades dialécticas de preparar las «combinaciones» de Mingote (I, 3.°) y de Vidal (III, 1.° y 2.°) y de desmontar entre juez, acusado y polizonte tal asunto (III, 5.° y 6.°). Las cotas más altas de narración coinciden con la descripción de un nuevo ambiente (I, 7.°: Cogolludo), la irónica exposición de la vida de los periódicos (II, 2.°) y las escenas de vida alegre con la Flora, la Aragonesa y la Justa (con sus respectivas historias, III, 3.° y 4.°).

En *Aurora roja* los capítulos de mayor abundancia de diálogo son, en la primera parte, el 3.°, el 4.° y el 6.° (con 69,2 %, 56,6 % y 51,8 %, respectivamente); en la segunda parte predominan: el 2.° (con 83,3 %), el 3.° (con 61,5), el 4.° (con 95,1), el 5.° (con 52), el 6.° (con 63,1) y finalmente el 9.° (con 53,5); en la tercera, se notan tres cimas: el 2.° (con 61,8), el 5.° (con 64) y por último el 7.° (con 91,7). Tres puntos culminantes, uno en cada parte: el conjunto de 3.° y 4.° en la primera, el grupo 2.°, 3.° y 4.° en la segunda, y el 7.° en la tercera. Las cimas de la primera parte se deben a los relatos o diálogos que aclaran los sucesos ocurridos después de acabar

Mala hierba; al no narrarlos el autor, son los personajes los que unos a otros se cuentan esos hechos (prehistoria de Juan; diálogo de Manuel con la Flora). Los capítulos 2.° y 3.° de la segunda parte constituyen el enfrentamiento dialéctico de los reunidos en la taberna del Chaparro. El 4.°, otra vez, junto con el 7.° de la tercera, introduce a Roberto con la exposición de sus ideas y consejos.



Las zonas de predominio narartivo se sitúan en el 2.° capítulo de la primera parte (resumen de las vidas de Manuel, Salvadora y amigos durante los cuatro años precedentes); en el primer capítulo (descripción de la taberna del Chaparro y sus alrededores) y el 8.° (relato retrospectivo de la captura del Bizco y la muerte de don Alonso) de la segunda parte; y en el primer capítulo de la tercera (exposición de las vacilaciones de Manuel entre las ideas del Bolo, de Juan y de Morales).

No deja de tener interés el hecho de que los capítulos en que el diálogo supera ampliamente a la narración son en las tres novelas los que colocan en primer plano a

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - BIBLIOTECA

Roberto Hasting: en *La busca* el 6.° de la segunda parte y el 3.° de la tercera, en *Mala hierba* el 4.° de la segunda parte, y en *Aurora roja* el 4.° de la segunda y el 7.° de la tercera. Si en la primera versión de la obra (la publicada en *El Globo*) Roberto no aparecía en absoluto, su inserción ulterior muestra, ya por el simple indicio de la variación entre lo narrativo y el diálogo, que Baroja cambió completamente el sentido de su trilogía. Pudo ser en principio, como creen algunos, una serie de «cuadros» más o menos costumbristas de la sociedad de fines del siglo XIX, expuestos con fines críticos y redactados con los incentivos de suspensión típicos de las novelas por entregas. Pero el autor descubrió otras posibilidades e introdujo la historia de Roberto, y sobre todo los consejos de Roberto como ángel de la guarda del personaje central. Roberto aparece al principio sólo al margen y se interesa únicamente por lo suyo (*La busca*, I); sigue un camino aparte respecto al de los otros personajes; se le ve prosiguiendo encarnizadamente sus propósitos, pero nunca en los momentos de actuación, sino cuando refiere sus actividades o cuando aconseja; es un historiador de lo que le importa, y un ideólogo de las actitudes que cree operantes; por ello, cuando aparece en el relato, suele estar hablando: o cuenta lo que ha hecho y lo que ha de hacer, o expone sus ideas como modelo recomendable de conducta. Historiador e ideólogo, es decir, la trasposición novelística del historiador e ideólogo retrepado en su rincón que fue don Pío. En efecto, las palabras que irrestañablemente pronuncia Roberto son fiel reflejo de las actitudes cerebrales y frías de Baroja, cuando hace historia objetiva o crítica

cruda y sinceramente sin casarse con nadie. Así, Roberto es la proyección de uno de los elementos esenciales constitutivos del talante de Baroja. Si se analizan los parlamentos de Roberto, se observa que no se distinguen en nada de los fragmentos de la obra de don Pío en que éste hace historia o elucubra sobre todo lo divino y humano.

No sucede así con los segmentos dialogados en que intervienen otros personajes. En estos otros casos, el diálogo, el estilo directo, cumple dos funciones. Una que podemos considerar puramente económica. Otra, la de caracterizar directamente el modo de ser del personaje. Claro que en última instancia una y otra función se basan en el criterio de precisión y exactitud a que aspira Baroja, con objeto de decir lo que quiere con el mínimo de recursos lingüísticos. El estilo directo resulta económico cuando, muy explícita la situación, un par de palabras dichas por los personajes aclaran las consecuencias y las actitudes. Se evitan así circunloquios y reiteraciones. Un ejemplo: al final del capítulo 4.° de la segunda parte de *Mala hierba*, cuando Esther le presenta los labios a Roberto, leemos (p. 444): «perdió la cabeza y los besó frenético. Esther se abrazó a su cuello; un sollozo largo de dolor y de deseo le hizo temblar de la cabeza a los pies. —¿Vamos? —Vamos. Salieron de casa». Sin entrar ahora a discutir si esta escena, como cree alguno, es muestra del puritanismo cerebral e inhibidor de don Pío (puesto que lo dicho en ese pasaje no excluye lo humanamente suponible e inevitable), interesa sólo subrayar cómo ese brevísimo diálogo («—¿Vamos? —Vamos») ahorra innumerables vocablos y deja la escena en el ve-

lado misterio de lo íntimo e intransferible que nunca interesó a Baroja iluminar por pudor: no que da excluído en absoluto que entre el temblar de Roberto y la seca invitación de «¿Vamos?» hayan transcurrido eternidades de vida íntima. Compárese el correalto de situación y expresión lingüística que se encuentra en el capítulo siguiente (el 5.° de la segunda parte de la misma novela): en el baile del Frontón, después de la adecuada preparación terpsicórea, Manuel pregunta a su pareja, que «era fea de veras» (p. 446): «¿Vamos?», y ella responde «Sí, vamos», mientras el muchacho «temblaba de emoción al pensar que llegaba el momento trágico» (p. 448). La única diferencia entre una y otra escena, es que en la última la situación es más explícita: «Empujaron una puerta de cristales, y en la escalera oscure desaparecieron...» Pero en ambos casos la habitual limpieza de expresión y la precisa parsimonia de palabras se condensan en la fórmula breve y exacta: «¿Vamos?» Antes o después, ¿qué importa?.

En cuanto a la función de las palabras pronunciadas como elemento caracterizador del personaje, los ejemplos surgen a cada momento y permiten observar la extraordinaria habilidad de Baroja para adecuar su lenguaje a cada tipo. No se trata sólo de las particularidades idomáticas de origen del personaje, que Baroja sabe captar muy bien, aunque no se pueda esperar de él el rigor de un dialectólogo. Así, la procedencia lingüística de algunos tipos queda perfectamente señalada. Por ejemplo: Fanny (la prima de Roberto) se expresa con las típicas alharacas exclamativas de los anglosajones: «¡*Oh,* yo voy prevenida!» (p. 299), «¡*Oh,* sí, sí!» (p. 300); la gitana insiste:

«*Escarriá,* ¿por qué no me das unas perrillas para los *churumbeles?* (p. 302); la niña Chucha, la mulata, se asombra de la «adopción» de Manuel: «¿pero qué *ocurrensia* le ha dado a la señora?... Pero su *mersé* está loca» (p. 396), y opina de Kate: «Es una *cantimpla* ¿sabe?»(p. 408); el cajista sefardí Jacob queda retratado con su arcaísmo: «¿qué es ese *pásharo* que tiene las plumas *amarías*?», «¡Ah, Mesoda! Este *pásharo* es un canario y te lo traigo para *tú*», «¡Ah, *roín,* te venga un dardo que borre tu nombre del libro de los vivos!», «Te veas como el *vapó,* con agua en los lados y fuego en el *corasón*» (p. 428); Esther, la polaca políglota, se expresa en el tono cartesiano, poco natural y abundante de «usted» de los doblajes televisivos: «quiero decirle qué clase de mujer es usted; quiero contarle sus perfidias nada más. Usted ha cometido conmigo, que me fiaba en usted como en mi madre, una acción villana; usted me ha vendido. Me dijo usted que...» (p. 441), y Oswald, el alemán, «de modo enfático», se lamenta: «¡Oh! ¡Ha matado mi vida!... ¡Ha matado mi vida!» (p. 422); el mozo andaluz que tropieza el Libertario en París, pregunta: «¿Qué quieren *éztos? ¿To?*» y exclama «¡Qué *gachós*!» (p. 574); el francés Caruty grita: «*¡Ah!... Es* bien... *Es* bien» (p. 577) y cuenta: «*Vengo de* dejar a Avellaneda. *Está* un hombre admirable... ¡Pero con un fuego, con una *verba!*» (p. 603); el verdugo andaluz se expresa adecuadamente: «Malo *é,* pero *peó é* morirse de *jambre*... Si *yega* el caso, se hará *to* lo que se pueda... He *sío sordao... Entonse* se levantó un poco y *serró* la *argoya*... Lo *veréis* ustedes...» (p. 590-591).

Las particularidades lingüísticas (de fonética, sintaxis o vocabulario) también reflejan la extracción del perso-

naje o su adscripción a un determinado medio. El habla madrileña petulante o agresiva de los golfos, o la agria y escéptica de los mendigos, brota aquí y allí caracterizando a los personajes con mayor inensidad y fuerza que largas descripciones o análisis internos. Las frases son breves e incisivas, el léxico en parte jergal y popular, los solecismos gramaticales no faltan: «¡Anda éste!... Pues no tienes tú poco *sorullo*..... A *najarse*, que viene gente» (p. 285). «Y ¡menudo choteo que tuvimos con las marquesas!... ¡Toma!, para *pulirlas*. Se venden aquí, en la misma puerta, a dos *chulés*... ¡Pues no *quien* que me case!... ¿Yo? ¡Que naranjas de la China! Que se casen ellas si *tien* con quién. Vienen aquí amolando con rezos y oraciones. Aquí no hacen falta oraciones, sino *jierro*, mucho *jierro*... Claro, hombre..., *parné*, eso es lo que hace falta... Y todo lo demás..., leñe y jarabe de pico...; porque *pa* dar consejos *toos semos* buenos; pero en tocante al *manró*, ni las gracias» (p. 293-294). «*Menúo* canguelo *ties*, gachó. Pareces un saltamontes. ¡Anda ahí, barbián! ¡Que te la *diñan*! Si no te retiras pronto te meten un palmo de *jierro* en el cuerpo» (p. 318). «¿Y qué? ¿Y qué? Yo te digo que es un *pipi* y que no *pue* con la *jinda* que tiene» «p. 319). «¡Si te digo que es una vida de *chipendi*!» (p. 331). Léase el relato, solemne e ingenuo y lleno de copulativas, que hace Vidal, cuando muchacho: «Pues nos llaman los *Piratas* de una pedrea que tuvimos. Unos chicos del paseo de las Acacias se habían formado con palos, y llevaban una bandera española, y, entonces, yo, el Bizco y otros tres o cuatro, empezamos con ellos a pedradas y les hicimos escapar; y el *Corretor*, uno que vive en nuestra casa y que nos vio ir detrás de ellos, nos dijo: «Pero vosotros, ¿sois piratas o qué? Porque si sois

piratas debéis llevar la bandera negra». Y al día siguiente yo cogí un delantal oscuro de mi padre y lo até a un palo y fuimos detrás de los que llevaban la bandera española, y por poco no se la quitamos; por eso nos llaman los piratas» (p. 284).

