

UNIVERSIDAD DE ARGEL 2
FACULTAD DE LETRAS Y LENGUAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL E ITALIANO

TESINA DE MAGISTER

**EL DESASTRE DEL 98 EN *El ÁRBOL DE LA CIENCIA* DE PÍO
BAROJA. ENFOQUES ESTRUCTURALISTAS.**

PRESENTADA POR
BENNEOUALA sara

BAJO LA DIRECCIÓN DE
Pr. ZERROUKI Saliha

Miembros del tribunal:

Presidenta: ZERMANI Malika, MCA

Directora: ZERROUKI Saliha, PR

Vocal: HARFOUCHI Nachida, MCA

Vocal: BOUSSAFI Nawal, MAA

Argel

2015/2016

DEDICATORIA

Ante todo, a dios por darnos la fe, el coraje y la buena salud para realizar este trabajo.

A mis queridos padres Said Benneouala y Nacera Sadeg que me apoyaron incondicionalmente y siguen apoyándome en mi vida.

A mi tío Cherif Benneouala y su esposa sin quien no hubiera podido llevar a cabo este trabajo.

A mis hermanos y hermana por el apoyo que me brindaron.

A mi querida amiga Soumia Beghdad que ha sido para mí un gran apoyo moral.

A mis queridas compañeras Hana Grad y sihem benabderahman por el apoyo moral e intelectual que me dieron.

AGRADECIMIENTO

Ante todo, quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a mi tutora la Pr. Dr. SALIHA ZERROUKI por su apoyo y su confianza en mi trabajo y sus capacidades a guiar mis ideas que han sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis sino también en mi formación de investigadora.

Agradezco también a los miembros del tribunal, a la Señora Dra. ZERMANI Malika, la señora Dra. HARFOUCHI Nachida, y la señora Dra. BOUSSAFI Nawal, por haber aceptado evaluar mi trabajo.

Sin olvidar todos los profesores del departamento español de la universidad de Argel 2 que han participado en nuestra formación

También agradezco mis compañeros de magister: Rachid, Nora, Hana, Sihem, Yacine, Anis y Hiba.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	05
--------------------------	-----------

CAPITULO I. Aproximación a la poética

1. Análisis del discurso	10
1.1. Fundamentos del análisis del discurso.....	10
1.2. Connotación y denotación.....	15
2. Auto-ficción en la literatura.....	20
2.1. La mimesis.....	20
2.2. Los pactos de lecturas.....	25
2.3. El pacto ambiguo.....	29
3. Teoría de la recepción.....	32
3.1. Horizonte de expectativas.....	32
3.2. El proceso de lectura.....	35

CAPITULO II. Análisis estructural d' “El árbol de la ciencia”

1. Discurso.....	38
1.1. Estructura interna y externa.....	38
1.1.1. Diegesis.....	38
1.1.2. Argumento.....	39
1.1.3. Composición.....	40
1.1.4. Título.....	41
1.2. Técnica narrativa.....	42
1.2.1. Estilo.....	42
1.2.2. Elementos intertextuales.....	44
2. Focalización y narrador.....	49
2.1. Perspectiva narrativa.....	49
2.2. Voz narrativa.....	51
2.2.1. Nivel diegético.....	53
3. El cronotopo en la novela.....	55
3.1. El tiempo en la novela.....	55
3.1.1. Tiempo narrativo.....	59
3.2. El espacio en la novela	61
4. Análisis de los personajes.....	65
4.1. Función de los personajes.....	65
4.1.1. Personajes principales.....	68

4.1.2. Personajes secundarios.....	72
4.1.3. Personajes episódicos.....	78

CAPITULO III. Componentes temáticos modernistas en “*El Árbol de La Ciencia*”

1. Fundamentos temáticos de la generación 98.....	81
1.1. España como problema	81
1.2. El existencialismo en Pío Baroja.....	85
1.3. La ciencia.....	89
2. La novela como mosaico de la sociedad.....	93
2.1. Crítica social.....	93
2.1.1. La universidad.....	93
2.1.2. La sanidad.....	95
2.1.3. Las clases sociales.....	97
2.1.4. Antisemitismo.....	99
2.1.5. La visión de la mujer en la sociedad.....	100
2.2. Visión política y religión.....	103
2.2.1. Política.....	103
2.2.2. Religión.....	105
2.3. La muerte.....	107
3. Autobiografía y novela	108
3.1. Entre creación y confesión.....	108
3.2. Implicación ideológica de Pío Baroja en la novela.....	116
CONCLUSIÓN.....	121

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

En nuestra tesina titulada “El desastre del 98 en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja. Enfoques estructuralistas” tenemos la intención de demostrar la comunión de la novela y de las memorias.

Nuestro interés para la filosofía aplicada a la literatura, nos insta a encontrar las explicaciones sobre autores como Pío Baroja que pudieron resaltar los males socioculturales de una sociedad en pleno caos.

Es así que queremos dar la prueba de que nuestra obra de estudio *El árbol de la ciencia* presenta claramente las características temáticas del movimiento noventayochista, y demostrar que Pío Baroja, con su ferviente personalidad contradictoria, negó su pertenencia a este movimiento, lo que nos conducirá a revelar las razones de una semejante toma de postura.

Lo que nos ha atraído en la novela, es la ambigüedad que reside entre la realidad y ficción en todos los ámbitos, ya que la historia que narra el libro aparece como una ficción que relata la vida de un simple estudiante, pero en el contenido resalta un espejo de la sociedad española del siglo XIX. Otra particularidad que queremos poner de relieve es el carácter semi-autobiográfico que se refleja en el discurso.

Entonces, nuestro objetivo en este trabajo de investigación, va a ser destacar los enfoques temáticos noventayochistas que demuestran el encasillamiento de la novela en la literatura postmoderna.

Nuestro afán será demostrar el papel etnográfico que puede desempeñar la novela barojiana, revelando la particularidad de la temática de la obra que se centra en los defectos socioculturales y políticos en la época del autor.

Así que, nuestra problemática se basará en las cuestiones siguientes:

¿A sabiendas de que la novela es semi-autobiográfica, cómo se presenta el pacto de lectura en una novela? y ¿cómo se aúna la confesión con la ficción en una obra literaria?

¿Cómo se presenta la construcción narrativa de la novela? y ¿qué papel desempeñan los diferentes elementos narratológicos en el encasillamiento narrativo de nuestra novela?

¿Concuerdan los enfoques del movimiento 98 con la novela? y ¿representa realmente un mosaico de la sociedad española del siglo XIX?

¿Pío Baroja logró transmitir, en su novela, la situación y el pesimismo español de la época a través de la condición de vida del protagonista?

¿El protagonista de la obra, Andrés Hurtado podría representar el alter ego del autor? y ¿es aparente esta relación en la novela?

Para llevar acabo nuestro estudio lo hemos estructurado en tres capítulos teóricos y prácticos que englobarán todas las áreas que aspiramos demostrar en la novela.

En el primer capítulo intitulado “*Aproximación a la poética*”, intentaremos plantear las diferentes teorías para un estudio literario. Así, en el primer apartado titulado “*Análisis del discurso*”, nos basaremos en el análisis estructuralista y los teóricos como Roland Barthes con su artículo “*L’introduction a l’analyse structurale des Recit*”¹. Así, nuestro objetivo será demostrar los métodos para elaborar un análisis crítico de un discurso deteniéndonos en nuestro caso en el objetivo considerado como más importante en este estudio, o sea los planteamientos y análisis de los problemas sociales. Después intentaremos plantear los diferentes niveles del discurso: el lenguaje y la intención.

En el segundo apartado, apoyándonos en estudios de Gerard Genette y Tzvetan Todorov en “*Littérature et réalité*”², y Paul Ricoeur en “*Tiempo y Narración*”³, plantaremos las diferentes formas poéticas de representar la realidad en la literatura o sea la mimesis; luego aspiramos demostrar las teorías de auto-ficción en la novela, de manera más explícita, pretendemos mostrar el método con el que se crea, dentro de la obra, un acuerdo de verisimilitudes mediante, un pacto entre autor y lector, pero manteniendo elementos del mundo real.

¹ Roland. Barthes. (1966). *Introduction à l’analyse structurale des récits*. Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit. In: Communications, n°8.

² Genette, G. ; Todorov T. (1982). *Littérature et réalité*, Seuil, Paris.

³ Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México.

Basándonos en los estudios de Hans Robert Jauss¹ en su obra “*Pour une esthétique de la réception*” pretendemos indagar en los procedimientos que implican el papel del lector en la interpretación de los textos literarios, ya que vamos a demostrar como funciona el proceso de entendimiento de un lector a otro.

A continuación, vamos a demostrar la relación que liga el lector al texto apoyándonos con los estudios de Wolfgang Iser², para subrayar cómo se anticipa la interpretación de cada lector a cualquier texto.

En el segundo capítulo, que lleva el título de “*Análisis estructural del “Árbol de la Ciencia”*”, efectuaremos un análisis del discurso, basándonos en las teorías de narratología de Gerard Genette en “*Figure III*”³.

En el primer apartado, estudiaremos la estructura de la obra de Pio Baroja, ya que pretendemos demostrar el modo narrativo que se desarrolla en la novela, es decir la estructura y sobre todo la construcción narrativa de la obra.

Para entender mejor la técnica narrativa de Pio Baroja, nos enfocaremos en la obra de Eduard Tijeras “*Pio Baroja*”⁴ y también nos basaremos en las técnicas de narratología estructural del mismo Gérard Genette, interesándonos en los elementos intertextuales de la novela gracias al ensayo “*Palimpsestes. La littérature au second degré*”⁵ también aspiramos a destacar los diferentes recursos estilísticos usados en la estructura narrativa.

En el segundo apartado, indagaremos en los universos diegéticos en los que vamos a determinar la focalización del narrador del discurso. Después vamos a enfocarnos en la relación entre narrador y narratorio, todo destacando la posición de los dos elementos en cuanto a nuestra novela.

¹ Jauss, H. R., (1990) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.

² Iser, W., (1985) *L'acte de lecture*, Mardaga, Bruxelles.

³ Genette, G. (1969) *Figure III*, Seuil, Paris.

⁴ Tijeras, E., (1971) *Pio Baroja*, Epesa. Madrid.

⁵ Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Broché, Paris.

En el tercer apartado, demostraremos como aparece la combinación, espacio-tiempo en la obra barojiana, ya que basándonos en teorías de Mijail Bajtin en “*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica*”¹ determinaremos el tiempo y el espacio usado en la novela y destacaremos el papel de las dos entidades en el discurso.

Cabe señalar que “*El Árbol de la Ciencia*” es ante todo una novela de personajes, ya que los sucesos aparecen mediante el protagonista principal, entonces en el cuarto apartado vamos a desarrollar un estudio de los personajes en la novela, con el apoyo de las teorías de Algirdas Greimas en “*Sémantique structurale*”² intentaremos establecer un esquema actancial de los personajes.

Así es que vamos a establecer un mapa de personajes en el que efectuaremos un censo de los diversos protagonistas, puesto que dentro de la obra Pío Baroja se usa una técnica de caracterización paulatina, es decir que los personajes se van definiendo poco a poco, por su comportamiento, por sus reflexiones, por contraste con otros personajes, por sus diálogos, además son personajes que evolucionan.

En el tercer capítulo titulado, “*Componentes temáticos en la novela modernista*” con base a los estudios “*La Generación del 98*” de Donald L. Shaw³, pretendemos indagar, en el primer apartado en los elementos que hacen de nuestra novela una obra noventayochista, nuestro propósito es destacar los temas más representativos de la corriente literaria en la novela como el problema de España, uno de los temas fundamentales de la narrativa de aquel movimiento.

En el segundo apartado con las notas críticas de Inman Fox⁴ aspiramos abordar el aspecto real de la obra mediante la temática recurrente en el texto, ya que como lo hemos mencionado anteriormente, la novela presenta aspectos realísticos de la vida española del fin del siglo XIX. De este modo, nuestro propósito es demostrar el valor

¹ Bajtin, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica*. Edición: Taurus. Madrid.

² Algirdas, J., G. (1986) *Sémantique structurale*, PUF, Paris

³ Donald. L. Shaw. (1985). *La Generación Del 98*. Cátedra. Madrid.

⁴ Baroja, P., (2001) *El árbol de la ciencia*, edición crítica de Inman Fox, catedra, Madrid.

etnográfico que contiene nuestra obra destacando la visión personal del autor hacia los problemas sociales del país en aquel tiempo.

Proyectamos también demostrar lo que constituye el carácter realista y experimental de la novela, puesto que nos proponemos, con base a “*las memorias*¹” de Pío Baroja, vamos a elaborar un cuadro comparativo entre las dos vidas respectivas del personaje principal y del autor real, intentando destacar los puntos en común entre lo real y lo ficticio, ya que queda obvio que el autor se inspiró bastante de su propia experiencia para elaborar sus producciones literarias.

Por último, apoyándonos con las aportaciones de Francisco Fuster García², aspiramos a poner de relieve el lado autobiográfico que aparece en la “*El árbol de la ciencia*” ya que, Pío Baroja proyecta en sus personajes, ideologías personales inspiradas de sus propias opiniones y es lo que intentaremos demostrar en el autobiografismo ideológico que aparece dividido entre dos personajes de la novela.

¹ Baroja, P., (2006) *Desde la última vuelta del camino. Memorias III*, Tusquets. España.

² Fuster García, F., (2014) *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de El árbol de la ciencia (1911) en clave autobiográfica*, Revista de Literatura, vol., LXXVI, nº151.

CAPITULO I.
APROXIMACIÓN A LA POÉTICA

Capítulo I. Aproximación a la poética

Cualquier investigación que trate de elevarse a un nivel científico debe llevarse a cabo en un marco teórico. El estudio teórico permite precisar el sentido y el concepto de cualquier objeto estudiado, con fin de elaborar un trabajo coherente que nos permitirá entender el objetivo esencial del trabajo efectuado. En nuestro caso, se trata de enfocarnos hacia los puntos que consideramos importantes en nuestra obra, ya que pretendemos acercarnos a los conceptos teóricos que representarán una herramienta importante en el análisis de esta novela.

1. Análisis del discurso y contexto

1.1. Fundamentos del análisis del discurso

El relato en general no tiene límites y está presente en toda sociedad cultural. Por esto, es considerado como el género más vasto que abarca una variedad de sentidos dependiendo de su contexto. Así que, ¿cómo puede distinguirse un relato de otro o bien un contexto de otro? Esta inquietud la plantea Roland Barthes¹ diciendo qué modo podemos oponer un relato a un cuento mítico, ya que de un lado narrativo son dos géneros diferentes.

Desde la antigüedad la preocupación de los investigadores se basó más en la forma narrativa, no obstante, con la emergencia de los estructuralistas, la preocupación se concentró particularmente en la forma del relato y el método del análisis practicado en el relato.

Así, esto nos lleva a una nueva definición del relato o texto anteriormente designado como un enunciado narrativo que cambia de concepto para ser según Gerard Genette² “una sucesión de acontecimientos reales y ficticios que hacen el objeto de un discurso.” Con la llegada del estructuralismo se desarrolla el Análisis

¹ Roland. Barthes. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.* In : Communications, n°8.

² Genette, G., (1972) Figure III, traducción de Narcisco Costa Ros, seuil, Paris, p. 66.

del Discurso como disciplina que tiene como finalidad estudiar todos los elementos que constituyen la estructura externa o interna del relato.

El Análisis del Discurso permite el análisis de un texto que sea oral o escrito con fin de establecer la relación, relato-historia o sea permite ir más allá del texto o del lenguaje sin barreras. Así que, con esta medida, podemos considerar una nueva perspectiva más amplia, ya que además de exponer las implicaturas detrás de las palabras, el análisis no contesta a una problemática, sino que interpreta el discurso.

Lo que hay que decir del Análisis del Discurso, es que representa un campo de estudio muy complejo y, sobre todo, multidisciplinar, ya que se extiende sobre varias disciplinas, especialmente la lingüística. Se considera que un discurso está constituido por diferentes elementos lingüísticos, pero, al mismo tiempo tiene sus propios códigos como afirma Rolando Barthes¹ en una de sus comunicaciones declarando que: *“Le discours a ses unités, ses règles, sa “grammaire”: au delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrase, le discours doit être naturellement l’objet d’une seconde linguistique.”*

Así que, con el Análisis del Discurso se desarrollaron paralelamente varias sub-disciplinas, ya que el Análisis del Discurso no se limita solamente a la lingüística o literatura sino también se ha constituido por la convergencia de diferentes ciencias, o sea la lingüística, la sociología, la antropología, la psicología social, la psicología cognitiva, las ciencias políticas, las ciencias de la comunicación, la pedagogía...etc. Gracias a esta óptica, se ha podido concentrar en los diferentes aspectos relevantes de un discurso que necesitan aquellas disciplinas, que tradicionalmente, han trabajado por separado.

Con la emergencia del análisis del discurso literario, se ha podido, según Dominique Maingueneau² crear una redistribución de la cartografía tradicional de los estudios literarios que permite separar los ámbitos de la lingüística y la literatura,

¹Barthes, R., op. cit.

“El discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque se compone solamente de frases, el discurso tiene que representar naturalmente el objeto de una segunda lingüística.” Traducción propia.

² Maingueneau, D. ; Ostenstad, I., (2010). *Au-delà des œuvres. Les voies de l’analyse du discours littéraire*, L’harmattan, Paris.

pero al mismo tiempo coexisten con las demás disciplinas que representan las ciencias humanas y sociales.

El campo del Análisis del Discurso es bastante marcado por las ciencias sociales sobre todo la sociología, puesto que la lingüística queda como disciplina independiente del análisis. Sin embargo, estas dos disciplinas de estudios, consideradas una de otra como independientes, son principalmente muy ligadas.

Zaldúa Garoz¹ declara que existe una variedad de perspectivas analíticas en dicha dirección, no obstante, para un mejor entendimiento, cabe remitirse en las teorías reportadas por el crítico de Teun Van Dijk, que dice que el objetivo del análisis del discurso es:

Producir descripciones explícitas y sistemáticas, tanto textuales como contextuales, de las unidades del uso del lenguaje al que se denomina discurso. Las dimensiones textuales se refieren a las estructuras del discurso en los diferentes niveles de descripción, mientras que las contextuales relacionan a estas con las propiedades del contexto.

Es decir que, el contexto desempeña un papel fundamental en la descripción y la explicación de los textos escritos y orales. Además, según el mismo teórico, en el enfoque contextual del discurso, se involucran muchos aspectos que caracterizan la sociedad que sea; "género", "clase", "etnicidad", "edad", "origen", y "posición", o sea plantea diferentes niveles socioculturales que considera como huellas del contexto en el texto.

El Análisis del Discurso considera también que el enunciado no se puede separar de la situación enunciativa, ya que los significados se construyen en la dinámica de un intercambio entre los participantes, planteados en una situación de comunicación. Según Dominique Maingueneau², para efectuar un análisis del discurso, en cualquier texto, es necesario recorrer a la teoría del enunciado, puesto que el objetivo de esta medida no es plantear la organización textual o la situación comunicativa sino, destacar el enunciado que presente la organización textual al contexto social del

¹Zaldúa Garoz, A., (2007) *El análisis del discurso en la organización y representación de la información y el conocimiento*. ACIMED [en línea] v.16. N°3. Ciudad de la Habana.
http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352007000700005

² Maingueneau, D. ; Ostenstad, I., op. cit.

discurso. En esta perspectiva, el contexto no se elimina, por el contrario, es parte del texto y pone en duda la división del texto y del contexto.

Explica Dominique Maingueneau, que el análisis del discurso es una disciplina multifacética, y de esta forma los investigadores pueden encontrar dificultades al delimitar el campo del análisis debido a la diversidad y la confusión que pueden provocar las variedades de ramas del Análisis del Discurso, que sea (análisis de conversación, teoría de la comunicación, sociolingüística, etnolingüística...etc.). Es decir que, básicamente, se puede analizar un discurso a través de diferentes teorías y con tal modo, se pueden destacar varios puntos de vistas.

En el ámbito de la sociología, Michel Foucault¹ en sus estudios sobre el discurso histórico considera que el enunciado es la estructura básica de un discurso, más explícitamente; puede ser entendido como el elemento que rige el orden discursivo, ya que, al buscar los rasgos que distinguen su singularidad, notamos que no se trata de unidades de proposición, de frases y de actos discursivos, como proponen respectivamente los lógicos, los gramáticos y los analistas. Por lo tanto, el enunciado no es considerado en sí mismo una unidad, sino una relación de enunciados o sea una meta que pone en relación las unidades de frase, proposición, actos discursivos, serie de signos y formulaciones equivalentes.

Antes de concluir con el Análisis del Discurso, consideramos importante poner de relieve otro tipo de análisis que consideramos fundamental en nuestro tema, ya que se considera como una rama del Análisis del Discurso y es el Análisis Crítico del Discurso. Esta disciplina se concentra más en el lado sociológico del discurso, puesto que, basándonos en esta ciencia, podemos interpretar de otro modo un texto. Además, tenemos que precisar que en este ámbito hay más diferencias que los puntos anteriores, puesto que el analista se plantea ¿qué se puede hacer para enfrentarse al discurso como herramienta de poder?, y ¿cómo intervenir contra ella?

¹ Michel Foucault que citan M. Temmars (eds.) ; S. Bonnafous. (2007). *Analyse du discours et sciences humaines*, ophrys, Paris.

Para Teun Van Dijk¹ el Análisis Crítico del Discurso es una herramienta sobre la cual los investigadores se basan para comprender los mecanismos de poder en la sociedad. Dicha técnica se involucra en la dimensión discursiva del abuso de poder y la desigualdad que resulta del discurso, puesto que según el mismo investigador todo discurso no es inocente y tiene un objetivo subyacente. Y no solo es esto, sino que también el Análisis Crítico del Discurso tiene como objetivo asumir una posición con el fin de descubrir, desmitificar y, al mismo tiempo, desafiar una posición o dominación mediante un análisis opuesto.

Por consiguiente, el Análisis Crítico del Discurso, en lugar de centrarse en la disciplina y sus teorías o paradigmas, se concentra en destacar una situación problemática o crucial. El trabajo de un analista crítico está orientado por un “problema” más que por un marco teórico, ya que su análisis, su descripción de un fenómeno -como la formulación de una teoría- desempeña un papel en la medida en que permite una mejor comprensión crítica de la desigualdad social basada en el origen, el género, la clase, la religión, la lengua, u otros criterios que pueden definir las diferencias humanas. Entonces, su finalidad no es puramente científica, sino política y social, es decir, con anhelo al cambio.

Finalmente podemos asegurar que, el análisis del discurso se encuentra en plena fase de expansión y, hasta hoy día, se considera como vasto y al mismo tiempo muy ambiguo, ya que se trata de un campo de estudios que sigue cobrando forma con rapidez y se aplica a todo tipo de contextos y a toda especialidad; además, coexiste con una perspectiva muy lingüística que pretende un análisis detallado de los discursos. Así pues, el estudio del discurso como acción puede concentrarse en los detalles interactivos del habla o del texto escrito, pero también puede adoptar una perspectiva más amplia y poner en evidencia las funciones sociales o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos o la sociedad y la cultura política.

¹ Teun A. Van Dijk. (1999) *El análisis crítico del discurso*. In.: Anthropos. n° 186. Barcelona. pp.23-36.

1.2. Connotación y denotación

El concepto de connotación es definido por los lógicos como una idea accesoria, puesto que según ellos es posible, en una idea principal de un discurso, destacar una panoplia de significados diferentes que no se reflejan en el texto, pero sostienen la idea principal. De modo general, la idea actual de la connotación en la lingüística gira alrededor de esta teoría, ya que el concepto designa todo sentido indirecto, secundario, implícito, adicional y subjetivo que puede engendrar los elementos del discurso.

Así es que, los lingüistas renuevan este concepto, que aplican en el ámbito de la semántica, en el cual los teóricos consideran que la connotación es un concepto que sirve a designar todo lo que, en el significado, no depende de la denotación, ya que las dos entidades connotación/denotación, representan el campo del sentido en dicho ámbito. De esta forma la denotación es definida por su literalidad mientras que la connotación consiste en el valor simbólico del texto.

En la lingüística estructuralista, las nociones de connotación y denotación forman una oposición entre lengua y habla, esta definición excluye la connotación del ámbito de la lingüística, puesto que se trata del habla, así los teóricos clasifican esta noción más como un aspecto psicológico. Así que para Roland Barthes¹, la connotación designa un sentido ajeno al lenguaje, ya que afirma que : “*Les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit le texte.*” Es decir que la connotación designa todo valor adicional al sentido interpretado en el discurso, en el caso de denotación es lo contrario, pues en este caso el concepto tiene más valor informativo, ya que indica un sentido objetivo del texto.

Tenemos que resaltar que, mediante la teoría de connotación, hay varios campos importantes que derivan de las dos nociones, como, por ejemplo, la sociología de la literatura, puesto que, el concepto designa un sentido dado a la palabra, o sea, implica el valor cultural o moral de personas que tienen experiencias o referencias comunes en el campo histórico, geográfico, social, político y artístico. Así la

¹ Barthes, R., (1970) *S/Z*, seuil, Paris, p. 9.

“las connotaciones son sentidos que no se encuentran ni en el diccionario, ni en la gramática de la lengua en cuyo el texto está escrito.” Traducción propia.

connotación no posee un sentido reflejado a través de diccionarios o teorías, sino que el lector tiene que ser informado por el contexto del discurso producido.

Por tanto, todo trabajo analítico de un texto, o lectura que necesita una reflexión crítica, tiene que fijarse en la connotación simbolizada por la palabra. De tal forma, el estudio connotativo de cualquier discurso puede suscitar una dificultad; sin embargo, es también importante fijarnos en aquel concepto, en caso de textos subjetivos, por esta denominación designamos las obras autobiográficas y biográficas, ya que, en este género de textos, el análisis implica una temática y un punto de vista relativos a un contexto en particular.

Entonces, fijándonos en el punto de vista de cualquier lector, resaltamos que, en este caso, la reflexión crítica del lector crea una cierta interacción con el texto, ya que el lector tiene que basarse en sus conocimientos, experiencias y valores para descubrir más o menos el sentido figurado del discurso; todo esto dependiendo de sus conocimientos generales que permitirán destacar los factores contextuales que hacen que la connotación sea significativa.

Así pues, para analizar la situación de enunciación o el contexto en que el texto está producido, no es solamente necesario destacar las informaciones del texto, sino que también es imprescindible fijarse en los elementos adicionales al texto como el paratexto, ya que este elemento se considera como importante, puesto que tiene un valor informativo en cuanto al contexto de cualquier discurso, sobre todo en el género biográfico. Catherine Kerbrat-Orecchioni¹ explica este punto en su obra “*Connotation*” en la que declara:

La connotation d’une unité, ce n’est pas sa signification (ou compréhension) global, c’est l’ensemble de « composantes connotatives » d’un terme, c’est-à-dire certains ingrédients seulement de sa signification, et qui ne sont pas considérés comme les plus importants puisqu’on les taxe souvent de valeurs additionnelles, secondes, périphériques, etc.

¹ Kerbrat Orecchini, C., (1977) *Connotation*, presses universitaires de Lyon, Lyon, p.12.

“la connotación de una unidad, no surge por su significación (comprensión) global, sino el conjunto de los «componentes connotativos» de un término, es decir solamente ciertos elementos de su significación que no son considerados como más importantes, puesto que a menudo son presentados como valores adicionales, secundarias, periféricos...etc.” Traducción propia.

No obstante, la noción de connotación puede crear un cierto obstáculo en la transmisión del texto, puesto que el concepto no preserva el valor neutro de un discurso, lo que crea una dificultad a los autores en preservar la transparencia de sus textos. Además, en la lingüística y en la semiología, la connotación de una palabra no es la significación global.

El elemento de la denotación en la lingüística es el significante, mientras que el factor determinante en la connotación es el significado. La denotación intenta plantear un cierto sentido, en cuanto a la connotación, pues es más ambiguo, es decir que, la noción connotativa crea una relación entre varios significados sin necesitar la participación del significante. Por ejemplo, ilustramos esta teoría mediante la síntesis de Todorov¹ quien concibe que la denotación designa el discurso, mientras que la connotación se sitúa más en la dimensión temática del discurso, o sea el campo temático.

Ahora bien, sería importante encajarnos en la noción de denotación, ya que el concepto determina que la denotación de una expresión lingüística es el objeto objetivo de una realidad designada en el texto, es decir qué lo denotativo designa algo que la palabra representa en el mundo. Por este concepto, por supuesto designamos los enunciados que componen un texto, ya que este hecho permite una conexión entre lenguaje y universo extralingüístico que capta dicha noción.

Según Roger Pouivet², esta teoría principalmente es iniciada por Frege en “*Sentido y denotación*” y estipula que, a toda categoría de expresiones interpretadas, corresponde un tipo particular de denotación. De tal manera, el teórico intenta identificar la denotación de un sintagma mediante el valor verídico que tiene, o sea, el texto se refleja en la imagen que tenemos y el sentido global de una palabra, esta teoría coincide más con el referente en la lingüística. Así, esta concepción está introducida en la semántica, sin embargo, la noción ha suscitado varias críticas, ya que mediante esta teoría la denotación sería caracterizada como una dimensión abstracta.

¹ Todorov, T., (1971) *Literatura y significación*, Taurus, Barcelona.

² Pouivet, R., (1996) *Esthétique et logique*, Mardaga, Bruxelles, p.131.

Desde el punto de vista lingüístico, la denotación es un concepto más ambiguo, ya que, según Catherine Kerbrat-Orecchioni¹, la denotación se refleja en un término, que sería un conjunto de sentidos que permiten la descodificación y la identificación de un referente, o sea todos los rasgos definidos, dicho de otra manera, cualquier lector crítico tiene que explorar los sentidos denotados de una palabra, puesto que un término puede designar varias definiciones o connotaciones según el contexto desarrollado.

Cabe añadir que, la connotación puede reflejarse en el discurso a través de otro canal diferente del enunciado. Según Michael Riffaterre² en el discurso existe otro tipo de connotación que se plantea y esto mediante la teoría de recepción, ya que la noción del intertexto estipula la percepción de unos mismos rasgos entre una obra y otra, de esta manera, destacar una connotación intertextual requiere por el lector un conocimiento preciso. Sin embargo, la interpretación connotativa del discurso en este caso, puede variar de un lector a otro, puesto que las interpretaciones que efectúa se producen según el contexto cultural general del receptor.

Según el estudio de Noelle Gary Prieur³ en cada discurso se refleja una oposición de sentidos, es decir que en cada texto hay un primer sentido y otro secundario, esta jerarquía se considera como pertinente hacia la lengua, puesto que la lengua es un sistema informativo, sin embargo, se privilegian los dos conceptos en el texto. Así que, en el discurso finalmente, la connotación no puede ser considerada como una oposición a la denotación, ya que la connotación no representa una violación del sistema denotativo sino lo contrario. La misma estudiosa⁴ lo define como una lógica diferente de la lingüística, ya que, según ella, esta teoría supone que en un espacio textual todo tiene sentido, entonces todo texto es connotativo y la denotación complementa la primera, de este modo la jerarquía cambia, ya que el sistema connotativo es primero en el texto y el sistema denotativo se define en función del primero.

¹ Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit.

² Riffaterre, M., (1983) *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris.

