

SOBRE IMITACION LITERARIA: BAROJA Y BLASCO IBÁÑEZ

POR

MARÍA ANGELES HERMOSILLA ALVAREZ

La trilogía *La lucha por la vida* comenzó con *La busca*, que, en 1903, apareció como folletín en el periódico republicano *El Globo*. Esta primera novela resultó muy extensa y Baroja la dividió en dos. Tituló la segunda *Malu hierba* y después añadió una tercera, *Aurora roja*, que se publicó en 1905.

La importancia de la trilogía dentro de la obra barojiana aparece subrayada a menudo en los estudios sobre la novelística del escritor vasco¹.

El mérito de *La lucha por la vida* reside en haber conseguido integrar un ingrediente, que, en opinión de Alarcos, debe estar presente en toda buena novela: la capacidad de entretenimiento². En la misma línea, Biruté Ciplijauskaité recoge la opinión de Baroja, según la cual el objetivo que perseguía, al escribir una novela, era la amenidad³.

Así pues, aparte del juicio positivo de la crítica, la trilogía presenta unos problemas humanos y sociales en los que puede introducirse tanto el lector medio como el más avezado. Con estos caracteres no resulta difícil comprender el éxito alcanzado por la obra —según comenta el mismo Baroja en sus *Memorias*⁴— entre el público de principios de siglo.

En 1905, es decir, el mismo año de la publicación de la última novela

¹ Cfr. CARLOS CLAVEIRA: «Significado y estilo de una trilogía», en *Baroja y su mundo*, II, Madrid, Edic. Arión, 1961, pág. 286. EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1970, pág. 152. EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ: «La trilogía existencialista de *La lucha por la vida*», en *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, Nueva York, Las Américas, 1971, págs. 151-175. EMILIO ALARCOS LLORACH: *Anatomía de «La lucha por la vida»*, Madrid 1973, pág. 126. DONALD L. SHAW: *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 141.

² EMILIO ALARCOS: *Op. cit.*, págs. 18-19.

³ BIRUTE CIPLIJAUŠKAITĖ, *Baroja, su estilo*, Madrid, Insula, 1972, pág. 127.

⁴ PÍO BAROJA: «Sobre la trilogía *La lucha por la vida*», en *Final del siglo XIX y principios del XX*, en *Obras completas*, VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1951, pág. 753.

de la trilogía, aparece *La borda*, una novela de Vicente Blasco Ibáñez, de carácter social. Presentaba una gran analogía con *La lucha por la vida*, si bien los caracteres de la trilogía aparecen sintetizados en la novela de Blasco al ser ésta mucho menos extensa. Los críticos han puesto de manifiesto en diversas ocasiones la similitud entre ambas obras⁵ e incluso el propio Baroja, que experimentaba cierta antipatía hacia el escritor valenciano⁶, se refiere, en dos momentos diferentes de su obra⁷, a la posibilidad de un plagio. Sólo Pilar Tortosa, en su libro sobre Blasco, niega el hecho de que *La borda* fuera una imitación de la obra barojiana, pero termina reconociendo implícitamente algún grado de semejanza al señalar que los críticos «no encontraron en ella más plagio que el ambiente en que está situada la obra»⁸.

Con los datos que acabamos de mencionar, nos encontramos ante un problema de imitación literaria o, como prefiere la crítica estructuralista francesa, de «intertextualidad». Este término, definido por Julia Kristeva⁹, consiste en una transformación de varios textos que se refleja en un texto literario concreto. Para Laurent Jenny, que realiza algunas precisiones al concepto, toda obra literaria alcanza su pleno sentido en relación con otros textos, bien para imitarlos o rechazarlos: «hors système, l'oeuvre est donc impensable»¹⁰. Ahora bien, en el caso de la imitación, «la détermination intertextuelle de l'oeuvre est alors double» porque «non seulement l'intertextualité conditionne l'usage du code, mais encore soit explicitement au niveau du contenu formel de l'oeuvre»¹¹. Es decir, la novela de Blasco entra en relación, por una parte, con toda la narrativa anterior de naturaleza social, y, por otra, con *La lucha por la vida*, en la que presumiblemente se inspira. Y es esta segunda relación —en la medida en que define un tipo específico de intertextualidad— la que revela, en realidad, los límites entre la sutil influencia y la deliberada imitación. Esta es una cuestión que sólo podrá dilucidarse si se efectúa un cotejo entre la trilogía barojiana y la novela de

⁵ Cfr. J. N. LOUBES, y J. L. LEÓN ROCA: *Blasco Ibáñez, diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política (1898-1908)*, Université de Toulouse, Le Mirail, 1972, pág. 73. PAUL SMITH: *Vicente Blasco Ibáñez: una nueva introducción a su vida y obra*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972, pág. 41. LUIS G. GRANJEL: *La Generación literaria del noventa y ocho*, Salamanca, Anaya, 1973, pág. 110.

⁶ PÍO BAROJA: *Galerías de tipos de la época*, en *Obras completas*, VII, ed. cit., págs. 869 y 872-873.

⁷ PÍO BAROJA: *Op. cit.*, págs. 754 y 870.

⁸ PILAR TORTOSA: *La mejor novela de Blasco Ibáñez: su vida*, Valencia, Prometeo, 1977, pág. 301.

⁹ JULIA KRISTEVA: *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, págs. 59-60. Véase también *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, págs. 113-116 y 225-257.

¹⁰ LAURENT JENNY: «La stratégie de la forme», en *Poétique*, núm. 27, Paris, Seuil, 1976, pág. 257.

¹¹ *Ibid.*

Blasco que determine, de forma imparcial, las posibles analogías o las divergencias. El estudio no parece haberse llevado a cabo todavía y será el objetivo de las páginas que siguen. Para realizarlo, se intentará analizar el ambiente —tal vez el espacio más amplio común a ambas obras— en el que se mueven los personajes por motivo de sus oficios o del barrio donde habitan.

