

Dos formas de cosmovisión: El folletín y Baroja

Eladio García

I. MARCO HISTÓRICO-SOCIOLÓGICO DEL PROBLEMA. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Conviene, me parece, aclarar los términos fundamentales en los que estas líneas se encuadran y que muestran un Baroja que elabora dramáticamente una tradición literaria. El problema nuestro se centra, sin duda, en dos tipos, si no esenciales, por lo menos, históricos de hacer y de comprender la literatura: el folletín y la novela, propiamente tal. El primero aparece como una estructura que propone un mundo de salvación, con múltiples matices, como un reino de la confianza última y cuyos orígenes son de orden providencialista y cuyos fines son, de algún modo, la paz y la justicia o mejor, quizá, la consolación¹. El segundo, la novela complica hasta extremos humanamente inquietantes y abiertos tales dimensiones y se compromete muchas veces con una visión directamente desteocratizada del mundo en que el hombre juega ante la divinidad como ante su ausencia, con la misma angustia. El fondo nutricional de la novela es el folletín. La novela sí, se va desprendiendo de la uniformidad de mundo del folletín y va larvando lo que hoy se comprende por algunos como una forma de arte literaria propiamente tal. El origen de esta ruptura, es decir, la escisión entre folletín y novela, de esta crisis, se encuentra históricamente en los orígenes del manierismo, cuyo genio es Cervantes. Estas palabras de Arnold Hauser pueden servir de epígrafe: "Los artistas de la época manierista habían perdido todo cuanto había prestado sostén a los artesanos-artistas medievales y en muchos aspec-

¹Esta denominación aparece en relación con este género en las importantes consideraciones de Umberto Eco, en el volumen de conjunto, *Socialismo y Consolación*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970, pp. 7-37 y *Retórica e Ideología en Los Misterios de París* de Eugène Sué, en *Sociología de la Creación Literaria*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1971, pp. 101-125. Utilizaremos ambos ensayos más adelante.

tos, también a los artistas del renacimiento emancipados del artesanazo: La posición firme en la sociedad, la protección del gremio, la relación inequívoca con la Iglesia, la actitud sin problemas frente a las reglas de la fe y frente a la tradición artística. El individualismo les abrió incontables posibilidades cerradas antes al artista, pero les situó en el vacío de la libertad en el que, a menudo, estuvieron a punto de perderse. Dada la conmoción espiritual del siglo xvi, que forzó a los artistas a abandonar sus ideales renacentistas y a una reorientación de su visión del mundo, no podían éstos confiarse sin más y en todo sentido, a una dirección desde fuera, ni tampoco entregarse a sus propios impulsos. El artista se encontraba desgarrado entre la coacción y la anarquía y se hallaba, a menudo, frente al caos que amenazaba el orden del mundo del espíritu. En este artista se nos sale al paso, por primera vez, el tipo del artista moderno con toda su escisión: con su vinculación histórica y su rebelión radical, con su exhibicionismo subjetivista y con su hermetismo ocultante de lo último y lo extremo”².

El curso que seguiremos consistirá en partir del instante en que Baroja escribe la Trilogía *La Lucha por la Vida* (volver a definir en su historia al folletín), para retomar desde allí la cosmovisión del novelista vasco.

II. DESARROLLO PROPIAMENTE TAL

- a) El folletín, intento de una definición en la historia del género, y
- b) Cómo elabora Baroja una postura tradicional.

La vigencia de una visión folletinesca del arte y de la literatura y el hecho concreto de que Baroja haya publicado *La Busca*, primera novela de la Trilogía *La Lucha por la Vida*, en forma de folletín en el diario El Globo de Madrid, merecen algunas reflexiones sobre dos posibles géneros que se tocan. Esto aparece subrayado con declaraciones del propio Baroja³ quien dice refiriéndose a esa Trilogía: “El convivir durante algunos años con obreros panaderos, repartidores y gente pobre, el tener que acudir, a veces, a las tabernas para llamar a un trabajador, con frecuencia intoxicado, me impulsó a curiosear en los barrios bajos de Madrid, a pasear por las afueras y a escribir sobre la gente que está al margen de la sociedad”.

Antecedentes de esta clase de literatura los había y los hay en muchas partes: en la novela picaresca española, en Dickens, en los rusos y en la novela folletinesca francesa de los *Bas-fonds*, que tiene

²Arnold Hauser, *El Manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 63-64. En verdad, el presente trabajo podría considerarse también desde el punto de vista de cómo se conforman y subyacen formas de arte y sus maneras de comprensión.

³Esta alusión aparece en sus *Páginas Escogidas* y se puede confrontar en la obra de Fernando Baeza, *Baroja y su Mundo*, Madrid, Ed. Arion, 1961, t. 1, p. 20.

su obra maestra, si no desde el punto de vista literario, desde un punto de vista social y popular en *Los Misterios de París* de Eugenio Sué. La dependencia en la motivación de la trilogía con relación a Eugenio Sué ha sido a veces mencionada⁴, pero las ideas relativas al mundo que posibilita el género folletín y el sentido profundo de la obra barojiana nos parecen muy insuficientes. Para reflexionar sobre las analogías y profundas diferencias entre estos cosmos narrativos, seguiremos un hilo de pensamiento casi libre de referencias bibliográficas, fundamentalmente ensayístico y, que pretende develar los objetos con radical rotundidad. Y ello no casualmente. Las contribuciones para fijar la esencia del género folletín son muy difíciles de

⁴Así, Gonzalo Torrente Ballester, en *Pío Baroja y su Mundo*, t. I, p. 127. "Sin embargo, Pío Baroja, cuando inicia sus incursiones por los barrios paupérrimos del *cinturón rojo* —mejor sería llamarle negro— va convencido de que el territorio de sus exploraciones es singular y permanece inédito. Años después, reconocerá que en París y en Londres existen lugares semejantes y formas de vida equivalentes; pero este reconocimiento se refiere a una realidad social, no a sus versiones literarias. Habla como antecedente de *Los Misterios de París*, pero no de *Misericordia*". Se suele hablar pues, a menudo, de folletín. Así, por ejemplo, lo hacen con respecto a Baroja, Raúl Silva Castro, Pío Baroja y el Nuevo Folletín, El Mercurio, Santiago, 13 de octubre de 1929 y Rafael Cansinos-Asens, Pío Baroja, roza nuestro problema: "Baroja es a veces un gran reportero —¡oh, lo que sería el relato del crimen del día hecho por Baroja!—, pero casi siempre es un folletinista auténtico, de la raza de los Dumas y de los Fernández y González y de los Ponson, el único folletinista que tenemos hoy en España (Prudencio Iglesias Hermida le sigue muy de cerca). De la estirpe folletinesca tiene la pródiga inventiva, el arte de coordinar y acumular episodios, la virtud taumatúrgica de conciliar los extremos y violar graciosamente las normas y recoger en algunas páginas amplísimos lienzos de acción. Y también el desdén del estilo, que comparten los folletinistas con los hombres de teatro. ¿A qué se debe, pues, el que este folletinista sea considerado como algo más que como un folletinista de los que satisfacen la vulgar curiosidad de las muchedumbres que buscan en los libros el periódico de las 200 páginas? Débese indudablemente a la finura de la intención, a la verdad psicológica, a la exactitud de la observación. El folletinista que pone su orla de sucesos fingidos a las planas de sucesos reales de los periódicos, suele ser un hombre poco escrupuloso con la fidelidad del ambiente y con la verdad psicológica de los personajes; suele ser un gran inventivo que sobrepone al mundo real que pretende describir, un mundo distinto, forjado con arreglo a sus formas mentales y a la lógica de la composición. De este modo, el folletinista que desdeña la retórica acaba por ser un gran retórico que desfigura la historia y la vida, creando para sus lectores un mundo fantástico, el mundo de su voluntad y representación. Desde este instante el folletinista, que no tiene la belleza literaria ni la verdad informativa, no puede ser tomado en serio y queda abandonado al público de los lectores sin discernimiento, al público de la buena fe apostólica, de los carboneros y las comadres", en *Pío Baroja y su Mundo*, t. II, pp. 89-90. El conjunto de intuiciones entrecruzadas encuentran respuesta indirecta en el curso del presente trabajo, creemos. También, el trabajo de Ezequiel González, *Rev. Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, vol. II, Número 4, abril-junio 1972, aporta detalles muy importantes sobre el Baroja folletinista y las atinadas conclusiones que, aunque, están muy lejos de nuestros planteamientos, están llenas de sabiduría y de comprensión hacia el novelista vasco.

encontrar, o son simplemente muy pobres, salvo excepciones muy calificadas como Marx, Engels, Umberto Eco, Gramsci⁵.