La garrulería de los bohemios, sus expresiones pedantes y su ingenio rebuscado, también aparecen reflejados cuidadosamente: «Ya lo dijo Schopenhauer: los fatuos son los que tienen más éxito con las mujeres. ¿De dónde habrá sacado a esa inglesa?... ¡Como no haya sido de la ingle!» (p. 385), «le retocaba las placas y la mujer... Es un filósofo de la escuela de Cándido. Ser cornudo y cultivar la huerta» (p. 390). O la suficiencia de los sociólogos snobs, con sus giros asépticos y llenos de muletillas y bordoncillos: «Yo quisiera hacer una revista de una gran independencia de criterio y que representara las tendencias más avanzadas... Yo, digo la verdad, soy anarquista, en el sentido filosófico, por decirlo así. Yo creo que hay que renovar esta atmósfera en que vivimos... Pero hay que saber qué anarquismo es el de ustedes: porque hay el nihilismo filosófico, hay la anarquía, que es la fórmula lógica y científica del socialismo radical, y, además de esto, hay el sentimiento anarquista, que es un sentimiento bárbaro, salvaje, de hombres primitivos» (p. 619-620).

Otras veces los datos caracterológicos de los personajes se manifiestan por su modo de hablar. La galante y experimentada abuela de la Irene, en la pensión, da prudentes consejos al mocito Manuel con expresivos recursos: «Porque, hijo, créelo, una mujer que tenga buenos

pechos y que sea así *cachonda,* siempre se llevará de calle a los hombres» (p. 269). Cuando, después de la incursión por las afueras, se despiden Manuel y Leandro de Roberto y Fanny, el primo exclama: «¡Qué mujer!», y al abundar Manuel: «Es simpática ¿eh?», asiente: «Sí es. Daría cualquier cosa por tener algo que ver con ella» (p. 302). El carácter ambicioso, petulante y seguro de sí mismo de Leandro queda ahí perfectamente sugerido; como en otros pasajes, por ejemplo, tras la pelea con el *Valencia,* su displicencia irónica y su matonismo: «Cuando no se sabe hacer uso de estas cosas [la navaja], no se deben emplear. Adviértaselo usted así a ese señor cuando le vea» (p. 318); «Tú no opinas aquí ni *ná.* Tú te vas a tomar el fresco y te callas. El *Valencia* es más blanco que el papel; lo que dice el *Pastiri,* eso. Muy valiente para explotar a los *sarasas* como tú y a los chavalejos de mal vivir...; pero cuando se encuentra con un tío que los tiene bien puestos, ¿qué? *Na,* que es un ganguero más blanco que el papel» (p. 319).

El optimismo retrospectivo, egocéntrico, ingenuo e irreprimible, resalta en los largos parlamentos de don Alonso, el *Titiri:* «No hay vida como la del artista de circo. No sé la profesión de ustedes, y no quiero rebajarla; pero donde esté el arte... ¡Aquel París, aquel circo de la Emperatriz, no los olvidaré nunca! Verdad es que Pérez y yo tuvimos suerte; hicimos furor allá, y no digo nada lo que eso supone. ¡Oh! Era una cosa..... Una noche, después de trabajar, se encontraba uno con un recado: 'Se le espera en el café tal'. Iba uno allá y se encontraba uno con una mujer de la *jai laif,* una mujer caprichosa, que convidaba a cenar... y a todo lo demás...» (p. 307).

El histrionismo cuco, servil y fantástico de Mingote se trasparenta en sus expresiones grandilocuentes y halagadoras, que no impiden esté alerta su sentido práctico de la realidad: «¿Qué le trae por este cuarto al ilustre escritor, noctámbulo empedernido, a horas tan tempranas?... Los hombres verdaderamente grandes despreciamos esas cosas verdaderamente pequeñas» (p. 391), «En todo es así este hombre: pérfido como la onda. Pero, ¡eh!, señor don Pelayo, yo le encontraré a usted. Si es usted un murciélago alevoso, yo le clavaré en mi puerta; si es usted un miserable galápago, yo le romperé su concha» (p. 393), «Es huérfano. Libre como el pájaro en la selva; libre para cantar y para morirse de hambre... Nadie dirá que tiene más de catorce o quince. El hambre no deja crecer los productos de la Naturaleza. Deje usted de alimentar a un hombre...» (p. 395), «Conserva, hijo mío, esa piedad filial; un protector como yo es casi tanto como un padre; es..., iba a decir, el brazo de la Providencia... Me siento enternecido... Ya no soy joven. ¿Tienes, por casualidad, algunos cuartos?» (p. 396).

El carácter de Manuel.

El consenso general de la crítica y del lector medio, afirma que de la obra de Baroja sólo recordamos, tras la lectura, un aroma de ambientes y opiniones, y que ninguno de sus innumerables personajes tiene la fuerza suficiente, la recia personalidad necesaria para perdurar inconfundible y aislado en nuestra memoria. Baroja —se piensa— es incapaz de dar, con la precisa intensidad y con la requerida insistencia, los detalles imprescindibles

para que un personaje se plasme corpóreamente y con recortada limitación en nuestra particular mitología. Entre aficionados a la lectura suele ser lugar común la opinión de que Baroja, tan sensible a los ambientes y a las circunstancias, nos ofrece como enormes mazacotes de escayola, más o menos consistentes o pormenorizados, que son sólo el molde de un vaciado: la figura intransferible que lo produjo ha desaparecido y el autor ni siquiera se molesta en hacer una reproducción en relieve correspondiente. Según esto, la novela de Baroja sería una obra en que únicamente constan las circunstancias y donde los agonistas centrales han dejado estrictamente su superficie epidérmica, esfumándose misteriosamente con sus internos entresijos: sus personajes serían puramente el hueco que ocupaban en el ambiente representado.

Pero el hecho evidente de que Baroja no se moleste en hurgar inconsideradamente en el fenómeno íntimo del personaje, no significa que éste sea sustituido por su rígido molde exterior. Lo que ocurre es que Baroja posee un sutil tacto y una discreción poco común, y no pretende manejar poderes de penetración en la individualidad interior del personaje mayores de los que confieren los vulgares y comunes sentidos corporales. Ahí se queda. Y el lector poco atento, o el crítico acostumbrado a otras actitudes más indiscretas de introspección psicológica en el mundo ajeno, se dejan llevar de la aparente y abundante señalización ambiental y piensan que la vida interior del personaje se borra y se reduce al hueco de su propia ausencia. Sin embargo, la lectura repetida y demorada de la obra barojiana pone de manifiesto que existen en ella delicados indicios y discretísimas alusiones

a ese elemento sólido y consistente del personaje, que, huidizo, parece haber dejado sólo la huella de su ajena caparazón externa.

En el caso que nos ocupa, el de *La lucha por la vida,* aunque, de acuerdo con los críticos, el lector evoque en primer término la inquieta y revuelta cacerola de cangrejos en precocción que las tres novelas ofrecen, ninguno dejará de recordar con nítidos perfiles la figura de su agonista central, Manuel. ¿Por qué? El novelista —y naturalmente, menos el personaje— no parece preocuparse de que Manuel aparezca, abriéndose paso con los codos o alzando petulante la voz, en el primer plano. Sin embargo, templado y resistente, aunque sin ambiciones y sin exhibicionismo, Manuel —como el tentetieso queda de pie— emerge de las grises profundidades de los figurantes ambientales y se coloca sin pretenderlo en el círculo privilegiado del enfoque luminoso, dejando en transparencias, leves pero reveladoras, las particularidades propias de su manera de ser.

¿Qué vamos sabiendo del carácter de Manuel a lo largo de la trilogía? Lo interesante, desde el punto de vista novelístico, es que lo que acerca de él aprendemos no lo captamos de un golpe, sino despacio, insensiblemente, leyendo una tras otra las tres novelas. Lo cual pone de relieve la intención central de Baroja: no ofrecernos un ser, un carácter, hecho y derecho, sino, como se dijo arriba, mostrarnos el proceso de formación —o de deformación, como preferiría alguno— del personaje. Por eso *La lucha por la vida* no es una sincronía (en que el decurso del tiempo queda omitido) donde se relatan los hechos de un ente de estas y las otras características,

sino más bien una diacronía (en que el paso del tiempo es factor esencial) donde se nos presenta la forja de un carácter particular mediante los hechos sucesivos que le configuran o en los que tiene que intervenir. No debemos, pues, preguntarnos, *cómo es* Manuel, sino mejor *cómo se hace* Manuel a lo largo de esos catorce años en que se desarrolla *La lucha por la vida.*

Cuando se introduce a Manuel (en el 2.º capítulo de la primera parte de *La busca*), lo conocemos primero por las referencias de los parientes sorianos de la Petra y por las propias reflexiones de ésta. Se trata de un chico revoltoso y díscolo, que allá, en el pueblo, perdía el tiempo y en cuyo carácter hay cierta semejanza con su padre (p. 262-263). En seguida el autor aporta directamente otros datos: era «ligero, perezoso e indolente», no gustaba del estudio y prefería «las correrías por el campo, todo lo atrevido y peligroso» (p. 265); tenía un temperamento sensible, puesto que Almazán, donde para un par de horas, le parece «enorme, tristísimo» (p. 264), y ante las pocas muestras de afecto de sus tíos «deja la casa con más satisfacción que pena» (p. 264); su maestro latinista, incluso, «le consideraba como un holgazán aventurero y vagabundo que no podía acabar bien» (p. 265). Detalles complementarios de la infancia de Manuel los ofrece su hermano, ya en *Aurora roja,* y sirven sólo para matizar lo conocido («De chico era muy valiente...» p. 534).

En cuanto interviene en la acción de la novela, se observa que no dice ni pregunta más de lo necesario e imprescindible (p. 265, 266), que toma nota y no comenta (p. 267), que aguanta y se acostumbra a lo molesto y a

la impertinencia hasta cierta medida, pasada la cual recurre al «descaro» y a la «indiferencia» (p. 267, 268). «Las facultades de acomodación del muchacho eran muy grandes» y «se desarrollaban sus aptitudes por encanto» (p. 269); y mientras se comporta sumiso y refractario a las normas educativas de su madre («darle algún golpe» y «hacerle leer libros de oraciones» p. 270), se nos muestra interesado por los comentarios de la vieja doña Violante, que escucha «con verdadera fruición» (p. 269), o por los misteriosos coloquios de don Telmo y el estudiante Roberto (p. 274), y se siente conmovido por las canciones de zarzuela y opereta que entonaba la achacosa anciana: «le producían una tristeza horrible» (p. 269), le sugerían mundos maravillosos fuera de su alcance. Al final de la primera parte de *La busca* termina la exposición de la sintomatología de las cualidades innatas del muchacho: está atento al mundo y es sensible y soñador, pero una discreta timidez le limita a transformar la visión de la aprendiza de costurera en una fantasía «base de otras fantasías» (p. 273); se adapta al ambiente sin protesta hasta que la agresión desmesurada le hace saltar rabiosamente (p. 276).