La función del ambiente en la novela ha sido subrayada por Emilio Alarcos, quien afirma que los ambientes constituyen conjuntos de circunstancias «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»¹². En efecto, los espacios que recorren los personajes de la novela de Blasco y los de la trilogía barojiana —y, en especial, los protagonistas— van condicionando su actuación en la vida social descrita en la obra, que no corresponde necesariamente con el mundo real en el que está inmerso el autor¹³.

De este modo, el ambiente desempeña un papel fundamental tanto en *La lucha por la vida*¹⁴ como en *La borda*¹⁵. Veamos a continuación cómo se presenta en una y otra y cuáles son las conexiones y divergencias encontradas en los tres grandes apartados en que puede dividirse el ambiente.

I. Ambiente natural

Se ha designado con esta denominación el dibujo de escenarios naturales, donde suceden fenómenos cotidianos (el amanecer, el anochecer, etc.) o en los que intervienen los paisajes.

En *La borda* son muy abundantes los elementos pertenecientes a este grupo que presentan una similitud con los que aparecen en *La lucha por la vida*, como podrá comprobarse seguidamente.

1. EL AMANECEER

En *Aurora roja*, Baroja describe la llegada del día de la siguiente forma:

«Comenzaba a amanecer. La luz fina y velada de la mañana iba filtrándose entre las nubes de un gris de estaño. Desde el repecho de la colina vieron la

¹² EMILIO ALARCOS: *Op. cit.*, pág. 68.

¹³ Sin embargo, en la pasada década han aparecido algunos trabajos donde se trata de explicar, casi literalmente, los sucesos y el ambiente general de *La lucha por la vida*, relacionándolos con los acontecimientos y la situación de la época en que fueron escritos. Cfr. SOLEDAD PUÉRTOLAS: *El Madrid de «La lucha por la vida»*, Madrid, Helios, 1971 y CARMEN DEL MORAL RUIZ: *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974.

¹⁴ EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ: *Op. cit.*, pág. 88.

¹⁵ PILAR TORTOSA: *Op. cit.*, pág. 302.

es el escritor) y recorre el espacio («En un agujero abierto en la pendiente del terraplén, Manuel se guareció») para terminar identificándose con él. Aparece un adjetivo concorde con el estado anímico del personaje —«deliciosa»— que sirve de antecedente a las líneas posteriores, donde se expresan los sueños del protagonista: «Manuel soñaba con una mujer muy blanca [...] muy dulcemente». El ambiente soleado está en estrecha relación con el deseo de Manuel de encontrar «una mujer blanca y muy hermosa, con cabellos de oro» —retrato que simboliza la bondad, la pureza y la belleza— que le libre del frío ambiental y del abandono espiritual en que se halla después de haber dejado la compañía del «Bizco», representante, para él, de la crueldad, la miseria y la fealdad¹⁸.

Los críticos han subrayado la importancia de esta técnica descriptiva como expresión de la psicología de los personajes. Para Alarcos, «la utilización de este procedimiento justifica la ausencia de buceos psicológicos en los procesos anímicos de los personajes, tan típica de Baroja»¹⁹. Seguidamente concreta:

«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)»²⁰.

Y en este sentido se orienta el comentario de Galbis:

«Baroja es un inimitable captador de paisajes. Con rápido trazo impresionista descubre la naturaleza (...) porque su paisaje es simplemente una proyección de su interior»²¹.

Un nuevo ejemplo de descripción, en la que también se relaciona el espacio real con los anhelos del personaje, se encuentra en otro pasaje de *Aurora roja*:

«Ya la tempestad huía; 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» (*Aurora roja*, pág. 27).

¹⁸ Pío BAROJA: *La busca*, págs. 105-106.

¹⁹ ALARCOS: *Op. cit.*, pág. 74.

²⁰ *Ibid.*

²¹ IGNACIO GALBIS: *Baroja: el lirismo de tono menor*, Nueva York, Eliseo Torres, 1976, pág. 31. Véase también, sobre este modo de reflejar la realidad a través de una sensibilidad, MARÍA Z. EMBERTIA: «Tema y forma de expresión en Baroja», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 263-267, julio-septiembre de 1972, pág. 151. ROBERT E. LOTT: «El arte descriptivo de Pío Baroja», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. cit., pág. 54. E. IGNACIO ELIZALDE: *Personajes y temas barojianos*, Universidad de Deusto, 1975, págs. 44-45.

Sin embargo, ahora prestaremos atención a este fragmento por el contacto que mantiene con el último texto que hemos tomado de *La borda*. A pesar de que éste se ha cotejado antes con otro de *La busca*, es posible que el escritor valenciano no recibiera la influencia de un solo texto. Si se tiene en cuenta la extensión de la trilogía barojiana, es probable que Blasco sintetizara en un solo párrafo lo que en aquélla quizá estuviera diseminado a lo largo de toda la obra. Así, en las líneas que se acaban de exponer también se describen idénticos fenómenos que en el anterior texto de Blasco: cesa la lluvia, expresado en el texto de *Aurora roja* en un solo sintagma oracional («Ya la tempestad huía»). Blasco nos lo presenta utilizando un lenguaje metafórico en las dos primeras proposiciones. A continuación, en ambos textos, se describen dos visiones, aunque en diferente orden, a causa de su distinta función: el paisaje después de la lluvia, recibiendo los rayos del sol y el cielo nublado, que paulatinamente se va volviendo azul. Esta última aparece en el pasaje de Blasco al principio, como un elemento más que explica la terminación de la lluvia: «Rasgáronse [...] azul». En el de Baroja, sin embargo, se encuentra al término de la descripción, que se ha realizado desde un punto de vista ascendente: «entre las masas negruzcas de las nubes aparecían jirones de cielo azul». Esta escena no es sino la proyección en lo que se contempla del estado anímico del personaje. Juan, después de dejar el Seminario, atraviesa por una serie de adversidades (quizá esas «masas negruzcas de las nubes») y, no obstante, se siente con fuerza para continuar su camino; tal vez por ello «aparecían jirones de cielo azul».