Una mirada muy somera nos confirma tal despreocupación. No consultan la palabra folletín ni W. Kayser⁶, ni Angel Valbuena⁷ para el siglo XIX ni otros famosos tratadistas y Bibliografías Generales⁸. La Academia sólo dice que es un escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación, como artículos de crítica, novelas, etc. Julio Casares en *Diccionario Ideológico*, agrega sólo que es también novela que se publica en esa forma. Corominas alude al origen italiano de la palabra. Y de quienes podríamos esperar algo más, del Diccionario de Literatura de la Revista de Occidente, sólo obtenemos lo que sigue: "Artículo largo que se publica en la parte inferior de las planas de los periódicos. Su asunto suele ser de lo más diverso (crítica literaria, comentarios extensos a algún hecho histórico, un cuento) y no está en relación con la inmediata actualidad que es una de las características de una publicación periódica; en forma de folletín han publicado muchos periódicos novelas por entrega. Llámase también "folletón" —sobre todo en relación a artículos largos—, pero la Academia considera esta voz como galicismo". Un tratadista tan conocido como R. M. Albères, *Historia de la Novela Moderna*, parece refrendar esta definición generalizada del folletín, sin advertir que éste y la novela son dos formas que se nutren, pero que apuntan a modos diversos de interpretar la realidad, de que representan dos formas de arte que se tocan, pero que tienen horizontes y niveles específicos y que representan formas de conciencia, que se traducen en estructuras que denuncian cómo esas conciencias se van conformando desde una realidad socioeconómica que las determina. "Pero la novela sufre en el siglo XIX, la gran transformación a asegurar su crecimiento, su poder, su éxito: se convierte en *documento* novelado. Esta transformación es debida esencialmente a sus condiciones de publicación. No se podría comprender a la gran novela realista del siglo pasado si no se toma en cuenta que ella estaba destinada en primer término a *aparecer en una revista o un periódico*. Las grandes novelas del siglo

⁵Véase el tomo colectivo, ya citado en la nota (1), en que figuran trabajos de Umberto Eco: Reflexiones en torno a Los Misterios de París de Eugene Sue; Edgar Allan Poe, Marginalia; V. Belinski, Los Misterios de París; Karl Marx y Friedrich Engels, Descenso al Mundo y Transfiguración de la crítica crítica o la crítica como Rodolphe, príncipe de Geroldstein. El libro de Antonio Gramsci *Cultura y Literatura*, Barcelona, Edit. Península, 1967, contiene inteligentes y agudas reflexiones sobre la literatura popular a las que nos remitiremos más adelante.

⁶W. Kayser, *Origen y Crisis de la Novela Moderna*, Stuttgart, quinta edición, 1968 y, asimismo, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Madrid, Gredos, 1954.

⁷*Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, S. A.

⁸Así, José Simón Díaz, *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1963.

xix son antes que nada folletines. Dickens no llegó a ser novelista sino por intermedio y por invitación de la prensa; el mismo Dostoiewsky no era más que un folletinero, asediado por sus directores de diarios y cuyo modelo era Eugène Sué. Así les imponían a los llamados realistas el estudio de la sociedad, de sus bajezas, de sus grietas, de sus aspectos pintorescos”⁹.

Nuestro contacto cultural con el mundo del pasado y con la actualidad, nos ha creado otra idea del folletín que sin duda está vinculado a una entrega periódica, pero cuyos caracteres esenciales se repiten una y otra vez en formas solapadas, pero con un esquema fijo. Todos saben que las telenovelas que nos acosan aparecen en los periódicos, en magazines, con profusión de imágenes y masivamente en televisión, lo que deja en claro la actitud espectante de un público inmenso que las hace posibles. No discutiremos, por ahora, problemas relativos a la sociología¹⁰ del género y los tipos de lector, o auditor que supuso y supone. Tampoco si la vigencia varias veces centenaria del folletín hay que vincularla o no con algún modo de inconsciente colectivo. Nos preocupa el problema de su existencia ingenua que afectó y afecta nuestra conciencia de la realidad y de la literatura¹¹.

En un intento de descripción de lo que nuestra primera experiencia posibilita, es que la forma fundamental del folletín es de una u otra manera la acción; su tema, el amor; y, su límite cultural, el mito o la utopía. Ortega nos orienta en principio sobre uno de estos factores¹². “De modo que el autor del libro de caballerías a diferencia del novelista, hace gravitar toda su energía poética hacia la invención de sucesos interesantes. Estas son las aventuras. Hoy pudiéramos leer la *Odisea* como una relación de aventuras; la obra perdería sin duda su nobleza y significación, pero no habríamos errado por completo su intención estética. Bajo Ulises, el igual a los dioses, asoma Simbad el Marino y apunta, bien que muy lejanamente, la honrada musa

⁹R. M. Albéres, *Historia de la Novela Moderna*, México, Colección La Evolución de la Humanidad, 1966, traducción y apéndice de Fernando Alegria.

¹⁰Para tales posibles acercamientos véase el libro antes citado de A. Gramsci, p. 168.

¹¹Se usan estos términos como reserva ante otros posibles análisis que nos ofreciesen, como de hecho es posible hacerlos, desviar una mirada que aquí pretende tomar una dimensión que atiende sólo a la conformación de posibles modos del desarrollo de la conciencia literaria que juegan, entre otros, alternativamente, dentro del esquema de una cultura determinada. De ahí usos lingüísticos como *experiencia ingenua*, *primera experiencia*, que pretenden develar sólo aquellos estratos que habría que vincular, en otra ocasión, con sus formas sociológicamente o psicoanalíticamente profundas.

¹²Así en sus ya sugestivas *Meditaciones del Quijote*, o. c. t. I, pp. 378, 379. Ortega da razones sobre la función literaria del Quijote en la cultura occidental que, cambiándole el sesgo reafirman, desde un punto de vista genérico, el nuestro. No compartimos, eso sí, las valoraciones literarias de Ortega sobre mito y realidad, que aparecen, en lo que proponemos, neutralizadas.

burguesa de Julio Verne. La proximidad se funda en el *capricho* gobernando los acontecimientos". A nuestro entender habría que corregir la palabra *capricho*. Angel Rosenblat¹³ alude al carácter folletinesco de la derivación de la novela de caballería, idea que está en Ortega ya insinuada en principio. "Un nuevo espíritu —dice— mató el género, transformándolo poco a poco en una especie de literatura folletinesca, de aventuras cada vez más hiperbólicas y estrafalarias. A Las hazañas de Amadís siguieron las de sus hijos, nietos, bisnietos y tataranietos, la infinita caterva de su linaje: Espladián, Florisardo, Lisuarte de Grecia, Amadís de Grecia, Florisel de Niquea, Rogel de Grecia, Silves de la Selva, etc. Un total de doce libros de la serie de Amadís". Más adelante, resalta algunas instancias en el propio Amadís de Gaula. El estilo responde al imperativo de la acción, la descripción no existe, son las cualidades supremas de los personajes: ser justo, magnánimo, tierno, discreto, la belleza sublime y además, algo muy importante, el amor leal entre esos personajes. También la división entre buenos y malos: "los malos son soberbios, brutales, injustos y desmesurados física y moralmente". El accionar exitoso de Amadís no se realiza en un mundo desprovisto de divinidad, es quien impone una justicia, "el caballero es el brazo armado de Dios".

Con la incorporación de la idea de divinidad como supervigilante de las acciones concretas, se completa con doble cara la idea de Ortega. Al capricho que gobierna los acontecimientos hay que agregar la idea de una existencia de la providencia. Esta concatenación estructural nos empuja a considerar otro género de aventuras cuyo signo providencialista es claro: la novela de tradición greco-bizantina. Lo que Kayser llama novela barroca, cuyos antecedentes inmediatos se encuentran, sin necesidad de mayores alardes, en Apolonio de Tiro y cuyas huellas, pasando por *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, desembocan en toda la estructura novelesca de Ramón Pérez de

¹³Prólogo al *Amadís de Gaula*, Edición Losada, Buenos Aires, 1968.

¹⁴Véase un primer acercamiento a este problema en Eladio García C. Ramón Pérez de Ayala, *Hacia una Revaloración de su Narrativa*, Revista de la Universidad de Costa Rica, número 26, julio de 1969.

¹⁵Gustav Cohen, *La Vida Literaria en la Edad Media*, México, F.C.E. 1958, p. 91. Naturalmente no compartimos, subrayando, su idea de que el Apolonio de Tiro pueda ser concebido como el origen, sensu stricto, de la novela moderna. Nos parece categóricamente que el genio de tal desarrollo literario —hay varios como se desprende de lo aquí expuesto— es Cervantes. La cita de Cohen es más extensa, pero no hace sino afirmar la línea de una tradición literaria. U. Eco le presta otro carácter: "Que la trama siga una curva constante o que siga una curva sinusoidal, las condiciones esenciales del relato, tal como las definió Aristóteles en su *Poética* (principio, tensión, punto culminante, desenlace y catarsis), permanecen intactas. La estructura sinusoidal resulta a lo sumo del entrecruzamiento de varias intrigas; pero este problema ya fue discutido por teóricos de los siglos XII y XIII, por teóricos que fueron los primeros maestros de la crítica estructural francesa".