La dócil conformidad al entorno («Este es un barbián, se conforma pronto» dice su tío, p. 279), el dejarse llevar de acá para allá pero sin participación de su sensibilidad apartadiza e introvertida (siguió a Roberto «indiferente», p. 291; le miró «con extrañeza» y «se encogió de hombros», p. 294; «escuchó sin terciar», p. 283; se durmió y «se despertó despavorido» en la taberna de la Blasa, p. 317; «se había escapado por la puerta de la trastienda», p. 319; se marchó «aburrido de la charla», p. 322), el sentido de las propias limitaciones y posibilidades

(«observaba... con tranquilidad» al Bizco y «se encontraba dispuesto a hacerle frente», p. 284 y 296), el innato desvío por lo excesivo («sintió un miedo horrible», p. 285; le «molestaba bastante... la superioridad» de su primo, p. 281; «Yo creo que no tiene nadie derecho a matar», página 314), la confiada creencia en la bondad ajena, sólo rectificada con disgusto cuando los hechos objetivos friccionan ásperamente su fondo personal bienintencionado («vio, no sin cierto asombro, la verdad de lo que decía Vidal», p. 288), son los rasgos de Manuel que quedan ya patentes a lo largo de la segunda parte de *La busca*. Su ánimo imaginativo, aficionado a las correrías (p. 265), sufre con la monotonía y la sujeción del trabajo (p. 282), con la inmovilidad de la rutina (p. 325) y sueña con tener «dinero para conocer el mundo» (p. 295).

Cuando en la tercera parte le vemos entregado a un «trabajo superior a sus fuerzas» (p. 326), Manuel ya está «curado de espanto» (p. 326) y «convencido de que todos los móviles de la vida son egoístas y bajos» (p. 328). La enfermedad, tras la cual «había crecido», agudiza su sensibilidad (p. 329). «Avergonzado y confuso» (p. 330), expulsado por doña Casiana y a la deriva, recala en casa de la Salomé, especie de parcial prefiguración de la futura Salvadora, y mientras almuerza bajo su maternal y protector amparo, adormidera de sus inquietudes, piensa que «si él tuviese más año y un buen oficio... se casaría» con ella (p. 331). Esta sensibilidad, esta espera vaga de algo, corregida por el escepticismo, le van encerrando en sí mismo en la tercera parte de *La busca*. Aunque momentáneamente los pequeños hechos positivos le tienten y le arrastren, se aleja siempre a su personal

rincón «sin saber qué hacer ni qué camino seguir» (p. 339). Aquella «sensación confusa de la vida» como «algo incomprensible y muy extraño» (p. 324), que experimenta cuando el suicidio de Leandro, se convierte, al morir su madre, en un lúcido reflexionar sobre «la utilidad de la vida» y «acerca de la muerte» (p. 334). Ante el brillante panorama de la vida maleante que le pinta Vidal («es una vida de *chipendi*», p. 331), Manuel, perplejo entre el señuelo de «hallarse libre de preocupaciones» (p. 336) y su escamada experiencia, pregunta «¿Y se vive bien así?» (p. 335). Vacila, pues; pero como no hay opción, «se decidió... a lanzarse a la vida maleante» (p. 343). Tras «escrúpulos y remordimientos», profundamente abatido (porque «Yo no sirvo para esto», p. 347), reconoce que «no tenía aptitudes» (p. 352). Mientras sueña con «una mujer muy blanca y muy hermosa» (el eterno femenino protector, p. 356), le vuelve a la realidad, a la humilde realidad, el señor Custodio. Al contacto con ella, como los detritus de la ciudad, Manuel sentía que «se dignificaba» (p. 361).

Ahora es cuando los rasgos de timidez de Manuel quedan más claros, gracias al episodio de la Justa. La «mirada brillante de deseos» (p. 364), el «anhelo doloroso de posesión», las «ganas de llorar de ira y de rabia», los «pensamientos vagos y tristes», la «inutilidad de su vida» (no ya de la vida en general) es el cuadro clínico del «doloroso despertar de la pubertad» (p. 365) -del muchacho tímido, introvertido y soñador. «Avergonzado y sediento de venganza» por el desengaño (p. 369), poseído de un «furor negro», decide ponerse «en contra de la sociedad» (p. 370), y, con típico bandazo a la audacia, le vemos pelearse con *El Intérprete* (p. 371) y sentirse

«valiente y burlón». Pero basta el comentario del municipal («éstos ya no son buenos», p. 372) para que todo vuelva al orden y surta de las capas profundas el fondo esencial de Manuel y decida conscientemente corregirse.

En consecuencia, en *Mala hierba,* «hallábase Manuel con decisión para intentar seriamente un cambio de vida; se sentía capaz de tomar una determinación enérgica y dispuesto a seguirla hasta el fin» (p. 377). Pero estos sinceros propósitos no van acompañados de una acción en consonancia con ellos. Manuel carece de la voluntad necesaria y se limita a «estar a lo que salga» (p. 379) y abandonarse pasivamente a las corrientes que le captan («siguió sin buscar ni hacer nada útil» p. 385): si son benignas, sabe apreciar sus beneficios, si adversas, se resigna filosóficamente («eres un filósofo» le dice la Baronesa, p. 396; «se encontraba en aquella casa en el paraíso», p. 398; en la finca de Cogolludo «se encontraba en sus glorias» y «se puso a trabajar con fe», p. 420). Repetidamente le vemos caer y levantarse, siempre por influencia ajena: agradecido y leal para los que le tratan bien («Han sido muy buenas para mí», p. 423; «se enterneció Manuel con el recuerdo», p. 495), rebelde e inquieto ante la crueldad y la maldad ajena (p. 433), temeroso de lo que pueda hacerle volver al mal (página 432; «si hay que hacer una granujada, casi casi prefiero vivir así», p. 473), y, cuando se producen las caídas, sintiendo «una inercia imposible de vencer» (p. 448) o «el malestar que experimentaba con aquella vida» (p. 481).

Dos pasajes son elocuentes en esta segunda novela. Uno, la descripción física y moral que de Manuel hace

Horacio, el antropólogo aficionado (p. 415): «Este es un celta... ¡Buena raza! El ángulo facial abierto, la frente grande, poca mandíbula... Como no tienes dinero, ni eres hombre de presa, ni podrás utilizar tu inteligencia, aunque la tengas, que creo que sí, probablemente morirás en algún hospital». El otro, es el episodio del reencuentro de Manuel con la Justa, cuatro años después de su decepción. Cuando descubre que la moza guapa que le toca en suerte es la Justa, «Manuel la miró sobrecogido»; «quedaron en la mesa sin saber qué decirse», sintió «una tristeza dolorosa, el aniquilamiento completo de la vida», y «nunca se había sentido tan miserable» (p. 481-482). El viejo ideal destruído, sí; pero ya Manuel, aleccionado por la dura experiencia, reconoce que «había que aceptar las cosas tal como venían» (p. 483). No obstante, el rescoldo de la antigua ensoñación se reaviva y Manuel hace proyectos y promesas, que como siempre se disuelven en la inercia. «A pesar de los hermosos planes de regeneración..., Manuel no intentó nada» (p. 483), esperando simplemente, como don Alonso, que viniera «la buena», «un cambio de vida... para ellos, sin esfuerzo, como una cosa providencial» (p. 484). Y cuando, tras la muerte de Vidal, la Justa le abandona, Manuel «se echó a llorar»: «Era el despertar de un sueño hermoso; había llegado a creer que al fin se emancipaban los dos de la miseria y de la deshonra», «¡Y se sentía tan solo, tan miserable, tan cobarde otra vez!... Estaba al principio de la vida y se sentía sin fuerzas ya para la lucha. Ni una esperanza, ni una ilusión le sonreía» (p. 490).

En *Aurora roja,* apagadas las ansias juveniles de aventura e intensificado el sentido del orden por influjo de la Salvadora, el carácter de Manuel ya está forma-

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA · BIBLIOTECA

do: «ya era un burgués» piensa de sí mismo (p. 544). Huye de lo que pueda modificar su tranquila situación: «Lo pasó mejor en casa... Me fastidia ir al centro de Madrid por la noche. Casi, casi le tengo miedo..... Soy un hombre que no tiene energías para nada» (p. 535). «Su vida pasada le parecía un laberinto de callejuelas que se cruzaban, se bifurcaban y se reunían sin llevarle a ninguna parte; en cambio, su vida actual, con la preocupación constante de allegar para echar el ancla y asegurarse un bienestar, era un camino recto, la calle larga que él iba recorriendo con el carretoncillo poco a poco» (p. 522).

Su sensibilidad y su timidez persisten. Todo su apagado proceso amoroso con la Salvadora, hasta su boda, está enhebrado en el íntimo y apenas exteriorizado fluctuar entre el deseo y el respeto («me impone como si fuera mi hermana mayor» p. 523; «le halagaba que supusieran que la Salvadora era su novia» p. 526), entre la decisión y la retirada («Déjame que te bese», «la hablaré» p. 547; «quisiera hablar contigo despacio» p. 551; «no adelantaba nada en sus negocios amorosos», «habrá que resolverse» p. 569; «te besaré como si besara la bandera roja ¿sabes?» p. 636). Toda su actitud teórica y política en esta novela se orienta por sus sentimientos de piedad hacia los desvalidos, de simpatía ante la posibilidad de un mundo mejor y de rechazo frente a la violencia, la crueldad e, incluso, el cálculo cerebral e impasible («es usted muy duro, muy pesimista» le dice a Roberto, p. 635). Como Roberto le define: «Eres un sentimental infecto» (p. 632).

Antes se apuntó lo que la figura de Roberto tiene de

trasunto del propio Baroja. Ahora, el carácter de Manuel, resumido en la etiqueta de «sentimental infecto», debe considerarse como la otra cara del temperamento de don Pío. Cerebral y sentimental a la vez, escéptico y piadoso, hombre de acción en sueños y tímido retrepado al margen, don Pío ha escindido en la trilogía su espíritu, utilizando el procedimiento de «análisis» a que irónicamente se refiere en el prólogo primitivo de *La Busca* (incluido en OC, XIII, p. 833-838), y muestra, particularmente en los diálogos de Roberto y Manuel, las batallas internas de las dos facetas suyas. Es fácil descubrir las semejanzas que, tanto en carácter como en reacciones y actitudes, existen entre Manuel y Baroja, e incluso el paralelismo y las coincidencias concretas en pequeños detalles entre la vida del personaje y la autobiografía del autor. A éste sus primeros maestros le decían: «Baroja, no será usted nunca nada», como a Manuel el dómine soriano «le consideraba un holgazán aventurero y vagabundo que no podía acabar bien» (p. 265). La timidez y la audacia en momentos precisos son también comunes. Baroja quiere ser un buen señor burgués (OC, VII, p. 641) y lo consigue como Manuel (p. 544). Se recluye en su casa; y ésta, la de Baroja, parece reflejarse en el hogar tranquilo y algo aséptico en que imperan la Ignacia y la Salvadora, como en casa de don Pío su madre y su hermana [1].

(1) Citemos algunos ejemplos de detalles en que Baroja incluye experiencias personales en la vida de Manuel. La muerte de la Petra un domingo de Piñata (p. 384) recuerda el fallecimiento de la abuela paterna de Baroja, también en carnaval (OC, VII, p. 520). Cuando Manuel, al dirigirse a Madrid, espera en Alcuneza el transbordo "se tendió entre fardos y pellejos de aceite" (p. 264) al igual que Baroja y su hermano en la ex-

¿Qué tiene esto de extraño? Absolutamente nada. Todo novelista puebla las siluetas externas de sus personajes con elementos de sus propias vivencias. El mismo Baroja lo ha dicho: «¿Quiénes son los novelistas actuales que han podido crear tipos que lleven como una vida independiente de su autor? ¿Quiénes son los que han esbozado sombras que no sean la proyección de sí mismos? Yo no conozco a ninguno» (OC, VII, p. 1044).

Técnica expositiva.