³ Gary-Prieur M. N., (Décembre 1971) *La notion de connotation(s), Sémantique de l'œuvre littéraire*, In : Littérature, n°4, Littérature, pp. 96-107.

⁴ Ibid. pp.96-107.

El concepto de connotación y denotación es bastante ambiguo, ya que en nuestro breve informe hemos podido reunir diferentes perspectivas de lo que representa la noción dependiendo del ámbito analítico de cualquier discurso, así que queda claro que existen diferentes tipos de connotaciones; en la lingüística es una oposición entre lengua y habla y significado/ significante; en la psicología, la noción cabe en el hecho de que la dimensión connotativa no tiene límites o sea designa un sentido ajeno a la palabra; en cuanto a la semántica la teoría de la intertextualidad sugiere que la connotación puede materializarse mediante otros elementos. Sin embargo, estas teorías tienen un elemento en común, ya que la interpretación de estas connotaciones requiere el conocimiento contextual del lector.

En definitiva, podemos decir que, la denotación como la connotación representan dos nociones oponentes pero se complementan al mismo tiempo, ya que son necesarias para dar relevancia al lenguaje, puesto que se basan generalmente en la transmisión del mensaje y su percepción en la mente y el entorno contextual de cualquier lector. Las dos nociones cumplen más una función referencial, ya que se usa la lengua para compartir con las demás temáticas que no suelen ser objetivas, incluso cuando cree que lo son.

2. La auto- ficción en la literatura

2.1. La mimesis

El concepto de mimesis o representación mimética ha creado una larga controversia suscitando una panoplia de investigaciones y diferentes interpretaciones a través de los siglos. El concepto de mimesis goza de varias interpretaciones creando divergencias entre los filósofos, ya que las teorías se diferencian entre ellas empezando por los fundadores del concepto Platón y Aristóteles.

De este modo, consideramos importante precisar que, principalmente el concepto en sí mismo supone que, todas las obras poéticas están empapadas de sucesos reales de un pasado y presente común. La denominación “*mimesis*” es originalmente creada por Platón quien en su visión del concepto puede tener varios sentidos dependiendo del ámbito, a sabiendas que la mimesis designa todo tipo de arte sin excepción como afirma Paul Ricoeur¹:

Chez Platon, le concept de mimesis reçoit une extension sans borne, il s’applique à tous les arts, aux discours, aux institutions, aux choses naturelles qui sont des imitations de modèles idéaux et ainsi aux principes même des choses.

Sin embargo, Platón concibe el concepto de la mimesis como una tendencia negativa, ya que según él mismo el concepto viene de un sistema metafísico que causa una desgracia para los poetas y artistas, además, considera que la acción de imitar la realidad humana en una obra artística crea un arte ilusionista, puesto que según el filósofo la imitación priva la obra de su belleza creando así una ilusión como lo dice Chevrolet Teresa² que afirma lo que sigue:

Imitateur d’imitations, poètes et artistes, condamnés à n’imiter qu’une nature aussi imparfaite que sensible, piétinent donc irrémédiablement dans l’illusion, confusion et l’irrationalité [...]

¹ Ricoeur, P., (1975) *La métaphore vive*, Seuil, Paris, P.54.

“Para Platón, el concepto de mimesis recibe una extensión limitada, se aplica a todos los artes, a los discursos, instituciones y los elementos naturales que son imitaciones de modelos ideales y así a los mismos principios de las cosas.” Traducción propia.

² Chevrolet, T., (2008) *Aristote à l’épreuve de Platon ou le cas de mimesis : poétique chez quelques théoriciens de la fin du XVIe siècle*. Université de Genève. p.38.

Incapable d'atteindre par leur art au hiératisme des modèles coupé de la vérité, l'art pour Platon demeure coupé de la beauté.¹

No obstante, con la aparición de la poética de Aristóteles, el concepto de la mimesis toma un nuevo giro algo diferente puesto que, Aristóteles distingue dos modos directo e indirecto, es decir que narración y representación son dos géneros diferentes de imitación, ya que, el primero es considerado como imitación directa, debida a que es representada por acciones y la segunda como 'diégesis' o imitación indirecta como lo afirma Gérard Genette² diciendo "*Pour Aristote, le récit (diègèsis) est un des deux modes de l'imitation poétique (mimèsis), l'autre étant la représentation directe des événements par des acteurs parlant et agissant devant le public.*"

Por consiguiente, el concepto cambia drásticamente en función de la representación literaria, ya que la mimesis tiene una función cognitiva que dice que todo saber surge de una mimesis. Además, al contrario de Platón, Aristóteles considera el concepto como algo positivo, ya que podría tener una moral en el caso de la representación teatral.

Así, el filósofo define la mimesis a través de la tragedia como un canal mediante el cual se representan acciones humanas en las que los actores hacen imitaciones de lo real. Sin embargo, la imitación se hace solamente al nivel de la acción que se produce en la trama, de este modo, Aristóteles considera la trama como el punto culminante de la tragedia como lo traduce Valentín García Yebra³: "*Aristóteles explica que el más importante de estos elementos [de la tragedia] es la estructuración de los hechos [systasis⁴]; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida.*"

¹ "Imitador de imitación, poetas y artistas, condenados a imitar una naturaleza tanto imperfecta que sensible, estancando entonces irremediabilmente en la ilusión, confusión e irracionalidad [...] Incapaz de atender mediante su arte al hieratismo de los modelos separados de la verdad, el arte según platón queda separado de la belleza." Traducción propia.

² Genette, G., (1966) *Frontières du récit, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. Communication, Vol. 8, pp. 152-163.

³ García Yebra, V., (1974) *Poética*, Gredos: Madrid. p. 15-17.

⁴ Palabra de origen griego que define una combinación.

A partir del siglo XX, la mimesis empieza más a llamar la atención de los teóricos modernos, entre ellos consideramos importante citar, el vanguardista de los estudios sobre el tema, Erich Auerbach con su obra “Mimesis¹”. A través de dicha obra el autor intenta definir la mimesis como una representación de lo real en la tragedia, ya que reúne diferentes textos de diferentes autores y épocas con el fin de mostrar la manera estética con la que se produce la imitación de la realidad en la ficción.

No obstante, el autor no se basa solamente en el lado sintáctico y literario para probar su teoría sino también el ambiente en el que los textos han sido desarrollados como lo demuestra Joseph Venturini²:

Pour comprendre le nouveau degré de réalité introduit (ou produit) dans la littérature occidentale par le texte de Dante Auerbach ne se prive pas de moyens d'investigation que certains esprits épris de purisme méthodologique pourraient trouver empiriques, mais qui n'en sont pas moins opératoires : on passe du texte à son milieu historico-social et de là à la situation psycho-sociale de Dante pour revenir au texte.³

Entonces, el autor intenta destacar la dimensión realista de cada texto y los cambios que surgen en las interpretaciones a través de los siglos. Por consiguiente, Erich Auerbach concibe tres niveles que forman la imitación; primero lo histórico, el autor sostiene que la realidad que se presenta en los textos es puramente basada en la historia humana. En segundo lugar, lo teórico, mediante la teoría Erich Auerbach propone la hipótesis de la evolución del concepto, aquí se refiere a los géneros románticos y realistas que pueden ser considerados como la evolución del concepto de mimesis. En tercer lugar, el autor desarrolla la idea de la diferencia de las visiones realistas en la literatura, ya que supone que hay dos visiones diferentes en los textos, la visión cristiana que considera de un sentido figurado la mimesis como una acción entre dos personas o acontecimientos y la visión realista, podemos decir que Erich Auerbach intenta dar simplemente otra dirección al concepto.

¹ Auerbach, E., (1977) *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris.

² Venturini, J., (1972) *La Mimesis d'Auerbach appliquée à Dante*, *Littérature*, vol n°5. p. 119.

³ “Para entender el nuevo grado de la realidad introducida (o producida) en la literatura occidental por el texto de Dante Auerbach no se priva de los medios de investigación que algunos intelectuales admiradores del purismo metodológico consideran empíricos, pero son operativos: pasamos del texto a su dimensión histórico- social y de aquí a la situación psico-social de Dante para finalmente regresar al texto.” Traducción propia.

Como lo hemos mencionado anteriormente, la mimesis aristotélica no es la relación de semejanza, sino un proceso de construcción, la construcción de la trama. De tal modo, el teórico francés Paul Ricoeur ¹ considera que todos los elementos del poema trágico pueden representar los factores de la mimesis, en la medida en que participan, en el orden de construcción como lo señala en su obra, “*L’imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu’elle produit quelque chose, a savoir précisément, l’agencement des faits par la mise en intrigue.*”

A partir de la teoría de la trama, Paul Ricoeur elabora una noción específica de la mimesis que se denomina mimesis temporal. Así, el autor considera que la mimesis ligada a la trama constituye una dimensión caótica del tiempo a través del acto de configuración narrativa, es decir, que la mimesis opera una síntesis de lo heterogéneo y de esta forma es considerada como el oponente estructurado de la experiencia temporal concebida como caótica y discordante.

Por lo tanto, Paul Ricoeur² constituye la mediación entre tiempo y narración destacando un vínculo entre tres momentos de la mimesis, como lo aclara diciendo que “*Nous suivons donc le destin d’un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d’un temps configuré.*” Es decir que, la actividad narrativa contiene tres tipos miméticos a saber la mimesis I, la mimesis II y la mimesis III.

La mimesis I, es el presagio del campo práctico, es decir, que se refiere a la experiencia vivida que origina el texto, en otras palabras, es la experiencia temporal real. Esta teoría sugiere que, cada ser humano tiene un pasado y un futuro, entonces el tiempo prefigurado en cada texto tiene una estructura existencial anterior al lenguaje.

La mimesis II, es una configuración textual que permite la mediación entre, la mimesis I y la mimesis III, o sea es la construcción de la trama. Entonces mediante la segunda mimesis surge la configuración narrativa que lleva simplemente a la representación de la realidad en lo imaginario.

¹ Ricoeur, P., (1953) *Temps et réalité*, seuil, Paris, p.59.

“La imitación o representación es una actividad mimética que produce algo, es decir la disposición de los hechos en la construcción de la trama.”

² Ricoeur, P., (1953) op. cit., p.87. “Seguimos entonces el destino de un tiempo prefigurado y un tiempo refigurado mediante la mediación de un tiempo configurado.”

En cuanto a la mimesis III, pues es la refiguración por la recepción de la obra, es decir cada lector, espectador o toda humanidad herede la obra y la promueve. Así, para un mejor entendimiento de las secuencias de la mimesis temporal presentamos una breve presentación de Paul Ricoeur planteada por el profesor Olivier Abel¹ en uno de sus artículos:

Mimésis I désigne la précompréhension dans la vie quotidienne de ce qu'un auteur a bien nommé la qualité narrative de l'expérience ; en entendant par là le fait que la vie, et plus encore l'action, comme Hannah Arendt l'exprime brillamment, demandent à être racontées, Mimésis II désigne l'auto structuration du récit sur la base des codes narratifs internes au discours. A ce niveau, Mimésis II et muthos, c'est à dire l'intrigue ou mieux la mise en intrigue, coïncident. Finalement, Mimésis III désigne l'équivalent narratif de la refiguration du réel par la métaphore.²

No obstante, cabe señalar que, Paul Ricoeur emplea la teoría de las tres mimesis temporales en el relato histórico y el relato ficticio, así basándose en la construcción de la trama de los dos géneros, el autor intenta elaborar una comparación.

Digamos que el concepto de la representación mimética o mimesis conoce muchas variaciones a lo largo de los siglos, ya que el concepto llega a desarrollarse y llegar a ser una de las teorías más importantes de la poética moderna. Sin embargo, hasta hoy día el tema sigue siendo bastante complejo por su amplitud, mencionamos que, en nuestro análisis, hemos podido solamente apreciar una fracción de las teorías del concepto, intentando poner de relieve el lado realista de la ficción y elaborar una cierta comparación entre sus orígenes, o sea, la poética de Aristóteles y lo que ha llegado a ser en los tiempos modernos.

¹ Ricoeur P. citado por Abel, O., (1996) *La problématisation du monde et la mimésis de Paul Ricœur*, Argumentation et questionnement, Puf : Paris.

² “Mimesis I designa la pre comprensión de la vida cotidiana que el autor denomina la cualidad narrativa de la experiencia; por este significado designa el hecho de que la vida, y más bien la acción, como lo declara brillantemente Hannah Arendt, necesita que se cuenta, Mimesis II designa la auto estructuración del relato basándose en los códigos narrativos internos al discurso. De este modo, Mimesis II y muthos, es decir la trama o la construcción de la trama, coinciden. Finalmente, Mimesis III designa el equivalente narrativo de la refiguración de lo real por la metáfora.” Traducción propia.

2.2. Los pactos de lectura

A lo largo del tiempo, los estudios literarios se concentran en el conocimiento de los autores particularmente en el siglo XIX. Sin embargo, el interés en el lector y la lectura se desarrollan a raíz de la crítica en la literatura tradicional. Con el avance de las teorías que giran alrededor de la relación lector-autor, en los años setenta, aparecen nuevas nociones de pactos que son una apertura al mundo espiritual del autor y gracias a la lectura de las obras, a través de las cuales se puede aclarar la relación entre las dos entidades, en diferentes géneros literarios, que sean autobiográficos o ficticios.

Philippe Lejeune¹, fundador de esta noción, crea el pacto autobiográfico y se concentra en definir el pacto que reúne el autor y el lector en caso de autobiografía, ya que en una obra lector y narrador se funden en una sola entidad, que presenta la realidad de una vida o lo que cree ser la realidad. De este modo, el pacto forma un compromiso que empuja al autor a narrar directamente su vida o un aspecto de ella en un ambiente real.

Entonces, para designar una obra autobiográfica, el teórico introduce elementos que califican una obra de autobiografía y plantea cuatro categorías que definen la obra. Así, los elementos que entran en consideración son la forma del lenguaje (relato y prosa), el tema tratado (generalmente el tema trata de una vida individual o historia de un personaje), la perspectiva retrospectiva del relato con la posición del narrador o sea su identidad y la identidad del personaje.

Cabe resaltar que según Philippe Lejeune, en las obras autobiográficas, la identidad del personaje puede destacarse mediante el pronombre singular “yo”. Sin embargo, pueden también existir relatos en segunda y tercera persona y, en este modo, para identificar la identidad del narrador se requieren otros medios teóricos más precisos que el pacto, es decir la elaboración de la posición del narrador según las normas de narratología estructural.

¹ Lejeune, P., (1976) *le pacte autobiographique*, seuil, Paris, p.14-15.

La identidad entre autor, narrador y personaje se garantiza por el pacto autobiográfico mediante “*la identidad del nombre*”¹, ya que puede aparecer de manera implícita o concreta: concreta si el narrador y el personaje poseen el mismo nombre que el autor, en cuanto a la manera implícita pues, se nota en la medida en que el género autobiográfico aparece en el título de la obra y también en los elementos paratextuales como el prefacio, la dedicatoria. etc. De esta forma, el narrador también tiene un compromiso con el lector.

El elemento básico que conecta las autobiografías, los diarios, las memorias y el resto de formas en las que puede organizar la escritura de sí mismo es la identidad entre el narrador, el autor real y el personaje central; pues estos elementos garantizan que quien afirma en el texto ser el “yo”, lo es realmente. Sin embargo, no existe ninguna prueba que aclara esta idea; entonces notaremos que la autobiografía es un género basado en la confianza del lector a asimilar y aceptar lo contado.

Generalmente existen varias formas de biografías, ya que varios autores reconocen inspirarse de sus realidades sin someterse a un pacto autobiográfico. Podemos tomar el ejemplo de Unamuno², en uno de sus ensayos afirma que: “*toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo*”. Sin embargo, este género se considera más como híbrido que biográfico, es decir un género clasificado entre realidad y ficción o simplemente una novela autobiográfica. Este género está sometido a otro pacto denominado pacto ficcional o romanesco por Philippe Lejeune. Consideramos importante resaltar que el desarrollo de la noción realidad- ficción está vinculada a la idea de la mimesis que hemos planteado anteriormente.

El pacto ficcional contrariamente al pacto autobiográfico crea un compromiso entre lector y texto, en este caso, el lector acepta respetar el pacto, en el cual se lleva a aceptar la historia sin cuestionar la falsedad de los enunciados; por consiguiente, el pacto ficcional supone que el lector suspende sus juicios frente a los hechos que se le narran; es decir que, no es válido preguntarse si es cierto, si pasó o no; sólo se puede cuestionar la verosimilitud del texto.

¹ Lejeune, P., op. cit., p.15-16.

²De Unamuno, M., (2009) *Como se hace una novela*, cátedra, Madrid, p.136.

En una de sus obras Umberto Eco¹ hace referencia al pacto ficcional definiéndolo de esta forma:

El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. [...] Así pues, no sólo el autor le pide al lector modelo que colabore sobre la base de su competencia del mundo real, no sólo le provee de esa competencia cuando no la tiene, no sólo le pide que haga como si conociera cosas, sobre el mundo real, que el lector no conoce, sino que incluso lo induce a creer que debería hacer como si conociera cosas que, en cambio, en el mundo real no existen.

Por lo tanto, el lector tiene que aceptar lo narrado sin preguntarse, pero, el autor también tiene que respetar algunos códigos, ya que generalmente en las obras híbridas el autor mantiene un efecto de lo real, es decir, mantiene elementos de la realidad y respeta el código sociocultural para un mejor entendimiento del lector.

Philippe Lejeune también desarrolla esta noción bajo la denominación del pacto romanescos, ya que, según él, este pacto tiene dos aspectos “*práctica patente de la no identidad*”², es decir que, autor y personaje no poseen el mismo nombre y no se consideran como una entidad única. De esta forma, se niega el pacto autobiográfico y está reformulado como un pacto ficcional. Además, el género novelístico puede atestar la ficción de cualquier obra. Sin embargo, la ficción no impide a los críticos determinar la relación de identidad entre héroe narrador y autor, ya que la novela autobiográfica se considera más como una autobiografía transpuesta o disfrazada bajo título de novela.

Así es que, el pacto de ficción, también llamado pacto romanescos, se relaciona con las novelas. En lo que se refiere a las obras biográficas y autobiográficas, se impone un pacto biográfico y autobiográfico; no obstante, el pacto biográfico, se diferencia del pacto de ficción, ya que el lector está leyendo una obra que, retoma la vida de personas que tienen una existencia real. Para diferenciar el pacto biográfico y autobiográfico podemos decir que, en el segundo, el autor y el narrador coinciden, mientras que, en el pacto biográfico, el narrador surge en tercera persona y presenta las experiencias de una persona que realmente existió.

¹ Eco, U., (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*, lumen, Barcelona, p. 160.

² Lejeune, P. op.cit., p.27.

No hay que descartar que, junto a los dos pactos biográficos y autobiográficos es importante destacar el pacto referencial, ya que, según Philippe Lejeune¹ este pacto es indisoluble de la autobiografía puesto que lo define de este modo en su obra:

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*.

Entonces, el objetivo de la autobiografía y la biografía no es de mostrar la similitud con la realidad sino crear una imagen similar a la realidad.

Según el teórico este pacto puede ser similar al pacto de textos históricos y periodísticos, sin embargo, el pacto referencial posee elementos fundamentales que lo diferencian de los dos géneros, el pacto referencial se redacta y se respeta, pero no es necesario que el resultado sea del orden de la estricta semejanza a la realidad. De tal modo, el pacto autobiográfico de acuerdo con los criterios del lector puede respetarse sin que el valor referencial del texto desaparezca, a sabiendas que, en caso de texto histórico y periodístico sucede lo contrario.

En resumidas cuentas, podemos decir que, la noción de pactos de lectura engloba varias áreas de investigación, ya que el concepto está considerado como un campo amplio en el cual todavía se plantean problemáticas. Sin embargo, hemos podido notar que existen dos tipos de pactos, o sea pactos explícitos, en los cuales el autor deja una huella personal a través del tema o elementos paratextuales, y pactos implícitos, en los que el autor, contrariamente a la primera idea delimita el campo de realidad dando a la obra una dimensión más ficticia que autobiográfica. Por consiguiente, notamos que la noción de pacto, implica una interacción entre texto y sujeto, es decir lector y autor. De tal modo el pacto requiere un acuerdo entre las dos entidades, lo que demuestra que, en el fondo, este contrato establecido no es sino una

¹ Lejeune, P., op.cit., p.36.

“Por oposición a todas las formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: exactamente como el discurso científico e histórico, pretenden aportar una información sobre una «realidad» externa al texto, y en cuya se somete a una prueba de *verificación*.” Traducción propia.

declaración del autor que el lector ha de aceptar como cierta para poder interpretar el texto.

2.3. El pacto ambiguo

En el pacto autobiográfico, Philippe Lejeune¹ considera la identidad del autor, el narrador y el personaje como un criterio básico para caracterizar una novela autobiográfica. De este modo el autor es la persona real que aparece con su propio nombre en el relato y caracterizado por el uso del “yo”, ya que es el pronombre que liga la realidad exterior al texto, por consiguiente, el autor asume lo que escribe. Sin embargo, el autor puede adoptar una estrategia de protección, cambiando el nombre del personaje o dándole simplemente un pseudónimo, pero, queda todavía el sujeto de la novela.

En el caso de la novela ficcional se refleja más el efecto imaginario, puesto que el autor se retira completamente de cualquier pacto personal autobiográfico o biográfico, o sea en este caso nos referimos al pacto ficcional.

Basándose en las teorías de Phillippe Lejeune, los críticos han podido crear un desvío ficticio de la autobiografía. Por este desvío se refieren a la auto-ficción. Según Awatif Beggar², la auto-ficción sería un nuevo modo de expresar una autobiografía, ya que en este género el autor se inspira de la realidad. De este modo, los autoficcionistas se otorgan el derecho de cambiar los datos, eliminar elementos verídicos, o sea cambian completamente la verdad.

En la auto-ficción puede resultar difícil destacar la autobiografía, ya que generalmente en ella podemos destacar algunos elementos verídicos, pero al mismo tiempo mezclados con asuntos ficcionales, de tal modo que el entendimiento de la novela resulta como un juego en que el lector tiene que profundizar en la obra para descifrarla, o sea en una auto-ficción el lector se pierde. Sin embargo, tenemos que señalar que, como la autobiografía, el autor en la auto- ficción describe su vida de

¹Lejeune, P., op. cit., p.24.

² Beggar, A., (2014) *L'autofiction : un nouveau mode d'expression autobiographique*, Université Moulay Ismail, Meknès : www.revue-analyses.org , vol. 9, nº 2. Consultado el 06/06/2016.

otro modo, pero guardando su identidad como lo plantea Vincent Colonna¹ diciendo que: “*Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).*”

En este género el autor tiene que identificarse con el personaje, es decir que lo que hace de una novela una auto-ficción es el nombre con el que se identifican los dos, ya que es la primera condición para denominar la obra como tal. Sin embargo, en algunas producciones suele aparecer una ambigüedad entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional, puesto que sin ninguna afirmación podemos notar puntos en comunes con el autor de la obra y su vida.

En esta situación Manuel Alberca² plantea como solución un pacto diferente que se pone entre las dos posibilidades, o sea el pacto ambiguo que une lo real con lo ficcional. Según él la ambigüedad de estas obras se presenta en la construcción del texto, ya que se crea una relación entre narrador, autor y personaje y es lo que denomina “*Novelas del yo.*” El teórico explica este concepto de la manera siguiente:

[Las novelas del yo] mantienen una relación ambigua con respecto a lo real y a lo vivido, pero los autores, al proponer el estatuto de ficción para ellas, les confieren a éstas un carácter textual (...). No es posible comprenderlas en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato ni tener en cuenta su lado biográfico, pues estos relatos acaban por dibujar una determinada figura del autor, y esa figura remite al individuo que reconocemos en el escritor.

Según Manuel Alberca, aunque estas novelas se presenten como una narrativa básica inspirada de lo imaginario, pueden aparecer unos puntos o signos que hacen referencia a lo real. Estas obras tienen que ser analizadas con una perspectiva diferente, ya que el lector en situaciones tiene que profundizarse en la realidad del autor mismo, como lo declara el estudioso: “*La vida del autor ha de servir al lector para apreciar las coincidencias y divergencias, las lagunas del relato, las fantasías e imaginarios que aquél deposita en su personaje*”³.” Por consiguiente, vida del autor

¹ Colonna, V., (1989) *Autofiction, essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature* : <https://hal.archives-ouvertes.fr/> Consultado el 23/05/2016.

² Alberca, M., (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, p. 61-62.

³ Alberca, M. op. cit., p.62

como fragmentos de su realidad aparecen como signos que el lector tiene que destacar mientras estudia una producción literaria.

Para llevar a cabo este estudio, Manuel Alberca se interesa sobre todo a las novelas de autores del siglo XX como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Arturo Barea y otros, ya que en unas producciones de estos autores nos encontramos frente a signos procedentes de una experiencia real. Así que, el teórico define la auto-ficción como un género híbrido que complementa las teorías del autobiografismo de Philippe Lejeune, tomando como ejemplos concretos las obras de los autores que hemos mencionado, para demostrar su función intermediaria entre realidad y ficción. Entonces podemos decir que en este tipo de novelas surge una fusión entre lo real y lo imaginario.

Entonces la existencia de este tipo de novelas ha sido especialmente estudiada por Manuel Alberca, sin embargo, la elaboración de este pacto ambiguo queda todavía muy debatido y discutido como lo explica Justo Navarro¹ diciendo: “*Alberca se propone profundizar en la existencia de “un modelo genérico dinámico, unas posibilidades creativas y unas expectativas lectores en formación, pues los autores, editores y lectores españoles no las han aceptado plenamente todavía”*”. Podemos decir que este tipo de textos propone un juego que requiere una investigación precisa por el lector para poder separar las dos fronteras que el autor concibe en su novela.

¹ Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la auto ficción*. Prólogo de Justo Navarro, Biblioteca Nueva, Madrid, p.329 ISBN: 978-84-9742-750-0.

3. La teoría de la recepción

La teoría de la recepción aparece principalmente en la mitad del siglo XX, o sea en los años sesenta. Este estudio pone de relieve el papel que desempeña el lector en cualquier producción literaria, ya que este último es considerado como un elemento importante en la identificación del sentido en las diferentes áreas: fenomenológicas, semióticas y pragmáticas. Así que, una producción no puede existir sin un elemento receptor, o sea como aclara Wolfgang Iser¹: “*el texto se actualiza solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el acto de su lectura.*”

En los estudios de la teoría de la recepción podemos distinguir dos ámbitos importantes, ya que tenemos en principio el análisis de las diferentes prácticas de la recepción elaboradas por Hans- Robert Jauss y, el estudio del papel del lector en la recepción de una obra por Wolfgang Iser. Estas dos personalidades más representativas de este ámbito constituyen lo que se denomina: “*la Escuela de Constanza*”.

2.1. El horizonte de expectativas

Hans Robert Jauss², considerado como precursor original de los estudios sobre la estética de la recepción marca una nueva era en la historia literaria en general, puesto que según él el interés por esta teoría consiste en la reconstrucción de lo que denomina “*El horizonte de expectativas*” una denominación prestada de Husserl, Manheim y Popper para aplicarla en los fenómenos literarios. Basándose en este estudio Hans Robert Jauss, hace una comparación de la situación histórica del lector, o sea entran en consideración los valores y las normas estéticas y sociales, todo esto ligado a su opinión y lo que espera del texto. Aziza Ben zaid³ en su artículo plantea la definición del concepto de la manera siguiente:

La lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et codes qu'elles ont habitués le

¹Iser, W., (1979) *El proceso de lectura*, visor, Madrid, p.149.

² Jauss, H. R., citado por Chartiet, D. (1990) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, p.49.

³ Piegay-Gros, N., citado por Ben zaid, A. (2002) *Le lecteur*, Flammarion, Paris, p.54.

lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est- elle toujours une « perception guidée »¹

El proceso del horizonte de expectativas permite una renovación de la experiencia estética que es diferente de las anteriores teorías, formalistas y la teoría de la mimesis que concibe el arte como un reflejo alegórico de la realidad. En opinión de Hans Robert Jauss este concepto se basa sobre tres elementos fundamentales: “*l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique antérieure dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique, monde imaginaire et réalité quotidienne*”²

El concepto del “*horizonte de expectativas*” se funda sobre todo en la intrahistoria literaria del lector, ya que, concentrándose en la situación histórica de su lector, el autor crea un receptor activo en el proceso de la recepción, puesto que produce la significación de una obra mediante sus valores personales, sociales y culturales.

Por consiguiente, Hans Robert Jauss demuestra la importancia del horizonte de cualquier lector para la comprensión de una obra. De esta forma, el teórico acentúa el proceso de comunicación entre lector y texto que tiene que establecerse bajo códigos, normas y referencias que pueden orientar el lector para descifrar el sentido de la obra según su percepción del mundo que le rodea.

La definición del horizonte de expectativas implica también otras nociones literarias que fomentan el entendimiento del receptor, sobre todo el concepto de intertextualidad que hemos desarrollado en el punto anterior. Esta noción estipula que, no existe una obra completamente nueva como dice Mouralis³ : “*les textes ne*

¹ Piegay-Gros, N., op.cit.

“La lectura de nuevas obras se funda siempre en lecturas anteriores, reglas y códigos que han acostumbrado el lector a reconocer. De este modo, la lectura moviliza también su conocimiento del mundo. Además, la lectura es todavía una percepción guiada.” Traducción propia.

² Jauss, H. R., (1990) op.cit.; p.49.

Traducción de Rall Dietrich: “[...] de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.

³ Fraise, E., Mouralis, B., citada por Ben Zaid, A. (2006) *Questions générales de littérature*, seuil, Paris, p.206.

cessent de se répondre, de se recouper et de renvoyer leur échos de multiples façons tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture.” De esta forma cada obra se basa en una fuente cultural y literaria.

En el mismo ámbito, el teórico también introduce lo que se denomina la distancia artística, según él las expectativas pueden variar de un periodo a otro, así que el horizonte de expectativas cambia según el público. En el marco de este estudio, Robert Hans Jauss¹ establece un análisis sobre las nuevas producciones basándose en el cambio estético de estos textos, puesto que dice:

Le texte nouveau évoque pour le lecteur tout un ensemble d'attentes et des règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.

Partiendo de este punto el teórico establece una relación dialógica entre el texto y su público en cada época y llega a determinar que el factor estético de una producción literaria engendra un cambio de horizonte de expectativas en el lector que recibe la novela. Por consiguiente, la estética de la recepción tiene como objetivo analizar la relación existente entre texto y lector, así la relación texto y autor está a favor del papel del lector en esta teoría.

“A lo largo de la historia de la literatura y la cultura, los textos no han dejado de recrearse y de reenviar sus ecos de múltiples maneras.” traducción propia.

¹ Jauss, H.R, op. cit., p.51.

“El nuevo texto evoca al lector toda una serie de expectativas y reglas con las que se ha familiarizado en los textos anteriores y que, a lo largo de la lectura, pueden ser ajustados, corregidos, modificados o simplemente reproducidos” traducción propia.