Ayala, por sorprendente que pueda parecer tal afirmación¹⁴. Gustav Cohen en su libro *La Vida Literaria en la Edad Media*¹⁵ se refiere al Apolonio y, de sus afirmaciones rastreamos su estructura, no así su significación histórica. Los que saben latín —dice—, ya leen (hacia 1135) el Apolonio de Tiro, novela greco-bizantina de aventuras y de amor idílico: “Por lo tanto ese soberbio florecer de la segunda mitad del siglo XII dio origen a la creación de un género: la novela. O, más bien, a la apoteosis de un género que no conocía sino la forma tradicional del romance idílico greco-bizantino, con el tema corriente de los dos jóvenes que se aman, cuyos amores se ven contrariados por la aparente desigualdad de sus condiciones, razas y religiones, con el rapto de los piratas, los éxodos, las lejanas estancias, para terminar con el encuentro, las bodas, la subida al trono”.

Esta fórmula es transmitida especialmente por el Apolonio de Tiro.

La idea reiterante es que una y otra forma es providencialista¹⁶ si estamos atentos al contraste que habrá de suscitarse con la obra barojiana y si entendemos por providencialismo cristiano la acción de Dios sobre el mundo y de un modo general “con la creación y ordenación del mismo, o, de modo particular con su intervención en determinados sucesos para restablecer el orden alterado”¹⁷.

Hay otra importante variante de esta idea y que se vincula con el dolor y la aventura. Los amantes para conseguir su felicidad, cosa que siempre sucede, como personas mismas deben sufrir, deben tener su propio “*via crucis*”, su propio y escabroso camino, su propia cuota de humillaciones y desgracias, su catarsis mediante la redención interior. Hay aquí una veta importante con la novela rusa, con *Resurrección* de Tolstoi, por ejemplo. Esta *via crucis*, expresión verdaderamente clave, se realiza en contacto con el bajo mundo, con las capas despiadadas de la policía o de los hombres insensibles, malvados, egoístas. La conexión con el submundo de la pobreza, de la miseria, se produce con fuerza en la novela romántica del siglo XIX cuyo maestro es, sin duda, Eugenio Sué y su libro más famoso *Los Misterios de París*. Aunque el agudísimo intelecto de Antonio Gramsci incluye el folletín dentro de la llamada literatura popular junto a otros tipos, *El Conde de Montecristo*, *Los Miserables* e incluso la novela policíaca de Sherlock Holmes, advierte las íntimas relaciones de este género con Balzac, con Dostoiewski sin aludir, eso sí a su torturado cristianismo, pero tratando de establecer algunos criterios estéticos. La cita es la siguiente: “Debe verse el número de “*Cultura*” dedicado a Dostoiewski, en 1931. Vladimir Pozner sostiene, acertadamente, en un artículo, que las novelas de Dostoiewski provienen culturalmente hablando, de las novelas de folletín tipo Sué. Esta tesis es útil para la elaboración de

¹⁴Así lo afirma categóricamente W. Kayser sobre la novela bizantina en *Origen y Crisis de la Novela Moderna*. En fin, la felicidad es un acto de justicia divina.

¹⁷Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, s. v.

la rúbrica sobre la literatura popular, porque demuestra que determinadas corrientes culturales (motivos, e intereses morales, sensibilidad, ideologías, etc.) pueden tener una doble expresión: una meramente mecánica de intriga sensacional (Sué, etc.) y una lírica (Balzac, Dostoiewski y, en parte, Víctor Hugo). Los contemporáneos no siempre se dan cuenta del descenso de nivel de una parte de estas manifestaciones literarias. El ejemplo más claro es el de Sué, que fue leído por todos los grupos sociales y "conmovía" incluso a las personas de "cultura", hasta caer al nivel de escritor únicamente leído por el pueblo"¹⁸. La idea de la existencia de dos planos de creación —cuestión que bordeamos— no le quita el carácter esencialmente providencialista al género folletín y tendremos que perseguir esta postura ante la existencia de un mundo desdivinizado en Baroja. El providencialismo ingenuo y tradicional se enriquece considerablemente con la mirada del Romanticismo a la Edad Media y al Cristianismo, con la idea de una interioridad más rica, compleja, piadosa y que revierte, a raíz de graves conflictos histórico-sociales, en una concepción utópica entremezclada con un socialismo humanitario cuyo sesgo fundamental es la misericordia por la pobreza y que desemboca en una nueva actitud caritativa. "Bien pronto, los románticos abandonaron la doctrina del arte por el arte en favor del arte social, y la poesía puramente individualista por las inspiraciones de orden más general. Desde Malherbe, a quien un buen poeta no le parecía más útil al Estado que un buen jugador de bolos, muchos de sus sucesores no consideraron la poesía y el arte más que como un medio de agrandar. Esta tesis no le cuadraba mal al Romanticismo en su primera fase, pero, siendo ya lírico, estaba a punto de sobrepasarla. El lirismo de la escuela, en sus principios, se confinaba aún en la elegía y seguía siendo egotista. Se trataba pues de no contentarse ya con el simple virtuosismo poético, a la vez que de universalizar los sentimientos personales del poeta, ampliando las fuentes de inspiración. Después de haber expresado su melancolía, su "vacío del alma", el amor y el ensueño, las intimidades, los poetas románticos se volvían hacia los grandes temas filosóficos y sociales; abandonaban el yo, iban hacia el pueblo, hacia la humanidad, en una palabra, hacia lo social"¹⁹.

El instrumento más poderoso para la expresión de lo social es la novela y, en efecto, son muy pocos los temas de este orden que dejan de tratarse. "Lo único que nos importa aquí es probar hasta qué punto era poderosa la tendencia de la novela a hacerse social en tiempos del Romanticismo, ya que penetraba incluso en las historias de bandidos. La bibliografía de las innumerables novelas de esa época hace ver que la mayoría de ellas contienen conceptos sociales, completamente orientados hacia el humanismo y la reforma de las costum-

¹⁸*Cultura y Literatura*, p. 186.

¹⁹Roger Picard, *El Romanticismo Social*, México, F.C.E., 1947, p. 12.

bres y de las instituciones, componiendo todas ellas un verdadero "estilo de vida" nueva, un "clima" que es propiamente romántico. O. O. Evans, que ha hecho el inventario de los autores de segundo orden, clasifica sus obras en apostólicas, políticas y sociales, con subdivisiones que dejan lugar a las novelas democráticas, humanitarias y feministas. En realidad, pocas son las cuestiones sociales que han dejado de explotar"²⁰.

Si bien puede ser Víctor Hugo, desde el punto de vista estético, el genio de esta dimensión, no cabe duda que Eugenio Sué lo fue desde el punto de vista estrictamente social. Todos, en general, con la idea de una sociedad "materialista y descompuesta por el egoísmo" y en Sué, con tales caracteres, que el contraste entre quienes luchan por su redención y quienes son los detentadores del mal, resulta tan grotesco como necesario. Esta falta de matices es idea genérica y se expresa en una psicología que desconoce la temporalidad y que tiene sus signos fijos en la bondad, la belleza, la inocencia, la virtud. Naturalmente, tales cualidades despiertan la simpatía del lector que se siente siempre acompañado, descomunicado de un mundo brutal, en la esperanza de una aparición mágica también dentro de su propia circunstancia. Este sentido del acompañamiento, hábilmente explotado por la comunicación comercial moderna, se da por el sólo hecho de la habitualidad de los personajes.

Los Misterios de París están constituidos originariamente por doce volúmenes. Las versiones modernizadas llegan a las 900 páginas. La pérdida del ser de ficción, la obra como pura literatura, se esfuma así y como dice Roger Picard²¹: "Por mucho que el lector sepa que los personajes de la novela son ficticios, no deja de considerar muy posibles las situaciones en que los coloca el autor y plausibles los móviles o los motivos que les hacen obrar. La adhesión al relato novelesco y la simpatía por los héroes de las novelas pueden ir tan lejos que, durante algunas horas, al menos, el lector está dispuesto a identificarse con uno u otro de los personajes que han vivido en su espíritu. Si su influencia se prolonga o se repite por medio de la lectura de novelas de una misma inspiración, puede crear el espíritu novelesco, e incluso lo que un contemporáneo, J. de Gaultier, ha llamado "el bovarismo", es decir, esa ilusión que hace que el lector se tome por otro y vaya hastiándose poco a poco del medio real en que vive. Sin llegar a eso, no se puede negar que ciertas actitudes más o menos teatrales, cierto desarreglo de la imaginación y ciertas opiniones, pueden explicarse en algunos lectores de novelas, por la frecuente lectura de sus autores favoritos.

La novela se presenta, pues, como un mediador poderoso entre los pensamientos de una época, las filosofías en marcha, y la multitud

²⁰Ibidem, p. 164.

²¹Ibidem, p. 158.

que no tiene acceso directo a ellos y que no lee más que obras de ficción”.