Hemos intentado disecar la trilogía. Se han procurado aislar sus ingredientes, o sistemas anatómicos: argumento, ambientes, personajes. De pasada se ha aludido a la fisiología o función de esos elementos. Antes de rematar estas largas consideraciones, convendrá volver a lo vivo y examinar, aunque sólo parcialmente, con método de muestreo, cómo se combinan y se relacionan en el todo esas partes aisladas artificialmente. Esto es, tra-

cursión por tierras del Duero (OC, VIII, 804: "nos tendimos a dormir en el suelo, entre fardos y pellejos de aceite"). Cuando Manuel y sus protectoras abandonan Cogolludo y se acercan a la estación próxima (p. 420), la descripción del paso del tren en la noche oscura, reproduce casi literalmente las impresiones de Baroja en esa excursión al llegar a Alcuneza (VIII, p. 804). La entusiasta labor de Manuel para ajardinar en vano el secarral de la finca de Cogolludo (p. 420) es trasposición de las mismas experiencias de Baroja, cuando, enfermo su hermano Darío, se instala la familia en Burjasot (VIII, p. 610). La escena nocturna en *Aurora roja* (p. 562-564) con Manuel, Jesús, la criada y la buscona, la cuenta Baroja en sus memorias (VII, p. 842). La repugnancia de Manuel en la plaza de toros ("le pareció el espectáculo una asquerosidad repugnante y cobarde", p. 368) coincide con la de Baroja (VII, 877: "corridas de toros, he visto una de chico, y no me gustó nada"). Etc.

tar de ver el fundamento de la técnica que Baroja utiliza para expresar con la lengua los diversos materiales que unifica en el relato.

Leamos, por ejemplo, el capítulo inicial de *La busca*. Se ha dicho más arriba que su función es sobre todo presentativa. El autor, que sabe, como es natural, lo que pretende relatar, está obligado por necesidad a ofrecer al lector ciertos cimientos o datos básicos desde los cuales pueda discurrir la narración. Hay múltiples procedimientos prácticos. Se puede enfocar de entrada, con toda la luminosidad requerida, al protagonista. Se puede enfocar la época o el ambiente en que va a desarrollarse el relato. Se puede poner en primer plano el momento preciso en que la cinta continua narrativa comienza a desenvolverse. Baroja ha elegido para su trilogía este último procedimiento: la delimitación de un segmento temporal muy concreto en el cual se insertan los rasgos esenciales del ambiente en que surgirá el protagonista; segmento temporal muy concreto, pero vagamente inserto en el decurso objetivo del tiempo, mostrando así que lo que narra no es historia, sino novela. Ahora bien, como todo novelista pretende que su narración se presente *como si* fuese historia, la actitud del autor al principio de *La busca* es la tradicional y ambigua que inauguró Cervantes: aparentemente objetiva, mas con los correctivos irónicos que insertan la intención fictiva. Así, en este capítulo primero, se presentan unos hechos desnudamente, a la vez que asoma, omnisciente y regocijado porque está en el secreto, el propio observador, el propio creador, estableciendo el contraste y el equívoco entre realidad y ficción, meollo de toda creación novelística auténtica, que desde Cervantes ha de ser baciyelmo, y no ex-

clusivamente pura fantasía —yelmo— ni estricta realidad —bacía.

La ambigua imprecisión aparece desde el inicio con la demorada referencia a las tres horas distintas que marcan el reloj del pasillo, el «relojillo petulante de la vecindad» y el grave sonar del de «una iglesia próxima». Ya se ha indicado cómo Gregorio Salvador interpreta esta referencia al principio de *La busca* como síntoma y anuncio de la equivocidad temporal de todo el relato. El autor, que desea sentar plaza de riguroso historiador, lamenta no poder determinar cuál de los relojes es realmente exacto, y se conforma en la práctica prescindiendo de la absoluta precisión cronológica. Reconoce que «es verdaderamente poco científico no poder precisar con seguridad en qué momento empieza el cañamazo de este libro» (p. 257), pero lo que le interesa es captar de forma comunicable ese momento concreto, un momento único e irrepetible, aunque con muchos rasgos comunes a otros infinitos momentos de la vida de los hombres.

Casi la primera mitad del capítulo consiste en el intento de fijar, con irónica seriedad de puntual cronista imperturbable, las circunstancias temporales, de espacio y de habitantes del momento que se enfoca. El observador se sitúa, impertérrito y grave, al paño, y todo el pasaje, desde el principio («Acababan de dar las doce», p. 257), discurre por la zona de evocación indeterminada y sin límites que imponen los reiterados y predominantes imperfectos («acababan, era, estaba, tenía, hacía, galopaban, era, deslizaba, cesaban, apagaban, reinaba, rascaba, encontraban, dormía, hacía, veía, era, dormía»). En este ámbito estático, situado así en el tiempo —y

también en el espacio («pasillo, calle, balcones, morada, mecedora, cocina, silla»)—, sólo dos actos concretos se destacan brevemente: el sonar del relojillo de la vecindad y la larga campanada de la iglesia próxima, que interrumpen la exposición con los oportunos perfectos («sonaron, dio, vibró»), anunciando la cadena de pequeños hechos que inmediatamente se van a suceder en el resto del capítulo, también sugeridos por perfectos, poniéndose así en primer plano. Pero en esta primera parte del capítulo, se entrevera otro factor que deteriora la uniforme e impasible observación del autor, dando a entender que aquello no es historia, a pesar de su científica y fría apariencia, sino más bien comentario en que el autor mete su presente y el regocijo de su mirada. Así se insertan consideraciones y apostillas, irónicamente subrayadas con el uso retórico e intencionado de los adjetivos y de las imágenes estereotipadas, que se manifiestan en presente gramatical («la uniforme y monótona serie de las horas que va rodeando nuestras vidas», «el oscuro seno del tiempo», «el autor no puede decirlo», «lo siente», «es», «el cañamazo en donde bordamos las tonterías de nuestra vida», «empieza, desconoce, sabe», «los caballos de la noche galopaban por el cielo», «la hora del misterio», «piensa, sale, buscan, encuentran», «casta doncella», «venerable anciano», «morada casta y pura», «apacible silencio»). El contraste entre la aparente gravedad de estas consideraciones casi filosóficas y la nimiedad de los hechos expuestos ya es síntoma suficiente del jovial tono humorístico con que se inicia *La busca* y que queda realzado por esos otros dos recursos que se acaban de citar: los clichés metafóricos y los epítetos consuetudinarios. Nótese el procedimiento habitual del au-

tor («Era una mujer flaca, macilenta, con el pecho hundido, los brazos delgados, las manos grandes, rojas y el pelo gris», dormía «con una respiración anhelante y fatigosa») y cotéjese con las expresiones anteriores de intención irónica: «uniforme y monótona serie», «oscuro seno», «larga y sonora campanada», «graves filósofos», «casta doncella», «lentos y gangosos ronquidos».

En esta primera parte del capítulo, pueden notarse tres segmentos: uno presentativo del «momento» (el sonar de los tres relojes), otro de consideraciones del autor, el tercero presenta el espacio («la morada casta y pura de doña Casiana») animado por sólo el grillo de la vecindad. La transición desde este pasaje de circunstancias de tiempo y espacio (y todavía caracterizado por los imperfectos) hasta la segunda parte del capítulo, estrictamente narrativa, introduce los personajes. Hasta aquí, el autor parodia la actitud de los folletinistas que quieren dar solemne tono verídico de historiador a su relato. Hecha con tan pocos recursos lingüísticos esta indicación, en la segunda parte el autor varía su enfoque distorsionante y adopta andadura normal; se aleja totalmente del puro acontecer que narra y se presentan ahora unos pocos actos sucesivos que animan el ambiente, el momento y los personajes expuestos. Ahora, las formas verbales son todas perfectos: la Petra «se despertó, cerró la ventana, dobló los paños, salió, dejó los platos, guardó los cubiertos, descolgó la candileja, entró en el cuarto de doña Casiana», y así seguimos hasta el final: «llamó, murmuró, iluminaron, abrieron, gritó, asomó, miró, siguió, apareció, repitió, debió, añadió, dio, salió, repantigó, soñó, entró, dejó, leyó, repitió, comenzó, metió, persignó, apagó, tendió, apoyó, durmió, despertó, murmuró, cesó, abismó, oyeron, pensó, oyó, replicó, oyó, continuó, hubo, oyó, siguió».

Termina la segunda parte —y el capítulo— con los mismos elementos que cerraban la primera: el chirriar persistente del grillo de la vecindad. Los hechos narrados son pocos: se despierta la Petra, concluye sus labores (en muda y sobria enumeración) y despierta, para saludarla, a la patrona. Aquí se introduce el estilo directo y una ampliación del espacio, ya no desde el punto de vista marginal del observador, sino desde la atalaya del personaje, doña Casiana, en su mecedora al fresco, mediante dos simples datos: iluminación de los balcones de enfrente y «un preludio suave de guitarra». Ama y criada quedan caracterizadas con profundidad sin recurrir a profusas indicaciones. El cansancio y la indiferencia de la Petra se reflejan en sus secas palabras y en su silencio («Si quiere usted algo», «Está bien», «Buenas noches», «sin replicar nada»). Por otro lado, las preocupaciones económicas y la curiosidad malsana y envidiosa de la patrona surgen transparentes en sus pocas frases: «¡Ah sí! Mañana dígale usted al panadero que el lunes que viene le pagaré», «¿Eh? En casa de la *Isabelona*... Se conoce que ha venido gente», «Eso, eso produce; no estas porquerías de casas de huéspedes», «Mañana voy a echar el toro al curita y a esas golfas de las hijas de doña Violante, y a todo el que no me pague. ¡Que tenga una que luchar con esta granujería! No; pues de mí no se ríen más...» Y mientras la patrona se sume en dulces sueños de prosperidad apaciguando sus iras, la Petra reanuda los repetidos actos de su rutina diaria para acostarse. Con escuetas alusiones, la lengua de Baroja pone en evidencia la sordidez en que se consume la resigna-

ción cansina de la criada: cuartucho oscuro, trastos viejos, caja de cerillas grasienta, libro sucio y mugriento, noche sofocante, agujero, calor horrible, y otro ruido: el crujido isócrono de la carcoma. Ni una nota clara y alegre.

La última parte de la narración, separada por un par de horas de sueño profundo de la Petra, amplía los personajes. Tampoco los presenta directamente el autor: antes los había anunciado la patrona («esas golfas de las hijas de doña Violante») y ahora los reconoce la Petra al despertarse «ahogada de calor»: «Ya está ahí doña Violante con sus hijas. Será muy tarde». Antes las ha llamado golfas doña Casiana; la Petra no se atreve a tanto, pero su deducción («Será muy tarde») concuerda, y ya lo que sigue respecto a ellas no nos extraña. Silencio y un nuevo ruido: la falleba de un balcón «abierto con cautela». Y otra vez las dos actitudes: la de la Petra, indiferente («Alguna de esas se ha levantado. ¿Qué trapisonda traerá?»), y la de la patrona, gritando «imperiosamente desde su cuarto». Otro diálogo, rápido y mordaz, enfrenta a las dos, doña Casiana e Irene, aquélla resumiendo las iras económicas precedentes y fastidiada de que pudieran acontecer en su morada «casta y pura» hechos como los de «enfrente», sin obtener los mismos beneficios. Nótese la habilidad en eludir y aludir: «—Salga usted del balcón. —Y ¿por qué tengo *de* salir? —Porque sí..., porque sí. —¿Pues qué hago yo en el balcón? —Usted lo sabrá mejor que yo. —Pues no sé. —Pues yo sí sé. —Estaba tomando el fresco. —Usted sí que es fresca. —La fresca será usted, señora. —Cierre usted el balcón. Usted se figura que mi casa es lo que no es. —Yo ¿qué he hecho? —No tengo necesidad de decírselo. Para eso, enfren-

te, enfrente». Los rasgos de ambas mujeres quedan vivamente iluminados. Y el carácter de la Petra, que escucha desvelada, sin participar pero con atención, se redondea con su consideración «Quiere decir que en casa de la *Isabelona*», sin juzgar, únicamente aclarando para sí misma las palabras.