3.2. El proceso de lectura

La preocupación por la relación del autor con el texto suscitó una variedad de estudios de parte de los teóricos estructuralistas y formalistas; sin embargo, a partir del siglo XX surge el profundo interés por el receptor de la obra y su reacción ante esta producción. Este interés por el lector surge como un rechazo a todas las antiguas teorías dando así, una importancia fundamental al receptor de las obras en general. Hans Robert Jauss¹ ilustra esta idea mediante este fragmento:

Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de ‘hechos literarios’, elaborada post festum, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector [...] El historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra.

Roland Barthes² en el marco de estos estudios plantea una condición importante al análisis de una obra mediante el elemento receptor, ya que propone lo que denomina “*la muerte del autor*”, puesto que dice: “*Nous savons que, pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en inverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’auteur*”. Así que, con este fragmento el teórico sugiere que en vez de poner de relieve al papel del autor tanto repasado en la teoría literaria, los investigadores tienen que estudiar la participación del lector como un elemento indispensable en la construcción de cualquier obra.

Y es lo que hace Wolfgang Iser³ cuando establece la relación entre el texto y el lector, ya que opina que el texto contiene principalmente elementos socioculturales conocidos por el lector. Este mismo proyecta sus propios intereses y sus datos personales para una dominación completa del texto que lee. Es decir, que de una

¹ Jauss, H.R., citado por Dietrich, R. [compilador] (1987) *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

² Fraisse, E. que cita a Barthes, R., (1984) *La mort de l’auteur*, Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue, Seuil, Paris, p. 61-67, p. 67.

Traducción: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.”

³ Iser, W., op.cit.

perspectiva lingüística como la teoría de comunicación, emisor y receptor comparten los mismos códigos lingüísticos y culturales lo que concede al texto un valor comunicativo. Sin embargo, el teórico señala la importancia en algunas situaciones del trabajo mental del lector para rellenar lo que llama los vacíos. Víctor Hernández El -Santaolla¹ explica en su artículo esta teoría de la manera siguiente:

segundo gran concepto de la Teoría de la Recepción literaria es el de los vacíos, que Wolfgang Iser define como aquellas cuestiones que el texto deja sin resolver, expectativas despertadas que pueden ir solucionándose o modificándose y que requieren del trabajo mental del lector. Éstos son los que provocan que, tras una primera lectura, una segunda del mismo texto nos desvele nuevos descubrimientos.

Explica el teórico que el lector ideal es una ficción, ya que una relectura puede ofrecer cambios en el entendimiento del texto y así las lecturas pueden variar de manera diferente según cada lector. En este contexto la perspectiva de Wolfgang Iser se centra entonces solamente en el lector, ya que un texto adquiere un “sentido” cuando es “leído”. Afirma que, una producción literaria es ciertamente producida por un autor, pero se concretiza únicamente mediante el lector real que recibe la obra. De este modo, lo que deben cuestionarse los teóricos es el efecto que produce el texto en el receptor.

En el marco de estos estudios Wolfgang Iser² plantea la existencia de dos tipos de lectores, o sea el lector real que recibe la obra y el lector implícito. Dice que, existe en la mente de cualquier autor un lector virtual que participa en la construcción textual de su obra, ya que el lector implícito permite al autor concentrarse en el efecto que puede producir el sentido del texto en el receptor y sobre todo anticipar la reacción del lector real. Así que, el autor crea una interacción entre el lector y su texto.

¹Hernández-Santaolalla, Víctor, (2010) *De la escuela de Constanza a la teoría de la recepción cinematográfica: Un viaje de ida y vuelta*, Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual, Frame, nº6, pp.196-218.

² Iser, W., op.cit., p.149.

En el mismo contexto, Umberto Eco¹ considera la relación “ancha” entre el lector y el texto como un procedimiento que releva del conocimiento cognitivo del receptor, ya que el teórico define el texto como:

Un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él, y por otro, a medida que pase de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. En otras palabras “un texto quiere que alguien le ayude a funcionar.

De este modo, el teórico considera el texto como un conjunto de signos y de lo que denomina vacíos blancos. Estos requieren un lector modelo que posea las capacidades y sobre todo un conocimiento sociocultural de los hechos que les favorecen el entendimiento de los textos. Entonces como en la teoría de Wolfgang Iser, el autor al elaborar su discurso piensa en un lector modelo capaz de interpretar el sentido de su obra.

En definitiva, la teoría de la recepción representa hoy en día un ámbito muy importante en el desarrollo de la poética moderna, ya que de un modo los teóricos han podido demostrar la importancia de un elemento tanto ignorado por los estudios pasados, o sea el lector. El estudio que hemos llevado nos demuestra la reacción del receptor frente al texto que recibe, ya que cada autor elabora su discurso en función de un lector ficcional. Entonces esto nos lleva a concluir que es el lector que favorece el funcionamiento de una obra.

Así pues, las teorías literarias representan un apoyo de máxima relevancia para analizar cualquier obra literaria, ya que estas nociones que hemos planteado van a guiarnos en nuestra trayectoria de investigación y, de hecho, vamos a delimitar nuestro campo de estudio.

¹ Eco, U. (1993) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Edit. Lumen: Barcelona. p.76.

CAPITULO II.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE “EL ÁRBOL DE LA CIENCIA”

Capítulo II. Análisis estructural de “*El árbol de la ciencia*”

El análisis estructural tiene como objetivo destacar y estudiar los datos mencionados en cualquier texto narrativo, con el fin de destacar lo que diferencia un autor de otro. Así que, cada narración se desarrolla mediante varios elementos narratológicos que complementan la acción. Estos elementos son, el espacio, el tiempo y los personajes. De este modo, en este capítulo pretendemos demostrar como acude el desarrollo de la acción en la obra, es decir que, a través del análisis de la narratología moderna vamos a analizar las diferentes áreas que forman nuestra novela, estas áreas son: la estructura interna y externa del discurso, el narrador, el espacio y tiempo y los personajes.

1. Discurso:

1.1. Estructura interna y externa

1.1.1. Diégesis

Toda obra narrativa ofrece dos aspectos, la historia (diégesis) y el discurso. La diégesis evoca generalmente ciertos acontecimientos que han sucedido cronológicamente. En cuanto al discurso, es la construcción de la obra y al mismo tiempo está regido por un conjunto de signos y elementos lingüísticos que ayudan a obtener un sentido literario.

“*El árbol de la ciencia*” obra escrita por Pío Baroja y publicada en 1911, es clasificada como una obra semi autobiográfica que el autor califica como una de sus producciones filosóficas más acabadas. Además, cabe resaltar que la novela es la tercera obra de una de sus trilogías denominada “*La raza*”.

Así que, “*El árbol de la ciencia*” nos relata la vida del personaje principal Andrés Hurtado, un estudiante de medicina y su evolución social, personal, profesional e ideológica hasta su muerte.

1.1.2. Argumento:

“*El árbol de la ciencia*” relata la vida de Andrés Hurtado a partir de su entrada a la facultad de medicina hasta su entierro.

El autor dentro de la obra nos describe el Madrid de la época a partir de la vida de su personaje principal, Andrés, en los años de estudios y en su vida diaria que suele compartir con sus amigos de la facultad: Aracil que critica de manera negativa y Montaner, un conservador con quien no se lleva bien, pero con el tiempo terminan siendo muy buenos amigos. A través de Aracil, el protagonista conocerá a Lulú, una mujer importante en la vida de Andrés.

Poco después, el hermano pequeño de Andrés, Luisito, se le diagnostica una tuberculosis, enfermedad mortal en aquel tiempo y para mejorar la salud de su hermano, Andrés busca un clima que le pueda ayudar y decide trasladarse con su hermano y su familia a Valencia donde llegan a vivir primero en un pueblecito, y posteriormente en la capital de provincia, sin embargo, Andrés no llega a acostumbrarse a la vida en la ciudad valenciana.

Después, encuentra un trabajo de médico sustituto, y decide desplazarse. En su ausencia, le comunican la muerte de su hermano Luisito. Después de su regreso a Madrid, Andrés empieza a frecuentar la casa de su tío Iturrioz, con el que discute y filosofa sobre múltiples aspectos de la vida, planteando el enfrentamiento entre *Árbol de la Ciencia*, y *Árbol de la vida*, que posteriormente dará nombre a la novela. Andrés pone por encima de los sentimientos y la voluntad del hombre, la defensa de la ciencia como guía del mundo.

Tras terminar la carrera de medicina Andrés acepta una oferta de trabajo como médico en una pequeña población que se encuentra entre Castilla y Andalucía, En aquel pueblo, el autor plasma todos los aspectos de la vida rural de la época, o sea; el caciquismo, los bandos políticos corruptos, la falta de cultura, costumbres arcaicas y ancladas en el pasado. Durante su estancia Andrés comparte el trabajo con el doctor Don Juan Sánchez, un médico instalado en el pueblo desde hace treinta años y muy querido del pueblo, los primeros días resultan muy tranquilos para el protagonista y

con su buen trabajo consigue ganar la confianza del pueblo, sin embargo, el Doctor Sánchez sintiéndose amenazado por Andrés decide poner el pueblo en contra suya. Debido a un cúmulo de situaciones negativas el protagonista termina abandonando el trabajo y la población.

Después de todos estos sucesos, Andrés vuelve a la capital y trabaja como médico de higiene, ya que le hace codearse con la masa social más humilde, enferma y marginada de la época y así, descubre la terrible situación social española. En este periodo vuelve a encontrarse con su amigo de la universidad Montaner y con su antigua amiga Lulú, cuya vida había mejorado notablemente gracias al buen matrimonio de su hermana.

Tras su reencuentro, Andrés se declara a Lulú, con la que se casa en un plazo muy corto, y al mismo tiempo gracias al tío Iturrioz consigue un buen puesto de traductor para una revista científica, lo que le hace sentir feliz por primera vez y comienza a mirar al futuro de una manera positiva y optimista, pero temiendo siempre a que una puerta del abismo se abra en su vida.

Durante el año de matrimonio, Lulú se queda embarazada, a pesar de todos los consejos de prevención de no tener un hijo por los problemas de salud, que acarrea con su artritis. A partir del embarazo de Lulú, los temores de Andrés, al ver todo su mundo derrumbarse, empiezan a acumularse y su pesimismo se acentúa más, y empieza a tomar morfina para olvidar hasta volverse adicto a aquel producto. No obstante, los temores de Andrés se realizan y el parto de Lulú es tan complicado que el niño muere, y en un breve espacio, su esposa fallece debido a las largas hemorragias sufridas. Andrés siente un desprecio y no puede soportar todos estos acontecimientos y así, termina suicidándose en ese mismo día.

1.1.3. Composición

La novela *“El Árbol de la Ciencia”* se compone de 7 partes que contiene 53 capítulos de extensión generalmente breve, el número de los capítulos en cada parte es variable. Sin embargo, basándonos en la historia la obra puede dividirse en dos

etapas, la vida de Andrés como un joven estudiante y la vida profesional. Estas dos partes son separadas por una parte filosófica, reflexiva, es decir; una conversación entre el protagonista y su tío Iturrioz, esta parte se caracteriza por la dominación del dialogo en el texto.

1.1.4. Título

El título en el relato es el escaparate de cualquier obra, ya que con éste empieza el lector a cuestionarse sobre el objetivo del discurso que recibe. Según Roland Barthes en "*L'aventure sémiologique*"¹ la función del título marca el principio de la semiosis de interpretación de la novela, es decir que con el título, el autor solicita el receptor a reaccionar ante un signo que se presenta como un enigma, en este caso se refiere al texto, ya que el título de cualquier libro empuja el lector a cuestionarse sobre el contenido del texto.

En el caso de nuestra obra, "*El árbol de la ciencia*" el título designa "*árbol del conocimiento del bien y del mal*" destacado del génesis bíblico, no obstante, en el caso de esta historia, según Pío Caro Baroja, el título sería una metáfora al panorama español en 1898. Además, se refiere principalmente a la ciencia, puesto que el personaje principal, Andrés mediante la ciencia busca respuestas sobre el sentido de la vida y del mundo.

¹ Barthes, R., (1985) *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris.

1.2. Técnica narrativa

1.2.1. Estilo

Según Eduardo Tijeras¹ el estilo literario en cualquier obra narrativa, no se basa en la estilística, ya que, no depende de determinadas reglas; como lo explica en su obra: “*El estilo literario no es un hacer bien, no es un adaptarse a exigencias de orden, claridad, coherencia o de géneros*”.

El estilo barojiano en la narrativa suscita muchas críticas, ya que en aquel periodo su técnica narrativa se ha hecho muy famosa y ha provocado una polémica. El estilo narrativo barojiano es bastante directo, no hay una estética hasta el punto de que algunos críticos encuentran un cierto descuido en su estilo. Sin embargo, Pío Baroja describe en su ensayo autobiográfico “*Memorias III*”² que su estilo goza ante todo de exactitud y claridad, puesto que clasifica la elegancia en el segundo nivel.

El estilo de la novela “*El árbol de la ciencia*” se basa en el uso de un lenguaje simple coloquial contemporáneo, en esta obra semi autobiográfica, Pío Baroja huye del tono académico y usa un tono bastante subjetivo, ya que en la obra se puede notar el tono emocional que domina a través de sus descripciones con la amargura que sienten los personajes, por ejemplo:

La hija de la señora Venancia era una vaca sin cencerro, holgazana, borracha, que pasaba la vida disputando con las comadres de la vecindad. Como a Manolo, su hombre, no le gustaba trabajar, toda la familia vivía en costa de la señora Venancia³ [...]

También mediante su personaje Andrés Hurtado, Pío Baroja, muestra su opinión con un uso recurrente de ironía y de humor sarcástico con fin de mostrar la ilusión del pueblo español, que se puede ilustrar mediante el fragmento siguiente:

Si en Francia o en Alemania no hablaban de las cosas de España, o hablaban de ella en broma, era porque nos odiaban; teníamos aquí grandes hombres que producían la envidia de otros países: Castelar, Cánovas, Echegaray... España entera, y Madrid, sobre

¹ Tijeras, E., (1971) *Pío Baroja*, Epesa. Madrid, p.68.

² Baroja, P., (2006) *Desde la última vuelta del camino. Memorias III*, Tusquets. España.

³ De ahí en adelante nos referimos a la obra de esta manera: (Baroja : 2001, 112)

todo, vivía en un ambiente de optimismo absurdo. Todo lo español era lo mejor. (Baroja: 2001, 39)

La ironía en este fragmento se nota en el uso de las tres figuras políticas como *grandes hombres* para señalar el desprecio hacia la política del país, ya que el autor como lo mencionamos anteriormente está en contra de la política española.

Otro fragmento:

El padre de Hurtado creía en una victoria española; pero en una victoria sin esfuerzo; los yanquis, que eran todos vendedores de tocino, al ver a los primeros soldados españoles, dejarían las armas y echarían a correr. (Baroja: 2001, 235)

En este caso el autor tiene una opinión sarcástica sobre el optimismo exagerado de los españoles en aquel tiempo.

Dentro de la obra también se puede notar el uso de expresiones insultantes cuando describe algunos personajes como por ejemplo el profesor de la universidad que trata de “*un pobre hombre presuntuoso, ridículo*¹”, y el médico del hospital en el que Andrés Hurtado era interno “*El médico de la sala, amigo de Julio, era un vejete ridículo, con unas largas patillas blancas. El hombre, aunque no sabía gran cosa, querría darse aire de catedrático*”² [...].

Además, encontramos un uso de animalización de los personajes; “*La madre era una chatorrona gorda, con el colmillo retorcido y la mirada de jabalí*³”. “*Era un macaco cruel este tipo, a quien habían dado una misión tan humana como la de cuidar da pobres enfermas*⁴”.

Ortega Y Gasset⁵ explica el uso de este tipo de léxico como una estética de los improprios, según él son palabras usada objetivamente en un ámbito diferente para explicar y manifestar sobretudo un sentimiento personal.

¹ Baroja, P., (2001) *El árbol de la ciencia*, edición crítica de Inman Fox, Catedra, Madrid. p.59.

² *Ibíd.* p. 79.

³ *Ibíd.* p.58.

⁴ *Ibíd.* p. 79.

⁵ Ortega. Y Gasset, J., (1990) *Meditación al quijote*, Taurus, Madrid.

Como las diferentes obras del 98, encontramos muchas descripciones, en “*El árbol de la ciencia*” percibimos la frecuente tendencia del autor a describir detalladamente los diferentes elementos como los paisajes y sobre todo el lado físico de los personajes, por ejemplo:

Antonio Lamela, así se llamaba el rezagado, era gallego, un tipo flaco, nervioso de cara escuálida, nariz afilada, una zalea de pelos negros en la barba ya con algunas canas y la boca sin dientes, de hombre débil. (Baroja: 2001, 74)

En resumen, el estilo de Pio Baroja en su obra refleja la realidad de la época, y está condicionado por una estética caracterizada por frases breves y un léxico sencillo al alcance de toda categoría de lectores. Con este tipo de estilo, las descripciones de los personajes producen una sensación de naturalidad, ya que, responden a situaciones reales.

1.2.2. Elementos intertextuales

El término “intertextualidad” ha sido desarrollado por varios teóricos desde 1967, ya que los pioneros más representativos de este concepto son, Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva, Michael Riffaterre y Gérard Genette, cada uno en su ámbito respectivo.

Así, en el concepto del dialogismo, Mikhail Bakhtine¹ supone que, el texto está constituido de dos facetas; por un lado, es inherente a la escritura, o sea, cada enunciado por su dimensión lingüística refiere a otro texto, puesto que un enunciado tiene que ser intertextual basándose en el hecho de que cada palabra ha sido ya utilizada. Por otro lado, el concepto especial del teórico está basado en que los textos dialogan entre ellos es decir que; hay una cierta interacción entre los textos. De este modo, Julia Kristeva retoma la teoría de Mikhail Bakhtine, explicando que la intertextualidad como medio de interacción entre los textos permite de elaborar un conjunto de sistemas textuales.

¹ Bakhtine, M., citado por Lamontagne, A., (1992) *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Les presses de l’université Laval, Québec, p.13-14.

Según Roland Barthes, la intertextualidad está presente en cada texto elaborado, o sea; cada texto es un intertexto, es decir que; en cada producción podemos encontrar una connotación de un texto ajeno a lo nuestro. Esta teoría se puede consolidar más en la teoría planteada por Michael Riffaterre que presenta dos modos de intertextualidad en un texto.

Así que, conforme a André Lamontagne¹, Michael Riffaterre desarrolla dos modos de intertextualidad, “*aleatoria*” y “*obligatoria*”. La intertextualidad aleatoria depende del lector, es decir; según su grado de cultura a entender y destacar las alusiones y las connotaciones de otros textos dentro del texto estudiado. La intertextualidad obligatoria, es un concepto en el que el teórico se consagra más, puesto que se centra en las intertextualidades bajo forma de anomalías semánticas, sintácticas y morfológicas, es decir la presencia de un cuerpo ajeno al texto como, por ejemplo, las palabras transcritas en otra lengua.

En la poética, Gerard Genette en su obra “*Palimpsestes*”² se enfoca en el estudio exhaustivo de la intertextualidad, ya que redefine los diferentes niveles del concepto bajo el nombre de transtextualidad, o sea; la poética no debe basarse solamente en el texto, sino que tiene que estudiar la transtextualidad. De esta forma, Gérard Genette desarrolla cinco relaciones transtextuales en el texto; intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, estas cinco relaciones representan la transcendencia textual de cada texto.

Así, la intertextualidad se refiere básicamente a la existencia de una co-presencia de uno o más textos en el texto elaborado, no obstante, la intertextualidad puede reflejarse mediante una alusión, plagio o citas.

La paratextualidad, es la relación que el texto entretiene con los elementos para textuales, o sea, el prólogo, epílogo, advertencias...etc., es decir todo signo autográfico que procura al texto un entendimiento.

¹ Riffaterre, M. citado por Lamontagne, A., op. cit.

² Genette, G., (1982). *Palimpsestes*, Seuil, Paris.

La metatextualidad, es cada texto, generalmente “comentario” que se relaciona con el texto principal, es decir, cada texto que trata del texto principal sin necesariamente citarlo como, por ejemplo, un análisis de una novela o una crítica.

La architextualidad es el conjunto de categorías generales a la que pertenece el texto tratado como tipos de discurso, modos de enunciación o género literario. Sin embargo, es posible que a veces esta relación se manifieste en una mención paratextual, ya que en general esta relación transtextual puede ser implícita.

La hipertextualidad, es una relación entre un hipertexto y un hipotexto. Es decir, el hipertexto es generalmente un texto que deriva de otro texto que existe, pero, se presenta con modificaciones, como, por ejemplo, transponer la acción del texto para diferenciarlo del hipotexto. También, el hipertexto puede engendrarse por imitación del texto originario.

Con todo lo que acabamos de plantear vamos a destacar los elementos intertextuales presentes en nuestra novela de estudio. Así, “*El árbol de la ciencia*”, se compone de una variedad de elementos intertextuales diferentes, ya que no solo destacamos citas sino también alusiones, puesto que no hay que olvidar que es una obra filosófica.

Así en primer lugar, en la novela destacamos a veces un uso de léxico ajeno de la lengua española como los latinismos, por ejemplo; *ataraxia, a priori, ichneumon, sphex, spolarium, estafilino, meloe*, una tendencia recurrente en el estilo noventayochista, también destacamos unas palabras ajenas en inglés como; *sport, sportsman*, esto sería debido a la gran influencia de las diferentes lecturas del autor y su carrera de médico que requiere un conocimiento de la lengua.

En segundo lugar, en la obra distinguimos unos intertextos literales, ya que aparecen citas de autores como José Zorrilla “*Llevando a sangre y a fuego amores y desafíos*¹”, Calderón de la Barca “*el delito mayor del hombre es haber nacido*.”²”

Destacamos también algunos cantos populares que reflejan la situación española como; “*Un cocinero de Cádiz, muy afamado, a las mujeres las compara con el guisado*” y

¹ Baroja, P., (2001) op.cit., p.39.

² Ibid. p.277.

“Por eso hay ahora mil discusiones, por si han de llevar faldas o pantalones¹.”
Estos dos cantos populares han sido tomados de las antiguas canciones de tango.

Además, encontramos un canto popular que refleja la guerra del 98, ya que según Jean François Botrel² estos versos hacen parte del facticio de cancionero de la guerra de Cuba recopilado por García Barrón en 1974 y son muy recurrentes en la sociedad española:

Parece mentira que por unos mulatos
Estemos pasando tan malitos ratos.
A Cuba se llevan la flor de la España
Y aquí no se queda más que la morralla.
(Baroja: 2001, 235)

También, aparece una cita en latín del pensador inglés Thomas Hobbes de su obra “*Leviathan*”, donde se cita así; “*Homo, homini lupus*”³ es decir, que el hombre es un lobo.

Siendo un autor influenciado por la filosofía, Pio Baroja tiene una variedad de connotaciones y alusiones a otras ideologías de los filósofos que forman su corpus ideológico en su carrera. En “*El árbol de la ciencia*” y mediante sus personajes, el autor refleja unos conceptos tomados de las teorías de dos filósofos que representan su pensamiento durante su carrera, Schopenhauer y Nietzsche. Estas alusiones son un modo de intertextualidad.

Esto lo podemos notar a través de la personalidad de Andrés hurtado, quien concibe la vida como una lucha constante sin sentido, esta formulación de la vida según Inman Fox⁴ sería inspirada de la ideología schopenhauriana que resume la vida en un, *querer sin motivo, sufrir siempre, luchar de continuo, y después morir*.

En la cuarta parte de la obra, o sea el núcleo filosófico encontramos un debate entre dos personajes, Andrés y el tío Iturrioz, este debate conforme a Jesús

¹ Baroja, P., (2001) op.cit., p.106.

² Botrel, J., F., (1998) *La cultura del pueblo a finales del siglo XIX*. Actas del congreso internacional, universidad de Santiago de Compostela, Madrid.

³ Baroja, P., (2001) op. cit., p.136.

⁴ Ibid.

Hernández Lobato¹ está condicionado por un enfrentamiento entre el pragmatismo filosófico y el utilitarismo inglés, es decir que, el diálogo se percibe como una interacción entre dos bloques ideológicos donde podemos destacar una variedad de alusiones con teorías filosóficas de diferentes pensadores como; Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Hobbes...etc, como lo podemos notar en el fragmento siguiente:

[...] Las consecuencias son terribles; ya el universo no tiene comienzo en el tiempo ni límite en el espacio; todo está sometido al encadenamiento de causas y efectos; ya no hay causa primera; la idea de causa primera, como ha dicho Schopenhauer, es la idea de un trozo de madera hecho de hierro. (Baroja: 2001, 161)

En este fragmento, el autor hace alusión al concepto kantiano que supone que, el espacio, el tiempo y la casualidad son propiedades de la inteligencia humana y no la misma realidad, ya que Pio Baroja tiene una admiración a la filosofía kantiana que logra entender mediante las lecturas de Schopenhauer.

Hablando de “*El árbol de la ciencia*” está cierto que no podemos pasar encima del detalle del título, ya que consideramos que el título en sí es un intertexto, puesto que es inspirado por el título de la génesis bíblica “*El árbol del conocimiento del bien y del mal*”, ya que este título engloba todo el objetivo de la obra, o sea el enfrentamiento entre la ciencia y la moral.

En definitiva, nuestra novela comporta una variedad de signos intertextuales que sean palabras ajenas, citas o alusiones. Sin embargo, esto nos lleva a notar que la obra siendo ante todo filosófica, representa un mosaico de diferentes ideologías de finales del siglo XIX, que nos llevará finalmente a un mejor entendimiento de la obra y del mundo barojiano que vamos a intentar desarrollar a continuación.

¹ Hernández Lobato, J., (2009) *Biblical hypotext and jewish haggadah in el arbol de la ciencia : the book of génesis according to Baroja*. In: Revista de literatura. Vol. 71. N° 141, instituto de Miguel de Cervantes, Madrid.

2. Focalización y narrador

2.1. Perspectiva narrativa

En la narratología estructuralista se destacan dos elementos en el modo narrativo, de modo que hay que distinguir entre la voz narrativa y la perspectiva del autor en cualquier narración, esta última se refiere al punto de vista tomado por el narrador, es lo que Gérard Genette¹ denomina “*focalización*”. Por esta técnica el teórico designa la posición del narrador ante el relato, y mediante esta teoría Gérard Genette desarrolla tres modos de focalización, o sea focalización cero, focalización interna y focalización externa.

La focalización cero según Gerard Genette es la *no focalización*, es decir el punto de vista omnisciente. El narrador tiene un poder absoluto en la historia ya que, conoce todos los datos de los personajes hasta lo que piensan y sienten. También el narrador puede permitirse saltos temporales, es decir que conoce también el pasado y el futuro de su protagonista y esto crea una impresión de realismo para el lector.

La focalización interna se utiliza de modo en que el lector perciba lo que el personaje ve, o sea el narrador sabe lo mismo que el personaje. Entonces, el narrador percibe la escena a través de un protagonista, es decir, que lo que sabe de la historia es limitado según lo que el personaje sabe. La focalización interna puede ser fija centrada en un narrador o variable en el caso de varios narradores que presentan los sucesos.

En la focalización externa el narrador narra la historia como un observador, es decir que, nos da informaciones sobre el comportamiento exterior de los personajes y no nos transmite sus pensamientos. De tal forma el narrador exterior funciona como un ojo de cámara, o sea cuenta lo que observa y su punto de vista es limitado según el conocimiento del personaje.

¹Genette, G., (1972) *Figure III*, seuil, Paris.

La profundización de las características de la instancia narrativa y la del modo narrativo permite clarificar el mecanismo del acto de narración e identificar precisamente la elección metodológica efectuada por el autor para plantear su historia. Así que, el uso de estos procedimientos narratológicos contribuye a crear una reacción diferente en el lector. Por ejemplo, en caso de focalización interna contribuye sin duda en producir una ilusión de realismo y verisimilitud.

Así que, basándonos en la teoría narratológica de focalización planteamos el nivel focal del narrador en nuestra obra "*El árbol de la ciencia*", distinguimos que el punto de vista del narrador es externo, ya que en primer lugar el narrador no hace parte de la narración, o sea no es uno de los personajes y la narración se efectúa en tercera persona. Además, dentro de la novela podemos notar que, el narrador no es objetivo ni omnisciente, sino que, asume el punto de vista de Andrés Hurtado que representa el foco de la obra, de hecho, nos informamos de los sucesos mediante las impresiones subjetivas que se dejan en el protagonista.

Como ejemplo podemos ilustrar lo que hemos explicado mediante estos fragmentos donde se describe la reacción del protagonista frente a la muerte de su hermano:

[...]La noticia le produjo un gran estupor. El alejamiento, el haber dejado a su marcha a Luisito sano y fuerte, le impedía experimentar la pena que hubiese sentido cerca del enfermo. Aquella indiferencia suya, aquella falta de dolor, le parecía algo malo. El niño había muerto; él no experimentaba ninguna desesperación. ¿Para qué provocar en sí mismo un sufrimiento inútil? Este punto lo debatió largas horas en la soledad. (Baroja: 2001, 153)

[...]Aquel estado de serenidad le daba una gran lucidez y mucho método en sus trabajos. Los estudios de síntesis que hizo para la revista médica tuvieron gran éxito. El director le alentó para que siguiera por aquel camino. No quería ya que tradujera, sino que hiciera trabajos originales para todos los números. (Baroja: 2001, 285)

Mediante estos fragmentos podemos notar que, el punto de vista del narrador está guiado mediante el foco del personaje principal, sin embargo, podemos destacar en

varias situaciones que el narrador se encuentra contaminado por el estado de ánimo del personaje principal. De tal modo el narrador no es imparcial y toma partido sobre todo en las descripciones como ocurre en estos fragmentos:

Pepinito era un hombre petulante; sin saber nada, tenía la pedantería de un catedrático. Cuando explicaba algo bajaba los párpados, con un aire de suficiencia tal, que a Andrés le daban ganas de estrangularle. (Baroja: 2001, 208)

[...]A pesar de su divergencia, don Blas no le era antipático a Hurtado. El que sí le era antipático e insoportable era un jovencito, hijo de un usurero, que en Alcolea pasaba por un prodigio, y que iba con frecuencia al casino. Este joven, abogado, había leído algunas revistas francesas reaccionarias, y se creía en el centro del mundo. (Baroja: 2001, 214)

Podemos decir que, toda la narración está basada en las descripciones y opiniones subjetivas del protagonista, no obstante, notamos en algunas partes una implicación del autor quien como hemos explicado toma partido, pero todavía de manera limitada, o sea según lo que observa y lo que Andrés Hurtado opina.

2.2. Voz narrativa

La teoría estructural del relato se divide según las teorías de diferentes teóricos como Barthes, Todorov, Genette y Greimas, de hecho, definen el discurso según tres tópicos que son: el tiempo, la visión y el modo. Sin embargo, con la poética de Todorov, la tipología se extiende más a un cuarto punto, la voz. Este aspecto se interesa en la figura del narrador y vuelve a ser un elemento esencial en la narración que sirve a separar historia y relato. Más tarde, con *Figure III* Gerard Genette logra plantear nuevas aportaciones que desarrollan las diferentes tipologías del discurso.

Así que, según Gerard Genette la narración es un conjunto de la situación real y ficticia en la cual el acto narrativo es productor. De este modo la narración representa uno de los dos componentes importantes del relato, mientras que, la historia constituye el contenido narrativo de la obra.