El impacto de la obra de Sué se produce así en todos los niveles y en la expansión desorbitada de un género soterrado y vinculado a una fuerte corriente espiritual. “Entre los centenares de cartas que recibe, entre aristócratas extasiadas que le abren las puertas de sus alcobas, proletarios que le saludan como apóstol de los pobres, literatos de renombre que se honran con su amistad, editores que se disputan sus obras ofreciéndole contratos en blanco, el periódico fourierista *Phalange* que lo glorifica como a quien ha sabido denunciar la realidad de la miseria y de la opresión, los obreros, los campesinos, las grisettes de París que se reconocen a sí mismas en sus páginas, los que publican un Diccionario de Argot moderno, obra indispensable para la comprensión de *Los Misterios de París* del señor Eugenio Sué, la historia de una joven reclusa en Saint Lazare relatada por ella misma y dos canciones inéditas de dos presos célebres de Sainte-Pélagie, los gabinetes de lectura que alquilan los números del *Journal des Debats* a diez sous la media hora, los analfabetos que se hacen leer la continuación de la novela por porteros eruditos, enfermos que esperan el final de la historia para morir, el Presidente del Consejo preso de ataques de ira cuando el folletín no sale, juegos de oca inspirados en *Los Misterios*, las rosas del Jardín des plantes bautizadas con los nombres de *Rigolette* y *Fleur-de-Marie*, cuadrillas y canciones inspiradas de *Goualeuse* y de *Chourineur*, súplicas desesperadas de los lectores que la novela de folletín ya conoce y conocerá siempre (¡Haga que *Chourineur* vuelva de Argelia! ¡No haga morir a *Fleur-de-Marie*!), el abad *Damouret* que funda un hospicio para huérfanos estimulado por las páginas de esta novela, el conde *Portalis* que funda una colonia agrícola según modelo de la hacienda de *Bouqueval* descrita en la tercera parte, condesas rusas que se someten a largos viajes para conseguir una reliquia de su ídolo; —entre éstas y otras manifestaciones de éxito. Eugène Sué alcanza la cumbre soñada por todos los novelistas, consigue en realidad lo que *Pirandello* sólo podrá imaginar: recibe dinero del público para socorrer a la familia *Morel*. Un obrero sin trabajo, llamado *Bazire*, le pide la dirección del *Príncipe de Gerolstein* para poder recurrir a este ángel de los menesterosos y defensor de los pobres”.

“A partir de este momento, como veremos, Sué ya no escribe *Los Misterios de París*: la novela se escribirá sola, con la colaboración del público. Todo lo que sucede es normal, no puede dejar de ocurrir”... Así es que, como se sabe, Marx y Engels escribieron *La Sagrada Familia* sirviéndose de *Los Misterios* como objeto polémico y como hilo conductor (es decir, lo aprovecharon no sólo como documento ideológico sino también como obra de personajes “típicos”).

“Es normal que, antes de que termine el libro, aparezcan las

traducciones italianas, inglesas, rusas, alemanas y holandesas, que sólo en Nueva York se vendan ochenta mil ejemplares en unos meses, que Paul Feval se lance a imitar la fórmula, que salgan en todas partes *Misterios de Berlín*, que Balzac, arrastrado por el furor popular, escriba *Les Mysteres de Province*, que Hugo se ponga a pensar desde entonces en sus *Miserables* y que el mismo Sue se vea obligado a hacer una adaptación teatral de la obra, deleitando al público parisiense durante siete horas seguidas con sufrimientos espectaculares”²².

Las dimensiones de este hecho literario y sociológico son muchas, en especial, para explorar los problemas ideológicos del romanticismo y sus relaciones con la novela realista y para preguntarse por la sensibilidad del siglo XIX en lo relativo a la literatura popular y si esa sensibilidad u otras han perdido hoy su vigencia o si su perduración es todavía vigorosa²³. Más aún, la pregunta que subyace a todas estas consideraciones tiende a tocar el problema de qué se entiende por literatura, cuestión que quedará indirecta y quizá también, insuficientemente respondida en la comparación que pretendemos entre el folletín como estructura providencialista tradicional con el mundo novelesco de Pío Baroja.

En el párrafo anterior, sobre *Los Misterios de París*, ya se destacan algunos rasgos folletinescos muy agudos y que enlazan con manifestaciones que hemos pretendido detectar en otros momentos históricos y culturales, y reafirman la idea del género folletín. Recordemos la simpatía popular por algunos de sus personajes. Fleur-de-Marie es una joven angelical, delicada, pálida, hermosa, que ha sido prostituida, que vive en esa explotación y que mantiene intacta su virginidad de alma, su inocencia y una enorme fuerza interior dirigida al bien. Flor de María, según Sué, en el argot francés significa virgen. También le llaman ángel al Príncipe de Gerolstein, Rodolfo II, principal protagonista; por último, el que los lectores participen en la gestación de una obra cuyo final no se ha escrito de hecho y cuyo desenlace obedece a un sentir general, la vincula a modernas razones de mercado. Esto sucede hoy y a modo totalmente conocido²⁴.

Pero hay otras relaciones internas, moldes que se repiten y que amarran el género. Su éxito suele depender de su manejo magistral y de cómo los momentos que estructuran desaparecen tras la impresión de la fuerza, de la vida, del dolor, de la desesperación.

En el fondo, *Los Misterios de París* es una utopía²⁵, pero el enlace

²²U. Eco, *Socialismo y Consolación*, pp. 8-9.

²³La novela social chilena del siglo XX es, asimismo, deudora de esta veta, en especial *La Sangre* y *La Esperanza* de Nicomedes Guzmán. Véase alusiones al folletín en las pp. 145-146, t. II, de la Edición Quimantú, 1971.

²⁴Las teleseries que invaden la televisión mundial dependen de las preferencias que en su gestación y desarrollo, establece el público receptor.

²⁵“En su tercera parte la obra entra a proponer reformas sociales (la hacienda de Bouquevac); en la quinta, la acción disminuye para dar lugar a interminables discursos moralizadores y a una serie de proposiciones revolucionarias (que, como

hacia la consecución de una sociedad ideal se hace a través del dolor de personajes, pobres, arruinados e inocentes y por la intervención de personajes buenos, en especial el Príncipe de Gerolstein, llamado Rodolfo. La justicia de Rodolfo muchas veces nos repele. Deja ciego a un personaje, por ejemplo. Pero sus actos van siendo percibidos como el anadaura de la justicia. Esta finalidad está impedida, hay situaciones que atan y desvían su pronta realización.

Umberto Eco habla de una estructura sinusoidal que podría llevar, sobre todo por sus conclusiones, a ciertas analogías con la obra barrojana. Pero no hay que olvidar la dirección espiritual que se le da a una obra y termina por prestarle su sentido. Por lo demás, hemos sostenido la existencia de una imbricación entre folletín y novela que termina por biselarse, ya que pertenecen a dos mundos espirituales, por lo menos, que perviven como conciencia del arte. Citemos: "Efectivamente, *Los Misterios* abundan en pequeños dramas bosquejados, parcialmente resueltos y abandonados para seguir los meandros de la línea principal del relato, como si la historia fuese un gran árbol cuyo tronco fuera la búsqueda por Rodolfo de su hija perdida y las diversas ramas fueran la historia del asesino, la de Saint-Rémy, las relaciones entre Clemencia de Harville y su marido y entre Clemencia, su anciano padre y su suegra y el episodio de Germán y Rigolette y las vicisitudes de los Morel. Ahora hay que preguntarse si esa estructura sinusoidal responde a un plan narrativo o si depende de circunstancias exteriores". A juzgar por las profesiones de fe del joven Sué, parece que es una estructura intencional. Ya a propósito de sus aventuras marítimas (desde *Kernok* hasta *Atar-Gull* y *La Salamandra*), Sué formula una teoría de la novela por episodios: "En lugar de seguir una severa unidad de interés distribuido en un número deliberado de personajes que, partiendo del comienzo del libro, deben quieras que sí, quieras que no, llegar al fin para contribuir cada cual por su lado, al desenlace..." vale más, dice Sué, no constituir bloques en torno de "personajes que, como no sirven de obligado cotejo a la abstracción moral

veremos sólo son, en realidad, reformistas). A medida que el libro se acerca a su término, los discursos moralizadores se multiplican y tocan los límites de lo soportable. A favor de la acción y de las consideraciones edificantes, la nueva posición ideológica de Sue se abre paso: los misterios revelan al lector condiciones sociales inicuas, que producen, debido a la miseria, el crimen. Si se atenúa la miseria, si se reduce al prisionero, si se arranca de las manos del rico seductor a la joven virtuosa y de la cárcel por deudas al obrero honrado, dando a todos una posibilidad de redención basada en una fraternal ayuda cristiana, la sociedad podrá mejorar. El "mal" no es más que una enfermedad social. El libro, que había empezado como una epopeya del hampa, concluye como epopeya del trabajador desventurado y como manual de la redención". U. Eco, *Sociología de la Creación Literaria*, p. 106. El mismo E. Sué lo afirma: "Con motivo de nuestra utopía sobre el estímulo, el socorro y las recompensas que la sociedad debería dispensar a los artesanos, distinguidos por sus cualidades sociales".

que vendrá a ser el eje de la obra, pueden ser abandonados en el camino de acuerdo con la oportunidad y la exigente lógica de los acontecimientos”.