El párrafo de Blasco concluye también con una perspectiva ascendente, que cierra, en este caso, el movimiento circular de la descripción: «La banda de palomas levantó el vuelo en espiral, con alegre rumor de plumas y arrullos». La visión del vuelo de las aves no aparece en el fragmento de Baroja, pero sí unas líneas más arriba: «pasó una bandada de pájaros gritando»²².

Coincidencias como ésta explicarían la falta de una total correspondencia entre los textos de Baroja y de Blasco. Este último intentaría huir, naturalmente, del calco de pasajes concretos de *La lucha por la vida*, pero —es evidente— utilizó, como hemos visto, elementos dispersos de ésta.

2. EL ANOCHECER

Blasco describe la caída de la tarde en dos momentos de *La borda*. El primero es el que revela más conexión con un fragmento de *La lucha por la vida*. De él nos ocuparemos seguidamente:

²² PIO BAROJA: *Aurora roja*, pág. 26.

«Comenzaba a anochecer. El cielo del crepúsculo era de color violeta; las lomas oscuras que cerraban el horizonte hacían resaltar sobre una faja de oro mortecino los negros bullones de la arboleda de sus cimas. Una estrella nadaba con lácteo fulgor en la bruma suave del crepúsculo. Sonaban lentas y melancólicas las esquilas de invisibles rebaños; ladraban al borde del camino los perrillos de las huertas; chirtiaban a lo lejos los carros; comenzaban a iluminarse las ventanas de las casas rústicas esparcidas en aquellas tierras de labor que alternaban con los solares» (*La borda*, pág. 1399).

La última parte, especialmente, nos recuerda un pasaje de *Aurora roja*:

«El aire de la tarde se opalizaba, y Manuel sentía lánguidamente el paso de las horas y contemplaba los crepúsculos tristes de cielo anaranjado, cuando en la callejuela solitaria se encendían los faroles y pasaban, haciendo sonar las esquilas, algunos rebaños de cabras» (*Aurora roja*, pág. 97).

Baroja ha pintado el anochecer varias veces a lo largo de la trilogía, pero ha sido este texto el que más parece haber tenido presente Blasco para la elaboración del suyo. Si cotejamos ambos fragmentos, percibimos una atmósfera de melancolía y tristeza que los envuelve; aparece desde el principio en las connotaciones que nos sugiere la tonalidad del cielo; en Blasco «era de color violeta», un colorido que, a menudo, simboliza el dolor; en Baroja lo expresa de forma más clara el adjetivo calificativo («crepúsculos *tristes*») y la sinestesia «cielo anaranjado», cuyas impresiones visuales, en este contexto, sugieren melancolía, al igual que las sensaciones gustativas de sabor agridulce. Más abajo se presenta en Blasco otra imagen —el sonido de las esquilas de los rebaños— que también se descubre al final del texto barojiano, incluso empleando idénticos términos. De igual forma la iluminación de «las ventanas de las casas rústicas esparcidas» y la de «los faroles» de la «callejuela solitaria» constituyen una nota común a ambos pasajes: la soledad que domina el escenario, donde las luces comienzan a encenderse con el anochecer.

A pesar de estas analogías, se pueden observar ciertas divergencias. Así, en el texto de *Aurora roja* el protagonista, Manuel, se ha introducido en la escena y termina proyectando en ella su estado psicológico. Su enfermedad le motiva la visión de esos «crepúsculos *tristes*» y la sensación de que el tiempo pasa más lentamente. Se expresa, con una gran propiedad, en el contenido semántico del verbo «sentir», reforzándolo por el tiempo empleado en todo el fragmento —el imperfecto—, el adverbio en «mente» («lánguidamente») y el objeto directo «el paso de las horas»; todos son rasgos que denotan una acción durativa. La contemplación de una «callejuela solitaria» donde suceden una serie de actos cotidianos —la iluminación de los faroles y la recogida de los rebaños— que se llevan a cabo al atardecer, reflejan la

soledad del personaje. En el de Blasco también se manifiesta la nota lánguida y triste, pero de un modo diferente. Se trata, en este caso, de una descripción donde no interviene personaje alguno, sino que es el autor quien la realiza de una forma objetiva y, en algunos momentos, tópica. De ahí que el sentimiento de tristeza —expresado, fundamentalmente, en dos predicados, «lentas» y «melancólicas», de un núcleo nominal que ya ha aparecido en Baroja: «las esquilas»— no alcance el valor de la experiencia vivida que poseía en *Aurora roja*, sino que, por el contrario, constituya un lugar común. Después de dibujarse un anochecer mediante el empleo de frecuentes figuras retóricas («una faja de oro», «una estrella nadaba con lácteo fulgor...») no sorprende que «las esquilas de invisibles rebaños» suenen «lentas y melancólicas».

3. DESCRIPCIÓN PAISAJÍSTICA

La crítica ha tratado en diversas ocasiones el significado de la descripción impresionista en el paisaje barojiano²³. Blasco, como ha señalado Paul Smith²⁴, también utiliza el impresionismo en sus descripciones paisajísticas. El cotejo de los siguientes textos pondrá de manifiesto hasta qué punto la trilogía influyó en *La borda*.