Por consiguiente, la pregunta que se impone en este concepto es ¿quién cuenta la historia? Gérard Genette en *Figure III*¹ desarrolla el concepto de la voz narrativa suponiendo que, el narrador deje huellas de su presencia en el relato que narra, también puede adquirir a veces una posición particular según la manera de transmitir la historia. Esto lo podemos resumir mediante lo que afirma en el fragmento siguiente:

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et l'autre au narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétéro diégétique et le second homo diégétique.

A través de esta cita, Gerard Genette plantea dos tipos de voz narrativa, heterodiegética cuando el narrador está excluido de la historia y homodiegética, si el narrador se presenta como personaje. No obstante, en caso de autobiografía con un héroe narrador la voz narrativa en este caso es autodiegética.

Ahora pues, refiriéndonos a nuestra obra de estudio intentamos destacar la voz narrativa. De hecho, “*El árbol de la ciencia*” está narrado en tercera persona, y el narrador es externo a la historia. Por consiguiente, en este caso el narrador es heterodiegético, ya que nos cuenta una historia a la que es ajeno y además no desempeña ningún papel dentro del relato, puesto que a lo largo de la novela narra los sucesos mediante su protagonista principal como se ilustra en el fragmento siguiente:

Al día siguiente Andrés, ayudado por Luisito, comenzó a arrancar y a quemar todos los hierbajos del patio. Luego plantaron entre los dos melones, calabazas, ajos, fuera o no fuera tiempo. De todas sus plantaciones lo único que nació fueron los ajos. Éstos, unidos a los geranios y a los dompedros, daban un poco de verdura; lo demás moría por el calor del sol y la falta de agua. (Baroja: 2001, 140)

¹ Genette, G., (1972) op. cit., p. 252.

“Entonces aquí distinguimos dos tipos de relatos: uno con un narrador ausente de la historia que cuenta, y el otro con un narrador presente como personaje en la historia que relata. por razones evidentes, Denomino el primer tipo, heterodiegético y el segundo homodiegético”. Traducción propia.

No obstante, basándonos en el carácter autobiográfico de la obra y siguiendo la conciencia del protagonista y las diferentes descripciones subjetivas de los personajes y sobre todo, la crítica social de España que prevalece en el texto, podemos notar que, el narrador interviene en la historia, pero de manera implícita, o sea nos comunica un cierto testimonio basado en su propia experiencia.

De tal forma podemos considerar una presencia de un protagonista testigo en la novela, ya que el narrador se desdobra en el protagonista y esto nos lleva a la conclusión de que el narrador puede también ser homodiegético debido a la distinción de un “yo” psicológico a través del protagonista. Este punto lo podemos explicar mediante este fragmento en el que el narrador hace una crítica social:

Realmente, la política española nunca ha sido nada alto ni nada noble; no era muy difícil convencer a un madrileño de que no debía tener confianza en ella.

La inacción, la sospecha de la inanidad y de la impureza de todo arrastraban a Hurtado cada vez más a sentirse pesimista. Se iba inclinando a un anarquismo espiritual, basado en la simpatía y en la piedad, sin solución práctica ninguna.

La lógica justiciera y revolucionaria de los Saint-Just ya no le entusiasmaba, le parecía una cosa artificial y fuera de la naturaleza. Pensaba que en la vida ni había ni podía haber justicia. (Baroja: 2001, 81)

En este fragmento nos demuestra el inicio del fracaso intelectual del protagonista, es decir cuando empieza a sentir la desilusión frente a un ámbito que imaginó de otro modo, no obstante, tenemos que señalar que Pío Baroja expresa también su impresión mediante su propia experiencia de estudiante de medicina en Madrid todo como el personaje principal.

2.2.1. Nivel diegético

El encasillamiento de la voz narrativa depende de la situación narrativa de cualquier narrador en una historia, más explícitamente, José. R. Valles Calatrava¹ explica la concepción de Gérard Genette que declara que; *“Todo evento narrado por una narración se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel*

¹ Valles Calatrava, J. R., (2008) *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, iberoamericana, Madrid, p. 220.

en que se sitúa el acto narrativo productor de esa narrativa”. De tal modo, el teórico concibe tres niveles de narración; extradiegética, en caso de que, el narrador sea una voz simple, intradiegético si el narrador hace parte de la narración.

Entonces en la obra barojiana constatamos un nivel extradiegético, ya que el narrador es una simple voz narrativa que nos narra las diferentes acciones mediante la vida de su personaje principal Andrés Hurtado;

El asunto apasionó al pueblo; se hicieron una porción de pruebas; se estudiaron las huellas frescas de sangre de la badila, y se vio no coincidían con los dedos del prendero; se hizo que un empleado de la cárcel, amigo suyo, le emborrachara y le sonsacara. El tío Garrota confesó su participación en las muertes del Pollo y del Cañamero; pero afirmó repetidas veces entre furiosos juramentos que no y que no. no tenía nada que ver en la muerte de su mujer, y aunque le condenaran por decir que no y le salvaran por decir que sí, diría que no, porque esa era la verdad. (Baroja: 2001, p.228)

La instancia narrativa representa un punto importante en la narratología moderna, sin embargo, consideramos menester señalar que, no hay que confundir narrador y autor, ya que las dos entidades son completamente diferentes, puesto que el autor es real y es el creador de todos los elementos que rigen una obra incluyendo el narrador. En cuanto al narrador es solamente una entidad ficticia ideal que el autor inventa y al mismo tiempo le otorga la acción de narrar.

3. El cronotopo en la novela

3.1. El tiempo en la novela

El tiempo y el espacio representan dos categorías fundamentales de la novela. Cada uno de estos elementos ha suscitado múltiples estudios por parte de los teóricos. Así que Gérard Genette propone una terminología que se ha vuelto clásica en el estudio de la temporalidad narrativa, sin embargo, el mérito lo tiene Mikhail Bakhtin quien planteo el concepto del cronotopo. Este concepto sugiere que, espacio y tiempo representan caracteres indisolubles en el mundo real y ficticio. De este modo basándose en el cronotopo cada historia se desarrolla mediante un transcurso temporal, pero a través de un encasillamiento espacial determinado.

Entonces, Iris M. Zafala expone en su obra, “*Bakhtine y sus apócrifos*¹” la siguiente definición del cronotopo según Bakhtine:

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

Entonces, entendemos que el cronotopo plantea que en la literatura todos los elementos que sean semánticos, temáticos o gramaticales son importantes en el texto. Además, con el cronotopo se crea la unión de los elementos espaciales y temporales en una producción ficticia. Bakhtin explica la estrecha relación del espacio con el tiempo como una relación complementaria en la que, “*El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia*²”.

Por consiguiente, el cronotopo representa un elemento importante en el estudio de las dos entidades espacio-tiempo, ya que los teóricos atribuyen una importancia

¹ Zafala, M, I., que cita a Bakhtin. M, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, p.238.

² Ibid.

fundamental al cronotopo en cuanto al estudio del texto, y el objetivo principal del concepto es permitir el estudio de cada novela desde dos puntos de vistas diferentes.

Para entender los aspectos del cronotopo tenemos que señalar las diferentes épocas literarias estudiadas por Bakhtine, ya que el teórico para plantear la imagen de la relación histórica del espacio y el tiempo en la novela, se interesó a los diferentes relatos a lo largo del tiempo, es decir que; Bakhtine intensificó sus estudios desde la novela griega hasta la novela rusa, o sea se interesó a Dante, Rabelais, Rousseau et Goethe.

Entre estos diferentes géneros, Bakhtine se interesa a los relatos autobiográficos, la novela bizantina, la pastoril, la picaresca y los libros de caballerías, de aquí, el teórico procede a una enumeración de los diferentes elementos espacio- temporales.

En la novela griega de aventuras, Bakhtine establece que, el mundo en que el héroe participa no contribuye en la acción, sino que sirve solamente como un espacio dramático, así que, para describir la relación espacio – temporal, Bakhtine habla de un carácter *no orgánico, pero puramente técnico y mecánico*¹, ya que la misma acción puede suceder o ser desarrollada en un lugar sin afectar el concepto de la historia. A partir de este punto, podemos plantear el elemento considerado como más importante en el concepto del cronotopo por Bakhtine, la historia o el tiempo de la historia.

En este punto, el teórico se interesa a la historia de los modos, de la vida y de la sociedad, entonces, Bakhtine designa dos tiempos, el tiempo histórico o tiempo externo que es el medio mediante el cual se plantea el destino del hombre, de las generaciones, de las clases sociales y de las épocas. El tiempo cíclico o interno es el que representa la historia del hombre natural, es decir que el tiempo interno representa la sucesión o el orden de los acontecimientos en la acción. Esto nos lleva a decir que toda narración literaria se desarrolla en el tiempo.

También según la narratología moderna se distinguen dos campos temporales en una obra, el tiempo externo o histórico que designa la época o momento en que

¹ Zafala, M, I., op. cit., p. 252.

sucedan los hechos narrados, no obstante este tiempo se puede deducir según el ambiente, los personajes o los acontecimientos, y se denomina tiempo objetivo.

En cuanto al tiempo interno o narrativo pues, designa la duración de los acontecimientos. Sin embargo, en el tiempo interno según Gérard Genette¹ se distinguen dos elementos, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El tiempo de la historia representa el tiempo de la realidad narrada o sea la sucesión cronológica de los acontecimientos. El tiempo del discurso designa el orden en el que se relatan estos mismos sucesos. Para más claridad, Gérard Genette elabora tres conceptos, *orden*, *frecuencia* y *duración* que establecen el ritmo de la novela.

En lo que se refiere a nuestra obra de estudio “*El árbol de la ciencia*”, podemos destacar el tiempo de la novela fijándonos en los diferentes acontecimientos y el desarrollo cronológico que aparece en la novela.

Basándonos en las teorías de Gerard Genette podemos notar que en cuanto a la duración temporal de la novela nos encontramos frente a una elipsis narrativa, técnica narratológica en la que se elimina un elemento importante de la historia, en nuestro caso es el tiempo, y se puede destacar solamente mediante una insinuación, es decir que puede ser explícita o implícita. De tal modo, podemos decir que el tiempo es implícito, ya que no aparece ninguna fecha exacta dentro de la obra, sin embargo, siguiendo el desarrollo de la acción podemos destacar algunos sucesos históricos que ayudan a situar el tiempo a finales del siglo XIX. En el segundo capítulo de la primera parte, por ejemplo, el narrador cita nombres de políticos representativos de las últimas décadas del siglo XIX como; *Castelar*, *Cánovas*, y *Echegaray*.

También, podemos notar que, en la sexta parte el fragmento siguiente corresponde al periodo de la última década del siglo XIX:

A los pocos días de llegar a Madrid, Andrés se encontró con la sorpresa desagradable de que se iba a declarar la guerra a los

¹ Genette, G., (1972) op. cit., pp.77-121.

Estados Unidos. Había alborotos, manifestaciones en las calles, música patriótica a todo pasto. (Baroja: 2001, 235)

Basándose en los acontecimientos inspirados de la vida de Pío Baroja en la novela *Inman Fox*¹ supone que, una parte del tiempo externo de la historia se sitúa con exactitud entre 1887 hasta 1896, o sea, el periodo en el que Pío Baroja empieza su carrera hasta su llegada a Madrid, dado que en *“El árbol de la ciencia”* nos confrontamos a algunos acontecimientos inspirados de la vida del autor, además es menester recordar la connotación autobiográfica que contiene la obra barojiana, y esto debido a la presencia de sucesos reales tomados de la vida del autor como por ejemplo; la muerte del hermano de Andrés, puesto que en la realidad el autor mismo perdió su hermano Darío en 1894, también la etapa como médico rural y su vuelta a Madrid.

En lo que se refiere al tiempo interno, pues en este caso la novela se desarrolla en un lapso de diez años de la vida de Andrés Hurtado, es decir que la historia empieza desde el primer curso de su carrera universitaria, *“Serían las diez de la mañana de un día de octubre. En el patio de la Escuela de Arquitectura, grupos de estudiantes esperaban a que se abriera la clase”*. (Baroja: 2001, 33). Luego nos presenta las diferentes etapas del personaje después de terminar su carrera de medicina hasta su muerte.

El desarrollo cronológico de la acción es lineal, pero, notamos unos grandes saltos hacia el futuro entre las partes. En efecto; entre las siete partes notamos un lapso de tiempo bastante enorme, ya que se cuenta la vida del personaje durante más o menos diez años, pero, la vida de Andrés Hurtado no es realmente detallada. No obstante, la narración se desarrolla de un modo lento, así en la novela podemos destacar unas pausas descriptivas y largos momentos de reflexión que hacen frenar el ritmo de la obra, sobre todo el cuarto capítulo que representa el núcleo filosófico de la novela.

En el orden temporal de la novela podemos decir que la obra es lineal, sin embargo, el autor recurre, en algunas partes de su narración, a una analepsis, puesto

¹ Baroja, P., (2001) op. cit.

que Pío Baroja evoca acontecimientos anteriores al punto de partida de la novela. Para más claridad, en la novela el autor retrocede a la infancia del protagonista y, hace saltos entre pasado y presente para que el lector pueda entender la evolución y el origen ideológico de su personaje problemático. Por ejemplo, en el tercer capítulo denominado, “*Andrés Hurtado y su familia*” el autor retrocede al pasado para describir la difunta madre del personaje:

Su mujer, Fermina Iturrioz, fue una víctima; pasó la existencia creyendo que sufrir era el destino natural de la mujer. Después de muerta, don Pedro Hurtado hacía el honor a la difunta de reconocer sus grandes virtudes. (Baroja: 2001, 43)

Entonces, en las tres primeras partes de la novela se nota el uso del flashback para hacer una presentación y descripción del estado de ánimo de los personajes, o sea nos muestra la construcción emocional e intelectual de Andrés Hurtado. Como en el caso de su infancia de y su difunta madre, el discurso empieza directamente con un recuerdo del pasado “*La madre de Andrés, navarra fanática, había llevado a los nueve o diez años a sus hijos a confesarse*”. (Baroja: 2001,45)

3.1.1. Tiempo narrativo

Según Gerard Genette¹ el narrador está sujeto a un tiempo, ya que se encuentra siempre en un tiempo de narración con respeto a la historia que narra. En la narratología existen cuatro tiempos narrativos que son; narración ulterior, anterior, simultánea e intercalada. De forma más detallada este tiempo se ubica según el tiempo usado.

Así que, en la narración ulterior, el narrador cuenta lo que sucede en un pasado. En la narración anterior, el narrador narra sucesos que suceden en un futuro próximo o alejado. La narración simultánea se basa en la narración de una historia que sucede al mismo tiempo. En cuanto a la narración intercalada, pues este caso presenta una complejidad, puesto que, el concepto liga la narración ulterior con la narración simultánea, es decir que, el narrador cuenta acciones pasadas acompañadas de sucesos del momento en que narra.

¹ Gerard, G., (1972) op. cit., p.229.

En cuanto a la historia de “*El árbol de la ciencia*” destacando la posición temporal del narrador en la historia notamos que, el tiempo narrativo relatado en la obra es ulterior, ya que, la historia está narrada en el pasado y lo podemos testificar mediante el uso del pretérito indefinido a lo largo de la historia, como lo ilustramos en este fragmento:

El hombrecito negro sacó una especie de túnica amarillenta, se envolvió en ella, se puso un pañuelo en la cabeza y se tendió a dormir. El monótono golpeteo del tren acompañaba el soliloquio interior de Andrés; se vieron a lo lejos varias veces las luces de Madrid en medio del campo, pasaron tres o cuatro estaciones desiertas, y entró el revisor. Andrés sacó su billete, el joven alto hizo lo mismo, y el hombrecito, después de quitarse su balandrán, se registró los bolsillos y mostró un billete y un papel. (Baroja: 2001, 184)

Además del pretérito imperfecto:

Algunas veces pensaba que esta actitud no era lógica. ¡Un hombre que quería ser de ciencia y se incomodaba porque las cosas no eran como él hubiese deseado! Era absurdo. La tierra allí era seca; no había árboles, el clima era duro, la gente tenía que ser dura también. (Baroja: 2001, 221)

En resumen, el tiempo en “*El árbol de la ciencia*”, puede situarse gracias al juego narrativo que el autor efectúa en su obra, ya que recordamos que hay una elipsis temporal y que no aparece ninguna fecha, sin embargo, gracias a los acontecimientos históricos que España conoce, hemos podido ubicar el periodo exacto. Además, tenemos que precisar que la novela se centra en el personaje principal para desarrollar los hechos, y de este modo para la duración de la historia el autor recurre a lo que Gerard Genette denomina la pausa descriptiva, puesto que los diferentes momentos descriptivos y reflexivos de la novela detienen el ritmo del relato dando así la impresión de un tiempo que sucede con rapidez, pero que al mismo tiempo no avanza.

3.2. El espacio en la novela

El espacio narrativo es definido como el ambiente en el que transcurre la acción de la historia. Como lo afirma Jean Yves Tadié, en “*Poétique du Récit*”¹, el espacio narrativo designa el lugar en el que se distribuye la acción. A través del espacio narrativo en el que suceden los acontecimientos de la historia, se puede distinguir la naturaleza de las acciones y destacar el punto de vista de los personajes, lo que llevará el lector a un mejor entendimiento de la significación de la novela.

El espacio en el cronotopo bakhtiniano es indisoluble del tiempo, ya que representa dos entidades que se complementan. Desde el punto de vista narratológico, el espacio es un principio ordenador de todas las acciones transcritas en la narración. Sin embargo, dentro de este concepto vasto, podemos distinguir varios tipos de espacios en un relato, o sea el espacio físico, el espacio psicológico y el espacio social.

El espacio físico, es un lugar o diferentes lugares en los que suceden los acontecimientos relatados. No obstante, dentro del espacio físico podemos distinguir dos tipos, ya que en una misma obra se puede destacar un espacio cerrado, es decir un lugar reducido en el que transcurre la acción, pero de forma limitada como, la casa de Andrés Hurtado, y el espacio abierto como los espacios exteriores que favorecen el desarrollo de la acción.

El espacio psicológico concierne el ambiente espiritual de los personajes de la producción literaria, o sea el espacio que tiene cada personaje en su interior mediante el que influyen las acciones de la novela. Respecto al espacio social, pues es el ambiente cultural, religioso y político que rodea los personajes.

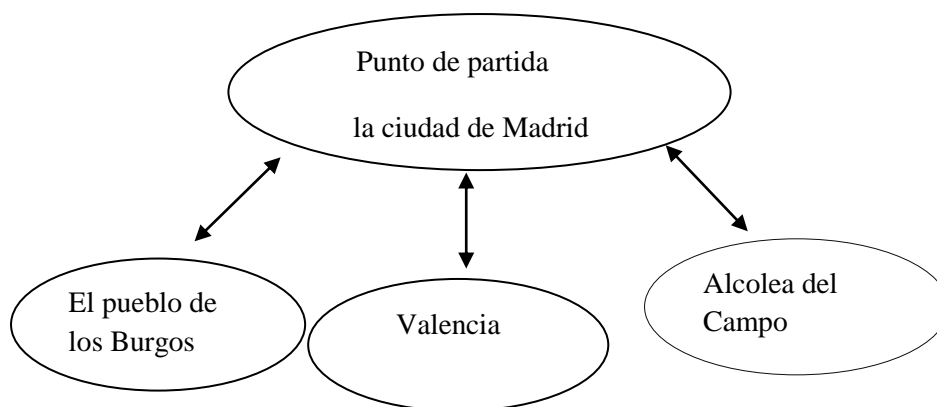
En nuestra novela, aparece una gran variedad de espacios exteriores e interiores. Entre ellos citamos, la universidad, la casa de Andrés Hurtado, el cuarto de Andrés Hurtado, el hospital de San Juan de Dios, la sala de disección, la ciudad de Madrid,

¹ Tadié, J.Y., (1978) *Poétique du récit*, P.U.F, Paris.
http://www.memoireonline.com/08/11/4757/m_Representation-et-migration-dans-The-Pickup-de-Nadine-Gordimer2.html#fnref40. Consultado el 20.12.2015.

la terraza del tío Iturriz, el Café del Siglo, Alcolea del campo, la casa de la viuda en la calle del Fúcar, la casa de Venancia.

Todos estos espacios cerrados y abiertos alimentan el desarrollo de la acción y la historia de nuestro personaje principal. Sin embargo, aunque el autor cite todos estos diferentes espacios, no consagra realmente una descripción importante a todos los espacios citados, pero podemos notar que algunos espacios desempeñan un papel importante en el desarrollo personal de Andrés Hurtado, ya que, siguiendo lo que hemos explicado en el argumento, la historia de Andrés Hurtado está planteada como un itinerario que tiene como punto de partida la ciudad de Madrid, puesto que, a lo largo de la historia el protagonista pasa de Madrid a otro lugar como aparece en el fragmento sacado de la tercera parte de la novela en el primer capítulo: *“En la estación de Valencia mandó un telegrama a su familia, compro algo de comer y unas horas más tarde volvía para Madrid [...]”* (Baroja: 2001, 138)

A lo largo de la historia el personaje principal se traslada a otros pueblos, pero siempre como punto de partida Madrid como, Madrid- el pueblo de los Burgos Madrid- Alcolea del Campo, de esta forma el autor hace indirectamente una comparación entre Madrid y los demás pueblos. De hecho, mediante el esquema siguiente vamos a resumir los diferentes traslados del protagonista:



Esquema nº 1

A través del traslado continuo entre estos espacios abiertos, el autor muestra las reacciones y aprendizajes de Andrés Hurtado, en otras palabras, mediante los diferentes viajes que el personaje efectúa, se muestra el ambiente social de la España

de la época y la diversidad que hay entre las diferentes ciudades. Como, por ejemplo, en el caso de Madrid se describe un ambiente ciudadano muy cerrado compuesto de barrios llenos de miserias como lo describe en el fragmento siguiente:

La casa donde vivían, aunque a primera vista no parecía muy grande, tenía mucho fondo y habitaban en ella gran número de familias. Sobre todo, la población de las guardillas era numerosa y pintoresca. Pasaban por ella una porción de tipos extraños del hampa y la pobretería madrileña. [...] (Baroja: 2001, 119)

Así que, dentro de nuestra novela podemos fijarnos en el ambiente madrileño mediante las diferentes casas que el protagonista visita. En otra partida, podemos destacar una diferencia en el caso de Valencia donde se describe un espacio muy abierto y sobre todo natural, como se ilustra en el fragmento siguiente:

Este día de Navidad tan espléndido, tan luminoso, le llenó de paz y de melancolía. Del pueblo, del campo, de la atmósfera transparente llegaba el silencio, sólo interrumpido por el cacareo lejano de los gatos; los moscones y las avispas brillaban al sol.
¡Con qué gusto se hubiera tendido en la tierra a mirar horas y horas aquel cielo tan azul, tan puro! Unos momentos después, una campana de son agudo comenzó a tocar. (Baroja:2001, 138)

Este fragmento describe un ambiente sano, puesto que para Pío Baroja la naturaleza representaba un elemento importante en sus novelas. De tal modo, podemos destacar una comparación entre dos mundos, rural y ciudadano, estos saltos espaciales y las diferentes experiencias que el protagonista vive, ayudaran a alimentar la construcción de la imagen psicológica y la personalidad pesimista del personaje principal.

Los espacios citados por Pío Baroja dan finalmente la impresión de formar espacios cerrados, ya que notamos que, dentro de los saltos espaciales que el personaje principal hace, el autor nos muestra dimensiones diferentes, es decir que, en cada cambio de espacio se introducen nuevos personajes y costumbres diferentes de un espacio al otro. Pío Baroja nos presenta espacios cerrados y autónomos en los cuales Andrés Hurtado es el único personaje que entre y sale, es decir que los personajes de Alcolea del Campo no se relacionan con los de Valencia. De tal

manera, el autor intenta destacar un país descompuesto o como dice Ortega Y Gasset¹ *una España invertebrada*.

La ciudad de Madrid en la obra representa un núcleo espacial muy relevante, ya que la mayoría de las experiencias importantes de Andrés Hurtado suceden en esta ciudad, o sea; la carrera universitaria, su casa familiar, la descripción del ambiente social en las calles de Madrid, el paso por el hospital San Juan de Dios, el trabajo como médico de higiene, la terraza del tío Iturrioz que simboliza su preocupación existencial y su hogar matrimonial. También podemos destacar el papel que desempeña la ciudad de Madrid en el hecho de que el autor la elige como punto de partida, pero al mismo tiempo como etapa final, puesto que Andrés Hurtado muere en Madrid en su hogar.

Cabe resaltar que los espacios recurrentes en la novela son reales, ya que Pío Baroja utiliza espacios existentes en España como; Madrid, Valencia y el Pueblo de Burgos, sin embargo, el autor escoge un espacio ficticio para simbolizar los males de España y del mundo rural español, Alcolea del Campo. Según Inman Fox² este pueblo ha sido inventado por Pío Baroja para criticar el lado socio-político de los pueblos españoles en general, como lo afirma en la descripción del pueblo declarando: “*Las costumbres de Alcolea eran españolas puras; es decir, de un absurdo completo*” (Baroja: 2001, 203). No obstante, es menester precisar que, el autor en este caso se inspira de su vida también, puesto que en 1894 trabaja como médico titular en Cestona un pueblo guipuzcoano que tiene las mismas características.

En definitiva, el espacio en la novela representa uno de los elementos importantes que nos llevan al entendimiento de la naturaleza ideológica y psicológica sobre todo del personaje principal, Andrés Hurtado, ya que, el desarrollo de la acción en la novela está condicionado por el tiempo que el personaje vive en estos diferentes espacios exteriores e interiores. Así que, mediante estos elementos el autor de cierto modo describe los males socio- políticos de España a través de los ojos de su

¹ Ortega Y Gasset, J., (1971) *España invertebrada*, Revista de occidente, Madrid.

² Baroja, P., (2001) op. cit.

personaje principal a quien le otorga la posibilidad exclusiva de penetrar en estos espacios abiertos, pero al mismo tiempo cerrados en la novela.

4. Análisis de los personajes

4.1. Función de los personajes

En cualquier producción literaria la acción del discurso se define como un juego de fuerzas opuestas y convergentes, ya que, en cada etapa de la acción los personajes forman alianzas u oposiciones. Así pues, cada personaje se afirma a través de lo que representa, lo que permite el desarrollo del relato. El retrato del personaje de cada novela puede simbolizar, a veces, valores individuales. Además, la función de los personajes puede deducirse basándose en varios ámbitos, es decir que el retrato del personaje puede analizarse según varios ámbitos, que sea moral, psicológico, social o filosófico como el caso de las novelas del siglo XIX y XX. Generalmente el personaje en una producción literaria se denomina actante.

El estudio de los personajes representa mucho interés para los formalistas y estructuralistas, ya que, los teóricos más representativos que aportan una nueva visión al análisis de los actantes son: Vladimir Propp y Algirdas Greimas y Philippe Hamon. El estudio de un personaje de relato se hace en función de dos criterios; su función en la historia y el impacto que tiene en el desarrollo de la acción y sus características, ya que, mediante los diferentes signos directos o indirectos de su carácter, se puede demostrar la personalidad del personaje.

En un relato, el personaje representa una producción ficticia inspirada de lo imaginario, sin embargo, no se excluye que los personajes de una obra puedan representar una realidad concreta, ya que, Vladimir Propp en “*Morfología del cuento*”¹, explica que en las novelas se crean personalidades inspiradas de lo real como lo define en el fragmento siguiente:

La misma vida real crea figuras nuevas muy coloreadas que suplantán a los personajes imaginarios; el cuento sufre influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los

¹Propp, V., (2006) *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, p.101.

pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales.

La función de los personajes en una obra tiene una importancia relevante. Vladimir Propp, basándose en el estudio del cuento, dice que la función del personaje representa un elemento constante y permanente en el cuento, ya que, estas funciones que otorgan a los actantes son constructivas y constituyen partes fundamentales del texto. Sin embargo, en el caso del cuento maravilloso, las funciones son generalmente limitadas y la sucesión de estas mismas funciones son siempre idénticas, es decir que todos los cuentos poseen la misma estructura.

Philippe Hamon¹ afirma que, la relevancia del personaje narrativo se halla en su tipología, una tipología tan vasta que no puede delimitarse bajo la denominada teoría del personaje:

Les typologies les plus élaborées sont souvent fondées sur une théorie du personnage héros « problématique » ou non, d'identification ou de compensation, etc.). La vogue d'une critique psychanalytique plus ou moins empiriquement menée contribue à faire de ce problème du personnage un objet d'étude survalorisé.

Además, Philippe Hamon ofrece una nueva perspectiva semiológica para la diferenciación entre el “personaje” que vive dentro de la ficción de la novela y la “persona” que es el representante del personaje en el mundo real:

Mais considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son

¹ Hamon, P. (1972). *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: *Littérature*, n°6, pp. 86-110, p.86.

“Las tipologías más elaboradas están a menudo fundadas sobre una teoría de personaje (héroe «problemática» o no, de identificación o de compensación, etc.). La fama de una crítica psicoanalítica más o menos empíricamente llevada contribuye a hacer de este problema de personaje un objeto de estudio valorizado.”

projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique.¹

Algirdas Greimas² por su parte se interesa más a la función del personaje en cualquier obra, ya que, intenta destacar la relación entre la estructura del texto y la función de los diferentes actantes de un relato. El semiólogo plantea la teoría del modelo actancial en el que, mediante seis facetas actanciales, hace una descomposición de una acción según la función de cada actante. Estas facetas son el sujeto, el personaje principal que desea una segunda faceta que es, el objeto; el destinador y el destinatario, dos entidades que representan las funciones que promueven la acción. El oponente y el ayudante, ya que el sujeto siempre ha de tener un elemento ayudante y un elemento que se opone a su objetivo. Entonces cualquier producción literaria puede resumirse mediante este esquema que permite la aclaración de las diferentes funciones de los personajes.

Dentro de cada obra literaria se pueden destacar varios tipos de personajes, ya que, los actantes no se desarrollan de forma simultánea y lineal, sino que, aparecen sucesivamente a lo largo del desarrollo de la historia. Así que, los diferentes personajes que pueden formar un relato se distribuyen jerárquicamente según su función en la historia, así podemos encontrar personajes principales y personajes secundarios que participan en la acción; además de personajes episódicos que se introducen para exponer, coordinar o retardar el desarrollo de los acontecimientos.

Existen las características del personaje plano y redondo, puesto que, el personaje plano es el personaje que representa un solo rasgo y cualidad a lo largo de la historia. Respecto al personaje redondo sucede con él lo contrario es decir que sus rasgos y caracteres van desarrollándose a lo largo del relato.

¹ Hamon, P. op.cit., p.87.

“Considerar a priori el personaje como un signo, es decir elegir un "punto de vista" que constituye este objeto integrándolo en un mensaje definido, él mismo compuesto de signos lingüísticos (en vez de aceptarle como dado por una tradición crítica y por una cultura centrada en la noción de «persona» humana). Eso implicará que el análisis quede homogéneo a su proyecto y acepte todas las consecuencias metodológicas que implique.”

² Greimas, A. J., (1986) *Sémantique structurale*, PUF, Paris.

Por lo tanto, para definir la función de los personajes de cualquier novela tenemos que ordenar el nivel jerárquico de cada actante mediante la distinción de las características y descripciones planteadas por el narrador. Con este método vamos a destacar los diferentes actantes de nuestra obra para identificar la función de cada personaje en “*El árbol de la ciencia*.”