La verdad es que a pesar de estos abandonos, el personaje estructurante es Rodolfo de Gerolstein y su actitud redentora. Aún así, son muchos los rasgos que le prestan carácter absoluto de folletín. Así, Flor de María goza de la tranquilidad del campo, de la amable compañía de viejos bondadosos, del contacto con los animales (Bouqueval, la granja modelo, presenta el siguiente aspecto: “Un pesado carro tirado por tres caballos vigorosos, corpulentos, de espesa crin y de piel lustrosa, con colleras azules, adornadas de borlas y cordones de lana encarnada, conducían las gavillas de trigo de uno de los campos de la llanura”. Flor de María reacciona de la siguiente manera frente a un paisaje: “¡Ah, señor cura! Sería imposible deciros lo que siento. También mi corazón se ha conmovido como el vuestro al contemplar esta tarde triste y serena y por eso he llorado”), entonces es raptada, devuelta a la prostitución y a la cárcel. El rapto genera nuevos contactos y nuevas mostraciones. En la cárcel Flor de María impone su calidad humana frente a otras prostitutas y promete el mundo bucólico de la Granja modelo y de la protección de Rodolfo. El alma de estas asiladas están prontas a la redención.

Motivo igualmente folletinesco es la acumulación de desesperantes casualidades trágicas. Un muchacho, Germán, que conoce la desgracia de la familia Morel, un labrador de joyas, que ha caído en deuda porque su suegra idiota ha perdido un diamante, saca un dinero de la casa del notario, M. Ferrand, el genio del mal, para entregárselo a la hija de Morel que ha sido anestesiada y embarazada por el viejo notario Ferrand, a fin de que salve a su padre ya que la policía llegará a cobrar por orden del notario. No sólo se sorprende la sustracción, que pensaba reponer, sino que la policía llega a la casa de Morel con orden de detener a la muchacha que ha sufrido un aborto y es acusada de crimen. Esto no es nada. Una de sus hermanas está enferma y muere en el transcurso de la gestión policial, la madre está igualmente enferma. Ante tal espectáculo el empobrecido joyero enloquece. Esto sucede en pocas páginas con encuentros y sucesos que coinciden extrañamente. Capítulos como éste se repiten. En ellos intervienen todo tipo de sucesos: intercepciones de cartas, maquinaciones arteralmente planeadas, robos sorpresivos, viajes repentinos, etc.

Motivo igualmente profundo desde el punto de vista del género, es el encubrimiento y la segunda personalidad de los personajes. Rodolfo, quien es príncipe y riquísimo, aparece como artesano y viviendo en vecindad de una amable costurerita y así, en otros oficios y situaciones diversas que le permiten una mirada y conocimiento profundos a los tugurios, tabernas y sus degradados habitantes, unos buenos y otros malos. Su contrapartida como personaje, el notario

avaro y sensual, M. Ferrand, que se enriquece a costa de la miseria de los otros, aparece como la probidad y la honradez misma. Es claro que recibirá su merecido. Rodolfo es el encargado de invertir este mundo y de hacer justicia. Gramsci ve aquí el origen del superhombre nietzscheano, cuestión antes y después de Nietzsche, a la que se han vinculado los personajes folletinescos salvadores. La verdad es que Rodolfo, a pesar de su brutal sentido de la justicia, es el instrumento de la providencia, a la que los pobres aluden reiteradamente: "Toda reflexión es inútil sobre una desgracia semejante y debemos inclinarnos ante los decretos impenetrables de *la Providencia*. Así es que ese profundo instinto de pudor con que *Dios nos ha dotado*, es mayor en esas criaturas (las prostitutas) delante de las únicas personas que les inspiren respeto...".

El conjunto de motivos van estructurando una sucesión jerarquizada que Umberto Eco²⁷ describe así: "El superhombre es el resorte necesario para el buen funcionamiento de un mecanismo consolatorio: soluciona los dramas en un abrir y cerrar de ojos, consuela rápido y consuela bien. Luego este superhombre asume las funciones de otros arquetipos, según observa Bory: Rodolphe es un Dios Padre (sus beneficiados no se cansan de repetirlo) que se viste de trabajador, se convierte en hombre y entra en el mundo. Dios se hace obrero. Marx y Engels no han estudiado a fondo el problema de un supremo hacedor y por eso reprochan a Rodolphe, comprendido como modelo humano, de no obrar impulsado por motivos desinteresados y caritativos, sino por el gusto de la venganza y prevaricación. Exacto: Rodolphe es un Dios cruel y vengativo, es un Cristo que posee el espíritu de un Jehová iracundo".

"Para resolver de un modo fantástico los dramas reales del París mísero y culto, Rodolphe deberá: 1) convertir a Chourineur; 2) castigar a Choutte y al Maître d'Ecole; 3) redimir a Fleur-deMarie; 4) consolar a Madame d' Harville, dando sentido a su vida; 5) salvar a los Morel de la desesperación; 6) destruir el poder sombrío de Jacques Ferrand y restituir todo lo que éste ha quitado a los débiles e indefensos, y 7) encontrar a la hija perdida, eludiendo las trampas tendidas por Sarah Mac Gregor. Siguen después otras tareas menores, pero ligadas a las principales, como castigo de los bellacos de segunda fila (los Polidor, los Martial o el joven Saint-Remy); la redención de los semimalvados como Louve y el buen Martial; la salvación de algunos buenos, como Germain, la joven Fermont y así sucesivamente".

La estructura del folletín está de nuevo planteada: la concurrencia del azar y de la divinidad que corrige los hechos.

Baroja toma el motivo de los miserables de Madrid en su Trilogía *La Lucha por la Vida*. ¿Cómo enfrenta Baroja la idea del hombre,

²⁷*Socialismo*, p. 23-24.

de la sociedad, de la redención, de la justicia, del destino humano, en fin?

Don Pío, que es un estupendo humorista, de raíz profundamente escéptica, abandona la postura monocorde del folletín, por lo menos desde el punto de vista de quien narra. Ironiza pues un tanto la posibilidad de hacer de *Los Misterios de París*, los Misterios de Madrid: "El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea en el centro; vida africana, de aduar, en los suburbios. Hace unos años, no muchos, cerca de la ronda de Segovia y del Campillo de Gil Imón existía una casa de sospechoso aspecto y de no muy buena fama, a juzgar por el rumor público. El observador... En éste y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han convencido de que suprima los tales párrafos, porque dicen que en una novela parisiense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden, además, que aquí nadie extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores ni casas de sospechoso aspecto ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano"²⁸.

Desde muy temprano, la crítica barojiana ha insistido en la seducción que tuvo para él la acción, acción o aventura que nunca pudo realizar personalmente. Ello se desprende ya de su conocida polémica con Ortega. Este había dicho²⁹ "He citado a Stendhal y a Nietzsche. Con ambos tiene nuestro humilde novelista español esencial semejanza. No tanto en las ideas expresas como en la corriente subterránea del sentimiento. Cuando Baroja oye o escribe la palabra *acción* experimenta la misma aceleración de los pulsos que Stendhal con la palabra *passion* o Nietzsche con la palabra *Macht* (poderío)". Y las tres palabras expresan matices diversos de un anhelo idéntico.

Baroja presume la felicidad bajo la fisonomía de la acción. Condenado a una existencia inerte en la atmósfera inmóvil de España, sin nada actual que le atraiga, sin goces, sin satisfacciones de ningún género, ni siquiera las que proporciona la consideración pública a un escritor que ha dado ya cima a buena parte de su obra, Baroja se dedica desde su rincón a soñar la vida de un "hombre de acción". Desde el punto de vista literario, también en esta valoración indirecta del género: "La esencia de lo novelesco —advíertase que me refiero

²⁸*La Busca*, pp. 61-62.

²⁹O. C. t. II, p. 90.

tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es pasar algo, en el puro vivir, en el ser ambiente...”³⁰.

Es muy claro que el folletín supone, como hemos afirmado, la acción como uno de sus resortes fundamentales. El lector desea saber muchas cosas y espera una y otra vez. De ahí la relación del folletín con las novelas de aventura, con las policíacas, con las que suponen la anticipación. Lo discutible del caso es si en Baroja, o por lo menos, en *La Lucha por la Vida* predomina este tipo de situación literaria como su raíz esencial. En el sentido de toda su obra, esto es discutible. Para no caer en un apriorismo estéril, conviene volver a una meditación sobre los textos mismos. ¿De qué tratan, en verdad, los tres tomos de la Trilogía *La Lucha por la Vida*? ¿Hacia dónde orienta, en verdad, Baroja la mirada? ¿Qué reducción de mundo propone por último Baroja? Empecemos por la opinión relativamente certera de Eugenio G. de Nora³¹ quien alude a la posibilidad de entender la Trilogía como una arquitectura, como una textura coherente: “La unidad —dice—, pues la da únicamente el tema. Tema que no es como se ha dicho, el golfo madrileño ni menos el proletariado anarquizante de la época, sino precisamente la zona de interferencia, los ambientes comunes a ambos, la fluctuación trabajador-vago (sin ser del todo ninguna de las dos cosas) que, no por azar, ofrece en sí mismo el personaje central. Unidad secundada, eso sí, por el procedimiento narrativo, por el “estilo” (en el sentido más extenso y ramificado del término): el estilo de la simple notación, sin ley ni plan alguno previos (aunque, desde luego, y de ahí su calidad estética, instintivamente sintética, selectiva y capaz de orientarse hacia lo típico y significativo)”.