3.1. *Madrid*

Blasco describe así la contemplación de la ciudad madrileña:

«Vista allí, la población era monumental, soberbia. Pocas capitales de Europa parecían tan hermosas. Al frente, la enorme masa del Palacio Real, con sus pilastras salientes, cortando negras filas de ventanas. A un lado, la colina del Príncipe Pío, coronado de cuarteles; el extremo opuesto, la cúpula de San Francisco el Grande y el Seminario» (*La borda*, pág. 1514).

En *La busca* se perfila esta vista de Madrid²⁵:

«Veía Manuel, con los ojos entornados, los arcos de la iglesia de la Almudena, por encima de una tapia. Más arriba, el Palacio Real, blanco y brillante;

²³ Cfr. PEDRO LAÍN ENTRALGO: *La Generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 27. ROBERT E. LOTT: *Op. cit.*, interesante estudio del impresionismo en varios pasajes de la obra barojiana. IGNACIO R. M. GALBIS: *Op. cit.* y H. RAMSDEN: *Baroja: La busca*, Tamesis Books Ltd., 1982, pág. 124.

²⁴ PAUL SMITH: *Op. cit.*, pág. 26.

²⁵ Véase el comentario de otra pintura impresionista de la capital española en mi trabajo «Pío Baroja: *La busca*», en *Textos hispánicos comentados*, Universidad de Córdoba, 1984, págs. 169-181.

los desmontes arenosos de la montaña del Príncipe Pío, y su cuartel rojo y largo, y la hilera de casas del paseo de Rosales, con sus cristales incendiados por la luz del sol» (*La busca*, págs. 189-190).

La lectura de estos fragmentos revela una clara analogía entre ambos; no sólo tienen en común idénticos elementos topográficos, sino también igual valor simbólico: Madrid aparece dominada por la Monarquía (representada en la visión del Palacio Real), el Ejército (que ocupa los cuarteles de la colina del Príncipe Pío) y la iglesia (simbolizada por «la cúpula de San Francisco el Grande y el Seminario» en Blasco, y por «los arcos de la iglesia de la Almudena» en Baroja).

Las diferencias que pueden apreciarse se deben al estilo peculiar de cada novelista. Con la descripción, Baroja traduce de nuevo escueta y líricamente los sentimientos del personaje, su visión de las instituciones que ejercen el poder. El texto de Blasco, en cambio, no alcanza el mismo tono de «literariedad»; la estampa descriptiva está seguida de una larga disertación acerca de la desigualdad social donde manifiesta la esperanza en una acción revolucionaria que ponga término a una situación de injusticia²⁶. De esta forma la finalidad literaria se subordina a la ideológica: Baroja es un literato; Blasco es, además, un político que «prefirió utilizar unos protagonistas novelescos como portavoces suyos para trascender más allá del hemicycle de las Cortes»²⁷.

3.2. El paisaje nevado

La presencia de la nieve se manifiesta tanto en *La borda* como en *La lucha por la vida* de dos modos: como una característica del paisaje invernal, cubriendo la superficie del campo y las calles²⁸, o en la cima del Guadarrama.

3.2.1. Descripción del Guadarrama nevado

Blasco traza el siguiente dibujo de la sierra madrileña:

«El Guadarrama obstruía el horizonte con su masa de color de rosa coronada de pirámides de sal. La nieve brillaba en las cumbres herida por el sol;

²⁶ BLASCO IBÁÑEZ: *La borda*, págs. 1514-1515.

²⁷ LOUBÉS y LEÓN ROGA: *Op. cit.*, pág. 85. Para conocer la opinión de Blasco sobre el papel que debe desempeñar el arte, véase PAUL SMITH: *Op. cit.*, pág. 24.

²⁸ BLASCO, en el capítulo X de su novela, pinta la estampa de un paisaje invernal: «Una mañana [...] el único signo de vida» (*La borda*, pág. 1497). De forma parecida lo había descrito BAROJA: «La Ronda está silenciosa [...] como una amenaza» (*Mala hierba*, pág. 184). Ambos textos se basan en elementos similares: la situación de silencio, la blancura del paisaje y, al final, la visión del humo saliendo de las chimeneas. Sin embargo, la función de las escenas es bien diferente: en Baroja el paisaje nevado es la manifestación del desaliento en que están sumidos Manuel y Jesús después de haber sido despedidos del trabajo en la imprenta. El paisaje

destacaba su virginal blancura sobre el intenso azul del cielo, cayendo en líneas serpenteadas, sierra abajo, por los derrumbaderos y barrancos. El panorama grandioso hacía olvidar la miseria de este hormiguero de la busca, donde seres humanos buscaban su subsistencia en los despojos abandonados por sus semejantes» (*La borda*, pág. 1413).

Citaremos ahora uno de los pasajes barojianos que presenta el Guadarrama cubierto de nieve:

«El cielo azul se limpió de nubes; el Guadarrama se despejó de nieblas; un pálido rubor tiñó sus cimas blancas, nevadas, de un color de rosa ideal. En los desmontes, algún rayo de sol vivo y fuerte, al caer sobre la arena, parecía derretirla e incendiarla» (*Aurora roja*, págs. 239-240).

Los elementos comunes son evidentes: el cielo azul, el Guadarrama (que, en ambos textos se tiñe de color rosa) coronado de nieve, y, en idéntico orden incluso, el efecto del sol.

Sin embargo, existen matices estilísticos que descubren las divergencias entre ambos párrafos: en el de Baroja se realiza una descripción desde el punto de vista de los personajes. El colorido de tonos cálidos («rubor», «rosa», «incendiar») refleja los sueños del grupo anarquista, que imagina la contemplación de una «aurora roja». Los anhelos revolucionarios de los personajes quedan, de este modo, expresados poéticamente. Blasco utiliza algunas figuras («pirámides de sal», «la nieve herida por el sol») tal vez inútilmente y, al final, —quizá inseguro de haber plasmado en el paisaje las ideas que pretendía exponer— nos da su propia interpretación del cuadro.