Por fin se cierra el capítulo con la enumeración de breves sucesos, impersonalmente expresados, pero en relación con lo anterior: nuevos ruidos que remata el chirriar del grillo. El capítulo está construido narrativamente sobre unos pocos hitos auditivos que se suceden en el tiempo: los relojes, el grillo, el cierre de una ventana, el preludio de una guitarra, la carcoma, la puerta que se abre, pasos en el pasillo, la falleba del balcón, el balcón cerrado de golpe, de nuevo pasos, portazo, murmullo de conversación, y el grillo. Entre ruido y ruido se van engarzando hábilmente los elementos del relato, tiempo, espacio y personajes, constituyendo una escena de rara precisión y auténtica realidad viva, en que se combinan equitativamente narración, descripción y diálogo.

¿No sabía construir Baroja? Si con esta muestra no bastara, analicemos, para terminar, el prólogo de *Aurora roja,* que, en comprimido, reúne todos los elementos integrantes de la narración barojiana. Trata, como dice el titulillo, de «Cómo Juan dejó de ser seminarista» y narra la primera etapa de su huída a través de las tierras sorianas. Es, pues, un ejemplo más del tema tan barojiano de la fuga de un personaje hacia un destino cuya realidad sólo consiste en un pálido brillo de lejanos horizontes inciertos. Las posibilidades de logro de esa meta no interesan; lo primordial es señalar con claridad el punto

desde donde el personaje se despega, y sobre todo la voluntad de arranque disparada hacia ese destino (si soñado, no importa). ¿Cómo presenta Baroja esta situación? Como de costumbre, las evoluciones del espíritu se materializan en movimiento corporal. Podía haberse analizado con vario pormenor el proceso de transformación de Juan y haberlo plasmado en una exposición evocativa y quiescente. De hecho, el desligarse Juan de su situación anterior se traspone en términos espaciales y corpóreos, que intensifican así el proceso interno: Juan se desentiende de sus creencias primitivas y se separa a la vez del lugar donde las había profesado. Lo esencial es la huída y la voluntad hacia el futuro que la informa. Pero esta huída debe apoyarse en terreno concreto (aunque no se diga, la tierra soriana). El mismo Baroja dice, socarronamente, al colocar la pensión de doña Casiana en la antigua calle del Olivo (*La busca,* p. 260), que no trata de «demostrar la necesidad matemática» de esa situación, «porque, indudablemente, con la misma razón podía haber estado emplazada» en cualquier otra calle, y sólo lo hace así obligado por «sus deberes de cronista imparcial y verídico». Aquí, en el Prólogo de *Aurora roja,* la huída de Juan podía haber transcurrido por otra geografía. Pero hay motivos particulares del autor para que sea así: es un paisaje que ha vivido y que le impulsa a hablar de él. Compárese con el reportaje, ya citado, *A orillas del Duero* (OC, VIII p. 804-812)[1].

(1) Puntos comunes de la huída de Juan y el viaje soriano de los Baroja son, por ejemplo, los siguientes: "Empezó a desfilar por el camino una interminable fila de carros de bueyes, cargados de madera aserrada y ramaje de roble; por delante de cada yunta, con la aguijada al hombro, iban mujeres negruzcas con la cabeza cubierta por el refajo" (VIII, p. 806), se transforma apenas en *Aurora roja* (p. 515): "al amanecer se cruzó con una fila de carretas de bueyes, cargadas de madera aserrada y de haces de jara y de retama; por delante de cada yunta, con la ijada al hombro, marchaban mujeres, cubierta la cabeza con el refajo". "Uno de ellos... posee grandes bigotes amenazadores, a primera vista... resulta imponente; pero pronto se comprende que, a pesar de su rostro terrible, es una buena persona, que ha trocado el carácter adusto y amenazador del guardia civil por la serenidad y la filosofía del hombre del campo" (VIII, 806) se convierte en "Uno de los guardias tenía grandes bigotes amenazadores y el ceño terrible... A primera vista era un hombre imponente; pero al hablar se le notaba en los ojos y en la sonrisa una gran expresión de bondad... Se veía que los dos habían trocado el carácter adusto y amenazador del soldado por la serenidad y la filosofía del hombre del campo" (*Aurora roja,* p. 517). En ambas narraciones, el guardia grita "con voz campanuda" para animar a los excursionistas y a Juan, respectivamente: "No hay que pararse. Al que se pare le voy a dar cuatro palos. ¡Arriba, chiquitos! (VIII, 806-807), y "no hay que pararse. Al que se pare le voy a dar dos palos. ¡Arriba, chiquito!" (*Aurora roja,* p. 519).

El paisaje sirve de símbolo del ambiente y situación oscuros de que se huye. «La noche estaba fría; la luna se había ocultado tras del lejano horizonte, y las estrellas temblaban en el alto cielo; cerca se oía el rumor confuso y persistente del río» (p. 514). Las viejas creencias son esa noche oscura y fría, ese temblor, ese rumor confuso. La huída se prosigue en el prólogo hasta que se vislumbra un horizonte hermoso a la salida del desfiladero: «abajo, por la otra parte de la quebrada, se veía brillar el sol sobre la mancha verde de los pinares...; el agua clara y espumosa, corría a buscar los torrentes; entre las masas negruzcas de las nubes aparecían jirones de cielo azul» (p. 519). Es evidente el contraste: noche sin luna frente a brillar del sol, rumor confuso del río frente a agua clara y espumosa.

El prólogo se organiza en dos partes bastante precisas. La primera comienza con la presentación de Juan

(y de su compañero). Expone los fundamentos de su decisión de abandonar el seminario (p. 511-514), sobre todo mediante el diálogo, en tanto los dos mozos pasean de vuelta al pueblo hasta que anochece. Se despiden ambos, dirigiéndose por derroteros opuestos y con ánimos contrarios: Juan, «por detrás de la iglesia al ejido del pueblo» (al mundo libre, diríamos); Martín «entró por una tortuosa callejuela» (a su vida anterior); Juan «marchaba alegre y decidido», su amigo «un tanto melancólico» y turbado por «aquella rápida visión de una vida intensa» (p. 514). Se prosigue con la despedida de su tío en la estación y el abandono definitivo del pueblo, rematándose con un «Siempre adelante» (p. 515).

Durante toda esta parte del prólogo, Baroja va alternando la exposición descriptiva (personajes y escenarios con formas verbales de imperfecto) y la consignación del movimiento de los dos mozos (con formas de perfecto) mientras hablan en un diálogo con etapas sucesivas: comunicación de la decisión de Juan y sorpresa del amigo; consideraciones y consejos acomodaticios de éste; justificación de Juan relatando hechos pasados y comentando sus lecturas; aceptación de la actitud de Juan y despedida de ambos. Todo el fragmento va desarrollándose sobre el paisaje otoñal, con el curso del río como fondo: primero «escondido tras un boscaje, resonaba vagamente en la soledad»; luego «turbio, rápido, de color de cieno, pasaba murmurando por debajo de las fuertes arcadas, y más allá, desde una alta presa cercana, se derrumbaba con estruendo»; finalmente, como destino de las prendas y papeles eclesiásticos que van «a parar al fondo del río» (p. 513, 514, 515). También el pueblo se destaca tras el movimiento y el diálogo de los dos personajes: primero, «a lo lejos, asentada sobre una colina, se divisaba la aldea con sus casas negruzcas y sus torres más negras aún» (p. 511); después «por las calles del pueblo», «la luz eléctrica brillaba en las vetustas casas, sobre los pisos principales, ventrudos y salientes, debajo de los aleros torcidos, iluminando el agua negra de la alcantarilla que corría por en medio del barro», por «callejas tortuosas, pasadizos siniestros, negras encrucijadas» (p. 513); y finalmente, por «el ejido del pueblo, en donde había una gran cruz», el camino de la estación que «estaba desierta» (p. 514).

No pueden ser fortuitos los acordes de tonalidad sentimental y sensorial que existen entre esos elementos descriptivos y los ingredientes que componen el relato y el diálogo sobre la decisión de Juan. Antes de conocerse ésta, el escenario parece prepararla: aldea a lo lejos, resonar vago del río escondido. Luego, como fondo de las tristes experiencias que cuenta Juan, vemos el río turbio, con cieno, y las calles del pueblo, negras, siniestras. Por último, «la calma profunda» del campo y la «estación desierta» son el portillo de la liberación de Juan, que la consuma ahogando en el «rumor confuso y persistente del río» aquellos otros rumores espirituales de los que se ha desprendido (metafísica y teología).

La segunda parte del prólogo (p. 515-519) podría resumirse en varias etapas narrativas. Primera noche y primer día de camino (enumeración de actos sucesivos con perfectos: noche, amanecer, mediodía; marcha, descanso, lectura). Como «su espíritu atento encontró el campo lleno de interés» (p. 515), cambia el ritmo narrativo por el descriptivo. Otra vez imperfectos y oraciones exclamativas

sin verbo. El tiempo se suspende o se borra, y así, ese primer día se transforma en cualquiera de los días sucesivos: «no quería abandonarse a su sentimentalismo, y durante el día, dos o tres veces leía en voz alta los *Comentarios,* de César, y esta lectura era para él una tonificación de la voluntad...» (p. 515). La segunda etapa selecciona de ese impreciso número de días en que camina Juan, dos momentos concretos, dos «encuentros» con gentes, los dos de signo opuesto, uno con la «maldad» y otro con la «bondad» humanas. El primer encuentro se produce «una mañana» y el relato vuelve a combinarse con el diálogo: los guardas que acusan a Juan de haber cogido una liebre, el cazador que le hiere, la ventera y el vagabundo antisocial. La narración es rápida, el diálogo breve; los hechos, suficientemente expresivos, no necesitan ser realzados; mostrada la injusticia y la maldad, los figurantes, caracterizados desde fuera por el autor, desaparecen. El segundo encuentro ocurre «un día» que «estaba Juan sentado en la hierba» leyendo (p. 517), y presenta una combinación parecida de elementos narrativos, de caracterización de personajes y de diálogo, pero el enfoque del autor se hace desde la simpatía y la aquiescencia que despiertan las «buenas personas»: los guardias civiles, el médico, la niña Margarita. Como siempre que aparecen estos angelicales seres femeninos, el relato adquiere un tono idílico, transparente y sentimental: «Juan le contó ingenuamente su vida», «Si consigo alguna vez lo que quiero la escribiré a usted», «Sacó su pañuelo... luego se secó disimuladamente una lágrima» (p. 518). La tercera etapa es la despedida de los guardias que le acompañan por el monte. El relato consiste esencialmente en una descripción del camino y

del movimiento de los personajes. Así, alternan constantemente los jalones de la ascensión, con perfectos, y las miradas contemplativas, en imperfecto. Cuando Juan queda solo para alcanzar la última estribación, estalla la tormenta; tras ella vislumbra el horizonte y sigue su camino.