4.1.1. Personajes principales

Andrés Hurtado

Este personaje Andrés Hurtado representa el sujeto en el relato, ya que, “*El árbol de la ciencia*” trata de una biografía de un personaje ficticio denominado Andrés Hurtado. Para su personaje principal, Pío Baroja utiliza una técnica paulatina, término usado según la RAE¹ para designar un procedimiento lento, es decir que, en la caracterización de sus personajes principales en general, y especialmente la personalidad de Andrés Hurtado se desarrolla progresivamente a lo largo de la novela.

En opinión de Sergio Beser² la personalidad de Andrés Hurtado se caracteriza por ser diversificada, ya que el protagonista se acerca a una autobiografía del autor, puesto que podemos destacar algunos rasgos de la vida de Pío Baroja. De tal manera, Sergio Beser pone de relieve tres líneas fundamentales que conciben lo que caracteriza el personaje principal, su propia vida, el periodo en el que creció y la influencia schopenhaueriana. Sin embargo, el autor insiste en que, todos estos aspectos corresponden de forma general al pensamiento y sobre todo a la experiencia barojiana.

Pío Baroja nos describe el carácter de su protagonista a través del ambiente en el que vive, sin embargo, no hace ninguna descripción física contrariamente a los demás personajes de la obra. Esto sería una manera de otorgar al lector la libertad de imaginar o de identificarse al protagonista. También dentro de su descripción

¹ www. RAE.es: <http://dle.rae.es/?id=SCRMeMx> .

² Beser, S., (1983) *El Árbol de la Ciencia*. Pío Baroja, Laia, Barcelona.

podemos destacar la acentuación progresiva de su estado emocional e intelectual mediante diferentes situaciones que caracterizan su personalidad.

Así que, de un lado intelectual, Andrés Hurtado se comporta ante el mundo como un científico, según él, la ciencia y el progreso mejorarán la humanidad, entonces mediante este asunto podemos decir que la ciencia representa el objeto buscado por el protagonista. En las tres primeras partes de la novela, el personaje principal está descrito como un protagonista-testigo que observa la sociedad y extrae conclusiones de carácter general como por ejemplo en el segundo capítulo de la primera parte, dónde saca una conclusión de su observación de los estudiantes de universidad donde dice:

Andrés Hurtado los primeros días de clase no salía de su asombro. Todo aquello era demasiado absurdo. Él hubiese querido encontrar una disciplina fuerte y al mismo tiempo afectuosa, y se encontraba con una clase grotesca en que los alumnos se burlaban del profesor. Su preparación para la Ciencia no podía ser más desdichada. (Baroja: 2001, 41)

Entonces mediante estas dos partes, se supone que la personalidad de Andrés Hurtado es antisocial, ya que parece desconectado de la sociedad y permanece buscando el porqué de su existencia en un mundo tan superficial como lo expone él mismo en su conversación con el tío Iturrioz declarando: “- *¿Y qué? -replicó Andrés- Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz a dónde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?*” (Baroja: 2001, 159).

Estas dudas existenciales son las que le van a conducir al suicidio, lo que nos lleva a suponer que el protagonista está en busca de una identidad y no se adapta al mundo narrado por el relato, como lo declara el tío Iturrioz: “*Ha muerto sin dolor —murmuró Iturrioz—. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía.*” (Baroja: 2001, 292).

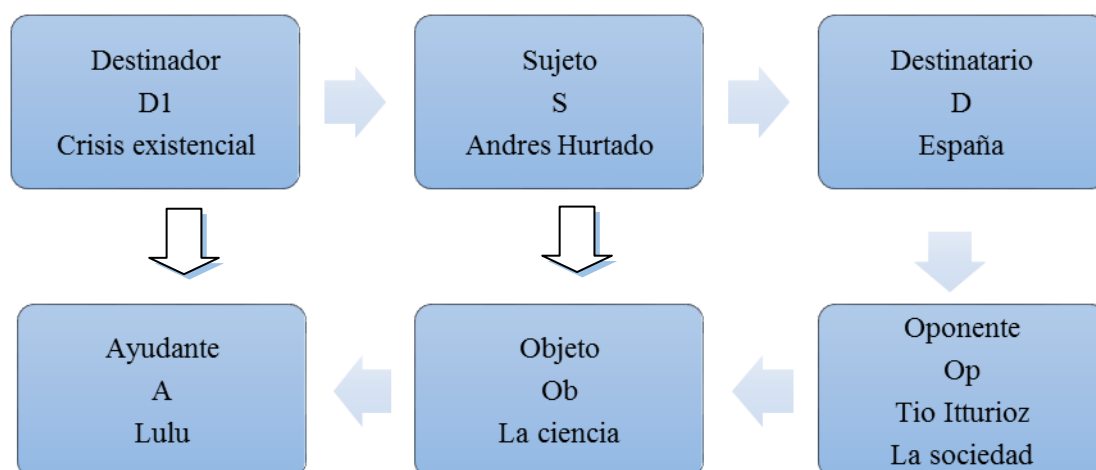
La caracterización del protagonista puede destacarse a través de la composición de nuestra novela, ya que, después del núcleo filosófico, o sea, la cuarta parte de la

novela en la que se acentúa el carácter científico y filosófico del personaje principal, notamos un cambio de función. En este segundo bloque, Andrés Hurtado pasa de un testigo a un personaje que experimenta los rasgos de la sociedad. Esta función se destaca mediante la denominación de las tres últimas partes: *La experiencia en Madrid*, *La experiencia en el pueblo*, *La experiencia del hijo*. Dentro de estas partes, Andrés Hurtado experimenta los males de la sociedad y los diferentes rasgos de una vida social.

Pío Baroja muestra el carácter del personaje mediante sus reacciones hacia los demás personajes, ya que casi todas las reacciones muestran un rechazo, repulsión y desprecio, hasta a veces, destacamos insultos en las descripciones, o sea; como lo hemos mencionado, la técnica de lo improprio. No obstante, en algunas situaciones podemos destacar una posible aceptación y simpatía hacia algunos personajes por parte del protagonista como: Aracil su amigo y Villasus un personaje episódico de la bohemia madrileña.

Por consiguiente, los únicos personajes que tienen un cierto impacto en Andrés Hurtado son el tío Iturrioz con el que el protagonista tiene una complicidad intelectual, pero de un modo representa el oponente del sujeto, ya que crea que Andrés Hurtado idealiza mucho la ciencia. Tenemos también a Lulú, que desempeña el personaje ayudante que ayuda a Andrés Hurtado a establecerse en una vida menos complicada o como lo cita en la obra consigue la *cenesthesia*; pero, al mismo tiempo su muerte representa el punto culminante que causa el suicidio del protagonista.

Con lo referente a todo lo que hemos analizado en nuestro protagonista podemos elaborar un esquema actancial para mostrar la función de los personajes siguiendo la teoría de Algirdas Greimas, entonces el esquema se presenta de la manera siguiente:



Esquema n°2

El tío Iturrioz

El tío Iturrioz también, se considera como un personaje principal en la obra, ya que se introduce en el quinto capítulo de la primera parte como el hermano de la madre del protagonista y, parece representar una figura de tutor para Andrés Hurtado. A lo largo de la obra, destacamos una complicidad intelectual entre los dos protagonistas, puesto que los dos se encuentran en varias etapas para reflexionar sobre los diferentes asuntos sociales que Andrés Hurtado observa. El debate se intensifica más en la cuarta parte denominada “*Inquisición*” en la que el tío Iturrioz aparece como oponente de la ideología de Andrés Hurtado.

Sin embargo, en el desarrollo de la historia parece que Andrés Hurtado no acepta directamente el tío Iturrioz, puesto que lo describe al principio como; “*un hombre seco y egoísta, que le tomaba todo con indiferencia, luego sin saber a punto fijo hasta donde llegaba su egoísmo y su sequedad, encontró que era una de las pocas personas con la que se podía conversar de temas trascendentales.*” (Baroja: 2001, 124).

Según Inman Fox¹, basándose en la biografía de Pío Baroja, la figura de Iturrioz como un tío médico sería un retrato de un tío primo del autor, Justo Goñi, ya que el autor mismo lo describe en su ensayo biográfico, no obstante, la ideología y la personalidad del personaje no refleja este tío sino más bien el autor mismo, este punto lo desarrollaremos más en el capítulo siguiente.

Ideológicamente, el tío Iturrioz opta por el utilitarismo científico que supone que la ciencia ha de ser supeditado a la vida, y contrariamente a Andrés Hurtado defiende la inactividad del hombre frente a la injusticia, según él el hombre no tiene más que resignarse a lo que sucede en la vida. Filosóficamente, el personaje Iturrioz es vitalista, crea que estas experiencias no hacen nada más que construir el carácter del protagonista.

En estos dos protagonistas podemos destacar un debate entre dos dogmas diferentes, ya que Andrés Hurtado se identifica más con Schopenhauer y al contrario el tío Iturrioz es más nietzscheano. De este modo, según Emilio González López², de un punto de vista biográfico estos dos personajes pueden identificarse con dos fases ideológicas de Pío Baroja, y así pueden los dos representar el autor.

4.1.2. Personajes secundarios

Lulú

El personaje de Lulú aparece en la segunda parte de nuestra obra, al principio no parece tener una importancia, pero con el desarrollo de la historia se convierte en la esposa de Hurtado. Además, el personaje de Lulú representa el único carácter que el protagonista no rechaza.

Podemos confirmar lo que acabamos de explicar a través de la descripción física que hace de ella, puesto que no destacamos la negatividad habitual en las descripciones de la obra. Pío Baroja describe a Lulú de la siguiente manera:

¹ Baroja, P. (2001) op. cit.

² González, López, E., (1971) *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías*, Las Américas. Madrid.

Lulú era una muchacha graciosa, pero no bonita; tenía los ojos verdes, oscuros, sombreados por ojeras negruzcas; unos ojos que a Andrés le parecieron muy humanos; la distancia de la nariz a la boca y de la boca a la barba era en ella demasiado grande, lo que le daba cierto aspecto simio; [...] (Baroja: 2001, 97).

A continuación, el autor añade:

No se mordía la lengua para hablar. Decía habitualmente horrores. No había en ella dique para su desenfreno espiritual, y cuando llegaba a lo más escabroso, una expresión de cinismo brillaba en sus ojos. (Baroja: 2001, 105).

En esta descripción notamos la admiración de Andrés Hurtado frente a este personaje específico, Lulú se presenta como un ser observador, ya que de la misma manera que Andrés Hurtado, Lulú rechaza a la sociedad y lo tradicional, además, siente una ternura por los seres desvalidos.

El pesimismo de Lulú le empuja a rechazar todas las convenciones sociales. Su personaje se presenta al principio como un carácter que atrae la simpatía del protagonista, no obstante, mientras transcurre la historia notamos que Lulú se transforma en la imagen de la mujer inteligente con quien Andrés Hurtado le gusta conversar. Así que, debido a la compatibilidad que tienen los dos personajes terminan casándose. Es decir que de un modo Lulú termina representando la única fuente de optimismo que permite a Andrés Hurtado a creer en una vida menos negativa.

Sin embargo, con el embarazo arriesgado de su esposa y tras la muerte de los dos, hijo y esposa, Lulú se convierte en el elemento más pesimista de la historia, puesto que causa el suicidio del protagonista.

Julio Aracil

Julio Aracil es uno de los amigos de Andrés Hurtado desde el instituto y también su compañero en la universidad. El carácter de este personaje es el de un egoísta, mezquino y ambicioso. A Andrés Hurtado le tenía antipatía.

El personaje de Julio Aracil se presenta como un ser independiente a pesar de sus relaciones familiares como lo describe en la obra, o sea:

Julio se mostraba muy independiente, podía haber buscado la protección de su primo Enrique Aracil que por entonces acababa de obtener una plaza de médico en el hospital, por oposición, y que podía ayudarle; pero Julio no quería protección alguna [...] (Baroja:2001, 63)

Además, se describe como un aristócrata que considera la situación financiera y la posición en la sociedad como asuntos de gran importancia como lo declara en la obra: *“Esa omnipotencia del dinero, antipática para un hombre de sentimientos delicados, le parecía a Aracil algo sublime, admirable, un holocausto natural a la fuerza del oro.”* (Baroja: 2001, 65).

En la descripción física de Julio Aracil, podemos notar un rasgo específico ligado a la vida del autor de la novela, ya que Pío Baroja en sus memorias *“Familia, Infancia y Juventud”*¹ describe uno de sus compañeros de la facultad Carlos Venero y, esta descripción resulta completamente similar a la de Julio Aracil en *“El árbol de la ciencia”*:

Venero era un poco petulante, se cuidaba el pelo, el bigote, las uñas y le gustaba echárselas de guapo. Su gran deseo en el fondo era dominar, pero no podía ejercer su dominación en una zona extensa, ni trazarse un plan, y toda su voluntad de poder y toda su habilidad se empleaba en cosas pequeñas.

Dentro de la novela podemos destacar la misma cita con la que describe el personaje secundario de la obra. El personaje de Julio Aracil vuelve a aparecer en el final de la novela, puesto que termina casándose con una aristócrata y consigue la posición que querría.

¹ Baroja, P., (1982) *Desde la última vuelta del camino. Memorias: Familia, Infancia y juventud*, Tomo II, Caro Raggio. Madrid, p.210.

Montaner

Montaner también es el compañero de carrera de Andrés Hurtado. La relación entre los dos personajes al principio no parece buena, ya que como mencionado en la obra los dos se odiaban, ya que no tenían la misma percepción política de España, y lo ilustramos mediante lo que dice el autor en la obra:

Los dos condiscípulos se encontraron en esta primera conversación completamente en desacuerdo. Hurtado era republicano, Montaner defensor de la familia real; Hurtado era enemigo de la burguesía, Montaner partidario de la clase rica y de la aristocracia. (Baroja: 2001, 37)

No obstante, Andrés Hurtado y Montaner, terminan siendo amigos a pesar de esta diferencia, En la acción Montaner se presenta como un carácter que rechaza la violencia y es enemigo de lo exaltado, además se describe como una persona perezosa a quien no le interesa terminar su carrera: “*Montaner no sólo no pudo aprobar en estos exámenes, sino que perdió el curso, y abandonándose por completo empezó a no ir a clase y a pasar el tiempo haciendo el amor a una muchacha vecina suya.*” (Baroja: 2001, 91).

Mientras avanzamos en la novela con el reencuentro de los dos personajes, Montaner parece que reanuda sus estudios y termina trabajando para Julio Aracil pero es despedido después de algunos meses, como lo explica a su amigo en la siguiente cita:

Yo he estado ayudándole; la verdad es que me ha cogido de primo; durante más de un mes he hecho de albañil, de carpintero, de mozo de cuerda y hasta de niñera; luego me he pasado en la consulta asistiendo a pobres, y ahora que la cosa empieza a marchar, me dice Julio que tiene que asociarse con un muchacho valenciano que se llama Nebot, que le ha ofrecido dinero, y que cuando me necesite me llamará. (Baroja: 2001, 243)

Don Pedro Hurtado

Don Pedro Hurtado el padre de Andrés Hurtado se describe en la primera parte de la obra como un personaje despótico y egoísta que se considera como un aristócrata, como lo describe en el texto:

El padre, don Pedro Hurtado, era un señor alto, flaco, elegante, hombre guapo y calavera en su juventud. De un egoísmo frenético, se consideraba el meta-centro del mundo. Tenía una desigualdad de carácter perturbadora, una mezcla de sentimientos aristocráticos y plebeyo insoportable. (Baroja: 2001, 42)

A lo largo de la historia percibimos que Andrés Hurtado no se lleva bien con su padre, puesto que, la relación del protagonista con su familia se muestra como desconectada, como lo describe el fragmento siguiente:

Don Pedro estaba constantemente predispuesto contra aquel hijo, que él consideraba díscolo y rebelde. Andrés no cedía en lo que estimaba derecho suyo, y se plantaba contra su padre y su hermano mayor con una terquedad violenta y agresiva. (Baroja: 2001, p.46)

Así que, la relación del padre con su hijo se presenta como una relación en la que están constantemente en desacuerdo, este se manifiesta generalmente en asuntos de política, puesto que, Don Pedro Hurtado es un ferviente partidario de la burguesía y no entiende el espíritu anti aristócrata de su hijo.

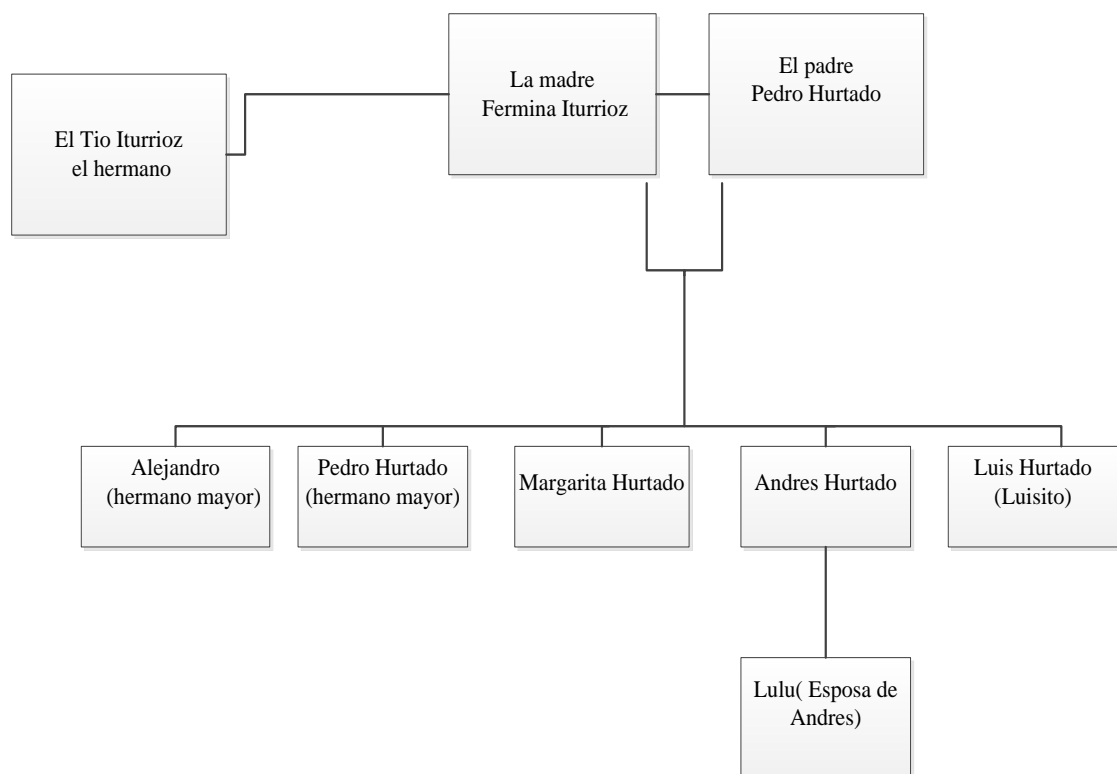
Luis Hurtado (Luisito)

Luis Hurtado, el hermano menor de Andrés Hurtado, desempeña un papel importante en la vida del protagonista, puesto que es el único hermano querido por Andrés y tras su muerte de tuberculosis el protagonista siente una amargura, y empieza a preguntarse el porqué de su existencia.

Al nivel de este personaje, encontramos un rasgo autobiográfico, ya que la experiencia de la pérdida del hermano también, Pío Baroja la experimenta con la pérdida de su hermano mayor, Darío Baroja, de tuberculosis, en Valencia.

En los personajes secundarios también podemos destacar el resto de la familia de Andrés, ya que se consideran importantes en cuanto a la construcción de su personalidad antisocial, o sea en la novela destacamos así, el hermano mayor de Andrés, Alejandro Hurtado quien lo considera como el retrato de su padre, Pedro Hurtado estudiante en derecho, casi ausente en la vida familiar, Margarita Hurtado la hermana mayor a quien Andrés Hurtado tiene una simpatía y por supuesto su madre Fermina Iturrioz que pierde en su infancia y a quien considera como una víctima según la manera con la que la describe en la novela: *“Su mujer, Fermina Iturrioz, fue una víctima; pasó la existencia creyendo que sufrir era el destino natural de la mujer.”* (Baroja: 2001, 43).

De este modo vamos a elaborar un esquema en el que demostramos el entorno familiar del protagonista, el organigrama se presenta de la manera siguiente:



Esquema n°3

4.1.3. Personajes Episódicos

“*El árbol de la ciencia*” contiene diversos personajes episódicos que aparecen tras el desarrollo del relato, sin embargo, la aparición de estos personajes no influye en la acción. Cabe señalar que entre estos personajes podemos destacar perfiles inspirados de personas reales que han existido en el entorno del propio autor como: Fermín Ibarra uno de los amigos del instituto de Andrés Hurtado enfermo con artritis pero que se cura más adelante y decide viajar a Bélgica para seguir su carrera y patentar inventos, este personaje tiene su importancia, ya que, según Inman Fox, Fermín Ibarra sería el trasunto del inventor Lamotte contertulio de Baroja en el Café Fornos.

Entre los personajes, destacamos también Rafael Villasús, un artista considerado como un mediocre autor de comedias y dramas en verso, por el protagonista como dice en la novela: “*El poeta, como se llamaba él, vivía su vida en artista, en bohemio; era en el fondo un completo majadero [...] (Baroja: 2001, 103)*”. Este personaje principalmente representa una figura real, conforme a Inman Fox¹ Rafael Villasús sería el trasunto de Alejandro Sawa, un escritor bohemio que murió ciego y loco, es decir como muere Rafael Villasús en la novela:

Siete u ocho días después, al volver a visitar al niño enfermo, que había recaído, le dijeron que el vecino de la guardilla, Villasús, había muerto. Los inquilinos de los cuartuchos le contaron que el poeta loco, como le llamaban en la casa, había pasado tres días y tres noches vociferando, desafiando a sus enemigos literarios, riendo a carcajadas. (Baroja:2001, 267)

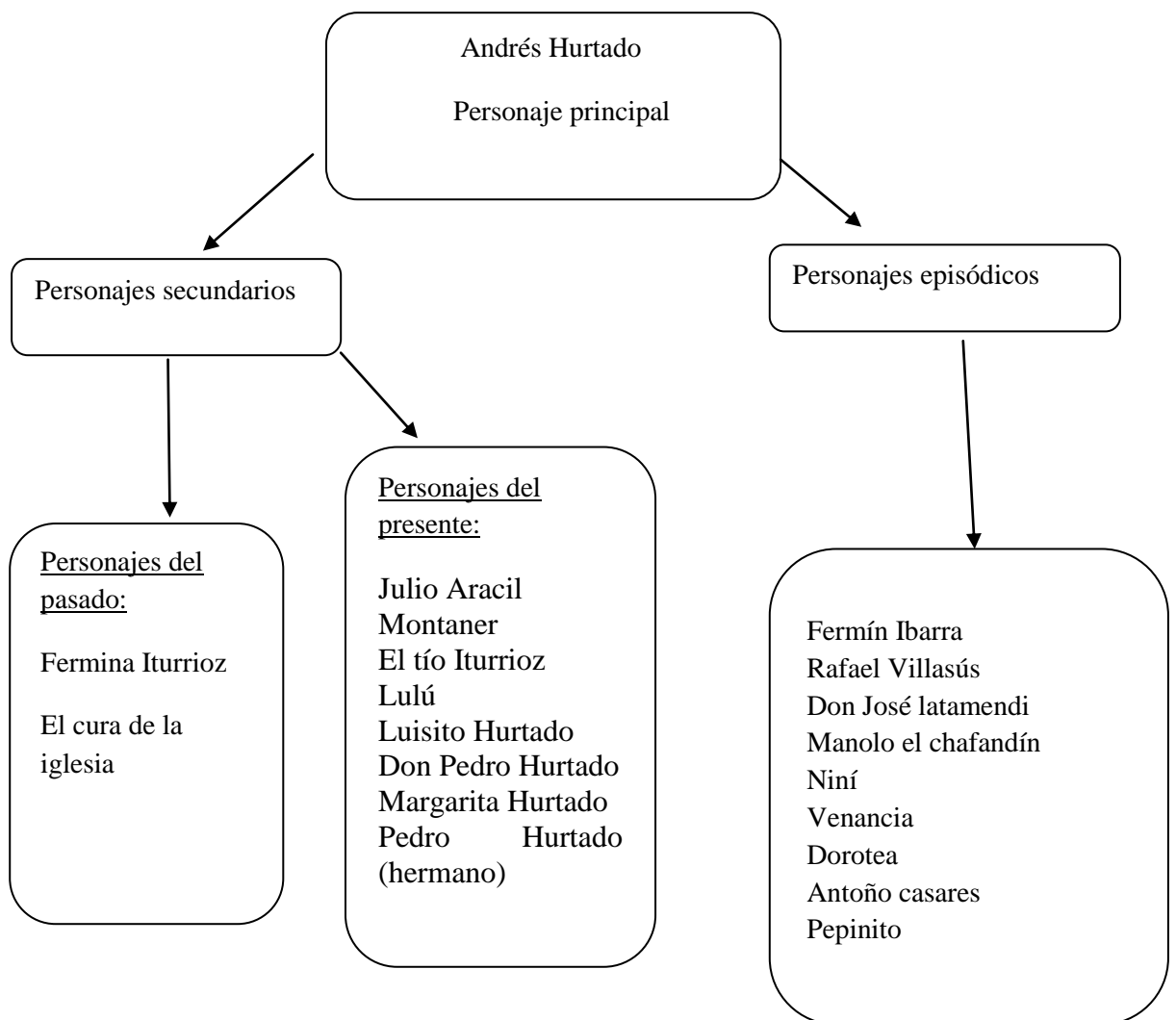
Pío Baroja no es el único autor que introduce este personaje en su novela, sino que también Valle Inclán se inspiró por Alejandro Sawa para formar el perfil de su personaje, Max Estrella en “*Luces de bohemia*”, ya que este poeta era conocido entre los autores del 98.

A lo largo de la historia podemos notar una panoplia de personajes episódicos, ya que la obra en sí contiene más de noventa personajes que aparecen mientras la acción avanza como, La tía negra, José de Latamendi, Doña Leonarda, Don Juan Sánchez.

¹ Baroja, P., (2001) op. Cit., p.103.

etc. Por estos diversos personajes el autor intentó demostrarnos el modo de vida del siglo XIX y sobre todo poner de relieve los defectos socio culturales de una sociedad invertebrada.

Así que, con lo referente con lo que hemos ya planteado, los sucesos se desarrollan mediante el protagonista, Andrés Hurtado que percibe la sociedad española mediante la observación de diversos personajes que entran y salen de la acción, entonces para un mejor entendimiento vamos a plantear la jerarquía de los personajes:



Esquema nº4

Para sintetizar, dentro del capítulo anterior hemos podido analizar los diferentes elementos narratológicos que rigen la novela, es decir que hemos resaltado las entidades que forman la novela como, el estilo, el espacio y el tiempo, la instancia narrativa y los personajes. Basándonos en el análisis de estos puntos importantes hemos notado la presencia de diversos signos que hacen referencia a la vida del autor y el ambiente en el que vivía en el periodo de los años noventa del siglo XIX, y de tal forma en el capítulo siguiente pretendemos prolongar este punto e intentar demostrar en qué nuestra novela contiene enfoques postmodernos.

CAPITULO III.
COMPONENTES TEMÁTICOS MODERNISTAS EN
“EI ÁRBOL DE LA CIENCIA”

Capítulo III: Componentes temáticos modernistas en “*El árbol de la ciencia*”

Los diferentes estudios literarios han firmemente privilegiado el análisis de los temas que aparecen en cualquier obra de manera implícita o abstracta, ya que cualquier género literario aspira a un objetivo en el que transmite un mensaje o una moralidad, este objetivo se materializa mediante la temática. Así que, en este capítulo pretendemos plantear los diferentes enfoques temáticos de la novela demostrando principalmente como la realidad intelectual, política y social de España ha sido plasmada en esta obra.

1. Fundamentos temáticos de la generación 98

1.1. El problema de España

El año 1898 representa una fecha importante para los españoles, ya que España vencida por los Estados Unidos pierde sus últimas colonias Cuba y Filipinas tras una guerra humillante. Según Sebastián Balfour¹ el derrumbamiento del imperio español, que llega a dominar una gran parte de América durante trescientos años, provoca un impacto importante en la conciencia de los intelectuales, ya que surge la generación del 98 que representará: “*el portavoz español de una crisis intelectual y estética en toda Europa, consecuencias de la transformación de los conocimientos bajo el impulso de la modernización*”.

Este movimiento introduce el objetivo de reconstruir una conciencia nacional que pone de relieve los valores de la España ancestral. Así que, en este periodo, se destacan varios autores representativos de esta generación, entre ellos citamos a: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Maeztu, Azorín, Valle Inclán y Pío Baroja. Estos autores, aunque diferentes el uno del otro tienen la misma preocupación, o sea España como problema.

¹ Balfour, S., (1998) *Nuevas y viejas interpretaciones del 98 y de sus consecuencias en España*, Actas del VII Congreso de la AEA, Las Palmas de Gran Canarias, p.38.

Conforme a Donald Shaw¹, la principal característica de la generación del 98 es la observación de los problemas del país engendrados por el desorden provocado por la situación de aquel tiempo, puesto que el historiador presenta las condiciones de su aparición de la manera siguiente:

En los años 80, España parecía estar en un estado de completo desorden ideológico, en abierto contraste con su aceptación hasta poco antes de las creencias político-religiosas más tradicionales, reforzada por la ausencia de minorías disidentes. En este marco se inscribe la formación intelectual de los hombres de la Generación de 1898.

Así que, cada autor de este movimiento intenta analizar y protestar contra la situación española de aquel entonces y esto buscando respuestas en la filosofía y la ciencia contemporánea para intentar destacar el problema principal.

Frente a tal situación, los intelectuales españoles intentan descifrar la significación del concepto de España, ya que es menester señalar que, frente a España el continente europeo conoce un desarrollo importante y pone un acuerdo en el que se establece una repartición de las colonias, lo que favorece el auge de algunos países como Inglaterra y Francia, lo que efectivamente no era el caso de España.

De este modo, los autores hacen una comparación indirecta basándose en la descripción de los males del país de diferentes modos, o sea, en el ámbito de la filosofía, el teatro y sobre todo la novela. La novela de la generación del 98 además de tener una preocupación común para los diferentes autores, se caracteriza también por un rasgo estilístico específico, puesto que, se basa en una lengua sencilla y espontánea. Estas características se dejan notar en “*El árbol de la ciencia*”, ya que como lo hemos estudiado en el capítulo anterior la obra se especifica por su lenguaje y el uso de expresiones populares, pero también, podemos destacar rasgos del movimiento postmoderno.

La situación española postmoderna se deja notar de manera muy aguda dentro de la novela, ya que Pío Baroja nos plasma la situación española durante el tránsito al

¹ Shaw, D.L., (1997) *La generación del 98*, cátedra, Madrid, p.21.

siglo XX. En efecto, el autor con un punto de vista noventayochista muestra una panorámica desoladora del país reflejando así los males que representan la realidad social española de la época basándose en dos núcleos espaciales Madrid y Alcolea.