3.3. Paisaje de primavera

En un pasaje de *La borda* Blasco describe el escenario primaveral tópico en el que se mueven el protagonista y su amada:

«Las áridas cercanías de Madrid embellecíanse con la llegada de la primavera. Cubríanse los cerros de verde al crecer la cabellera de las cebadas y los trigos. En las cañadas, los grupos de almendros adornábanse con flores; unas, blancas, como el nácar; otras, sonrosadas, con el color de la carne femenil. Las lilas pendían como racimos de violetas de las altas ramas. Zumbaban los insectos, ebrios de calor y de vida; alereaban los pájaros, poblando el follaje de estremecimientos y suspiros; chirriaban los primeros grillos, ocultos en la hierba. El campo parecía embellecerse para ocultar en sus espesuras las caricias del amor, para arrullar a las parejas con los perfumes y contos de su vida exuberante» (*La borda*, pág. 1436).

de Blasco contribuye a crear una atmósfera melodramática en la que el protagonista se presenta como habitante de un mundo hostil, circunstancia que se acentúa al final del capítulo con reminiscencias folletinescas.

Baroja había realizado una descripción similar:

«Hacia una mañana espléndida, hermosísima. Se sentía con intensidad la primavera. El césped brillaba sobre las lomas; temblaban las hojas nuevas en los árboles; refulgían al sol las piedras en las calzadas, limpias por las lluvias recientes [...] Todo parecía nuevo y fresco; los colores y los sonidos; el brillo de los árboles y el piar de los pájaros; la hierba, salpicada de margaritas blancas y amarillas, y las mariposas sobre los sembrados. Todo hasta el sol. Todo, hasta el cielo azul que acababa de brotar del caos de las nubes, tenía un aire de juventud y de frescura...» (*Aurora roja*, pág. 195).

La analogía entre el pasaje del Blasco y el de Baroja se concreta en los siguientes elementos: la estación primaveral que se anuncia, en ambos casos, al principio; seguidamente, también en idéntico orden, el renacimiento de la vegetación; el resurgimiento de la vida animal con la presencia de los insectos y de las aves.

Ahora bien, el final «rosa» que posee el texto de Blasco no aparece en el de Baroja. Asimismo, a diferencia de aquél, la función que desempeña en la obra no es la preparación de un clima sentimental, sino la contraposición del espacio exterior con la situación vital del personaje, en este caso la muerte, en total abandono, del optimista Don Alonso.

II. Rasgos ambientales específicos

Tanto en *La lucha por la vida* como en *La borda* la aparición de una serie de estampas descriptivas configura un ambiente análogo, el de los bajos fondos de Madrid. Analicemos a continuación los caracteres ambientales en los que coinciden la obra de Blasco y la de Baroja.

1. ABSTRACTOS

1.1. *Negativos*

La mayoría de las notas que caracterizan el entorno donde se mueven los personajes de ambas obras son adversas, como se puede advertir en las líneas siguientes.

1.1.1. *Deficiencias en la nutrición*

Blasco se refiere a la comida que servía de alimento a la familia del protagonista en estos términos:

«Sentábanse ante el hondo plato, en el cual volcaba la madre el puchero de los días de abundancia o un pobre guiso de patatas al final de la semana» (*La borda*, pág. 1378).

En *La busca*, Baroja narra la preparación de la comida, en la pensión donde trabajaba la madre del protagonista, del siguiente modo:

«A media tarde, la Petra comenzó a preparar la comida. La patrona mandaba traer todas las mañanas una cantidad enorme de huesos para el sustento de los huéspedes. Es muy posible que en aquel montón de huesos hubiera, de cuando en cuando, alguno de cristiano; lo seguro es que, fuesen de carnívoro o de rumiante, en aquellas tibias, húmeros y fémures no había nunca una mala pílrafa de carne. Hervía el osario en el puchero grande con garbanzos, a los cuales se ablandaba con bicarbonato, y con el caldo se hacía la sopa, la cual, gracias a su cantidad de sebo, parecía una cosa turbia, para limpiar cristales o sacar brillo a los dorados» (*La busca*, pág. 24).

La característica común de ambos textos es clara: la ausencia de proteínas en la alimentación. Pero la función de cada uno es diferente: en el escritor valenciano, la narración del momento de la comida en una familia pobre constituye un factor más de ese clima melodramático que se pretende crear. Para ello se emplean determinados recursos expresivos: signos de exclamación, puntos suspensivos (tan frecuentes en el folletín), como más adelante, en la misma página, se puede observar. En cambio, Baroja elabora una narración objetiva de los preparativos de la comida en la pensión. Aunque la alimentación no es más completa que en el caso de *La borda*, el autor, lejos de adoptar un punto de vista sentimental ante los hechos, los supera, como hiciera Quevedo, con las expresiones finales de una intención irónica²⁹, que se agudiza en las líneas siguientes³⁰.

1.1.2. Sensaciones olfativas

Una de las características de los espacios ambientales que rodean a los protagonistas de *La borda* y de la trilogía es el mal olor. En la novela de Blasco se describe así el barrio de los protagonistas:

«Cerca de la casa del señor Vicente, en las estrechas calles de los barrios bajos, el mal olor del verano martirizaba el olfato. La plaza de la Cebada humeaba como un estercolero en putrefacción. De sus sótanos, faltos de aire, surgía la peste de las verduras fermentadas, difundiéndose por toda esta parte de Madrid, que olía como una huerta abandonada» (*La borda*, pág. 1470).

²⁹ La ironía en Baroja ha sido estudiada por ALARCOS, *Op. cit.*, pág. 115 y BIRUTÉ CIBLIJAUSKAITE, *Op. cit.*, págs. 249-269.