Todo el prólogo queda unificado por el constante leit-motiv de la voluntad de Juan. Se va anunciando desde el comienzo del diálogo con Martín («Yo, en cambio, sé que no voy», «porque estoy decidido a no ser cura», «tengo la decisión firme, inquebrantable», «nunca», «me he decidido ya a no retroceder nunca», «marchaba alegre y decidido») y queda definitivamente expresada al final de la primera parte: «Siempre adelante. No hay que retroceder» (p. 515). Con variaciones, reaparece en el primer encuentro: «el camino es de todos», «adelantó con la cabeza erguida sin mirar atrás», «Adelante; no me paro por esto» (p. 516), y en el segundo encuentro: «yo sigo adelante», «no quiero volver atrás», «no hay que retroceder nunca», «no hay que retroceder» en plena borrasca, para concluir al cerrarse el prólogo: «Adelante siempre».

Final.

Al llegar aquí, en estas consideraciones fragmentarias sobre *La lucha por la vida,* quiero insistir en el criterio que las ha presidido. No se ha pretendido analizar la ideología ni la manera de ser de Baroja, ni poner de relieve el valor histórico o sociológico de la trilogía, ni

dar o quitar la razón al autor en las opiniones que expone. El propósito ha sido limitado y casi sólo descriptivo: tratar de ver lo que hay en la trilogía, explicar en lo posible los motivos de que en ella existan los elementos que la integran y subrayar su carácter unitario, no sólo en lo ambiental y en lo temático (que no discute nadie), sino en el hilo conductor del relato.

Me parece que este hilo tiene mayor importancia de lo que generalmente se cree. Está rigurosamente trenzado. Su esencia íntima consiste en la exposición del proceso formativo de un hombre, hombre que en el relato es un artesano, que en la realidad es el escritor Baroja y que puede ser cualquier otro en cuanto se cambien las circunstancias sociales y ambientales en que esté inserto.

La intención de la trilogía está patente en su propio título: los conflictos eternos entre individuo y sociedad, entre los dulces ensueños y la cruda realidad, con las múltiples resultantes de sus opuestas y variadas fuerzas en presencia. La función del relato novelístico no es exponer y analizar objetivamente una determinada realidad, ni estudiar los condicionamientos y los procesos psicológicos de los seres incluidos en ella, sino con estos y aquellos materiales, convenientemente filtrados, conseguir una apariencia fuerte y auténtica de vida. Ni un estudio socio-histórico, ni una investigación psicológica lo logra; pero sí una novela, cuando su autor sabe manejar los recursos que utiliza: la transformación de sus intuiciones, experiencias, etc., en secuencias lingüísticas, conforme a un plan, que, por inconsciente y oculto que sea, siempre existe. Baroja afirmaba que nunca se trazaba un plan para escribir sus novelas. Pero no se

lo trazaba, porque lo llevaba dentro. Recordemos unas palabras suyas que se refieren a su propia vida, la de «un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto» (OC, VII, p. 528); al final dice Baroja: «Ahora me sucede como al viajero que ha creído marchar a la casualidad por el fondo de los barrancos, y, al llegar a una altura, al ver el camino recorrido, comprende que, a pesar de sus desviaciones y de sus curvas, llevaba instintivamente un plan». Lo mismo ocurre en esta trilogía: con sus desviaciones y sus curvas, sigue instintivamente un plan. Esto es lo que hemos querido poner de manifiesto.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. ALONSO ZAMORA VICENTE

Señores Académicos:

Me corresponde hoy, por encargo de la Corporación, contestar con las rituales palabras de bienvenida al nuevo compañero, Emilio Alarcos Llorach. Es la primera vez que tal honor me alcanza y me acerco a esta tarea con indudable vacilación, con temblor inexpresable. He de hacer un pequeño elogio, lo más certero posible, del recién llegado, a la vez que he de situar en el aire las razones por las cuales la Academia le llama a su seno. Y me encuentro con que, si tuviera que ir reduciendo mis argumentos a límites elocuentes, acabaría por afilarlos todos en una sola dirección: la del gozo que produce el encuentro con una persona que, con envidiable juventud y tesón inquebrantable, a la par que con sencillez ejemplar, me ha enseñado muchísimo en estas lides del cotidiano oficio. Comenzó mi trato con Emilio Alarcos hace ya treinta años largos. Casi me da vergüenza decirlo, por lo que esas citas de almanaque volandero suelen encerrar de vejez, palabra que asusta y oprime. Fue en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad que ahora llaman complutense en el lenguaje de la calle y que entonces sólo se llamaba así en los recónditos latines de sellos y expedientes. Emilio Alarcos andaba dándole a los atosigantes trabajillos de su licenciatura. Yo aparecí por allí

como profesor muy novato, uno de esos desventurados de los que se echa mano cuando hace falta salir de un aprieto. Me encargó la Facultad de explicar un curso de *Dialectología española,* que, Dios mío, cómo debió ser, aunadas inexperiencia y miniciencia. Allí, entre los sufridos escolares (los primeros que tuve en esa parcela filológica), se sentaba Emilio Alarcos, ya zumbón desde una seriedad casi rígida, ya consciente de su, desde entonces, firme porvenir. Desde aquellos días, esperanzados días, nuestro trato ha avanzado, seguro y apretado, enriqueciéndose día a día con matices, entendimiento, afecto, intereses comunes. Y hoy está ahí, sentado frente a mí, después de haber leído su discurso de entrada en la Real Academia Española, buceo destinado a iluminar diáfanamente una parcela de nuestra novelística, y leído con una serenidad infinita, despobladamente casi, con deje de conversación paseada, un si es no es crepuscular. Porque en cuanto Emilio Alarcos pone la mano, enseguidita se desprende ese halo caluroso de persona que vive para compartir los saberes, para enseñar, para trasmitir un hallazgo sin sobrevalorarlo ni vestirlo de oratorias bruñidas, sino darlo, entregarlo con la estricta, implacable sencillez con que mana la hoja en el tallo.

Nuestro nuevo colega nació en Salamanca, el 22 de abril de 1922. Se prolongaba así un apellido extraordinariamente respetado y querido en nuestro oficio. Hizo Alarcos los estudios comunes de la Facultad de Letras en la Universidad de Valladolid, donde su padre ejercía nobilísimamente el magisterio de la Lengua y la literatura nacionales, y vino a Madrid a cursar Filología románica, estudios que no existían por aquellos tiempos en

Valladolid. Aquí se doctoró en 1947. Obtuvo la máxima calificación su tesis, un estudio titulado *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre,* que fue publicado en 1949. Anteriormente, en 1944, Alarcos había logrado, con la forzosa y azacaneada oposición de nuestra vida académica, una cátedra en el Instituto de Avilés, donde permaneció hasta el otoño de 1946. Alarcos perteneció, en esos años, a la sufridísima casta del profesor que daba clase, al joven profesor que rumia su soledad en el rincón humilde y sin alicientes, esperando que otros vientos más favorables y oportunos nos zarandeen con provecho. He pasado por experiencia análoga y no me cuesta mucho suponerme cuánto y cuánto habrá leído Emilio Alarcos en esos años de clases múltiples y ningún atractivo externo, lecturas difusas y barajadas, de esas que dejan su impronta definitiva y resurgen luego exigentes, en revoltijo apasionado y contundente, las que nunca se olvidan ya por su eficacia y su solícita compañía. Dejó esa cátedra (la dejó del todo, nada de reservas caprichosas o favorecedoras) para marcharse a Suiza, donde fue lector de español en Berna y Basilea dos años más. La experiencia europea le ha enriquecido definitivamente, quitándole el resquemorcillo provinciano que tenemos los españoles, tan valioso tantas veces, pero tan inhibitorio por lo general. En un período de lejanía española del investigar europeo, de secesión notoria, los años centroeuropeos le han servido a Alarcos para familiarizarse con las últimas corrientes de la lingüística y ponerse a tono con ellas desde su primaria formación historicista. Es muy probable que haya sido en Berna, al abrigo de la filología suiza, donde haya descubierto un día que, en los Trabajos del Círculo lingüístico de

Praga se había publicado la primera aportación española de cierto viso a la fonología (Tomás Navarro Tomás, «Dédoublement de phonèmes dans le dialecte andalou», *TCLP*, VIII, *Études dediées à la mémoire de N. S. Trubetzkoy*, Prague 1939), y habrá tenido en sus manos la primera monografía dialectal hecha con métodos nuevos por André Martinet (*Description phonologique du parler franco-provenzal d'Hauteville (Savoie)*, *RLRo*, XV, 1939), y habrá sentido en su carne de científico cien por cien la pena de que tales métodos no hubieran sido empleados aún en nuestra filología con el brillo y la desenvoltura con que eran empleados otros. Alguna vez he oído contar a Emilio Alarcos cómo tuvo que buscar esos trabajos que no habían llegado a España por razones obvias, a petición de alguien que, desde aquí, le rogaba ayuda para salir adelante en empresa parecida. Emilio Alarcos vuelve a España para reiniciar su vida de profesor de Instituto en el curso de 1948-49. Le destinan a Cabra, y después va a Logroño, donde se queda hasta finalizar el año 1950, en que pasa a ocupar una cátedra de Universidad: Gramática histórica de la lengua española en la Facultad de Oviedo, cátedra que sigue desempeñando en la actualidad. También, en estos momentos, rige el Decanato de dicho centro, cargo que en alguna otra ocasión ha desempeñado ya, siempre con la satisfacción y el respeto de todos los colaboradores y colegas. Y esto no es, ni mucho menos, corta alabanza de las dotes personales de Emilio Alarcos, en unas circunstancias como las que nos han tocado, en que banderías y malentendidos pueblan de equívoco y desazón las relaciones cotidianas.

Emilio Alarcos vive, en realidad, para su tarea de profesor-investigador. Ha sido director durante varios años de la cátedra Feijóo, dedicada a estudios del siglo XVIII. Ha fundado una revista, *Archivum*, que goza de una salud y un prestigio admirables, y de la que ya van publicados más de veinte tomos, lo que comienza a ser ya un período histórico pleno de empuje y de sentido. Dirige en su seminario universitario la elaboración de un corpus de los bables asturianos, que todos esperamos impacientemente. Ha colaborado en el tomo *La linguistique*, dirigido por André Martinet, con valiosos estudios sobre *L'acquisition du langage par l'enfant* y *Les représentations graphiques du langage* (París, Gallimard, 1968), y figura en el comité de redacción de la revista de igual nombre, dirigida por el ilustre lingüista francés. Emilio Alarcos asiste puntualmente a los Congresos de Lingüística románica, y, en todos, su presencia es activa, siembra dudas provechosas y enseña nuevas adquisiciones y afortunados puntos de vista. Su nombre figura entre los que exponen originales aportaciones en los congresos y reuniones de Lisboa (1959), Estrasburgo (1962), Madrid (1965), Bucarest (1959), Ginebra (1970), etc., etc. Ha sido profesor visitante en Estados Unidos de Norteamérica en dos ocasiones (Wisconsin, 1956-57; Texas, 1960-61). Es correspondiente de nuestra Academia desde 1966, y de la Academia de Buenas Letras de Barcelona. Es miembro del Instituto de Estudios Asturianos y del Tabularium Artis Asturiensis, de Oviedo. Su labor como profesor en cursos especiales y conferenciante en diversas Universidades e instituciones es extraordinariamente copiosa, y múltiple en intereses y talante. En fin, por todas partes se nos adelanta la imagen

de este profesor con cara de profesor, con ademanes de profesor, con aspecto de profesor, que ha obedecido cumplida y ceñidamente el viejo precepto de nuestro clásico: «Iguala con la vida el pensamiento». Emilio Alarcos llega a nuestro lado con un amplio bagaje de trabajo y dedicación, verdaderamente envidiable, y patente en el holgado prestigio de que disfruta universalmente.