Estos dos núcleos espaciales sirven al autor como un medio para destacar los diferentes defectos socio-culturales que constituyen el problema de España. Por consiguiente, Pío Baroja muestra un ambiente madrileño negativo, ya que con el desarrollo de la historia podemos destacar diferentes facetas de la ciudad como la descripción de las casas de vecindad que adquiere según Mary Lee Bretz¹ un tono esperpéntico:

En verano, sobre todo, Andrés quedaba reventado. Aquella gente de las casas de vecindad, miserable, sucia, exasperada por el calor, se hallaba siempre dispuesta a la cólera. El padre o la madre que veía que el niño se le moría, necesitaba descargar en alguien su dolor, y lo descargaba en el médico. (Baroja: 2001, 264)

También en el mismo contexto, el autor nos da una descripción del lado más oscuro de la ciudad como la prostitución y la aguda miseria en los barrios de la ciudad donde padecen las enfermedades. En cuanto al segundo espacio, Alcolea del Campo, el autor plasma el lado socio-político, el pueblo se describe como un cuadro puro del país donde el sistema político es puramente caciquito y en el que el pueblo carece de cualquier sentido social como lo muestra en el capítulo V de la quinta parte:

Las costumbres de Alcolea eran españolas puras, es decir, de un absurdo completo. El pueblo no tenía el menor sentido social; las familias se metían en sus casas, como los trogloditas en su cueva. No había solidaridad; nadie sabía ni podía utilizar la fuerza de la asociación. (Baroja: 2001,203) [...] La política de Alcolea respondía perfectamente al estado de inercia y desconfianza del pueblo. (Baroja: 2001, 205)

En el capítulo “*Comentario a lo pasado*” Pío Baroja denuncia la indiferencia de los españoles frente al desastre del 98, puesto que en la novela el autor critica el optimismo exagerado del pueblo ante la guerra con los Estados Unidos y lo ilustra

¹ Lee Bretz, M., (1979) *La evolución novelística de Pío Baroja.*, José Porrúa Turazana, Madrid.

mediante la familia de Andrés que se encuentra en una ignorancia total, lo que causa la desolación del protagonista:

En todas partes no se hablaba más que de la posibilidad del éxito o del fracaso. El padre de Hurtado creía en la victoria española; pero en una victoria sin esfuerzo; los yanquis, que eran todos vendedores de tocino, al ver a los primeros soldados españoles, dejarían las armas y echarían a correr. El hermano de Andrés, Pedro, hacía vida de “sportman” y no le preocupaba la guerra; a Alejandro le pasaba lo mismo; Margarita seguía en Valencia. (Baroja, 2001: 235, 236)

En definitiva, en “*El árbol de la ciencia*” el autor muestra una España llena de violencia e injusticia en todos los ámbitos, política, cultura y sobre todo entre las clases altas y pobres, todo esto disfrazado bajo las tradiciones. De un modo, la vida en la sociedad española según el desarrollo de la novela es una lucha constante, no obstante, según Emilio González López¹, el tío Iturrioz en el capítulo nueve de la segunda parte denominado “*Crueldad universal*” llega a resumir el caso de España diciendo:

—Para mí la consecuencia es fácil —contestó Iturrioz con el bote de agua en la mano
—. Que la vida es una lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando los unos a los otros. Plantas, microbios, animales. (Baroja: 2001: 125)

Por consiguiente, el tío Iturrioz indica que la violencia es una constante de la vida y de la naturaleza, o sea asocia la sociedad española a una selva donde el animal feroz tiene superioridad, es decir que, el país experimenta en aquel tiempo una dimensión completamente vacía de todo sentido ético.

¹ González, López, E., op.cit.

1.2. El existencialismo en Pío Baroja

Antes de tratar el movimiento noventayochista es importante situar su primer objetivo ya que, uno de los puntos que aspiran plantear los autores es la regeneración de España, es decir, devolver al país su reputación pasada, o sea la gloria de la España eterna y esto a través de la glorificación de sus paisajes y su pueblo. Por esto la influencia de los autores de aquella generación se extiende más allá de la literatura, ya que cada autor atraviesa diferentes ámbitos del conocimiento para definir el caso de España que sea: ciencia, medicina, historia y sobre todo el predominio de ideas del existencialismo, tema recurrente en las novelas contemporáneas.

El existencialismo literario, conoce un desarrollo importante a principio del siglo XIX, ya que la crisis del fin del siglo produce un sentimiento de desarraigo existencial que se agudiza más con el tiempo. De tal modo con el ámbito de la filosofía, la generación del 98 plantea cuestiones sobre el sentido de la existencia y el papel del hombre en este mundo.

Este tema se derivará de la influencia ejercida por algunos filósofos europeos de la época especialmente Kant, Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard. De tal forma, podemos destacar que algunas obras de Pío Baroja representan claros antecedentes del existencialismo europeo, puesto que entre los diferentes rasgos de la ideología del autor podemos señalar, su visión pesimista de la vida y del mundo, además de su rechazo a la religión, a la sociedad y a la política.

Según Félix Bello Vázquez¹ los autores del 98 proyectan la visión del mundo a través de un personaje héroe como en el caso de nuestra novela de estudio donde, Andrés Hurtado representa la conciencia de la historia. Sin embargo, cabe señalar que, la realidad de la vida no se describe en la obra de manera objetiva sino a través de la visión pesimista del protagonista.

¹ Bello, Vázquez, F., (1990) *El pensamiento Social y político de Pío Baroja*. Salamanca, universidad de salamanca, Salamanca, p.15.

Basándonos en la novela, podemos destacar una forma del pesimismo existencialista. Pío Baroja en su viaje literario, se enriquece con muchos filósofos, sobre todo: Nietzsche y Schopenhauer. Por eso, dentro de “*El árbol de la ciencia*” podemos notar la influencia de Schopenhauer, ya que el autor se encuentra obsesionado con las mismas preocupaciones que el filósofo, o sea el pesimismo.

Según Javier Martínez Palacio¹, Schopenhauer ilustra el mundo como la peor dimensión que el ser humano puede soportar, para el filósofo vivir es sinónimo de sufrimiento puesto que resume la vida como una existencia llena de tormentos, o sea no existe ningún deseo que no sea decepcionante hasta la concepción del deseo es algo vacía.

En la obra barojiana podemos destacar este pesimismo existencial en la vida del protagonista, ya que, a lo largo del desarrollo de la historia, Andrés Hurtado pasa por varios momentos decepcionantes como: la muerte de su madre y del hermano, el paso por el hospital, los problemas sociales y sobre todo la muerte de Lulú y su hijo. Todos estos acontecimientos constituyen la imagen de la frustración y del pesimismo del protagonista que lo empujan a suicidarse, no obstante, la razón principal de este pesimismo es la muerte de su madre, ya que el narrador demuestra con el fragmento siguiente el impacto de la muerte de la madre sobre la vida del protagonista:

En casi todos los momentos de su vida, Andrés experimentaba la sensación de sentirse solo y abandonado. La muerte de su madre le había dejado un gran vacío en el alma y una inclinación por la tristeza. (Baroja: 2001, 42)

Así que, la madre representa para Andrés el hilo que le une a su familia, y al morir se rompe esta conexión y se queda solo. También la ilustración de un mundo pesimista se puede destacar en la primera parte de la obra donde el narrador describe la visión del protagonista, ya que afirma que:

Pensaba que por una causa o por otra el mundo le iba presentando su cara más fea. A los pocos días de frecuentar el hospital, Andrés se inclinaba a creer que el pesimismo de Schopenhauer era una verdad casi matemática. El mundo parecía una mezcla de

¹ Martínez Palacio, J., (1979). *Pío Baroja.*, Taurus, Madrid.

manicomio y de hospital; ser inteligente constituía una desgracia, y solo la felicidad podía venir de la inconsciencia de la locura. (Baroja: 2001. 78)

Schopenhauer ilustra el joven como un ser lleno de desilusiones que está en busca de fantasmas y quiere realizar sus sueños que son vanos. Así que, Andrés Hurtado en la obra está en busca de *la ataraxia*, termino griego que proviene de la filosofía que designa la tranquilidad del alma que finalmente, obtiene con su esposa Lulú en la parte final de la obra. Esto lo podemos demostrar en el capítulo “*La vida nueva*” donde el narrador señala la tranquilidad espiritual que consigue el protagonista en su nueva vida:

Sin duda faltaban laboratorios, talleres para seguir el proceso evolutivo de una rama de la ciencia; sobraba también un poco de sol, un poco de ignorancia y bastante de la protección del Santo Padre, que generalmente es muy útil para el alma, pero muy perjudicial para la ciencia y para la industria. Estas ideas, que hacía tiempo le hubieran producido indignación y cólera, ya no le exasperaban. (Baroja: 2001, 282.283.)

Sin embargo, la teoría de Schopenhauer se ilustra en el caso del protagonista que consigue la alegría que busca, pero con el desarrollo de la historia esta misma *ataraxia* se transforma en un abismo que convierte la vida de Andrés en una ilusión, esto se produce con el embarazo de Lulú que provoca una angustia en el protagonista como lo dice en la obra: “*El hecho no tenía duda. Ya Andrés vivía en una angustia continua. La ventana que en su vida se abría a aquel abismo que le producía el vértigo, estaba de nuevo de par en par*” (Baroja: 2001, 287). En esta parte destacamos un rasgo del existencialismo schopenhaueriano en el que demuestra que todo en nuestro mundo es vano, y en particular el amor, ya que este sentimiento alimenta la esperanza del ser humano.

El segundo rasgo importante en el existencialismo es la etapa del *éthos*. Haciendo hincapié del título recordamos que se inspira de la génesis bíblica “*el árbol del conocimiento del bien y del mal*”, de hecho, en la historia nos demuestran que generalmente el hombre tiene y sabe diferenciar entre lo malo y lo bueno, pero todavía falta un elemento esencial, la ética y la moral. Si nos apoyamos en la obra

podemos descifrar esta falta de ética en varios personajes episódicos y secundarios de la obra ya que, uno de los amigos de Andrés, Julio Aracil está descrito como un ser egoísta que da más importancia a lo superficial, y lo podemos ilustrar mediante este fragmento en el que nos muestran como trata a la viuda y su hija Niní que denomina las minglanillas:

— ¿Te vas a casar con ella después?
— ¡Quita de ahí, hombre! No sería mal imbécil.
— Pero has inutilizado a la muchacha.
— ¡Yo! ¡Qué estupidez!
— ¿Pues no es tu querida?
— ¿Y quién lo sabe? Además, ¿a quién le importa?
— Sin embargo...
— ¡Ca! Hay que dejarse de tonterías y aprovecharse. Si tú puedes hacer lo mismo, serás un tonto si no lo haces.
A Hurtado no le parecía bien este egoísmo; pero tenía curiosidad por conocer a la familia, y fue una tarde con Julio a verla. (Baroja: 2001, 92)

Pío Baroja utiliza varios personajes episódicos que tienen la función de desempeñar los diferentes rasgos morales de la sociedad española, como por ejemplo el caso de Antoñito Casares, un periodista que Julio Aracil presenta a Andrés. El perfil de este personaje se traza como un hombre que carece de todo sentido ético, ya que para él no existe ningún sentido moral, es decir que el único impulso de su comportamiento es el placer como se demuestra en su descripción:

Antoñito era un andaluz con una moral de chulo; se figuraba que dejar pasar una mujer sin sacarle algo era una gran torpeza. Para Casares toda mujer le debía, solo por el hecho de serlo, una contribución, una gabela.
Antoñito clasificaba a las mujeres en dos clases: unas las pobres, para divertirse, y otras las ricas, para casarse con alguna de ellas por su dinero, a ser posible. (Baroja: 2001, 96)

El hombre puede influir en su destino, pero necesita voluntad. En el existencialismo la coexistencia es muy importante, ya que a partir del capítulo central de la novela que representa el núcleo filosófico del tema de la obra el protagonista cambia de visión, puesto que en las tres primeras partes es un simple espectador. El tío Itturioz, personaje secundario de la obra representa la voz contradictoria del protagonista, ya que en el capítulo “*La crueldad universal*” explica la importancia de

coexistir con los males de la sociedad, puesto que es el único medio para sobrevivir como lo ilustra en su dialogo con Andrés:

—La consecuencia, a la que yo iba era ésta, que ante la vida no hay más que dos soluciones prácticas para el hombre sereno, o la abstención y la contemplación indiferente de todo, o la acción limitándose a un círculo pequeño. Es decir, que se puede tener el quijotismo contra una anomalía; pero tenerlo contra una regla general, es absurdo. (Baroja: 2001, 127)

En definitiva, el hombre tiene que adaptarse a su sociedad, que influye en su existencia y la cambia. Sin embargo, si notamos el desarrollo del protagonista concluimos que una sociedad como la de la novela no puede engendrar una existencia optimista. De tal modo, esto explica la manía de Andrés Hurtado de buscar un apoyo en la ciencia y las teorías de la filosofía alemana, no obstante, el ser humano necesita experimentar la vida en la sociedad y tiene el deber de separar lo bueno y lo malo. Sin embargo, el sufrimiento y la angustia son dos sentimientos inevitables en una sociedad tan defectuosa.

1.3. La ciencia

Uno de los temas que representan una importancia capital en la regeneración de España según Pío Baroja es la ciencia. A finales del siglo XIX, el mundo de las ciencias se vio transformado por una serie de descubrimientos científicos revolucionarios que marcan una nueva era en los diferentes ámbitos científicos como, las matemáticas, la física, la biología y la medicina.

En una época de grandes cambios, el estudio de las relaciones entre los hombres no podía mantenerse al margen de tales procesos. Así que, la sociología adquiere una importancia relevante para los pensadores. Sin embargo, a pesar de estos nuevos descubrimientos y del avance que conocen los diferentes países europeos, España se encuentra todavía en una situación de transición, ya que el ámbito político y social no permite concentrarse en los avances.

Para Inman Fox¹, la ciencia moderna representa para los jóvenes de aquel tiempo la única solución que puede salvar al país como dice en este fragmento:

Es natural que los jóvenes sientan una veneración hacia la ciencia, como algo nuevo que vendrá a paliar todas las desgracias del hombre, y sobre la ciencia, se crea toda una ilusión y un romanticismo sin límites porque entre otras cosas se traerá un mejoramiento de la humanidad y del individuo.

El protagonista cree en la ciencia como un medio que salvará la humanidad, ya que, mediante sus diferentes observaciones en la ciudad de Madrid, Andrés Hurtado llega a perder toda esperanza en el ser humano. En el primer capítulo de la cuarta parte, el núcleo filosófico de la obra, con su conversación con su tío, Andrés Hurtado muestra un cierto positivismo científico, es decir que defiende la ciencia como la única fuente auténtica de conocimiento que puede definir la concepción del mundo mediante afirmaciones e hipótesis.

De tal forma, como lo muestra en el fragmento siguiente el protagonista ilustra su creencia en la ciencia como una fuente sólida, como lo expresa diciendo: “*Sí. Yo busco una filosofía que sea primeramente una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo; después, una explicación biológica del origen de la vida y del hombre*” (Baroja: 2001, 159).

Andrés Hurtado busca aclaraciones del mundo únicamente mediante la ciencia, puesto que rechaza toda afirmación deducida de teorías ajenas. La ciencia según él es el saber, el conocimiento que supera toda creencia como lo explica en el fragmento siguiente:

[...]La ciencia es la única construcción fuerte de la humanidad. Contra ese bloque científico del determinismo, afirmado ya por los griegos, ¿cuántas olas no han roto? Religiones, morales, utopías; hoy todas esas pequeñas supercherías del pragmatismo y de las ideas-fuerzas..., y sin embargo, el bloque continúa incommovible, y la ciencia no sólo arrolla estos obstáculos, sino que los aprovecha para perfeccionarse. (Baroja: 2001, 164)

¹ Baroja, P., (2001) op. cit., p.19.

No obstante, el tío Iturrioz personaje considerado como un oponente ideológico del protagonista no comparte esta idea de la ciencia como conocimiento superior, ya que según él la ciencia creada por la razón humana es insuficiente y una mera ilusión, que tiene como objetivo evitar el sufrimiento relacionado con la vida. Esto lo demuestra cuando explica en la cuarta parte, la génesis bíblica entorno al árbol de la ciencia, y dice:

Pues al tenerle a Adán delante, le dijo: Puedes comer todos los frutos del jardín; pero cuidado con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que tú comas su fruto morirás de muerte. Y Dios, seguramente, añadió: Comed del árbol de la vida, sed bestias, sed cerdos, sed egoístas, revolcaos por el suelo alegremente; pero no comáis del árbol de la ciencia, porque ese fruto agrio os dará una tendencia a mejorar que os destruirá. ¿No es un consejo admirable? (Baroja: 2001, 167)

Así que, Iturrioz es un ferviente oponente al optimismo científico que según él sería absurdo, ya que la ciencia para el tío, es una simple ilusión que genera una esperanza vana y que una vida sin lucha y experimentaciones no puede llevar a un punto positivo. Sin embargo, con las experiencias sociales a las que Andrés Hurtado se enfrentó, acabaron minando su optimismo, sobre todo cuando murió Lulú que hasta la ciencia no ha podido salvarla y es lo que le hace perder toda esperanza en la ciencia. Podemos ilustrar esta idea mediante lo que declara el médico al final de la novela:

Hablaban los tres confidencialmente.

—Para mí —decía la voz desconocida— esos reconocimientos continuos que se hacen en los partos, son perjudiciales. Yo no conozco este caso, pero, ¿quién sabe? quizá esta mujer, en el campo, sin asistencia ninguna, se hubiera salvado. La naturaleza tiene recursos que nosotros no conocemos.

—Yo no digo que no —contestó el médico que había asistido a Lulú—; es muy posible.

—¡Es lástima! —exclamó Iturrioz—. ¡Este muchacho ahora, marchaba tan bien!

Andrés, al oír lo que decían, sintió que se le traspasaba el alma. Rápidamente, volvió a su cuarto y se encerró en él. (Baroja: 2001, 291)

Por lo tanto, hasta la ciencia no puede dar todas las soluciones, puesto que como se menciona en el fragmento anterior, Lulú hubiera podido sobrevivir en el campo, esta idea puede percibirse como un contraste entre ciencia y naturaleza donde lo natural siempre supera, como el caso de la muerte que no tiene ninguna solución y se presenta como el obstáculo eterno que hasta la ciencia no puede resolver.

Concluimos diciendo que, finalmente toda sabiduría es un absoluto falso que no da ningunas esperanzas en la vida eterna. Al apoyarse en el existencialismo y en las diferentes teorías filosóficas y científicas, en Andrés Hurtado crece una falta de la fe, la falta de la fe en Dios, en la sociedad y en el desarrollo. De tal modo, notamos que las ciencias y la vida son complementarias, ya que no se puede vivir de teorías, sino que, el hombre tiene que experimentar y luchar para poder sobrevivir en aquel mundo lo que nuestro protagonista evitaba creyendo que se podía tener una vivencia sin práctica.

2. La novela como mosaico de la sociedad

2.1. Crítica Social

Según Emilio González López¹, “*El árbol de la ciencia*” refleja también la vida española en el transcurso del siglo XIX al siglo XX, ya que desde un punto de vista noventayochista el autor muestra una panorámica crítica de la situación socio-política de España a finales del siglo XIX. De tal modo, el autor nos plasma una variedad de temas importantes que representan los problemas del país en aquel tiempo.

El destino del hombre es un tema recurrente en las novelas noventayochistas, sin embargo, el hombre no se puede disociar de la sociedad en la que vive, ya que las condiciones de vida recaen sobre el estado psicológico del protagonista. Así que, como lo hemos mencionado en el capítulo pasado, el autor se basa en dos espacios diferentes, la ciudad y el mundo rural para describir las condiciones de vida del protagonista.

Pío Baroja procede a una crítica social, en su obra encontramos diferentes facetas del ambiente de Madrid del siglo XIX empezando por la universidad, las clases sociales, el mundo de la medicina, o sea los hospitales y los médicos...etc.

2.1.1. La universidad

Pío Baroja empieza su crítica cultural con su presentación de la facultad de medicina, puesto que la describe como una de las anomalías más impactantes del país, la universidad que presenta el autor en la obra parece como un lugar inadecuado para la carrera requerida, como lo ilustramos a continuación:

Por una de estas anomalías clásicas de España, aquellos estudiantes que esperaban en el patio de la Escuela de Arquitectura no eran arquitectos del porvenir, sino futuros médicos y farmacéuticos. La clase de química general del año preparatorio de medicina y farmacia se daba en esta época en una antigua capilla del Instituto de San Isidro convertida en clase, y éste tenía su entrada por la Escuela de Arquitectura. (Baroja: 2001, 33)

¹ Gonzalez Lopez, E., op. cit., p.219.

El autor critica el enorme atraso científico y técnico, y la ausencia de laboratorios y medidas para fomentar el avance científico, además de los edificios viejísimo e inadecuados, esto se simboliza por el hecho de estudiar en una antigua capilla.

También, procede a una crítica de los profesores que Pío Baroja trata de gente absurda que aspira solamente a lucirse ante un público admirativo. Además, critica la actitud frívola de los estudiantes que ni siquiera tienen el deseo de estudiar, como lo muestra en el fragmento donde asimila la primera clase de química del protagonista a una representación teatral:

De pronto se abrió una puertecilla del fondo de la tribuna, y apareció un señor viejo, muy empaquetado, seguido de dos ayudantes jóvenes.

Aquella aparición teatral del profesor y de los ayudantes provocó grandes murmullos; alguno de los alumnos más atrevido comenzó a aplaudir, y viendo que el viejo catedrático no sólo no se incomodaba, sino que saludaba como reconocido, aplaudieron aún más.

—Esto es una ridiculez —dijo Hurtado. (Baroja: 2001, 35)

La tremenda situación catastrófica de la enseñanza universitaria, continúa más cuando plantea las clases de disección en la que muestra la indiferencia de los estudiantes ante los cadáveres que disecan. Como lo describe en este fragmento:

La mayoría de los estudiantes ansiaban llegar a la sala de disección y hundir el escalpelo en los cadáveres, como si les quedara un fondo atávico de crueldad primitiva.

En todos ellos se producía un alarde de indiferencia y de jovialidad al encontrarse frente a la muerte, como si fuera una cosa divertida y alegre destripar y cortar en pedazos los cuerpos de los infelices que llegaban allá. (Baroja: 2001, 54)

No obstante, algunos estudiantes constituyen una excepción, ya que en la obra se presenta un personaje, Fermín Ibarra, un estudiante de ingeniería, que quiere intentar un proyecto, pero las condiciones científicas de la universidad española no se lo permiten. La situación cultural del país no apoya el avance científico, lo que empuja el personaje a buscar otra medida para realizar sus investigaciones y éste, termina yéndose a Bélgica donde le otorgan un puesto de jefe de taller. Esta situación la describe detalladamente en la novela cuando conversa con el protagonista declarando:

— ¿No? —No. Aquí no se puede hacer nada; tengo dos o tres patentes de cosas pensadas por mí, que creo que están bien; en Bélgica me las iban a comprar, pero yo he querido hacer primero una prueba en España, y me voy desalentado, descorazonado aquí no se puede hacer nada.

—Eso no me choca —dijo Andrés—, aquí no hay ambiente para lo que tú haces.

—Ah, claro —repuso Ibarra—. Una invención supone la recapitulación, la síntesis de las fases de un descubrimiento; una invención es muchas veces una consecuencia tan fácil de los hechos anteriores, que casi se puede decir que se desprende ella sola sin esfuerzo. ¿Dónde se va a estudiar en España el proceso evolutivo de un descubrimiento? ¿Con qué medios? ¿En qué talleres? ¿En qué laboratorios? (Baroja: 2001, 247, 248)

Esta etapa de la universidad, representa el primer desengaño que experimenta Andrés Hurtado, ya que perdiendo la esperanza en el sistema universitario se hunde en la filosofía como medio para entender los funcionamientos de la vida.

2.1.2. La sanidad

El ámbito medical está descrito como un mundo cruel desprovisto de toda humanidad ya que, como la universidad, los medios son insuficientes, los médicos inmorales y carecen de todo sentido de compasión, este se nota con lo que sucede a una de las enfermas del hospital en el fragmento siguiente:

Aquel petulante idiota mandaba llevar castigadas a las enfermas a las guardillas y tenerlas uno o dos días encerradas por delitos imaginarios. El hablar de una cama a otra durante la visita, el quejarse en la cura, cualquier cosa, bastaba para estos severos castigos. Otras veces mandaba ponerlas a pan y agua. Era un macaco cruel este tipo, a quien habían dado una misión tan humana como la de cuidar de pobres enfermas. (Baroja: 2001, 79)

En el mismo contexto, el autor denuncia las lagunas de la administración y la mala gestión del hospital y señala, la incapacidad profesional de algunos médicos y sobre todo los curas y las religiosas de la caridad, además de la inmoralidad de los diferentes internos a quien no importa el juramento hipocrático. Ilustramos el caso con el fragmento siguiente:

La inmoralidad dominaba dentro del vetusto edificio. Desde los administradores de la Diputación provincial hasta una sociedad de internos que vendía la quinina del hospital en las boticas de la calle de Atocha, había seguramente todas las formas de la filtración. En las guardias, los internos y los señores capellanes se dedicaban a jugar al monte, y en el Arsenal funcionaba casi constantemente una timba en la que la postura menor era una perra gorda. (Baroja: 2001, 83)

Otro punto importante en el ámbito de sanidad que el autor plantea es la higiene. Inman Fox¹, en la obra se resalta siempre la preocupación para la higiene, ya que durante su juventud Andrés Hurtado es obsesionado por este asunto, y esto resalta en dos momentos importantes de la novela. El primero durante su estancia con su hermano en Valencia donde, impone a Luisito una vida al aire y al sol debido a su enfermedad, la tuberculosis, como lo menciona en este fragmento:

Luisito llevaba una vida higiénica, dormía con la ventana abierta, en un cuarto que Andrés por las noches regaba con creosota. Por la mañana, al levantarse de la cama, tomaba una ducha fría en el cenador de Flora y Pomona. Al principio no le gustaba, pero luego se acostumbró. (Baroja: 2001, 140)

También esta obsesión para la higiene reaparece cuando el protagonista se traslada a Alcolea del Campo, en este pueblo la falta de higiene y de las comodidades lo molestan, como se menciona en la quinta parte de la novela donde narra que:

En la fonda, al principio se encontraba bien; pero se cansó pronto de estar allí. Las conversaciones de los viajeros le iban fastidiando; la comida, siempre de carne y sazónada con especias picantes, le producía digestiones pesadas.
— ¿Pero no hay legumbres aquí? —le preguntó al mozo un día.
— Sí.
— Pues yo quisiera comer legumbres: judías, lentejas. (Baroja: 2001, 193)

A continuación, añade el autor:

¹Baroja, P., (2001) op. cit., pp.19-20.

Otra de las dificultades era bañarse; no había modo. El agua de Alcolea era un lujo y un lujo caro. La traían en carros desde una distancia de cuatro leguas, y cada cántaro valía diez céntimos. [...] Con aquel régimen de carne y con el calor, Andrés estaba constantemente excitado. (Baroja:2001,193)

De acuerdo con Mary Lee Bretz¹ esta obsesión por la higiene sería, por parte, debida a la influencia del Baroja médico, ya que se repite en sus novelas constantemente, y lo define como un ideal del hombre nórdico cansado de la ciudad y en busca del aire y del sol, o sea lo natural.

2.1.3. Las clases sociales

En cualquier análisis de la vida social, las nociones fundamentales que se plantean son, las relaciones existentes entre diferentes subgrupos que constituyen una sociedad, es decir, las diferentes clases sociales que forman un conjunto y el tipo de divisiones que existen dentro de la misma generación. Queda preciso que en una sociedad podemos encontrar una diversidad de subgrupos, como en el caso de nuestra obra.

Según Félix Bello Vázquez² la descripción de las clases sociales en la novela tiene una tendencia negativa, ya que Pío Baroja ilustra las diferentes capas sociales que existen en España de manera bastante pesimista. Sin embargo, podemos decir que, en la obra el autor presenta sobre todo un cierto interés a la bohemia de la ciudad, esto se puede confirmar en la panoplia de personajes que aparecen en la historia.

Así que, el autor se fija en la situación mediocre de la bohemia madrileña, puesto que describe aspectos sombríos y miserias de las clases populares, como en el caso de la casa donde vive la familia de Lulú, en la que notamos una pobreza aguda, que ilustramos con el siguiente fragmento:

Vivía la viuda y las dos hijas en la calle de Fúcar, en una casa sórdida, de esas con patio de vecindad y galerías llenas de puertas. Había en casa de la viuda un ambiente de miseria bastante triste; la madre y las hijas llevaban trajes raídos y remendados; los muebles

¹ Lee Bretz, M., op. cit., p.380.

² Bello Vázquez, F., op. cit., p.223.

eran pobres, menos alguno que otro indicador de ciertos esplendores pasados, las sillas estaban destripadas y en los agujeros de la estera se metía el pie al pasar. (Baroja: 2001, 92)

La miseria de esta clase se nota mediante los diferentes personajes que aparecen mientras se desarrolla la historia, pero, lo que se nota en la obra según Sergio Beser¹ es la reacción de estas mismas clases hacia la injusticia de la aristocracia, Pío Baroja denuncia en esta obra la actitud sumisa y fatalista de esta misma clase que justifica el egoísmo de la burguesía. En la segunda parte del capítulo denominado “*Historia de Venancia*” el autor nos da un ejemplo de este tipo de clase puesto que, lo resume mediante el pensamiento de Venancia en este fragmento:

La idea del mundo de la Venancia era un poco caprichosa.
Para ella el rico, sobre todo el aristócrata, pertenecía a una clase superior a la humana.
Un aristócrata tenía derecho a todo, al vicio, a la inmoralidad, al egoísmo; estaba como por encima de la moral corriente. Una pobre como ella, voluble, egoísta o adúltera, le parecía una cosa monstruosa; pero esto mismo en una señorona lo encontraba disculpable. (Baroja: 2001, 116)

Es decir que según Venancia, el aristócrata se considera como un ser superior que tiene derecho a cualquier injusticia, ya que supera todas las reglas sociales y su comportamiento y moralidad vacía hace parte de la lógica tradicional española.

La clase alta o la aristocracia española también está descrita como gente inhumana que aprovecha de las clases inferiores, ya que se presentan en la novela como seres insensibles e hipócritas, como en el caso de casa de prostitución que visita como médico de higiene en la que describe este ambiente:

En alguna de aquellas casas de prostitución distinguidas encontraba señoritos de la alta sociedad, y era un contraste interesante ver estas mujeres de cara cansada, llena de polvos de arroz, pintadas, dando muestras de una alegría ficticia, al lado de gomosos fuertes, de vida higiénica, rojos, membrudos por el “sport”. (Baroja:2001, 255)

¹ Beser, S., op.cit.

En la primera parte, el autor se concentra en un aspecto de la clase baja muy importante, la inacción o la resignación de una injusticia universal. En opinión de Mary Lee Bretz¹ estos personajes simbolizan el pueblo español a finales del siglo XIX, ya que según Baroja esta clase se cree predestinada al sufrimiento y rechaza la idea de un cambio social. La contemplación de estos sucesos sociales provoca en el protagonista una ansiedad que acentúa poco a poco su crisis existencial.