³⁰ «Gracias a este régimen [...] ricos», *La busca*, pág. 24.

En *La busca*, Baroja había descrito en dos ocasiones lugares malolientes por los que atraviesa Manuel: la escalera de la pensión³¹ y «un puesto de pan y verduras»³². Se presenta con estas características:

«La tienda del tío Patas, pequeña y maloliente, tenía un papel amarillo, con cunefas verdes, que se despegaba de puro viejo» (*La busca*, pág. 178).

El texto de Blasco parece haber tenido presente el de Baroja: ambos coinciden en la sensación olfativa desagradable que, en el primero, proviene de «la peste de verduras fermentadas»; en el segundo también aparecen las verduras y seguidamente se dice que la tienda es pequeña y maloliente; incluso «la plaza de la Cebada» se menciona también, unas líneas más arriba, en *La busca*³³.

Sin embargo, en la descripción de Blasco se intentan amplificar los elementos negativos del ambiente para provocar la emoción del lector. La descripción barojiana es, por el contrario, escueta y objetiva.

1.1.3. *El clima*

La crudeza del clima es otro de los factores que caracterizan el mundo en que se desarrollan las novelas. En muchos ambientes se experimenta un excesivo calor o un frío intenso, lo que contribuye a empobrecer aún más la atmósfera que envuelve a los personajes.

1.1.3.1. *El calor*

Blasco describe una vista del verano, y de su influencia en el protagonista de este modo:

«La calle era más ruidosa que en el resto del año. [...] Los balcones, abiertos por el calor, daban paso franco al estrépito del carruaje que rucda, del vendedor que chilla, del afilador que agudiza los dientes con sus chirridos, el piano ambulante e infatigable, que desarrolla la general jaqueca con las vueltas de su manubrio. La calle, como dilatada por el calor, introducíase por todos los huecos, haciendo llegar sus hedores y ruidos a los extremos más recónditos de las casas.

.....[...]

Las paredes, caldeadas, arrojaban de su seno los parásitos del verano. Las chinches caían del techo, las pulgas saltaban sobre los baldosines.

.....[...]

³¹ PÍO BAROJA: *La busca*, págs. 16-17.

³² PÍO BAROJA: *La busca*, pág. 177.

³³ PÍO BAROJA: *La busca*, pág. 178.

Feli sentía aumentar sus náuseas y su inapetencia con este asqueroso renacimiento que la rodeaba.

.....[...]

También el joven experimentaba grandes crisis de desaliento. Volvía a casa con el gesto triste, se dejaba caer en la cama diciendo que quería morir. No encontraba trabajo.

.....[...]

En estos instantes de abatimiento era cuando Isidro se daba cuenta de lo mísero de su situación. Sus brazos eran débiles; sus manos delicadas; ni siquiera poseía el vigor físico de un mozo de cordel para ganarse la subsistencia» (*La horda*, pág. 1467).

En *La busca* Baroja había plasmado la atmósfera de calor que reinaba en la zapatería donde trabajaba Manuel:

«Hizo calor en aquellos meses de septiembre y octubre; en el almacén de zapatos no se podía respirar.

Todas las mañanas, Manuel y Vidal, mientras iban a la zapatería, hablaban de mil cosas [...] A los dos les parecía un gran sacrificio, algo como una eventualidad desgraciada de su mala suerte, pasar días y días metidos en su rincón arrancando suelas usadas. Las tardes lánguidas convidaban al sueño. Sobre todo, después de comer, Manuel sentía sopor y abatimiento profundo. Desde la puerta del almacén se veían los campos de San Isidro cubiertos de luz; en el Campillo de San Gil Imón las ropas puestas a secar centelleaban al sol.

Oíanse cacareos de gallos, gritos lejanos de vendedores, silbidos, apagados por la distancia, de locomotoras. El aire vibraba seco, abrasado. Algunas vecinas salían a peinarse a la calle, y los colchoneros vareaban la lana, a la sombra, en el Campillo, mientras las gallinas correteaban y escarbaban en el suelo» (*La busca*, págs. 103-104).

Bajo la aparente diferencia de ambos pasajes se pueden advertir elementos básicos idénticos: la excesiva temperatura, el abatimiento del protagonista y la presencia de vendedores.

Las diferencias que encontramos entre uno y otro obedecen a la diferente función de cada uno en la obra y al estilo de cada novelista. La llegada del calor se pinta en *La horda* con matices melodramáticos. En *La busca* se describe uno de los ambientes por los que atraviesa Manuel, el de la zapatería de su tío. El protagonista considera rutinario el trabajo. Baroja lo manifiesta en el clima del almacén de zapatos («no se podía respirar») y los anhelos del personaje se reflejan en el paisaje. Así el estado anímico del personaje se expresa líricamente, sin recurrir a la enumeración de sucesos melodramáticos que había realizado Blasco.

1.1.3.2. *El frío*

En otras ocasiones, los personajes son víctimas de un frío intenso. Véase el texto de Blasco:

«Maltrana salió a la calle y a los pocos pasos hubo de apoyarse en la pared. Tenía frío; un frío de sepulcro, que se colaba hasta el alma. Lucía el sol de la tarde, un sol que Isidro no había visto nunca; un sol oscuro, empañado, fúnebre, como si el astro del día enviase sus rayos a través de negra urdimbre; como si estuviese envuelto en un crespón» (*La borda*, pág. 1506).

En *La busca* el protagonista también atraviesa por situaciones análogas:

«Llegó octubre, y Manuel empezó a helarse por las noches; su hermana mayor le proporcionó un gabán raído y una bufanda; pero, a pesar de esto, no encontraba sitio donde dormir bajo techado, se moría de frío en la calle» (*La busca*, pág. 251).