Los primeros trabajos del nuevo académico revierten sobre parcelas del pasado español en los que la lengua es el gran personaje. La tesis doctoral de Emilio Alarcos sobre el *Poema de Alexandre* puso de manifiesto, con el rigor que ya va a ser siempre su mejor característica, la continuidad peninsular dialectal que bajo la capa castellana puede unir a los dos manuscritos del venerable texto a los que tradicionalmente, y por no habernos detenido a observarlos, veníamos considerando como uno leonés y otro aragonés. Alarcos prueba en su tesis que la lengua básica del poema es el castellano, y que el copista ha empleado voces precastellanas, de íntimo parentesco con las formas de los dialectos laterales. El ensamblaje de dialectalismos o, mejor, arcaísmos, cultismos, formas plenamente castellanas, etc., etc., que envuelven al viejo texto fue desarmado por el entonces aprendiz de investigador, y ha servido para aclarar, esta vez a través de un escrito de primera importancia, la separación, la estela divisoria del castellano sobre las hablas laterales. La investigación sobre la lengua del *Poema* se completó con otra, de idéntica valía, sobre la métrica utilizada, y sobre el autor. Una escrupulosa edición del pasaje correspondiente a la guerra de Troya demostró las especiales aptitudes del nuevo académico

para enfrentarse con los viejos textos dentro de la más pulcra ortodoxia en la preparación y análisis de ellos, en el manejo de las fuentes y en el cotejo de variantes. En ese libro, Emilio Alarcos quedaba ya alineado en la primera fila de los eruditos conocedores de la lengua medieval y revelaba su familiaridad con la problemática de esos siglos oscuros.

Dentro de la vinculación con los textos antiguos, figura otra obra de Emilio Alarcos que apenas es citada por él: la edición modernizada del *Poema de Fernán González*. Es empresa particularmente espinosa para muchas personas especializadas en algún trabajo, el poner al alcance de manos poco duchas el resultado de sus saberes, es decir, llevar a feliz diana una faena de divulgación y acercamiento. Nuestros viejos textos a veces se nos quedan demasiado lejos por diversas razones. Ya había sido entrevista esta dificultad hace algunos años por ilustres maestros que decidieron gastar su tiempo en trasladar o «traducir» añejas literaturas a la lengua de cada día. Tal fue la tarea de Alfonso Reyes y de Pedro Salinas con el *Poema del Cid* (y de tantos otros). Emilio Alarcos decidió enfrascarse en el *Poema de Fernán González*, el estropeado texto medieval, y verterle al lenguaje corriente del escolar o del mero aficionado a la lectura. Lo consiguió con pleno éxito. Las dificultades eran muchas. Había que eliminar demasiados arcaísmos de vocabulario y de gramática. Modernizar es tarea sencilla a simple vista, pero salpicada de dificultades, sobre todo si se pretende mantener la máxima fidelidad posible al ademán creador, y respetar la rima, etc., etc. Las discrepancias con la lengua antigua surgen en este caso alborotadamente. La decisión de

conservar, para hacerlos comprensibles, algunos trozos con hipérbaton muy forzado, o hemistiquios de medida algo anómala para nuestro ritmo actual, ha sido indudable acierto. Corregirlos habría sido una larga empresa de dudoso resultado, y en cambio dan a la versión moderna un cálido regusto de antigüedad que, diría Juan de Valdés, «encanta». Una sombra leve de inasible arcaísmo rodea la versión moderna del viejo texto medieval, llevada a cabo con tino y entusiasmo. La tarea divulgadora nos lleva otra vez a ese Emilio Alarcos que he intentado diseñar al principio: hombre que vive entregado al desprendido ejercicio de enseñar, de conducir callada y modestamente al necesitado de entendimiento y acercamiento a un menester, en este caso el viejo poema de clerecía.

El estudio sobre la problemática del *Alexandre* estaba basado en la lengua. Problemas personales de lengua ha tenido que plantearse muy agudamente Emilio Alarcos al hacer la transcripción del *Fernán González*. Ya tenemos ahí la gran preocupación de Emilio Alarcos, el gran tema de su laboreo: la lengua. Lo revelan cumplidamente los libros más sesudos y comprometedores que ha escrito a continuación. En tres fechas sucesivas, espaciadas pero seguras, con andadura fuerte, han ido apareciendo los libros que hoy han cimentado su fama y que apuntalan el respeto de que disfruta: *Fonología española* (Madrid, 1950); *Gramática estructural* (1951), y *Estudios de gramática funcional del español* (1970). En la primera, Emilio Alarcos hizo la natural y ya madura pirueta para trascender los estudios fonético-descriptivos que la escuela de Tomás Navarro Tomás había impuesto entre nosotros, con su rigor y exactitud exquisitos. Alarcos

procuró agudamente deslindar el uso tradicional y equívoco de nuestra escuela entre fonético y fonológico, y, siguiendo las huellas de Trubetzkoy, estableció las bases de una fonología española, hoy seguidas de manera casi general en nuestros estudios de esa índole. Trabajo de iniciador, la *Fonología española* ha provocado múltiples comentarios, y hoy, ya por la cuarta edición, se ha convertido en manual consejero y guía de cualquier estudioso que se acerque a esta provincia del conocimiento de la lengua española. Algo muy parecido debo decir de la *Gramática estructural*, publicada en 1951. Con ella, Alarcos trasladó al español las nuevas teorías gramaticales que se han venido desarrollando en lo que llevamos de siglo. Sigue con relativa puntualidad la teoría de la glosemática de Hjelmslev. En los medios lingüísticos españoles la aparición de esta *Gramática estructural* supuso una auténtica renovación, ya que hacía llegar al lector medio o principiante mucho de lo que, hasta entonces, había quedado encerrado en manos de alta especialización o en una muy selecta minoría. Las nuevas teorías lingüísticas ya habían sido digamos «descubiertas» en el verano de 1934 en la Universidad de Santander por Dámaso Alonso, quien, con su extraordinaria información e incomparables dotes expositivas, desmenuzó, pienso que por vez primera entre nosotros, el alcance y contenidos de las teorías saussurianas. Esto, en el ambiente filológico histórico reinante, era una asombrosa revolución. Por los años cuarenta, Rafael Lapesa también hizo un intento de explicación y allegamiento al estructuralismo en sus cursos de la Universidad de Salamanca, pero el ambiente, la formación toda, y, en especial, la atonía y el tenaz arcaísmo voluntario subsiguientes a los

años de la contienda civil, mantenían las iniciativas adormiladas, largo afán de futuro que no acababa de concretarse. Por eso el acierto de Alarcos al salir pujantemente con una gramática estructural, y con el acierto de autolimitarse a una sola variante de la teoría, la de la escuela de Copenhague. Soy testigo, en mis tiempos de profesor visitante de esa Universidad, del interés con que el desaparecido Hjelmslev me preguntaba por Emilio Alarcos, por sus intereses, por «esa Universidad de Oviedo, qué es eso», secretamente halagado de sentirse conocido e interpretado en el Finisterre europeo.

Andando los años, Alarcos ha dado su tercera salida en el campo de la gramática: *Estudios de gramática funcional del español* (1970). En este volumen Alarcos reune varios trabajos antes dispersos en numerosos lugares (revistas, homenajes, contribuciones ocasionales, etc.), que se apiñan bajo el común interés por la lengua. Adopta en ellos diferentes puntos de vista, procedentes de tres grandes personalidades del campo lingüístico: Hjelmslev, Jakobson y Martinet. Estos estudios acusan un sano eclecticismo y una aguda interpretación de los hechos, y, al contemplarse en conjunto, brillan con deslumbrante luz propia. La voz de Alarcos, al enjuiciar las nuevas corrientes lingüísticas, destaca por su sensatez, su buen sentido, su falta de papanatismo —lo que no quiere decir, en manera alguna, ausencia de sentido revolucionario e innovador—. Alarcos ha sabido vencer muy dignamente las asechanzas que todo cambio profundo en las áreas del conocimiento implica, y ha sabido dejar en la cuneta la alharaca estruendosa del que se cree fundador de religiones. Sin perder ni un momento la mesura, el buen sentido, una cachazuda mueca le hace

sopesar cuidadosamente los supuestos teóricos de cada uno de los ilustres maestros citados arriba, y escoge de cada uno de ellos lo que de aprovechable encuentra para su quehacer. No, no es sólo eclecticismo, sino una lección de comportamiento científico, de la radical humildad que es menester poseer para lanzarse a la aventura de investigar sobre algo tan personal y lábil como es nuestro propio idioma. El asedio al lenguaje tolera innúmeras actitudes y ese acercamiento producirá también innúmeras consecuencias, pero siempre flotará la convicción de que todo ha de ser hecho entre todos, y de que de cualquier meditación humana pueden extraerse consecuencias útiles y valiosas. Las consideraciones sobre el perfecto simple y el compuesto, el estudio sobre la estructura del verbo español, sobre la pasividad y la atribución, sobre el artículo, o el español *que*, etc., etc., son agudísimas interpretaciones de otros tantos problemas de lengua general que deberán ser tenidos muy en cuenta en lo sucesivo.

Al igual que otros tantos jóvenes maestros de los años de posguerra (pienso en F. Lázaro, en Manuel Alvar, en Antonio Badía, A. Llorente, Tomás Buesa, etc.: la lista sería muy larga), Emilio Alarcos, al vivir retirado en la provincia, en la Universidad alicorta y revertida hacia adentro, lejos de toda gritería triunfalista, y aun más lejos de toda cómoda relumbronía, Alarcos, repito, ha tenido que mirar su contorno, la realidad lingüístico-social de la comunidad que le rodeaba. Esta vez era, hay que reconocerlo, llamativa. El contorno de Oviedo, la vieja tierrina de las iglesias incomparables y diminutas, estaba saturada, caso bien extraño en la península, por la satisfacción de hablar su propio hablar.

De las diversas áreas dialectales de la Península que conozco, ninguna para el trabajo como la asturiana, donde se encuentra el tipo medio rural, inteligente, agudo, digna y amablemente socarrón, que sabe colaborar ajustadamente con el investigador, en cuanto nota, con su finura instintiva, que va de veras la cosa. Nada de las desconfianzas o trucos machaconamente puestos en evidencia por dialectólogos de aquí y de allá. No: en Asturias el habla dialectal mana espontánea, calurosa, repleta de vivencias. Emilio Alarcos no podía estar ausente, no podía quedar sordo a los estímulos del contorno. Y lo hace no como ahora dan en decir los que, sin haberse ejercitado en método alguno, son víctimas de facilón mimetismo y ponen una orla de desdén por los trabajos de cierta escuela que no ha sido tan historicista como pretenden destacar (el propio Emilio Alarcos lo dejó bien claro en una sosegadísima conferencia que le oímos en Madrid hace unos meses). Son los que hablan, chorreante sorna, de *estudiar el rinconcillo,* de los que, sonrisa cómplice, dicen pluscuamperfectas inepcias sobre la vida tradicional... Y unas cuantas injustas gazmoñerías más. Algún día, cuando se haga el arqueo y general liquidación de cuentas de un período de nuestra historia al que se le ha desmochado la vocación de futuro por parlanchines decretos sucesivos, algún día, insisto, se destacará, al lado de ciertas literaturas (poesía social, ya olvidada, la aparición de las mayorías como destinatario poético, la co-solidaridad como ademán de comunicación, la comunicación misma, etc.) se destacará la existencia de numerosos trabajos sobre el habla y la cultura rurales, que han surgido, heroicamente casi, en los años de la posguerra española. No enjuicio ahora (no querría