“Hablamos de un personaje central (Manuel o Manolo Alcázar, hijo de la viuda de un obrero, lavandera y sirvienta de una casa de huéspedes, que lo deja también huérfano todavía muy joven; recadero, ayudante de panadería, traperero, tipógrafo, timador y golfo a intervalos, más a la fuerza que por vocación); de hecho, la vida de Manuel es ante todo el hilo que enlaza apenas los variados y hasta contrapuestos ambientes de esta república de la miseria”.

Gonzalo Torrente Ballester, en lo tocante a la unidad piensa algo parecido: “La verdad es que Manuel, durante toda *La Busca* —doscientas noventa y cuatro páginas—, durante la mayor parte de *Mala Hierba*, es un personaje meramente funcional: es un protagonista que no protagoniza nada, ni aún mecánicamente: es el hilo conductor que permite a Baroja yuxtaponer sus “apuntes del natural más o menos

³⁰Juan Uribe E., *Pío Baroja, Técnica, Estilo, Personajes*, Santiago, Editorial Universitaria, 1961, p. 58.

³¹Eugenio G. de Nora, *La Novela Española Contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962, t. 1, p. 153.

como las *chachas* cuelgan las ropas recién lavadas en la cuerda que atraviesa los patios interiores: muchas veces, como esas piezas de ropa, presas por alfileres”.

De ambas citas, aunque no captan el sentido que subyace a la Trilogía, por lo menos, queda claro que Baroja rehúye estructurar la novela en torno a un personaje que dinamice y lleve a efecto la acción. Tampoco este papel lo cumple Roberto Hastings, en el que apunta una sombra de superhombre sobre todo por sus declaraciones nietzscheanas y quien, detrás de una fortuna, es la réplica, a nivel barojiano, del personaje central de *Los Misterios de París*, Rodolfo, el príncipe de Gerolstein³². La degradación de los personajes de príncipes a golfos o a buscadores de fortuna o a simples anarquistas, denuncia el rasgo diferencial en Baroja y su intento de una construcción de mundo cuyo significado difiere de la estructura folletinesca casi en sentido absoluto, aunque partiendo de ella. Tal postura hace de la literatura barojiana una literatura de otro nivel, donde se denuncian otras intenciones y donde apuntan nuevas maneras de concebir la misma. En esta significativa vuelta, en este escorzo barojiano, queda claro que lo que se pretende es la mostración de una sociedad, de un tipo de sociedad que quizá pueda entenderse no sólo históricamente así, sino una sociedad como la condición del hombre, esto es, radicalmente de esa manera, ontológicamente así. El folletín, en cambio, promete en la ficción narrativa y sólo en la ficción narrativa, la posibilidad de una suerte de magia, de un constante acontecer en el mundo en el cual la miseria, la desolación, la pobreza, siempre y cuando esos valores sean llevados con dignidad, con virtud, con decoro, encuentran su contrapartida, en la tranquilidad, en la felicidad, en la justicia.

Baroja, creemos, jerarquiza su mundo en valores crecientes que empiezan en los personajes, siguen en la acción, para terminar de manera básica, en el espacio. El espacio entendido como mostración del simple entorno físico y del humano, pero del humano como generalidad, pero cuyas categorías son fijas, invariables, absolutas. En resumen, el mundo adquiere carácter infernal, reiterante. Al respecto, encontramos coincidencias con el trabajo de Javier Martínez. La creación del espacio en *La Lucha por la Vida*; pero que nosotros queremos radicalizar. No es necesario discutir ni la política ni la sociología concreta en Baroja, cuestión de más amplio espectro, sino ver cómo conforma —a partir de ciertos arquetipos— una idea particular de la existencia. Martínez encuentra su punto de partida en el paisaje barojiano, para mí, muchas veces apocalíptico y advierte la capa de niebla que cubre Madrid y el humo de la fábrica. “En *Aurora Roja* la imagen de la niebla pasa a segundo plano y se hace más notoria la humareda de las fábricas

³²Esto aparece en las justas analogías de Ezequiel González M., l.c., p. 65.

que cerca la ciudad con su amenaza simbólica. Si la niebla es clave para entender la naturaleza laberíntica del espacio novelesco y el ambiente en que se realiza la busca incierta de los personajes —especialmente la de Manuel—, los humos no son otra cosa que los vapores del infierno que es el Madrid donde arden los explotados y bullen los rebeldes”. Más adelante: “La imagen del laberinto y la del infierno —ambas de moda entre los modernistas— se complementan con la del cementerio, de vivos o de muertos”. También: “Madrid es todo laberinto; las calles no se describen, se dan sus sombras, parecen galerías interminables” (p. 37).

En la línea de nuestro desarrollo, que trata de insistir, en la fase por lo menos, preexistencialista de Baroja, convendría insistir que la idea de laberinto se agrega a otras que vienen a continuación. El laberinto, de una u otra manera, si se considera el *Diccionario de símbolos tradicionales*, de Juan Eduardo Cirlot, es expresión de angustia: “Supónese, pues, ya en los pueblos primitivos, que el laberinto posee una cualidad atrayente, como el abismo, el remolino de las aguas y todo lo similar. Sin embargo, según Waldemar Fenn, ciertas representaciones de laberintos circulares o elípticos, de grabados prehistóricos, cual los de Peña de Mogor (Pontevedra) han sido interpretados como diagramas del cielo, es decir, como imágenes del movimiento aparente de los astros. Esta noción no contradice la anterior, es independiente de ella y hasta cierto punto puede ser complementaria, pues el laberinto de la tierra, como construcción o diseño, puede reproducir el laberinto celeste, aludiendo los dos a la misma idea (la pérdida del espíritu en la creación, la “caída” de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el “centro” para retornar a él” (p. 254).

Volvamos a empezar, sin embargo, para volver a esta noción del espacio como el estrato determinante.

El modo de entrar lentamente en este concepto barojiano de la literatura puede empezar, en el caso de la Trilogía que nos preocupa, por el título. Baroja se muestra agudísimo en la titulación de las novelas y ellos significan, en la mayoría de los casos, un entorno lírico, un toque de máxima abstracción sentimental con respecto al objeto de sus narraciones.

Aquí, la denominación genérica es *La Lucha por la Vida*, cuya estirpe darwiniana salta a la vista y que muestra, de algún modo, una curiosidad biológica en la cual el hombre se encuentra preso y que, de algún modo, se vincula con el frío espectáculo de la Voluntad, de Schopenhauer, en acción. Efectivamente, no encontramos en el plano simbólico de la creación literaria barojiana la idea de una evolución (es verdad que Manuel supera su etapa de golfería y termina escépticamente como un ordenado obrero) y de la supervivencia del más fuerte. Esto no encaja, por lo demás, con otras abundantes novelas

barojianas en las cuales el mundo y su vivencia es vivencia del dolor de la vida y no sensación de triunfo.

En verdad, en última reducción, la novela de Baroja implica, como otros noventayochistas, un tratamiento del tiempo. Así, vida y experiencia, transcurso y realidad, crecimiento y muerte, son una misma cosa. Un buen ejemplo, serían *Las Tragedias Grotescas* y *El Mundo es así*. La medida de la vida es la negatividad de lo existente, de la cosa en sí, frente a cualquier voluntad personal de cambio. Hay algo, una cantidad de cosa que no se puede transformar, una línea que empieza siempre así y que termina de una manera fatal, ineluctable. Todos nuestros propósitos son ilusiones, somos sombras que repiten el eterno y monótono retorno de las cosas. Cada curva vuelve a su punto, cada vida termina en su propia destrucción. *El mundo es así*, es novela que, desde este punto de vista, valdría analizar con acuciosidad.

De manera que, desde la idea de evolución, volvemos violentamente a otras coordenadas histórico-culturales donde la libertad, la vida desatada, la acción es vana. Antes que a Darwin, nos parece, habría que anteponer otra idea de lo biológico, de lo vivo como categoría.

Así, por el contrario, son profundamente más aplicables estas palabras de Thomas Mann sobre Schopenhauer³³, de quien Baroja, como se sabe, fue atentísimo lector y admirador permanente: "El reino animal se sirve como alimento del reino vegetal, cada animal debe ser presa y alimento de otro, y así la voluntad de vivir se devora de continuo a sí misma. El hombre, por fin, ve el cosmos entero como creado para su propio uso, y con ello muestra con espantosa evidencia el horror de la lucha de todos contra todos, según el dicho: *Homo homini lupus*."