Estos dos personajes poseen determinados puntos de contacto: los personajes sufren la crudeza del clima y la sensación de soledad. La divergencia entre ambas descripciones radica en su función: la de Blasco expresa el estado anímico del personaje, al mismo tiempo que presagia el final de la novela, la muerte de Feli. La de Baroja sólo refleja un momento de la vida de Manuel, después de verse obligado a dejar la vivienda por faltar al pago del alquiler.

1.2. *Positivos*

Sólo hemos encontrado un caso en que las dos obras presentan coincidencias en la descripción de una atmósfera favorable al espacio que rodea a los personajes. En *La borda* se realiza esta descripción:

«Terminaba el invierno. La tarde parecía de primavera con su cielo azul y límpido y su sol de dulce tibieza» (*La borda*, pág. 1513).

Baroja plasma de esta forma una mañana de primavera en el Rastro:

«... y la gente pasaba, con el rostro inyectado por el calor del sol, un sol de primavera, que cegaba al reflejar la blancura de creta de la tierra polvorienta, y brillaba y centelleaba con reflejos mil en los espejos rotos y en los cachivaches de metal, tirados y amontonados en el suelo» (*La busca*, pág. 229).

En los dos fragmentos se observa una nota común: la temperatura agradable del espacio ambiental. Pero la función que desempeña cada uno en

la obra es diferente. El cuadro que se dibuja en *La busca* tiende a plasmar una contraposición entre la realidad y los anhelos del protagonista. En el caso de Blasco, el clima primaveral presagia una serie de sucesos favorables para el personaje.

2. CONCRETOS

Seguidamente realizaremos el cotejo de fragmentos de la trilogía barojiana y de *La borda* donde se describen los elementos físicos que configuran el espacio ambiental. Se trata, en definitiva, de escenarios en cuya construcción ha intervenido la mano del hombre. He aquí algunos ejemplos:

2.1. *Viviendas*

2.1.1. *La vivienda de los traperos*

La vivienda de la abuela del protagonista de *La borda* se describe así:

«Parecían las tres cabañas otros tantos montones de basura y escombros en los cuales una familia de topos hubiese abierto agujeros que eran puertas, galerías tortuosas que servían de habitaciones. Todos los despojos de la villa habían sido empleados en la edificación. Sólo a trechos veíanse algunos ladrillos y cascotes de los derribos; lo demás estaba construido con los materiales más heterogéneos, viéndose empotrados en la argamasa, a guisa de ladrillos, botes de conserva, latas de petróleo, cafeteras, orinales, hormas de zapatos, y junto con estos despojos, tibores rotos de porcelana, columnillas de alabastro, trozos de estatuas, todo al azar, según el desorden de la recogida diaria en Madrid. Maltrana vio una aguda punta oxidada saliendo del muro sobre la cabeza de Zaratustra. La miró de cerca: era una jeringa. [...]

Varios cubos de cinc sin fondo empotrados horizontalmente en el muro servían de redondos tragaluces, semejantes a los camarotes de los barcos. [...] La techumbre de la cocina ostentaba como remate una tinaja rota que servía de chimenea.

El almacén exhalaba un hedor de polvo, huesos en putrefacción y ropas corrompidas, junto con ese vaho indefinible de las casas viejas largamente cerradas. Un zumbido de moscas pegajosas vibraban en la oscura profundidad de la choza» (*La borda*, págs. 1409-1410).

Baroja, en *La busca*, presenta así la vivienda del trapero que recogió a Manuel:

«La hondonada negra contaba con tres casuchas más, las tres construidas con latas, escombros, tablas, cascotes y otros elementos similares de construcción; una de las chozas se cuarteaba por vejez o mala construcción y para impedir su caída, su dueño, sin duda, la puso, a lo largo de una de las paredes,

una fila de estacas, en las cuales se apoyaba como un cojo en su muleta; otra de las casas tenía, a modo de asta de bandera, un palo largo en el tejado con un puchero en la punta...» (*La busca*, pág. 260).

La similitud de estas dos descripciones es evidente: en ambos casos se trata de casuchas de traperos construidas con materiales obtenidos en los desperdicios de la ciudad; incluso la estructura de la vivienda es idéntica: está constituida por tres piezas. Ahora bien, el significado de cada uno de los pasajes es diferente. En la novela de Blasco se amplían los elementos negativos de la escena, mientras que en la de Baroja aparecen sintetizados. Así, Blasco, que se revela aún continuador de las técnicas del realismo, da a conocer la vida miserable de los traperos. El pasaje barojiano, en cambio, tiene una significación más compleja: la estampa descriptiva se convierte, al final, en un reflejo del propio personaje³⁴.

2.1.2. *Las casas de los barrios bajos*

Maltrana recuerda así el lugar donde habitaba en su infancia:

«Se contemplaba andando a gatas por un corredor interminable, ante una fila de puertas numeradas con esa uniformidad que luego había visto en cuarteles y presidios» (*La borda*, pág. 1378).

Las características de estas viviendas se encuentran a menudo en varios pasajes de *La lucha por la vida*. Citemos uno de ellos:

«Abriáanse de trecho en trecho, en el fondo de estas galerías, filas de puertas pintadas de azul, con un número negro en el dintel de cada una» (*La busca*, pág. 82).

En efecto, en ambos textos se trata de galerías con puertas numeradas, si bien Blasco introduce, al final, elementos subjetivos.

2.2. *El cementerio*

En *La borda* aparece el cementerio como un elemento más del paisaje:

«El cementerio de San Martín mostró sobre altura su romántica aglomeración de rectos cipreses» (*La borda*, pág. 1366).

Este panorama en el que se destaca el cementerio se divide en varios fragmentos de la trilogía. Así, en *Aurora roja*, se lee:

³⁴ «Aquella tierra [...] vida urbana», *La busca*, pág. 262.