2.1.4. Antisemitismo:

Varios son los críticos que confirman el antisemitismo del autor, entre ellos destacamos Ortega y Gasset y Max Aub², quien en su obra “*La gallina ciega*” critica las ideas contradictorias del autor durante su carrera de novelista, puesto que declara:

Con Baroja sucede una cosa curiosa. Ahora pasa por revolucionario. Fue anarquista en su juventud, no tanto como Azorín, pero lo fue; pero ya en su madurez fue muy anticomunista, antisemita por anticomunista, con lo que se demuestra que no fue lince, él, que se parecía físicamente a Lenin. Es curioso ese antisemitismo de Baroja, porque, por lo menos por parte de madre, por su rama italiana, parece que debió de tener antecedente.

Así que, el antisemitismo es una tendencia visible en todas las obras de ficción barojianas, ya que en la novela aparece con frecuencia su alusión negativa a los judíos. Además, podemos en algunos fragmentos encontrar unas descripciones de características típicas utilizadas para referirse al judío a finales del siglo XIX como cuando presenta los rasgos del amigo del protagonista Julio Aracil:

Julio era un verdadero fenicio; procedía de Mallorca y probablemente había en él sangre semítica. [...] Aracil era un ejemplar acabado del tipo semita. Sus ascendientes debieron ser comerciantes de esclavos en algún pueblo del Mediterráneo. A Julio le molestaba todo lo que fuera violento y exaltado: el patriotismo, la guerra, el entusiasmo político o social. (Baroja: 2001, p.64)

¹ Lee Bretz, M. op.cit., p.380.

² El árbol de la ciencia de pío Baroja: Ideología, amargura y exasperación:: <http://www.monografias.com/trabajos99/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion2.shtml>

De hecho, según el tío de Andrés Hurtado, en la sociedad española podemos encontrar dos tipos de gente, la primera de raza española y la segunda de raza semita como lo define en este fragmento:

El doctor Iturrioz, tío carnal de Andrés Hurtado, solía afirmar probablemente de una manera arbitraria, que en España, desde un punto de vista moral; hay dos tipos: el tipo ibérico y el tipo semita. Al tipo ibérico asignaba el doctor las cualidades fuertes y guerreras de la raza; al tipo semita, las tendencias rapaces, de intriga y de comercio. (Baroja: 2001, p.64)

Cabe señalar que, la visión del semita representa el único punto en el que los dos personajes, Andrés Hurtado y el tío Iturrioz se ponen de acuerdo. Así que, el tipo semita representa la clase más negativa de la aristocracia, o sea según el carácter adjuntado a ellos en la obra son los corruptos. Sin embargo, en una de las entrevistas con José-Carlos Mainer¹ un historiador de la literatura española y crítica literaria dice que el antisemitismo de Pío Baroja es más una tendencia político-económica que religiosa.

2.1.5. La visión de la mujer en la sociedad

En “*El árbol de la ciencia*” aparece también el machismo hacia las mujeres. La mujer está percibida como un objeto sin derechos que no tiene libertad ni independencia, podemos resumir esta idea mediante la descripción que hace de don Pedro Hurtado que “*era un hombre a la antigua; la sospecha de que un obrero pretendiese considerarse como una persona, o de que una mujer quisiera ser independiente le ofendía como un insulto. (Baroja: 2001, 48)*”. Esta situación se presenta mediante varios personajes femeninos empezando por la madre del protagonista que presenta como una víctima de una sociedad machista.

Entonces, dentro de la novela podemos destacar varias imágenes femeninas condicionadas por una victimización por parte del autor, como las enfermas del hospital que sufren un maltrato continuo como lo mencionamos en la parte anterior,

¹ Mainer, J.C. <http://www.abc.es/20120602/cultura-libros/abci-antisemitismo-baroja-desaparecio-holocausto-201205311946.html>

y Venancia una mujer obligada a trabajar para las necesidades de su yerno como se explica en este fragmento:

La hija de la señora Venancia era una vaca sin cencerro, holgazana, borracha, que se pasaba la vida disputando con las comadres de la vecindad. Como a Manolo, su hombre, no le gustaba trabajar toda la familia vivía a costa de la Señora Venancia, y el dinero del taller de planchado no bastaba, naturalmente, para subvenir a las necesidades de la casa. (Baroja: 2001, 112)

Destacamos también a Niní la hermana de Lulú que, en una de las conversaciones con su amigo, reconoce utilizarla como un objeto sexual, también aparece el personaje Dorotea que el protagonista conoce en Alcolea del Campo y que describe como una mujer maltratada moralmente por su marido:

Pepinito trataba muy mal a su mujer y a su hija; constantemente las llamaba estúpidas, borricas, torpes; tenía el convencimiento de que él era el único que hacía bien las cosas.
— ¡Que esta bestia tenga una mujer tan guapa y tan simpática, es verdaderamente desagradable! —pensaba Andrés. (Baroja :2001, 208)

No obstante, en la novela podemos destacar otro aspecto de la mujer, como el caso de Doña Virginia, uno de los personajes que se introduce en el tercer capítulo de la segunda parte, que contrariamente a las demás no se describe como una víctima, sino que, es cómplice de los abusos de estos hombres, como lo demuestra en el fragmento siguiente:

El director de “El Masón Ilustrado”, que se reunió con Andrés, le dijo con aire grave que doña Virginia era una mujer de cuidado; había echado al otro mundo dos maridos con dos jicarazos; no le asustaba nada. Hacía abortar, suprimía chicos, secuestraba muchachas y las vendía. Acostumbrada a hacer gimnasia y a dar masaje, tenía más fuerza que un hombre, y para ella no era nada sujetar a una mujer como si fuera un niño. (Baroja: 2001, p.102)

Entonces, hasta en la visión de la mujer, el autor presenta una resignancia a ser utilizadas como objetos, pero también ayudan a perpetuar esta injusticia con el

pretexto de la tradición. Sin embargo, según Miguel García Posada¹, algunos acusan al autor de misoginia por contraer varias imágenes femeninas negativas y pesimistas en sus obras, pero en el caso de “*El árbol de la ciencia*” distinguimos también un cierto feminismo, ya que traza un perfil especial en el personaje de Lulú, que simboliza la mujer independiente por excelencia entre todas estas víctimas de machismo como lo explica en su análisis declarando:

Misógino se ha llamado a Baroja, pero aun si es así, cuando se decide a trazar personajes femeninos a fondo, sabe perfilarlos con maestría. Tal es el caso de la encantadora Lulú, deliciosa pero lúcida, investida de un notable sentido de la dignidad (existencial y laboral) de la mujer, a la que Baroja trata con máxima simpatía.

Así que, el personaje de Lulú logra evaluar en un ambiente negativo a pesar de sus defectos físicos y múltiples, sin embargo, siguiendo la lógica de la relación entre los hombres y mujeres en la obra podemos decir que, finalmente este personaje llega a ser la víctima de Andrés Hurtado debido a que cae en el destino trágico impuesto por él².

¹ García Posada, M., (2007) *Guía del Madrid barojiano*, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, Madrid, p. 83.

² El árbol de la ciencia (Pío Baroja): ideología, amargura exasperación:
<http://www.monografias.com/trabajos99/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion.shtml#ixzz47E8XnzaH>

2.2. Visión política y religiosa

2.2.1. Política

A finales del siglo XIX aparecen varios males políticos en España. En la novela el autor intenta plantear estas diferentes anomalías que constituyen un problema importante, sin embargo, como hemos mencionado en el segundo capítulo, Pío Baroja nos da una doble visión de España, la ciudad de Madrid con su ambiente social y universitario y, la España rural simbolizada por Alcolea del Campo. En este ambiente rural aparecen algunos males sociales, pero sobre todo se reflejan la mayoría de los defectos políticos del país.

Uno de los ejemplos más concretos de este periodo es el caciquismo instaurado en Alcolea del Campo, puesto que el autor describe la indiferencia del pueblo hacia las prácticas corruptas de los dos partidos. Cabe señalar que, en esta parte, Pío Baroja intenta mostrar una imagen real del sistema caciquito español de aquel tiempo, o sea el turnismo que había entre los dos partidos, Liberales y Conservador, en el caso de la obra son los Ratones y Mochuelos, ya que describe el sistema de la manera siguiente:

Era una política de caciquismo, una lucha entre dos bandos contrarios, que se llamaban el de los Ratones y el de los Mochuelos; los Ratones eran liberales, y los Mochuelos conservadores. En aquel momento dominaban los Mochuelos. (Baroja: 2001, 205)

En el mismo contexto sigue declarando:

El Mochuelo principal era el alcalde, un hombre delgado, vestido de negro, muy clerical, cacique de formas suaves, que suavemente iba llevándose todo lo que podía del municipio.

El cacique liberal del partido de los Ratones era don Juan, un tipo bárbaro y despótico, corpulento y forzado, con unas manos de gigante; hombre, que cuando entraba a mandar, trataba al pueblo en conquistador. Este gran Ratón no disimulaba como el Mochuelo; se quedaba con todo lo que podía, sin tomarse el trabajo de ocultar decorosamente sus robos. (Baroja: 2001, 205)

En la descripción de estos dos bandos políticos el autor, hace hincapié a la inacción del pueblo frente a este despotismo corrupto y, sobre todo, al hecho de creer en estos mismos partidos como salvadores necesarios para la prosperidad del pueblo.

Ilustramos con la descripción que hace el autor sobre la visión de Dorotea, el ama de la casa donde Andrés vivía:

Andrés discutía muchas veces con su patrona. Ella no podía comprender que Hurtado afirmase que era mayor delito robar a la comunidad, al Ayuntamiento, al Estado, que robar a un particular. Ella decía que no; que defraudar a la comunidad, no podía ser tanto como robar a una persona. En Alcolea casi todos los ricos defraudaban a la Hacienda, y no se les tenía por ladrones. Andrés trataba de convencerla, de que el daño hecho con el robo a la comunidad, era más grande que el producido contra el bolsillo de un particular; pero la Dorotea no se convencía. (Baroja: 2001, 206)

Entonces el político en España, según dice el protagonista en una de sus conversaciones con Fermín Ibarra, es un “*chulo*” puesto que aparecen como ladrones que tienen un control unánime sobre todos los ámbitos, ciencia, economía, cultura y medicina y de un modo es una de las razones del retraso sociocultural del país.

—Pero en fin, a mí esto no me indigna —añadió Fermín—, lo que me indigna es la suspicacia, la mala intención, la petulancia de esta gente... Aquí no hay más que chulos y señoritos juerguistas. El chulo domina desde los Pirineos hasta Cádiz...; políticos, militares, profesores, curas, todos son chulos con un yo hipertrofiado. (Baroja: 2001, 248)

En el mismo contexto, Pío Baroja comenta el irresponsable optimismo y mentiras de los políticos frente a la guerra de Cuba. El primer organismo que critica dentro de este ámbito son los periódicos, ya que en la novela crítica la tendencia de publicar informaciones erróneas sobre la guerra de España contra los EE. UU, como lo critica firmemente en el fragmento siguiente:

Los periódicos no decían más que necedades y bravuconadas; los yanquis no estaban preparados para la guerra; no tenían ni uniformes para sus soldados. En el país de las máquinas de coser el hacer unos cuantos uniformes era un conflicto enorme, según se decía en Madrid. [...] Los periódicos traían cálculos completamente falsos. Andrés llegó a creer que había alguna razón para los optimismos. (Baroja: 2001, p.236)

Conforme a Beatriz de Ancos Morales¹, la desfiguración de los hechos era un asunto habitual en los periódicos españoles en los años noventa, y a finales del siglo XIX y es lo que intenta Pío Baroja denunciar en la novela. Así que, los periódicos favorecen la opinión positiva de la gente ante la guerra, como en el caso de Andrés Hurtado quien termina creyendo en una victoria contra los yanquis.

2.2.2. La religión

La iglesia católica ha sido una de las piezas más importantes en la historia de España. Particularmente arraigada en la política del país, la iglesia encarna el poder regido muy contestado en el siglo XIX, ya que durante años la literatura española expresó una ola de anticlericalismo que critica los métodos y sobre todo la influencia dañina de un dogma sobre la sociedad.

Los hombres del 98 logran finalmente escaparse de la ortodoxia católica gracias a los diferentes desarrollos de ámbitos científicos y filosóficos, no obstante, la preocupación por la religión queda muy presente en la mayoría de las producciones literarias, entre ellos podemos tomar como ejemplo Miguel de Unamuno, el autor en que se encarna más la obsesión por la importancia de la cristiandad en España.

En el caso de Pío Baroja, pues no se evita este tema más bien, porque en “*El árbol de la ciencia*” podemos destacar estas críticas habituales de la generación del 98 hacia la iglesia. Entonces, para nuestro protagonista Andrés Hurtado, su experiencia con la religión resulta decepcionante. En la obra su primer contacto con la iglesia se describe como un “*chorro de agua fría*”, ya que por medio de su madre creía en la necesidad de limpiarse el alma llena de pecados mediante la confesión del cura, así cuando cuenta su primera experiencia, ésta resulta decepcionante:

Andrés, de chico sintió mucho miedo, sólo con la idea de acercarse al confesionario. Llevaba en la memoria el día de la primera confesión, como una cosa trascendental, la lista de todos sus pecados; pero aquel día, sin duda el cura tenía prisa y le despachó

¹ De Ancos Morales, B., (1998) *Pío Baroja: Literatura y periodismo en su obra*, Fundación universitaria española. Madrid.

sin dar gran importancia a sus pequeñas transgresiones morales.
(Baroja: 2001, 45)

El descuido del cura provoca en el protagonista una confusión, sobre todo cuando su hermano Pedro le aconseja que no tome estas confesiones con seriedad. Por eso, Andres Hurtado empieza a ver la fe cristiana como una religión que carece de autenticidad y que no es más que una costumbre tradicional impuesta por un convencionalismo social. Con esta conclusión y con la muerte del único hilo con la fe, o sea su madre, el protagonista pierde poco a poco el interés como es demostrado en la obra:

A la segunda confesión, Andrés fue dispuesto a no decir al cura más que cuatro cosas para salir del paso. A la tercera o cuarta vez se comulgaba sin confesarse sin el menor escrúpulo.
Después, cuando murió su madre, en algunas ocasiones su padre y su hermana le preguntaban si había cumplido con Pascua, a lo cual él contestaba que sí indiferentemente. (Baroja: 2001, 45)

Según Félix Bello Vazquez¹, Pío Baroja no desprecia la religión en sí misma, sino que denuncia todo el sistema que gira alrededor de estas organizaciones, o sea doctrinas y dogmas que engendran la falsedad, hipocresía y mentira, y que impone más una tradición a la injusticia. En la novela percibimos algunos elementos que hemos ya explicados, ya que varias veces en el desarrollo de la historia nos muestran una visión del cura muy negativa, como en el fragmento siguiente:

Entre los dueños de las casas de lenocinio había personas decentes: un cura tenía dos, y las explotaba con una ciencia evangélica completa. ¡Qué labor más católica, más conservadora podía haber, que dirigir una casa de prostitución! Solamente teniendo al mismo tiempo una plaza de toros y una casa de préstamos podía concebirse algo más perfecto. (Baroja: 2001, 255)

Los hombres de religión se muestran como seres capaces de conseguir cualquier objetivo mediante leyes eclesiásticas que denuncia como una hipocresía. Además, denuncia el fanatismo exagerado del pueblo que se une a estas prácticas lo que el protagonista no entiende, sobre todo. La situación de las mujeres. Según él los dogmas católicos no son más que un obstáculo para el progreso socio-político de la sociedad española

¹ Bello Vázquez, F, op. cit., pp.219-220.

2.3. La muerte

La visión de la muerte en la obra aparece de manera bastante grotesca, ya que el autor la describe mediante la reacción que tienen los estudiantes frente a los cadáveres que disecan. Así que, en la sala de disección se muestra la insensibilidad de estos jóvenes al tratar a los cadáveres. En la obra se muestran escenas macabras del depósito de los cadáveres y de los estudiantes jugando con estos mismos cuerpos amarillos y fríos:

[...]A un cadáver le ponían un cucurucho en la boca o un sombrero de papel. [...]Existía entre los estudiantes de Medicina una tendencia al espíritu de clase, consistente en un común desdén por la muerte; en cierto entusiasmo por la brutalidad quirúrgica, y en un gran desprecio por la sensibilidad. (Baroja:2001, 54)

[...]Los mozos cogían estos cadáveres, uno por los brazos y otro por los pies, los aupaban y los echaban al suelo. Eran casi siempre cuerpos esqueléticos, amarillos, como momias. (Baroja: 2001, 55)

Según lo que describe Emilio González López, Pío Baroja y Valle Inclán son los dos autores que tienen la tendencia de utilizar escenas macabras en sus obras, ya que aparece asociado a una sensación contraria a la erótica, y es más un juego de contraste como lo declara: “*En Baroja lo macabro nunca tiene carácter morboso, no aparece a otras sensaciones en juego de contraste decadente. Por el contrario, tiene un carácter expresionista, con sus rasgos sombríos y formas grotescas*¹”

Así pues, la visión de la muerte no aparece como un tema trágico, sino que los personajes son indiferentes ante ella, como cuando Andrés Hurtado se entera de la muerte de su hermano Luisito, que toma con indiferencia. Sin embargo, la muerte se presenta como un desenlace importante en la historia, ya que el protagonista ve en el suicidio una liberación de su pesimismo y de sus angustias. De hecho, con el personaje principal muere la ilusión de un joven agobiado por la inquietud de la ciencia, o sea que la muerte es el elemento salvador en la novela.

¹Gonzalez Lopez, E., op. cit., p.223.

3. Autobiografía y novela

3.1. Entre creación y confesión

¿Qué relación hay entre la ficción y la realidad en una obra? Esta pregunta representa el planteamiento de Umberto Eco¹ que intenta mostrarnos la relación entre las dos fronteras, ya que según él son complejas pero fecundas sobre todo en el ámbito de la pragmática cognitiva. De tal modo, la ficción narrativa es un instrumento que permite una interpretación de nuestro mundo por medio de la ficción. Así que el semiólogo explica esta tendencia como un juego declarando:

[...] lire un récit signifie jouer à un jeu par lequel on apprend à donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel. En lisant des romans, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel.

Generalmente, en un relato, no resulta tarea fácil distinguir la realidad de la ficción, ya que las fronteras entre las dos opciones son confusas, no obstante, el relato realista reduce la distancia entre los dos. En el caso del “*El árbol de la ciencia*”, podemos destacar una visión realista de España en la transición del siglo XIX al siglo XX, ya que hasta Pío Baroja no niega el realismo que aparece en sus obras, según él sus obras reflejan la realidad del país en aquel tiempo. En el prólogo de “*La dama errante*”² el autor reconoce inspirarse de la realidad del mundo que lo rodea, puesto que dice:

[...] Es muy lógico que un hombre que sienta así tenga que tomar sus asuntos, no de la Biblia, ni de los romanceros, ni de las leyendas, sino de los sucesos del día, de lo que ve, de lo que oye, de lo que dicen los periódicos.

El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas.

Esto las da un carácter de cosa política y momentánea muy alejado del aire solemne de las obras serias de la literatura. En el fondo, yo soy un impresionista.

¹ Eco, U., (1996) *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, Paris, p.117.

[...] “la lectura de un relato significa jugar a un juego en el que se aprende a dar sentido a la inmensidad de los sucesos que ocurren y ocurrirán en el mundo real. Al leer un relato, huimos de la angustia que se apodera de nosotros cuando intentamos plantear cosas inspiradas de la vida real.”

² Baroja, P., (1920) *La dama errante*, Mendizábal, Madrid, p.14.

En opinión de Fuster García¹, las obras barojianas pueden ser sujeto a un estudio histórico, ya que durante el periodo de 1900 hasta 1920 sus publicaciones son espejos de la realidad, de la crisis de fin de siglo que hubo en España y esto por las sensaciones y reacciones de los personajes que reflejan el estado moral e intelectual de la población a finales del siglo, lo que no se refleja en las fuentes oficiales que son más objetivas.

Añade también que, entre las obras barojianas, “*El árbol de la ciencia*” es, “*la novela que mejor supo captar el autor, la esencia y el espíritu de la época*”², ya que la novela ha podido mostrar la España finisecular, y transmitir sobre todo la manera con la que el clima social del fin del siglo ha podido influir en el individuo concreto.

De tal modo, la obra describe todos los rincones y las diferentes facetas del país que hemos ya tratado en la temática con un realismo ingenuo, todo mostrando las sensaciones que vivía un intelectual frente a la crisis de aquel tiempo. En este sentido, la obra, constituye un documento que abarca informaciones precisas sobre la realidad española con una visión subjetiva de un personaje imaginario.

Al tratar la realidad en la obra resulta importante señalar el contenido autobiográfico que aparece en ella, puesto que “*El árbol de la ciencia*” contiene varios sucesos disimulados bajo el personaje principal que son inspirados de la vida del autor y también sucesos que aparecen en su entorno.

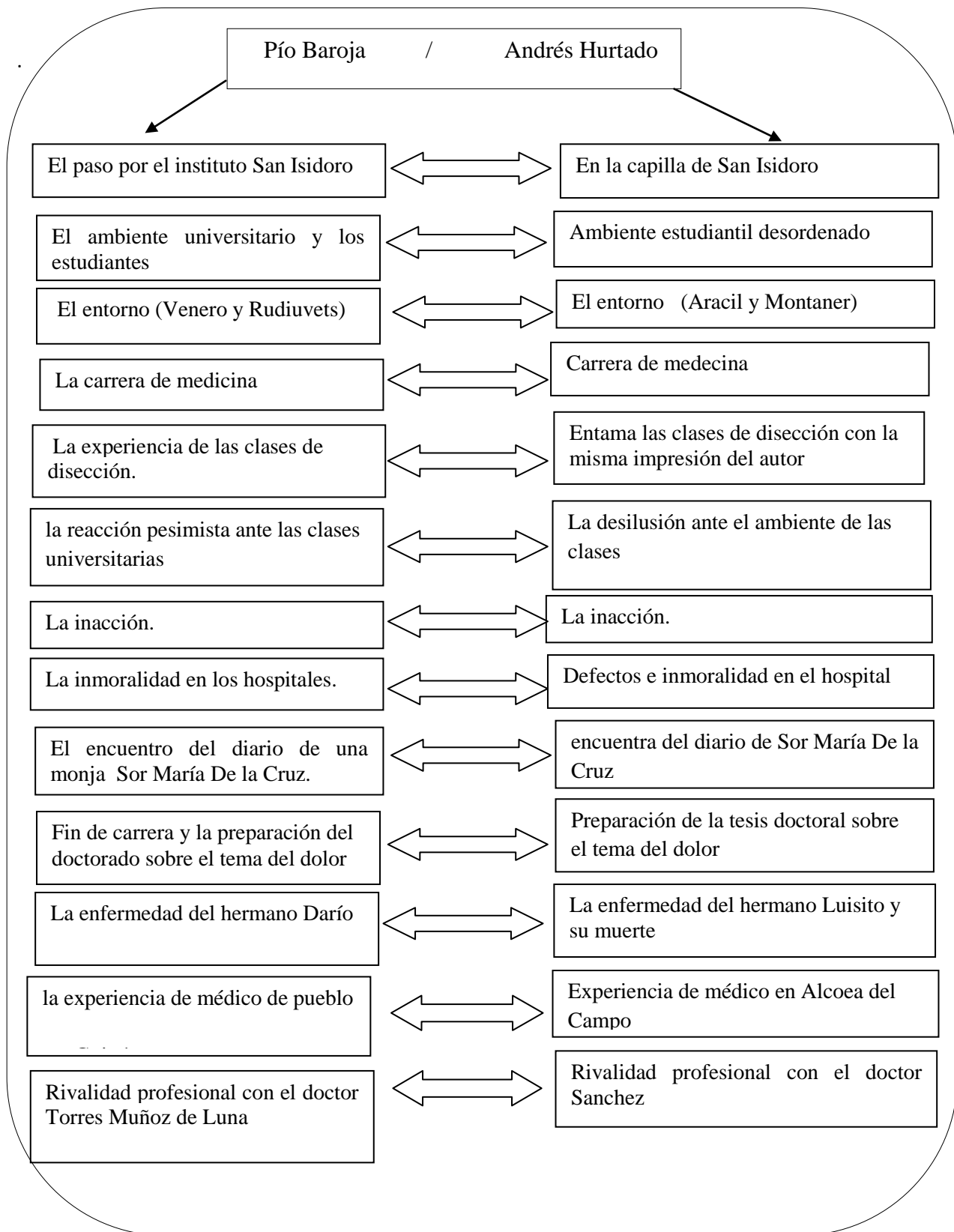
Esto puede crear una confusión, visto que hay una mezcla de realidad y ficción sin ninguna afirmación por parte del autor, no obstante, veinte años después de la publicación de la obra, se publican las memorias de Pío Baroja donde aparecen fragmentos similares de su novela como en el caso de la descripción del personaje.

Por eso, mediante el esquema siguiente pretendemos destacar las similitudes en las vidas del autor real y el personaje imaginario

¹ Fuster, García, F., (2011) *La novela como fuente para la historia contemporánea: El árbol de la ciencia de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España.*, Espacio, Tiempo y Forma., Serie V, Universidad de Valencia, pp. 55-72.

² Ibid.p.65.

Paralelismo, vivencia y ficción:



Esquema n° 5

Entonces, la implicación del autor en la novela se nutre en la realidad de su propia experiencia, basándonos en las memorias de Pío Baroja que publica en 1945, o sea después de treinta y cuatro años, hemos podido destacar los diferentes puntos en común que tienen relación con la vida del autor. Así que, en la primera parte de la novela, en la descripción del ambiente en la universidad, el autor nos muestra la primera impresión del protagonista hacia el sistema y los estudiantes que describe como una farsa, no obstante, en las memorias de Pío Baroja podemos destacar la misma impresión, pero del autor, cuando empezó su carrera en la capilla del instituto San Isidoro, ya que dice:

Este paso del bachillerato al estudio de la facultad siempre da al estudiante ciertas ilusiones, le hace creerse más hombre; que su vida va a cambiar.

[...]Los estudiantes se agrupaban delante de aquella puerta como el público a la entrada de un teatro. La mayoría eran palurdos provincianos, que manifestaban su alegría, al verse juntos, con gritos y carcajadas.¹

Podemos encontrar casi la misma descripción en la novela, ya que dice:

Ese paso del bachillerato al estudio de facultad siempre da al estudiante ciertas ilusiones, le hace creerse más hombre, que su vida ha de cambiar.

Andrés Hurtado, algo sorprendido de verse entre tanto compañero, miraba atentamente arrimado a la pared la puerta de un ángulo del patio por donde tenían que pasar.

Los chicos se agrupaban delante de aquella puerta como el público a la entrada de un teatro. (Baroja: 2001, p.33)

En el mismo ámbito destacamos también un punto en común con la narrativa barojiana, la visión del protagonista al ver el profesor de química, Latamendi, que describió como *un viejo catedrático*². Este profesor también ha sido citado en las memorias del autor bajo nombre de Ramón Torres Muñoz y lo describe del mismo modo que en la obra, ya que dice:

El profesor era un hombre, presuntuoso y ridículo. Se llamaba Ramón Torres Muñoz De Luna. Había estudiado en París y había adquirido los gestos y las posturas amaneradas de un francés petulante.

El buen señor comenzó su discurso de salutación a sus alumnos muy enfático, con algunos toques sentimentales; nos habló de su

¹ Baroja, P., (1982) op. cit., p.214.

²Ibid., p.35.

maestro Liebig, de su amigo Pasteur, de su camarada Berthelos; de la ciencia del microscopio¹.

Según Inman Fox, Pío Baroja no aficiona particularmente a Ramón Torres Muñoz, dado que lo trata como un cómico que explicaba química general en los años de medicina pero que carecía de credibilidad intelectual, y es por eso que usa su retrato en la novela, puesto que dice sobre sus clases:

Hacia trucos de charlatán en los experimentos. Cuando realizaba alguna prueba vulgar de química se le aplaudía como si acabara de inventar, y él saludaba.
[...] A Torres Muñoz de Luna, la sangre de cómico le rebosaba. Hubiera vendido muy bien en una feria o en una plaza pública².

Otras partes que corresponden a la experiencia del autor es la de la sala de disección. Siendo también un estudiante de medicina, Pío Baroja tuvo que pasar por esta etapa, pero lo mismo con el protagonista Andrés Hurtado, su experiencia en estas clases se ve claramente decepcionante, ya que al autor le asombró la reacción vacía de sensibilidad de los estudiantes frente a la muerte, puesto que declara:

Existía entre los estudiantes de medicina una tendencia al espíritu de clase, consistente en un común desdén por la muerte, en cierto entusiasmo por la brutalidad quirúrgica y en un gran desprecio por la sensibilidad.
Yo no manifestaba más sensibilidad que los otros; pero por dentro, creo que todo aquello me hacía más efecto que a la generalidad, aunque tuviese inconveniente en abrir, cortar y descuartizar cadáveres³.

En la personalidad del protagonista podemos destacar las mismas reacciones y de tal modo, podemos percibir el fondo personal de la experiencia del autor, ya que narra:

Andrés Hurtado no manifestaba más sensibilidad que los otros; no le hacía tampoco ninguna mella ver abrir, cortar y descuartizar cadáveres.
[...]A pesar de la repugnancia que le inspiraban tales cosas, no le preocupaban; la anatomía y la disección le producían interés.
Esta curiosidad por sorprender la vida; este instinto de inquisición tan humano, lo experimentaba él como casi todos los alumnos. (Pío Baroja: 2001, 54, 55)

¹ Baroja, P., (1982) op. cit., p.215.

² *Ibíd.* p. 216.

³ *Ibíd.* p. 236.

En estos fragmentos podemos notar que, la reacción del autor resulta ser la misma que la del protagonista, puesto que Andrés Hurtado simboliza la inacción; ya que en la primera parte de la novela es un simple observador, de este modo, mediante la historia del protagonista el autor nos comunica su propia experiencia de estudiante, además, los fragmentos son casi similares.

Las condiciones de trabajo en el hospital se describen del mismo modo, basándose en su propia experiencia el autor en su novela nos planteó la inmoralidad de los médicos, de los curas y de la administración en los hospitales de España de aquel momento, así que, nos encontramos frente al mismo cuadro, es decir que el autor describe una inmoralidad en la administración del hospital, las monjas que no hacen nada más que un trabajo administrativo, los internos que vendían quinina. Entonces vemos que el autor utiliza finalmente el mismo fragmento que aparece en la novela.

Como Andrés Hurtado, Pío Baroja trabajó como médico en un pueblo. Sin embargo, como lo hemos mencionado ya, el espacio, Alcolea del Campo sería una reconstrucción de la imagen del pueblo de Guipúzcoa. En este pueblo el autor y el protagonista se encuentran metidos en casi las mismas experiencias, de tal manera se describe un pueblo tradicionalista, muy castizo y sobre todo el punto más similar entre los dos es la rivalidad que se impone frente al médico anciano, ya que como en toda su vida le sucede lo mismo que a Pío Baroja o sea, se encuentra frente a una rivalidad no deseada como aparece en la novela.