En todos los pasajes en que Schopenhauer llega a tratar del dolor del mundo, de la miseria y de la rabia de vivir, de las múltiples encarnaciones de la voluntad (y de ello trata mucho y con mucho detalle), su natural elocuencia, su genio literario alcanza la más brillante y más anhelada cumbre de su perfección".

Se afirma por medio de Manuel, por ejemplo³⁴: "Y mientras lloraban dentro, en la calle las niñas cantaban a coro; y aquel contraste de angustia y de calma, de dolor y de serenidad, daba a Manuel una sensación confusa de la vida; algo pensaba él que debía ser muy triste; algo muy incomprensible y extraño".

Manuel aparece opinando muchas veces en este sentido y tales declaraciones no están lejos de otros personajes barojianos, hasta el punto que se nos imponen como reiteraciones constantes de su obra, como *leitmotiv*. Manuel conversa con su amigo panadero Karl quien

³³Véase el estupendo ensayo de Thomas Mann, sobre su gran maestro Schopenhauer en *El pensamiento vivo de Schopenhauer*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 24.

³⁴*La busca*, p. 178.

lo interroga sobre puntos y complicaciones sentimentales “y que Manuel resolvía con su perspicacia y su instinto de chiquillo vagabundo, convencido de que todos los móviles de la vida son egoístas y bajos”³⁵. Volveremos a esta derivación hacia otro nivel, es decir, a una cierta postura existencial de Baroja para poder definir los rasgos posibles de dos acercamientos, novela y folletín, dentro del arte occidental y a una interpretación del arte y del artista. Antes de ello, volveremos a la idea de la lucha por la vida y su progresión, ya que merecen un acucioso análisis textual. La lucha por la vida, entendido llenamente, implica una mirada del hombre no hacia una proyección de la especie, no es una categoría diacrónica, sino una consideración de su contorno absoluto, es una categoría sincrónica que tiende al hecho incesante de que todos estamos en una situación indelentemente, sin tregua, en que toda actitud tiende a sacar, en la desesperación alguna ventaja, perdiendo.

Baroja traduce lucha por la vida como *La Busca*. La familia de palabras que se crea naturalmente en torno a este título es, busca, buscar, busca. Buscona es la persona que hurta o la que es prostituta, buscar en germanía es robar. Baroja define el término. En el relato, un personaje, de los múltiples de estas novelas abiertas, se refiere a la posibilidad de una desaparición del barrio de las Injurias, entre los escombros de la Fábrica del Gas: “Sí, lo sentiría —siguió diciendo el Besuguito, sin hacer caso de la interrupción—; pero la verdad es que poco se iba a perder, porque, como dice Angelillo, el sereno del Barrio, aquí no viven más que los de la busca, randas (maleantes) y prostitutas”. Busca es vivir a salto de mata, en todas las oscilaciones que ofrece la vida marginal. Sin embargo, Baroja, con profundo desapego de clase, no acusa ni se escandaliza. Su mostración del bajo mundo no está destinada a proponer ninguna redención, ningún cambio histórico, a denunciar ninguna lacra social, incluso. No hay utopía. La normalidad de su relato hace sospechar que este corte en la sociedad de su época podría ser un corte en cualquier momento de la humanidad. Porque el término Lucha por la Vida, *La Busca*, se traduce en una reiterada mirada pesimista, desgarrada, permanentemente opresiva, gris, sin resquicios y que tiene como base una consideración semi-animal del hombre y una degradación, hasta la sordidez, de los espacios. Da la impresión de una gusanera, palabra clave en la interpretación de las obras que nos preocupan.

En efecto, empecemos por los personajes, pasemos a los espacios y los paisajes, para terminar con otras formas de la angustia y del escepticismo. Así, en cuanto a los primeros, es fácil encontrar, casi al azar citas como ésta: “Para que en aquella casa hubiese siempre algo terrible y trágico, al entrar solía verse en el portal o en el pasillo una mujer borracha y delirante, que pedía limosna e insultaba a

³⁵Ibíd., p. 167.

todo el mundo, a quien llamaban La Muerte. Debía ser muy vieja, o lo parecía al menos; su mirada era extraviada, su aspecto luraño, la cara llena de costras; uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad, dejaba ver el interior del globo del ojo, sangriento y turbio. Solía andar La Muerte cubierta de harapos, en chancas, con una lata y un cesto viejo, donde recogía lo que encontraba. Por cierta consideración supersticiosa no la echaban a la calle”³⁶.

O también: “Unas viejas corrían pesadamente por la carretera; otras se ponían a orinar acurrucadas, y todas vociferaban y sentían la necesidad de insultar a las señoras de la Doctrina, como si instintivamente adivinasen lo inútil de un simulacro de caridad que no remediaba nada”³⁷.

Pero el asunto fundamental no puede centrarse en personajes aislados, sino en un carácter generalizado de presentarlos, pues de ahí se penetra en la idea de la lucha por la vida.

No es ninguna novedad la enorme acumulación de personajes en la obra barojiana. Son muchos los que aparecen y son igualmente numerosos los que desaparecen sin ninguna explicación aparentemente funcional. Son muy conocidas las fugas de éstos. Sencillamente pululan y se hunden en un tráfico vital inmenso. La vida los va comiendo. “Era a principios de otoño; Leandro, por consejo del señor Ignacio, vivía con su abuela en la calle del Aguila; Milagros seguía en relaciones con el Lechuguino. Manuel abandonaba a Vidal y al Bizco en sus escaramuzas y se juntaba con Rebolledo y los dos Aristas.

El mayor, el Aristón, le entretenía y le aterrorizaba contándole cosas lúgubres de cementerios y aparecidos; el Aristas pequeño seguía en sus ejercicios gimnásticos; había hecho un trampolín con una tabla puesta sobre un montón de arena y allí aprendía a dar saltos mortales.

Un día apareció en el Corralón Don Alonso, el ayudante del Tabuena acompañado de una mujer y una niña.

La mujer parecía vieja y cansada; la niña era larguirucha y pálida. Don Alonso las acomodó en un chiscón del patio pequeño”³⁸.

Esta proliferación tiene sentido naturalmente. Produce la impresión de la falta de necesidad entre el espacio, las acciones y las personas que las ejercen. Sobre todo la falta de finalidad de las acciones. La acumulación, el abarrotamiento se encuentra en muchas otras novelas, *El Arbol de la Ciencia*, por ejemplo, pero también la inutilidad de lo que hacen. Saltar en un trampolín ¿para qué? simplemente por saltar, como hay otros que caminan tratando de romper la continuidad de su caminar, en la creencia de que van dejando una huella, un rastro.

³⁶Ibidem, pp. 86-87.

³⁷Ibidem, p. 100.

³⁸Ibidem, p. 167.

Cuando la vida carece de finalidad, es natural que toda acción tenga casi el mismo rasgo demencial. Pero no sólo eso. Los personajes son siempre comparados, no por casualidad, con los animales, con un rasgo algo brutal que los reubica y los pone en situaciones absolutamente inéditas de simpatías y antipatías. La mención al mundo animal en Baroja no sólo obedece, creemos, a la idea de una lucha por la vida, sino también a la idea de que las relaciones humanas están marcadas por otro signo que el de la civilización, por la vivencia del hombre que tiene como intermedio el ciudadano, algo humanamente superestructural. El hombre, por el contrario, aparece como un conjunto de vibraciones personales, con una contextura dinámica, con una especificidad de percepción, con un peso, con un volumen, con un rasgo facial o corporal que potencializa su posible ser fundamental y que lleva a organizar todas las caras, todas las personas, todos los encuentros en virtud de un entrecchoque que no deja lugar a objetividad alguna, en la que todo es simplemente percibido desde una perspectiva absolutamente instantánea y de allí aceptado y rechazado sin más. Baroja moteja siempre. “A la izquierda de la patrona se erguía la vizcaína, mujer alta, gruesa, de aspecto *bestial*, nariz larga, labios abultados y color encendido; y al lado de esta dama, aplastada como un *sapo*, estaba doña Violente, a quien los huéspedes llamaban en broma unas veces doña Violenta y otras doña Violada” (p. 83) “Allí conoció Manuel al Bizco, una especie de *chimpancé*, cuadrado, membrudo, con los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas” (p. 77). “La cara del Bizco producía el interés de un *bicharraco* extraño o de un tic patológico. La frente estrecha, la nariz roma, los labios abultados, la piel pecosa y el pelo rojo y duro, le daban el aspecto de un *mandril* grande y rubio” (p. 77). “No se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como *ballenas*, melancólicas; vejezuelas esqueléticas de boca hundida y nariz de *ave rapaz*” (p. 95). Esta idea parece ser en Baroja algo categorial. “¡Qué pocas caras humanas hay entre los hombres! En estos miserables no se lee más que la suspicacia, la ruindad, la mala intención, como en los ricos no se advierte más que la solemnidad, la gravedad, la pedantería. Es curioso ¿verdad? Todos los gatos tienen cara de gatos, todos los bueyes tienen cara de bueyes; en cambio, la mayoría de los hombres no tienen cara de hombres” (p. 96). “Era ésta (Fanny) una mujer de treinta a cuarenta años, muy delgada, de mal color y de tipo varonil y distinguido: tenía *algo de la belleza desgarbada de un caballo de carrera*; la nariz corva, la mandíbula larga, las mejillas hundidas y los ojos grises y fríos” (p. 117). “Era un cordonero de la casa del tío Rilo, de fama sospechosa, a quien llamaban el Besuguito, *por su cara de pez* y por mal mote, la Tragabatallones” (p. 159). “El tío Patas, el dueño del puesto, un gallegazo pesadote *como un buey*, puso