ser jamás juez y parte) los resultados, ni los métodos, ni la excelencia del investigador, ni la auténtica vocación, tantas veces desmentida, de esos trabajadores. Me limito a llamar la atención sobre una sola cualidad subyacente, estructural: amor, preocupación por una comunidad social que acababa de dar abrumadoras pruebas de no saber entenderse. Y a la vez divorcio con unas líneas rectoras que no tenían muy clara su meta orientadora. El asunto es más calentito de lo que parece. Unos cuantos españoles nos volvimos hacia un pueblo que estaba ahí, que quizá no habíamos mirado antes con intensidad ni con profundidad suficientes, que nos servía de aliento, de reparador bálsamo contra llagas entreabiertas. Las abundantes monografías dialectales de esos años serán un evidente testimonio. ¿Que ya no valen? Bueno, ¿y qué? Aparte de que es una falacia bien urdida ese «ya no valen», dan fe de vida de su perecible condición humana, cumplen con su deber de morirse un poco cada día, de instalarse en nuestro inexorable, irremediable camino hacia la nada y la soledad totales. Emilio Alarcos ha sabido compaginar sus actividades de decano, de director de tesis doctorales (¡Dios mío, qué sobrenatural latazo!), de exámenes inacabables, todos esos que nos regala con irrestañable fluidez nuestra Universidad, y las zancadillas ambientales, para dar, aquí y allá, huellas de su preocupación por esas hablas marginadas, portadoras de un secular olvido. A través de la revista *Archivum,* de la *Revista de filología española,* o de otras varias, podemos tropezarnos con esos testimonios: Un catálogo de las numerosas miradas de Alarcos sería demasiado largo para traerlo aquí: *Suera, 'gualdrapa'* (1947); *Representantes de forunculus* (*RFE,* 1947); *Apuntaciones sobre toponimia riojana* (Berceo, 1950); *Alternancia de f y h en*

los arabismos (AO, 1951); *Sobre el área medieval del plural asturiano -as, -es* (AO, 1951); *Papeletas etimológicas* (AO, 1952); *Chaira, cheira* (AO, 1953); *Resultados de g^e, g^i en la Península* (AO, 1954); *Asturiano vaca bellada,* (BIDEA, XXIV); *Cartas a Gallardo en dialecto babiano* (AO, 1957); *Miscelánea lexical asturiana* (BIDEA, 1958); *Miscelánea bable* (BIDEA, 1959); *Remarques sur la metaphonie asturienne* (*Meïanges Petrovici,* Cluj, 1952); *Papeletas asturianas* (AO, 1962); *Sobre la metafonía asturiana y su antigüedad* (Symposium sobre cultura asturiana de la alta edad media, Oviedo, 1967), etc., etc. Sería muy larga la lista de estas aportaciones que visten la obra de Alarcos de una vitalidad generosa, que, puesta al lado de sus numerosas y agudas observaciones de lingüística estructural y general, le dan un claro aire de puente, de necesario puente, entre dos maneras de encarar el hecho lingüístico, a las que se ha entregado con idénticos generosidad y empeño.

Parecería que, después de hacer tanto y tanto viajecillo por el quehacer de Alarcos como lingüista, ya debería ir terminando. Pero... Aún queda por destacar una ladera de su labor verdaderamente importante y de gran alcance: su interés por la lengua literaria. Como tantos y tantos profesores de la escuela española, Alarcos desentraña cumplidamente, con igual tino, con idéntica precisión el hecho literario. Fruto de esas preocupaciones han sido numerosos estudios. Montengón, Clarín, Unamuno, Dámaso Alonso... Abundan los finos comentarios, los desmenuzamientos de la estructura lingüística de poemas de muy diferente tonalidad. El *Pliego crítico* que publicaba la revista *Archivum* como anejo, testifica de manera relevante cómo Emilio Alarcos estaba atento, cu-

rioso y ágil a cuanto se iba haciendo a su alrededor. Pero debo hacer hincapié en dos obras de Emilio Alarcos, excepcionalmente enjundiosas en este sentido: *La poesía de Blas de Otero* (Discurso inaugural de la Universidad de Oviedo, 1955; reedición en libro, Anaya 1966); y *Angel González, poeta,* (Universidad de Oviedo 1969). En el primero, Alarcos se enfrenta, limpia decisión de entendimiento, con la voz poética de Otero, y analiza cuidadosamente los recursos expresivos de su escritura, la dislocación del ritmo fluyente, los encabalgamientos audaces del poeta, el paralelismo, la constante apelación que le caracteriza. La poesía de Blas de Otero ha alcanzado así una especie de clasicismo obligatorio que la ha proyectado sobre muchas voces no dadas a la lectura poética, o blandamente adormiladas en sistemas tradicionales, y ha descubierto para todos, limpiamente, con voluntad clara y pura, una poesía que proclama el olvido de sí mismo, la ruta hacia una inmensa mayoría (obsérvese cómo destacaba hace unos momentos idéntica meta en otro tipo de las actividades de Alarcos), el consciente pasear por una triste y despaciosa España, muy falta de paz auténtica y sentida. Clamores que, ya preludiados en *Oscura noticia* de Dámaso Alonso, van a desembocar, caudal jugoso de infinitos duelos, al anhelo de un trozo de vivir que sea francamente habitable. Ver dónde está la peculiaridad idiomática que ha hecho posible esa poesía ha sido el esfuerzo de Emilio Alarcos en unas páginas modelo de exactitud y agudeza. Pero, permitidme volver atrás: ¿Es que el dialectólogo de campo, el de «antes», no recorría esa misma España, tan espaciosa y triste como la del poeta, filigrana común del tiempo, la que no vemos, pero sí intuimos? Otros vendrán más tarde que

podrán, con más alerta y más elementos de juicio, deshacer tan sugestivo cañamazo.

Idénticos tonos adquiere el examen de la poesía de Angel González, voz más joven pero no menos dolida. También Alarcos ha destacado con precisión el alcance de una lírica que tiene al fondo la visión de un hombre teórico a fuerza de vivir despoblado, rutinario y apartadizo, y pone de manifiesto los procedimientos a que Angel González recurre para lograr henchir de emoción apelativa los estadios de ese seudovivir, de una *existencia inexistente*. Para tal tipo de poesía parece evidente, después de leer a Alarcos, que no hay nada mejor ni más sugerente, reflexivo y emotivo a la vez, que una lengua sin estridencias, aparentemente vulgar, pero honda y laboriosamente comprimida, rellena de una apasionada intencionalidad. La oquedad circundante queda, por medio de una lengua sin altisonancia alguna, súbitamente trocada en cargazón. Ver dónde, cómo y por qué es tal cambio, sugestiva taumaturgia lingüística, ha sido iluminación debida a Emilio Alarcos.

Las excepcionales cualidades de Emilio Alarcos como lingüista y como crítico literario han quedado bien manifiestas en el discurso que acabamos de oír. Alarcos se ha acercado a Pío Baroja, escritor todavía controvertido, y, dentro de la caudalosa obra barojiana, a la trilogía *La lucha por la vida*, obra multiforme, a caballo entre los folletones del siglo XIX, con su estirpe romántica y tumultuosa, y los hallazgos de la novela de nuestro tiempo. Y escrita en una lengua eficaz, nuestra, valiosa en sus recursos creadores, lo que nos hace seguir teniéndole al lado, conllevar y solicitar su compañía, la compañía de

Pío Baroja. Demuestra Alarcos cómo en las numerosas arremetidas antibarojianas, hay siempre un sustrato de desacuerdo extraliterario, socio-político, socio-cultural, quizá de puros caprichos personales, pero siempre algo que no es literario. Alarcos pasa revista a la estructura de las novelas y demuestra cumplidamente cómo todo está sometido a un plan, a una arquitectura formal, que hace que la novela sea una criatura entera y verdadera, sin necesidad de pararse a disquisiciones sobre la problemática manera de escribir (o de no escribir) de Pío Baroja. El detallado análisis del tiempo novelesco, de los personajes secundarios, de la armonía interior del héroe principal, de la línea argumental, tan mantenida a pesar de las aparentes vaguedades y extravíos, la adjetivación acorde, el equilibrio entre narración y diálogo, formalmente expresivo a no poder más, etc., etc., hace que tengamos, en esta breve exposición, el estudio que Baroja estaba necesitando. Un Baroja nuevo y consciente de su novelar, muy diferente de ese Baroja desaliñado y torrencial que nos ha venido dando la crítica tradicional. Y eso se demuestra también con un análisis de la lengua utilizada, de la armonía consciente que giros, voces, construcción, fraseología toda, equilibrio entre silencio y charlas, entre acción y reposo, danzan en torno al hilo argumental del héroe máximo. Alarcos destaca cómo los conflictos narrados, con sus opuestas y enemigas actitudes, dan una sólida apariencia de vida (proclamémoslo: *apariencia:* otra cosa habría sido historia, ensayo, etc., algo que no sería novela), están revelados cordialmente a través de secuencias lingüísticas ordenadas conforme a un plan que, por oscuro y remoto que parezca, siempre está operante y presente. El estudio que Emilio Alarcos acaba

de leernos abrirá, qué duda cabe, caminos en la interpretación de la novelística, no sólo barojiana, sino en otras muchas vertientes de igual signo artístico.

Y llegamos ya al final de esta bienvenida, que doy a Alarcos con sin igual emoción. Son muchos los años, los intereses, las preocupaciones compartidas, para que en este momento yo pueda hablar con aséptica entonación. Hace pocos días, ya en pruebas estas palabras de acogimiento en el seno académico, he leído unas rápidas cuartillas de Emilio Alarcos. Evocan esas cuartillas unos ya muy lejanos años de convivencia y de entendimiento. Y alude, como no podía ser menos, en ellas, a un seguir estando aquí, dispuestos a vivir porque sí, a seguir pensando y soñando con algo que, un día lejano, se nos hacía conciencia o ansia de futuro y que luego salió por peteneras, o por donde pudo, pero que no coincidía plenamente con nuestros ensueños o nuestros afanes, que quizá no sólo no coincidía, sino que los maltrató. Que la vida suele hacer esas jugarretas, como en los entresijos barojianos. Algo que es así, qué le vamos a hacer, pero que hay que llenar con algo que elegimos libremente, y desde el hondón más puro y leal de la existencia. Alarcos ha escogido el camino de un serio laborar y por eso está ahí enfrente, sentado, con un Baroja recién nacido en las manos, y probablemente mascullando insensateces en francés, insensateces que irán contra el frac, contra los ejercicios estudiantiles que le esperan en su Oviedo, contra las erratas que se escapan, contra el consuetudinario retraso de un tren. Gruñoncillo, gruñoncillo que salió, ea. Llega a la Academia en plenitud de lucidez y de esfuerzo. Y aquí nos esperan siempre, día a día, quehaceres que la actualidad socioeconómica y sociocultural

ha arropado de premura y de enorme trascendencia, como nunca las ha tenido la Academia a lo largo de su historia. Sé muy bien que Emilio Alarcos, joven, voluntarioso, trabajador por espontánea fluencia, nos prestará grandes servicios, y que lo hará sin refunfuñar. Ya no hace falta eso. Porque sabe mucho, porque ha trabajado mucho, porque tiene un altísimo sentido de la cooperación y de la responsabilidad que ahora contrae, porque sabe con cuánta esperanza le aguardamos en nuestras tareas en marcha, porque confiamos en que su gramática personal sabrá sacrificarse en beneficio de la que necesitan, cristalinamente, los cada vez más millones de hispanohablantes, y, en fin, ya desde el postrer rinconcillo de estas cuartillas, por mi personal alegría, Emilio Alarcos, bienvenido a esta Casa.

SE TERMINO
DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES
ARTES GRAFICAS
"GROSSI"
DE OVIEDO
EL DIA 13 DE NOVIEMBRE
FESTIVIDAD
DE SAN LEANDRO
DEL AÑO DE
MCMLXXIII

I. S. B. N. - 84 - 400 - 6805 - 0
N.º Depósito Legal: O. 375 - 1973

© Emilio Alarcos Llorach