«Al terminar los tapiales en el campo, desde un extremo se veían en un cerrillo las copas puntiagudas de los cipreses del cementerio de San Martín, que se destacaban rígidas en el horizonte» (*Aurora roja*, pág. 30).

Los textos que acabamos de exponer no sólo se asemejan en la descripción del cementerio, del que, en ambos casos, se fija la atención en los cipreses empleando idéntica perspectiva, sino que incluso se trata del mismo cementerio, el de San Martín.

2.3. *Los barrios*

Una coincidencia más entre la trilogía y *La borda*: los personajes de ambas obras habitan los mismos barrios. Así, en *La borda* se explica sobre el protagonista:

«Vivió en varios edificios de esta clase, en el barrio de las Peñuelas y en el de las Injurias, repugnándole sus hacinamientos, la suciedad sórdida de sus paredes, las frecuentes peleas de las hembras desgrefiadas. [...] En las Cambroneras encontró un cuarto independiente, y decidió trasladarse a este barrio habitado por gitanos...» (*La borda*, pág. 1484).

Los personajes de *La lucha por la vida* también recorren estos lugares:

«Salieron Ortiz y Manuel de las Injurias.
—Ahí, en las Cambroneras, vivió el "Bizco" durante algún tiempo —dijo Manuel» (*Mala hierba*, pág. 314).

Así, pues, los personajes de las dos obras se mueven en las Injurias y las Cambroneras. Sin embargo, en Blasco, se insertan juicios del autor acerca de su personaje, y en Baroja los barrios se mencionan objetivamente.

III. Elementos humanos del ambiente

Prestaremos atención, en este lugar, a los personajes que ayudan a caracterizar un determinado ambiente, pero en cuya personalidad el autor no profundiza. Son seres que se consideran elementos del espacio ambiental cuya descripción aparece tanto en la trilogía barojiana como en *La borda*.

1. TRAPEROS Y OBREROS

Blasco, al comienzo de su novela, recoge de este modo la marcha de los trabajadores a Madrid:

«Cuando la muchacha aturdida por este parloteo, y dudando si emplear sus ahorros en el gran remedio que le proponía para sujetar el novio infiel, acababa por entregarle los reales, la gitana prorrumplía en lamentos y súplicas:

—Reina, añade aunque no sea más que un realillo. ¡Con esa carita de clavel, y tan agarrá! Anda, graciosa, que tienes ojillos de Virgen... Mira que tengo un ganao que no levantan del suelo tanto así, y están muertitos de nelesiá...» (*La horda*, pág. 1486).

De forma análoga se retratan en *La busca* las artimañas de otra gitana para obtener algunas monedas:

«—¿Quieres que te la diga, princesa? —preguntó la gitana a Fanny, agarrándole la mano.

—No, —replicó secamente la dama.

—¿No me darás unas perrillas para los churumbeles?» (*La busca*, pág. 122).

Ambos textos coinciden en la insistencia en la petición de dinero para «los churumbeles». Para ello se emplea incluso el mismo procedimiento descriptivo, en este caso el diálogo, de escasa frecuencia en Blasco.

4. LA GENTE DE LOS BAJOS FONDOS

A través de las páginas de *La lucha por la vida* desfila una serie de tipos que viven apartados de la vida social activa. Blasco también recoge en su novela estos seres humanos, cuya descripción física muestra a menudo puntos comunes con los de Baroja. He aquí el retrato de una trapera:

«Una mujer acudió con las manos cruzadas sobre el vientre. Era la Borracha, la hembra de Coleta, una andrajosa que llevaba una venda en la frente y un teloncito de lienzo colgado ante un ojo. En aquel barrio de suciedad gozaba de gran fama por el abandono de su persona. Tenía costras en las manos, jamás lavadas por miedo, sin duda, a que el agua empañase los anillos de latón que adornaban sus dedos. Una póstula perforaba los cartílagos de su nariz. La porquería y el aguardiente le iban barrenando la carne, según decía Coleta al insultarla en plena embriaguez con el apodo de la Borrachas» (*La horda*, pág. 1313).

Baroja dibuja una mujer con los siguientes rasgos:

«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 todo el mundo, a quien llamaban La Muerte. Debía ser muy vieja, o lo parecía al menos; su mirada era extraviada, su aspecto huraño, la cara llena de costras; uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad, dejaba ver en 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» (*La busca*, pág. 85).

La semejanza de ambas descripciones es evidente; en ambos casos se trata de una mujer alcohólica cuyo aspecto físico es idéntico: ropas harapientas, suciedad, etc. Incluso en las dos se advierte en un ojo la huella de una enfermedad. La divergencia entre un fragmento y otro obedece a la diferente perspectiva que adopta el autor ante el personaje del espacio ambiental: Baroja comienza con un enfoque irónico que no aparece en Blasco.

No obstante, conviene señalar de nuevo que ambos pasajes, junto al resto de los textos aducidos a lo largo del trabajo, han permitido mostrar la relación existente entre los elementos ambientales utilizados por Baroja en *La lucha por la vida* y los que emplea Blasco en la elaboración de su novela *La borda*.

En las descripciones referidas al ambiente —ya sean de fenómenos de la naturaleza, como el amanecer o el anochecer, del paisaje o de rasgos que caracterizan el marco de la acción— aparecen los mismos elementos, a veces incluso con idéntico valor simbólico. Las divergencias observables obedecen a las peculiaridades estilísticas de uno y otro novelista: en Blasco se ve aún la huella de las técnicas del Realismo y la frecuente descripción tópica, plagada de figuras retóricas. En Baroja, la función del espacio ambiental es más compleja: a menudo refleja el estado psicológico de los agonistas de la obra.