al corriente a Manuel de sus obligaciones" (p. 182). "Otros gesticulaban, discutían con los compradores; algunas viejas horribles y atezadas, con sombreros de paja grandes en la cabeza, las manos negras, los brazos en jarra, la desvergüenza pronta a surgir del labio, chillaban como *cotorras*" (p. 232). "Mientras hablaba la Justa y la oían extasiados sus padres, se presentó en la cocina un jorobado de una de las casuchas de la hondonada, a quien llamaban *el Conejo*, y que tenía efectivamente en su rostro una gran semejanza con el simpático roedor cuyo nombre llevaba" (p. 274). "Se presentaron los novios rodeados de una nube de chiquillos que gritaban; él tenía facha de hortera; ella, esmirriada y fea parecía *una mona*". Estamos apenas en *La Busca*. Monas, mandriles, conejos, bueyes, ballenas, peces, caballos, aves, sapos, conforman la fauna barojiana. En la escala de significaciones a que aludíamos, estos especímenes que no tienen siquiera la consistencia de las especies animales, habitan lugares degradados, sitios en que la miseria de la contextura física se subraya y que va agotando las posibilidades de humano refugio. ¿Dónde están los lugares, los paisajes, los remansos idílicos, la mínima posibilidad bucólica, la salida hacia el cambio y la libertad? La progresión negativa entre personaje y acontecimiento se acentúa³⁹. Así, el espacio y su máxima reducción contemplativa, primero el bodegón y luego, el paisaje, están en una relación de sentido con una humanidad decaída, triturada, disolvente. "Doña Violante y sus niñas manifestaron por Manuel gran simpatía, la vieja sobre todo. Llevaban ya varios meses las tres damas viviendo en la casa; pagaban poco, y cuando no podían, no pagaban, pero eran fáciles de contentar. Dormían las tres en un cuarto interior que daba al patio, del cual venía un olor a leche fermentada, repugnante, que escapaba del establo del piso bajo" (p. 35). Adviértase el desorden del mundo, la acumulación caótica de objetos en citas como ésta, asociada a otra veta barojiana de rechazo del mundo, los malos olores: "Hallábase el patio siempre sucio; en un ángulo se levantaba un montón de trastos inservibles, cubierto de chapas de ciuc; se veían telas, puertas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos: Un recoltijo de los mil diablos. Todas las tardes algunas vecinas lavaban en el patio y cuando terminaban su faena vaciaban los lebrillos en el suelo y los grandes charcos, al secarse, dejaban manchas blancas y regueros azules del agua de añil. Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del resumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inundaba el patio, y sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos". La consonancia espacio personaje se da así: "Toda aquella tierra negra

³⁹Javier Martínez P., artículo citado, p. 38, dice: "La alusión animalesca es intencionada; el narrador avisa que la atmósfera del cuarto identifica a los personajes que viven en él. En suma: el espacio caracteriza a los personajes".

daba a Manuel una impresión de fealdad, pero al mismo tiempo, de algo tranquilizador, abrigado; le parecía un medio propio para él. Aquella tierra, cuyos únicos productos eran latas viejas de sardinas, conchas de ostras, peines rotos y cacharros deportillados; aquella tierra, árida y negra, constituida por detritus de la civilización, por trozos de cal y de mortero y escorias de fábrica, por todo lo arrojado del pueblo como inservible le parecía a Manuel un lugar a propósito para él, residuo también desechado de la vida urbana". Este aparente refugio no se produce, en verdad. Manuel termina en otro tipo de vida. Queda, pues, la idea de un desorden objetivo y sentimental del mundo que se expresa en otros estratos. En efecto, admitamos que el paisaje es la máxima reducción posible de una visión contemplativa, como aludíamos. En él se expresan categorías trascendentales; lo inexpresable, lo inefable de la soledad interior, la máxima lejanía del mundo, se expresa en el paisaje y corona otros momentos conceptuales con un toque intuitivo que deja en suspenso, transforma la parte discursiva y la realiza prácticamente.

No vale la pena insistir en la preponderancia que este estrato literario cobra en el noventa y ocho. A toda la desolación humana se superpone una visión decantada de la realidad, con predominio de aspectos grises, melancólicos: "Después, al caer de la tarde, el aire y la tierra quedaban grises, polvorientos; a lo lejos, cortando el horizonte, ondulaba la línea del campo árido, una línea ingenua, formada por la encarnadura suave de las lomas; una línea como la de los paisajes dibujados por los chicos, con sus casas aisladas y sus chimeneas humeantes. Sólo algunas arboledas verdes manchaban a trechos la llanura amarilla, tostada por el sol y bajo el cielo pálido, blanquecino, turbio por los vapores del calor; ni un grito, ni un leve ruido hendía el aire. Transparentábase, al anochecer, la niebla, y el horizonte se alargaba hasta verse muy a lo lejos vagas siluetas de montañas no entrevistas de día, sobre el fondo *rojo* del crepúsculo". El rojo y el atardecer adquieren en Baroja una significación apocalíptica que se puede detectar aquí y allá. Parece simbolizar el fuego de la condenación y de la purificación. Cobra especial interés en esta línea de desolación interior la vivencia de los domingos en la tarde, momento de angustia expresado reiteradamente en literatura y que en Baroja tiene especial significación como modo de subrayar su sentido angustioso del paisaje: "Cuando llegó Manuel frente a la escalera de la calle del Aguila, anochecía. 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 verde y azul arriba se inyectaba de rojo a ras de tierra, se oscurecía y tomaba colores siniestros, rojos cobrizos, rojos de púrpura" (p. 81).

A esta angustia del domingo, a la frustración amorosa, a la idea

de que el mundo es una gusanera: "Era la Corrala un mundo en pequeño, agitado y febril que bullía como una gusanera" (p. 88), se agregan constantes como el acumulamiento y la opresión de los objetos, el dominio de los malos olores y, que en estas palabras, aparecen en síntesis: "El papel amarillo de cuarto, rasgado en muchos sitios, ostentaba a trechos círculos negruzcos, de la grasa del pelo de los huéspedes, que, echados con la silla hacia atrás, apoyaban el respaldar del asiento y la cabeza en la pared. Los muebles, las sillas de paja, los cuadros, la estera, todo estaba en aquel cuarto mugriento, como si el polvo de muchos años se hubiese depositado sobre los objetos, unido al sudor de unas cuantas generaciones de huéspedes" (p. 32).

El olor, los objetos y aún el pelo de las mujeres preocupan a Baroja. El cabello parece ser la acumulación definitiva de un rechazo del mundo: "La luz daba en su cara erisipelatosa y llena de costras; de la boca entreabierta, de labios hinchados, le fluía la saliva; la melena estoposa, gris, sucia, enmarañada, le salía a mechones por debajo del pañuelo negro, verdoso y lleno de caspa" (p. 157).

En fin, muchos detalles, desde las grandes declaraciones hasta las mínimas instancias, conforman un mundo inquietante y pesimista, un mundo cuya textura niega la posibilidad de salvación y que afirman la idea de que Baroja trasciende el contorno histórico concreto, la desesperación y rechazo de su generación, para transformarse en rechazo del mundo como tal. Si es cierto históricamente que el mundo para estos escritores se despuebla de valores positivos y de esperanza, se desmitifica, en fin, no es menos cierto que tal desmitificación, incluso la del ejercicio literario, se inserta en el marco de una totalidad gobernada no sólo por el azar y el mal, sino por la apariencia y la imposibilidad de alcanzar y dominar la realidad absoluta. La vida no sólo es mala, sino es una ficción reiterada que juega con múltiples señuelos a los ojos de los hombres. Ante esta apertura hacia lo imposible y lo irredento final, se produce la disyunción barojiana entre novela y folletín. De esta manera, hemos pretendido recorrer un gran trecho, en verdad, un trecho paralelo entre folletín y novela. Sus contactos son muchísimos y sus matices una problemática para una estética de lo social. Baroja se revuelve en un mundo cuyo signo es la búsqueda de una solución personal, sin refugio, atosigado de cosas y de elementos, un mundo en que el tiempo es reiterante, la experiencia y el conocimiento dolor, pero dolor irremediable, dolor sin más. Entre un mundo teológicamente dependiente y un mundo irredento, Baroja ha elegido el camino de esta última negación y el camino de la separación entre la novela y el folletín.