Sánchez, al ver que la gente se inclinaba a creer en la ciencia del nuevo médico, emprendió una campaña contra él. Dijo que era hombre de libros, pero sin práctica alguna, y que además era un tipo misterioso, del cual no se podía uno fiar. (Baroja: 2001, 200)

Este suceso también está inspirado de su propia vida, puesto que lo ilustra en sus “*Memorias*” de este modo:

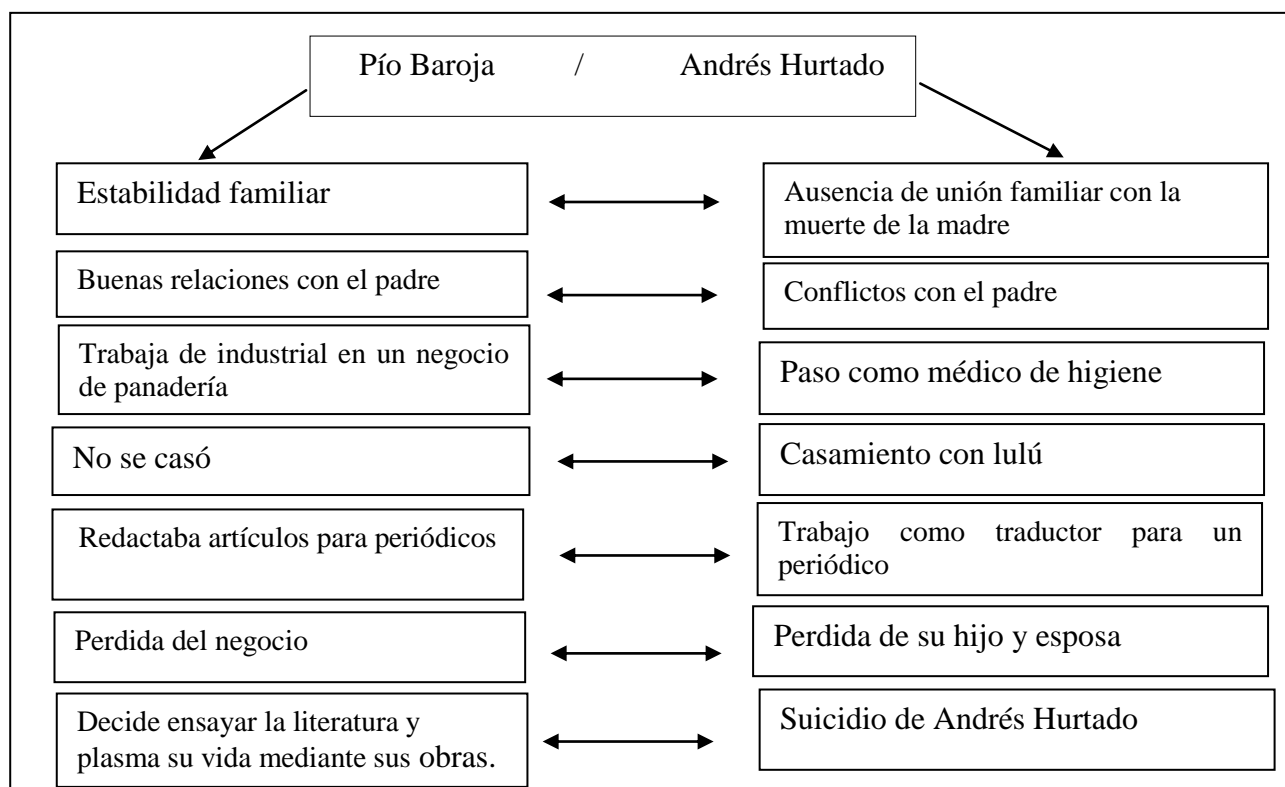
Díaz, al ver que la gente pensaba que yo sabía bastante medicina, lo que no era cierto, emprendió una campaña contra mí. Dijo que yo era hombre de libros, pero sin práctica alguna, y que además, era un tipo de ideas exageradas del cual no se podía fiar.¹

¹ Baroja, P. (1982), op. cit., p. 363.

La muerte del hermano del protagonista Luisito, representa claramente la historia del hermano de Pío Baroja, no obstante hay una diferencia en la edad , puesto que el autor pierde su hermano mayor Darío a la edad de veinte tres años, contrariamente a Luisito que tiene seis años; según Emilio González López¹ el autor ha sido tan marcado por la muerte de su hermano que a lo largo de sus novelas la incluye varias veces como en “*La Aurora roja*” y “*Las noches de buen retiro*” donde aparecen dos personajes que mueren de la misma enfermedad, la tuberculosis y aproximadamente en la misma edad que su hermano.

Este retrato que hemos planteado, representa las similitudes que tienen los dos personajes reales e imaginarios, no obstante, podemos notar que en la construcción de su personaje el autor se basa claramente sobre su experiencia personal. Sin embargo, dentro de la historia hay también ficción que sería representada por la vida de Andrés Hurtado, pero no es completamente similar a la del autor; por consiguiente, vamos a elaborar un contraste entre las dos entidades, que introducimos en el cuadro siguiente:

Esquema n°6: Contraste autor real y protagonista ficticio



¹ González López, E., op. cit.

Entonces mediante este cuadro podemos destacar las diferencias en cuanto a los dos modos de vidas de Baroja y Andrés Hurtado, ya que en el desarrollo de la novela podemos destacar que el autor ha dado un contexto bastante pesimista a la dimensión del protagonista. Andrés Hurtado contrariamente a Pío Baroja va a crecer en un ámbito de toda desilusión, a partir del momento en que muere su madre hasta su suicidio, así que, pasa por una multitud de experiencias desastrosas, pero también no encuentra ningún apoyo, ni en su familia, ni en el entorno; además su último hilo con la vida, Lulú desaparece lo que de un cierto modo apoya más su pesimismo y desesperanza. Podemos resumir lo que acabamos de explicar mediante lo que dice Inman fox¹ en el fragmento siguiente:

Para acentuar aún más estas sensaciones Pío Baroja quiso darle al personaje un punto más de esa sensibilidad, llevándolo a la hipersensibilidad y rodeándolo de un ambiente familiar más apto para provocar su constante disconformidad. (Baroja.2001, 22)

En definitiva, Pío Baroja en “*El árbol de la ciencia*” intentó demostrar el ambiente del periodo de los noventa de finales del siglo XIX, pero en el mismo tiempo quiso mostrar las ilusiones que puede tener un joven intelectual en aquel mundo lleno de defectos morales e intelectuales. De hecho, Pío Baroja demostró otra faceta de él pero con una visión más oscura, ya que dice en sus “*Memorias*”: “*en mi novela El árbol de la ciencia he pintado una contrafigura mía, dejando la parte psicológica y cambiando el medio ambiente del protagonista, la familia y alguna otra cosa*²”

¹ Baroja, P., (2001) op. cit.

² Fuster García, F., que cita a Baroja. P. (1997-1999) *Obras completas*, Galaxia Gutenberg/ círculo de lectores, Barcelona, p. 398.

3.2. Implicación ideológica de Pío Baroja en la novela

La realidad en cualquier novela puede presentarse bajo varias facetas, ya que cada autor aporta a su novela un rasgo que puede representar la personalidad de este. Pío Baroja, nunca ha negado inspirarse de hechos reales que experimentó en su vida, sin embargo, uno de los rasgos en común con todo autor es la ideología plasmada dentro de cualquier novela. En el caso de “*El árbol de la ciencia*”, podemos constatar similitudes entre autor y protagonista, Luis Granjel¹ en su crítica sobre Pío Baroja afirma que la novela es una representación de la vida del autor, puesto que dice:

En realidad, toda la obra barojiana es cual una gigantesca representación, desmesurada tanto por la diversidad de sus escenarios como por el número de sus personajes, entre los cuales transita, señora, una criatura singular, encarnación literaria de quien fraguó la trama y mueve los hilos que ponen en movimiento la escena; y todo en ella: los paisajes y los personajes, sus ideas y sus emociones, están vistos y relatados a través de ese personaje que no es nadie sino el propio Baroja¹

Entre los enfoques postmodernos tenemos que señalar la importancia del auge de la filosofía en el siglo XIX y XX, puesto que varios pensamientos de la generación del 98 han sido forjados por las doctrinas filosóficas. En el caso de nuestra obra, podemos decir que se centra mucho en la filosofía, y esto sería debido a la importancia de la ciencia para el autor, ya que él mismo declara sobre su obra que “*El árbol de la ciencia es entre las novelas de carácter filosófico la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos*”².

Entonces, en la obra, podemos destacar la mayoría de las doctrinas filosóficas que influenciaron al autor durante su juventud, Pío Baroja admite haberse interesado a una variedad de filósofos para intentar entender el mundo que lo rodea, el autor se interesó sobre todo a Schopenhauer, a Nietzsche, al utilitarismo inglés, a Kant, al positivismo y al vitalismo. Hay un rostro de todas estas doctrinas en la biografía de Andrés Hurtado.

¹ Fuster García, F., que cita a Granjel, Luis S., (1953) *Retrato de Pío Baroja*, Barna., Barcelona, p.139.

² Fuster García, F., que cita a Baroja, P. *Páginas de autocrítica*, Obras completas, Vol. XVI, p. 526. Madrid.

Según Sergio Beser¹, “*El árbol de la ciencia*” ante todo sería una proyección novelística del concepto del hombre y su problemática de Schopenhauer como lo hemos mencionado en el apartado del existencialismo. Podemos resumir la construcción del protagonista mediante lo que deduce Sergio Beser en su obra, ya que dice:

La figura de Andrés Hurtado es fundamentalmente resultado de la integración de tres líneas confluyentes -vida del autor, testimonio generacional y pensamiento de Schopenhauer—, correspondientes a vivencias, actitudes, pensamientos o incidencias biográficas de Baroja.

De este modo, el protagonista desempeña la función de un personaje imaginario en una biografía ficcional, sin embargo, las diferentes características, situaciones y sobre todo, las ideas asumida por Pío Baroja muestran un acercamiento a una autobiografía del autor.

Manuel Alberca² en su estudio del pacto ambiguo, plantea la posibilidad de un autobiografismo ideológico en la novela, según él, Pío Baroja expresa mediante sus personajes sus propias ideas, lo que hace de algunos, en la novela un alter ego como en el caso de Andrés Hurtado, en el que se demuestran los rasgos más común de su propia experiencia de estudiante, del médico y sobre todo cuando refleja la ilusión de un joven soñador frente al ambiente socio cultural español que crea en él un hombre diferente y pesimista.

Cabe señalar que Manuel Alberca en su obra dedica un capítulo completo sobre el autobiografismo en la novela barojiana, y demuestra tres tipos, o sea obras específicamente autobiográficas, autobiografismo anecdótico y son las obras que contienen marcas vitales del autor y el autobiografismo ideológico que define como: “*un tipo de autobiografismo por el cual la ideología y el talante del creador inspira los discursos o actitudes de los personajes*”. Conforme a Manuel Alberca, podemos encontrar un rasgo autobiográfico en todo tipo de novela, pero el último tipo de autobiografía, en nuestra obra, representara la mitad de la novela.

¹ Beser, S., op. cit., p.87.

² Fuster García, F., que cita a Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, p.121.

Entonces basándonos en el estudio efectuado por Francisco Fuster García¹ y como opina el estudioso, en la novela Pío Baroja plasma sus características en algunas de sus creaciones novelísticas, ya que hemos destacado personajes como el protagonista que representa un trasunto o como dice Francisco Fuster García “*una contrafigura del autor.*”

En nuestra obra, el personaje que representa más el rasgo ideológico del escritor, según la aseveración de varios críticos, sería el tío Iturrioz. Este personaje, de acuerdo a lo que dice Francisco Fuster García², representa la voz nietzscheana en la novela. Es menester señalar que, Baroja se interesó en su carrera a los dos filósofos, Schopenhauer y Nietzsche. Concluimos que tanto en Andrés Hurtado, como en el tío Iturrioz podemos percibir elementos procedentes del pensamiento del autor, puesto que el primero se basa en Schopenhauer y el segundo en las teorías de Nietzsche.

Así pues, podemos demostrar mediante la personalidad del tío del protagonista, lo que representa la implicación del autor dentro de la novela. El tío Iturrioz se presenta en la novela como un vitalista nietzscheano, es decir que contrariamente a Andrés Hurtado, este personaje considera el pesimismo como una experiencia vital para el avance, ya que el hombre tiene que luchar por la vida y exaltar sus instintos para liberarse de la moral tradicional, del sufrimiento y de la injusticia que pueden soportar mediante el hecho de creer en un objetivo concreto. Por eso, tenemos que luchar y sobre todo experimentar la vida, ya que estas experiencias forjan el ser humano como dice en el fragmento siguiente:

—Está bien; pero yo hablaba de un aprovechamiento práctico, inmediato. Yo en el fondo estoy convencido de que la verdad en bloque es mala para la vida. Esa anomalía de la naturaleza que se llama la vida necesita estar basada en el capricho, quizá en la mentira. (Baroja:2001,166)

En el mismo contexto el autor añade:

[...]—Bien, pero habrá un punto en que estemos todos de acuerdo, por ejemplo, en la utilidad de la fe para una acción dada. La fe,

¹ Fuster García, F., (2014) *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de El árbol de la ciencia (1911) en clave autobiográfica*, Revista de Literatura, vol, LXXVI, n° 151, pp.171-197.

² *Ibíd.*

dentro de lo natural, es indudable que tiene una gran fuerza. Si yo me creo capaz de dar un salto de un metro, lo daré; si me creo capaz de dar un salto de dos o tres metros, quizá lo dé también.
—Pero si se cree usted capaz de dar un salto de cincuenta metros, no lo dará usted por mucha fe que tenga.
—Claro que no; pero eso no importa para que la fe sirva en el radio de acción de lo posible. (Baroja: 2001,173)

En las características del tío Iturrioz aparece un rasgo del autor mismo, o sea el antisemitismo y el nihilismo, este punto como lo hemos tratado ha sido muy debatido en las novelas del autor, ya que es también conocido como un rasgo nietzscheano, o sea según él, hay que abolir los valores semitas en general para poder avanzar; hasta en las descripciones se puede notar un tipo de racismo, como lo ilustramos en el fragmento:

— ¡Cómo se ve el sentido práctico de esa granjería semítica! —
Dijo Iturrioz—. ¡Cómo olfatearon esos buenos judíos, con sus narices corvas, que el estado de conciencia podía comprometer la vida! (Baroja: 2001, 167)

Así que, entre los dos personajes en realidad se demuestra una confrontación entre los dos filósofos. El primer personaje es fatalista pesimista y el segundo ofrece la esperanza del vitalismo, es decir luchar para vivir. Según Francisco Fuster García¹, estos dos personajes representan el autobiografismo espiritual del autor puesto que explica que:

Teniendo en cuenta que, como he dicho, Baroja escribe “*El árbol de la ciencia*” cuando tiene entre 36 y 38 años, es evidente que el Baroja que escribe la novela ha cambiado y ha madurado con respecto a ese Baroja joven que representa Andrés Hurtado. De hecho, son más de dos décadas las transcurridas entre el momento en que el joven Pío Baroja empieza su carrera de Medicina (ése es el momento en que se inicia la acción en “*El árbol de la ciencia*” y el momento en que se escribe la novela.

De hecho, Andrés Hurtado como el tío Iturrioz representan dos etapas ideológicas de Pío Baroja, la primera es el periodo de juventud en la que se desilusionó tanto, en los factores sociales, que se refugió en la teoría schopenhaueriana y el segundo, la etapa de madurez en la que expone sus ideas más recientes como añade también Fuster García:

¹ Fuster García, F., (2014). op. cit., p.177.

Por esta misma razón, mi teoría es que Baroja se retrotrae mentalmente a esos años de juventud para recrearlo autobiográficamente —en hechos empíricos y en ideas— en el personaje de Andrés Hurtado, mientras que usa el personaje de Iturrioz como prolongación de su personalidad más madura.¹

En definitiva, en la obra podemos destacar dos facetas barojianas, o sea el fatalista y el vitalista, sin embargo, la personalidad de Andrés Hurtado queda la más representativa del autor, ya que el final de la novela muestra el triunfo del dogma schopenhaueriano, es decir la negación de la vida. Isabel Criado² considera que, Andrés Hurtado sería más Baroja que Baroja mismo, ya que en su alter ego literario, el autor intenta demostrar sus pensamientos más enterrados que reservará durante varios años como lo explica “[...] *El árbol de la ciencia es el replanteamiento más radical que Pío Baroja hace de su vida: la realidad y el fracaso se presentan con absoluta desnudez y sinceridad.*”

Para concluir podemos decir que en este capítulo hemos indagado en los enfoques más representativos del periodo postmoderno de la literatura, mediante este análisis notamos que la crisis intelectual de los autores de la generación del 98 y, sobre todo, Pío Baroja ha sido fomentada por la experiencia social y el ambiente defectuoso en los diferentes ámbitos que experimentó durante su vida. Así que, mediante su novela, Pío Baroja quiso hacernos descubrir cómo sobrevive un simple joven en dicha sociedad, no obstante, y de un cierto modo podemos considerar esta historia como una confesión personal del autor.

¹ Fuster García, F., (2014) op. cit., p.177.

² Criado, I., (1974) *Personalidad de Pío Baroja: trasfondo psicológico de un mundo literario*, Planeta, Barcelona, p.323.

CONCLUSIÓN

En Nuestra tesina titulada “*El desastre del 98 en “El árbol de la ciencia” de Pío Baroja. Enfoques estructuralistas*”, hemos demostrado la comunión de la novela y de las memorias.

Gracias a nuestro interés para la filosofía en la literatura hemos explicado como autores como Pío Baroja pudieron resaltar los males socioculturales de una sociedad en pleno caos.

Hemos llegado a dar la prueba de que nuestra obra de estudio “*El árbol de la ciencia*” presenta claramente las características temáticas del movimiento noventayochista, pero Pío Baroja, con su ferviente personalidad contradictoria, negó su pertenencia a este movimiento, lo que nos ha conducido a revelar las razones de una semejante toma de postura.

También lo que nos ha motivado en la novela, es la ambigüedad que reside entre la realidad y ficción en todos los ámbitos, ya que la historia que narra el libro aparece como una ficción que relata la vida de un simple estudiante, pero en el contenido resalta un espejo de la sociedad española del siglo XIX. Otra particularidad que hemos puesto de relieve es el carácter semi-autobiográfico que se refleja en el discurso.

Entonces, nuestro objetivo en este trabajo de investigación, ha sido destacar los enfoques temáticos noventayochistas que demuestran el encasillamiento de la novela en la literatura postmoderna. Nuestro afán ha sido demostrar el papel etnográfico que puede desempeñar la novela barojiana, revelando la particularidad de la temática de la obra que se centra en los defectos socioculturales y políticos en la época del autor.

En la primera parte hemos planteado las bases del Análisis del Discurso, partiendo de las teorías de Roland Barthes¹ en “*Introduction à l'analyse structurale des récits*”, hemos podido demostrar que en el contexto literario, el enunciado en un texto tiene una importancia capital en la construcción del discurso, ya que representa el punto conector entre la organización textual y el contexto social. En el mismo marco, hemos basado nuestro estudio en el Análisis Crítico del Discurso en el cual se demuestra la función del discurso en la adquisición del poder.

¹ Roland. Barthes. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. In: Communications, n°8.

Hemos procedido a un estudio de las diferentes teorías literarias que se refieren a la construcción de la novela. De este modo, hemos planteado las bases de la representación mimética en la literatura y contando con las teorías de Paul Ricoeur¹ hemos podido resaltar la importancia del concepto en la construcción de la trama.

Hemos revelado la existencia de un pacto de lectura que liga el autor a su lector, ya que basándonos en los estudios de Philippe Lejeune² hemos constatado que en los textos autobiográficos y biográficos, el autor hace un compromiso con su receptor demostrando la veracidad de sus textos. Hemos subrayado como estos pactos son regidos por varias condiciones impuestas por el teórico. Hemos relevado que, en los textos ficcionales también existe un pacto en el que el autor delimita la realidad y da a la obra una dimensión ficticia.

En el mismo contexto hemos profundizado en el estudio de los pactos de lectura en el que hemos relevado, la existencia de obras clasificadas como ambiguas, o sea aquellas que representan una frontera entre la realidad y la ficción, partiendo de hechos verídicos y buceando en elementos ficticios. Como lo dice Manuel Alberca³ en “*El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la auto ficción*”, así hemos planteado la noción del pacto ambiguo que concierne este tipo de obras híbridas.

Hemos revelado, el procedimiento que implica el papel del lector en la interpretación de cualquier producción literaria. Hemos demostrado mediante la teoría de Hans Robert Jauss⁴ en su obra “*Pour une esthétique de la réception*” que cada lector recibe un texto mediante sus propias expectativas, es decir que el proceso de interpretación del sentido de la novela está basado en los valores morales y sociales del receptor, además el entendimiento de un texto para el lector está condicionado por una intrahistoria literaria, o sea lecturas anticipadas de obras anteriores.

¹ Ricoeur, P., (1953) *Temps et réalité*, Seuil, Paris.

² Lejeune, P., (1976) *le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.

³ Alberca, M., (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la auto ficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.

⁴ Jauss, H. R., (1990) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.

Basándonos en las teorías de Wolfgang Iser¹ hemos demostrado la relación que existe entre el lector y el texto, ya que un texto adquiere un sentido cuando es leído. De este modo, cada autor antes de elaborar su texto imagina un lector ideal y anticipa el efecto que puede producir su texto en este mismo receptor implícito.

En la segunda parte hemos efectuado un análisis estructural basado en la narratología moderna de Gérard Genette², puesto que hemos profundizado en la construcción interna y externa de la novela y hemos constatado que el discurso está regido por un lenguaje al alcance de todas las categorías de lectores, ya que en la novela constatamos el uso de un lenguaje sencillo.

Hemos resaltado la utilización de la estética de lo impropio, término propuesto por Ortega Y Gasset³ para definir el estilo de Pío Baroja, ya que en la novela hemos constatado el uso de expresiones insultantes y animalizaciones para describir los personajes y esto con la finalidad de manifestar una protesta personal.

Hemos demostrado la posición del narrador de la obra, según la teoría de Gerard Genette⁴ en "*Figures III*" hemos destacado un nivel focal externo, en la que el narrador narra los sucesos como un ojo de cámara, pero enfocado en el protagonista.

Hemos demostrado la presencia de una voz narrativa heterodiegético, no obstante, contando con el carácter autobiográfico, de la novela hemos podido revelar una doble voz narrativa, ya que entra en alternativa el yo psicológico en el que el narrador se convierte en un testigo y por esto hemos podido destacar un narrador homodiegético.

Hemos planteado mediante las teorías de Mijail Bajtin⁵ sobre el cronotopo la manera con la que aparece la unidad tiempo-espacio en la novela, ya que hemos llegado a que la obra consta de dos tiempos externos e internos. Hemos podido establecer la duración temporal de la historia basándonos en la vida del autor debido a la aparición de rasgos inspirados de su vida, en cuanto al tiempo interno hemos destacado una variedad de saltos temporales de larga duración que favorecen el ritmo rápido de la historia.

¹ Iser, W., (1985) *L'acte de lecture*, Mardaga , Bruxelles.

² Genette, G., (1972) *Figure III*, Seuil, Paris.

³ Ortega. Y Gasset, J., (1990) *Meditación al quijote*, Taurus, Madrid.

⁴ Genette, G., Op.cit.

⁵ Bajtin, M., (1989) *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, Taurus, Madrid.

Hemos destacado también, dos núcleos topográficos importantes, la ciudad de Madrid y el pueblo de Alcolea del Campo, estos dos espacios se presentan como espacios abiertos, pero al mismo tiempo cerrados, ya que se vinculan únicamente mediante el protagonista Andrés Hurtado.

Partiendo de la teoría de Algirdas Julien Greimas¹ hemos elaborado un esquema actancial que demuestra la función del personaje principal en la novela y su objetivo, además hemos concebido un censo de los diferentes personajes que aparecen en la historia. De tal modo, hemos puesto de manifiesto retratos de personajes que han existido en el entorno del autor.

En la tercera parte de nuestro trabajo, hemos destacado los núcleos más representativos de la temática de la generación del 98, ya que según los historiadores Donald L Show² y Luis Granjel³ la preocupación máxima de esta generación era la regeneración de España en todos los ámbitos intelectuales que se identifica mediante los temas de nuestra novela, o sea “España como problema”, el existencialismo y la ciencia.

A través de las conclusiones que hace Inmán Fox⁴ en su edición crítica a la novela, hemos comprobado que la novela plasma un ámbito social inspirado de la realidad del país en el siglo XIX, en una visión general del sistema socio-político.

Hemos demostrado a lo largo de nuestro trabajo que la obra contiene claramente sucesos inspirados de la experiencia de Pío Baroja, por eso, hemos efectuado un estudio comparativo entre el protagonista Andrés Hurtado y el propio autor inspirándonos de la comparación llevada por Inman Fox para destacar los puntos en común y los que están opuestos entre las dos vidas basándonos en “*Las memorias*”⁵ del autor.

¹ Algirdas, J., G. (1986) *Sémantique structurale*, PUF, Paris.

² Shaw, D. L., (1997) *La generación del 98*, Cátedra, Madrid.

³ Granjel, L., (1973) *La generación literaria del 98*, Anaya, Salamanca.

⁴ Baroja, P., (2001) *El árbol de la ciencia*, edición crítica de Inman Fox, Cátedra, Madrid.

⁵ Baroja, P., (1982) *Familia, Infancia y Juventud*, Caro Raggio, Madrid.

Por fin, hemos planteado como aparece el autobiografismo en la novela mediante la teoría de Francisco Fuster García¹ en su artículo “*Baroja como materia de sus libros: para una lectura de El árbol de la ciencia (1911) en clave autobiográfica*” que demuestra la existencia de dos facetas autobiográficas en la novela. Hemos constatado que, en la vida del autor y la del protagonista, se refleja un autobiografismo ideológico mediante dos personajes de la novela. Andrés Hurtado que representa el Baroja joven y sus expectativas ante su vida y su pensamiento, y el tío Iturrioz que representa principalmente la madurez ideológica del autor.

Hemos concentrado nuestra atención en la manera con la que aparecen los componentes sociales en la obra y hemos notado una faceta importante en las novelas de Pío Baroja que es el autobiografismo. Actualmente los investigadores consideran este tema como una nueva tendencia que puede aportar un plus al entendimiento de las obras del autor; de este modo sería relevante interesarse a los ensayos autobiográficos de Pío Baroja, y elaborar un análisis comparativo con sus novelas, ya que existe un paralelismo interesante a la hora de equiparar la creación literaria y las vivencias.

Cabe precisar que este campo de estudios ha sido bastante explorado, sin embargo, con este trabajo hemos querido poner en evidencia los textos críticos más fundamentales y representativos que tienen relación con nuestra obra, y esto con la finalidad de demostrar los componentes postmodernos de la literatura en “*El árbol de la ciencia*”. Así que, de cierto modo hemos hecho una recapitulación de las diferentes hipótesis aportadas por varios críticos modernos para apoyar nuestro punto de vista en esta área.

Para finalizar, queremos subrayar que hemos intentado demostrar la originalidad de la hibridación novela y la semi-autobiografía y esperamos que este trabajo participe, de cierta manera, a alimentar el dominio de los estudios críticos sobre el autor y sus obras y anhelamos que esta óptica abra vías nuevas de investigación para los futuros estudiosos aficionados a Pío Baroja.

¹ Fuster García, F., (2014) *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de El árbol de la ciencia (1911) en clave autobiográfica*, Revista de Literatura, vol., LXXVI, n°151.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DEL AUTOR

Baroja, Pío, (1920) *La dama errante*, Mendizábal, Madrid.

Baroja, Pío, (1982) *Desde la última vuelta del camino. Memorias: Familia, Infancia y juventud*, Tomo II, Caro Raggio, Madrid.

Baroja, Pío, (1997-1999) *Obras completas*, Galaxia Gutenberg/ círculo de lectores, Barcelona.

Baroja, Pío. (1997-1999) *Páginas de autocrítica. Obras completas. Vol. XVI*, Madrid.

Baroja, Pío, (2001) *El árbol de la ciencia*, edición crítica de Inman Fox, Cátedra, Madrid.

Baroja, Pío, (2006), *Desde la última vuelta del camino. Memorias III*, Tusquets, Madrid.

2. OBRAS CRÍTICAS

Abel, Olivier, (1996) *La problématisation du monde et la mimésis de Paul Ricœur*, Argumentation et questionnement, Puf, Paris.

Alberca, Manuel, (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la auto ficción*, biblioteca nueva, Madrid.

Auebach, Erich, (1977) *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris.

Bajtín. Mijail, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

Barthes, Roland, (1970) *S/Z*, Seuil, Paris.

Barthes, Roland, (1984) *La mort de l'auteur*, essais critiques IV, Le Bruissement de la langue, Seuil, Paris.

- Barthes, Roland, (1985) *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris.
- Beser, Sergio, (1983) *El Árbol de la Ciencia. Pío Baroja*, Laia, Barcelona.
- Bello, Vázquez, Felix, (1990) *El pensamiento Social y político de Pío Baroja*. Salamanca. universidad de salamanca.
- Botrel, Jean François, (1998) *La cultura del pueblo a finales del siglo XIX*, Actas del congreso internacional, universidad de Santiago de Compostela, Madrid.
- Criado, Isabel, (1974) *Personalidad de Pío Baroja: trasfondo psicológico de un mundo literario*, Planeta, Barcelona.
- De Unamuno, Miguel (2009). *Como se hace una novela*, Cátedra, Madrid.
- De Ancos Morales, Beatriz, (1998) *Pío Baroja: Literatura y periodismo en su obra*, Fundación universitaria española, Madrid.
- Eco. Umberto, (1993) *Lectorin fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona
- Eco, Umberto, (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona.
- Fraise, Emmanuelle ; Mouralis, Bernard, (2006) *Questions générales de littérature*, Seuil, Paris, p.206
- García Yebra, Valentín, (1974) *Poética*, Gredos, Madrid.
- García Posada, Miguel, (2007) *Guía del Madrid barojiano*, Biblioteca Madrileña de Bolsillo. Madrid.
- Genette. Gerard, (1972) *Figure III*, seuil, Paris.
- Genette, Gerard, (1982), *Palimpsestes*. Seuil, Paris.
- González, López, Emilio, (1971) *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías*, Las Américas, Madrid.

- Granjel, Luis S., (1953) *Retrato de Pío Baroja*. Barna, Barcelona.
- Greimas, Algirdas Julien, (1986) *Sémantique structurale*, PUF, Paris.
- Iser, Wolfgang, (1979) *El proceso de lectura*, Visor, Madrid.
- Jauss, Hans, Robert, (1990) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.
- Kerbrat Orcchini, Catherine, (1977) *Connotation*, presses universitaires de Lyon. Lyon.
- Lamontagne, André, (1992) *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, les presses de l'université Laval, Québec.
- Lejeune, Philippe, (1976) *le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- Lee Bretz, Mary (1979) *La evolución novelística de Pío Baroja*. José porrua Turazanas, Madrid.
- Maigueneau, Dominique ; Ostenstad, Igner, (2010) *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, L'Harmattan, Paris.
- Martínez Palacio, Javier, (1979) *Pío Baroja*, Taurus, Madrid.
- Ortega Y Gasset, José, (1971) *España invertebrada*. Revista de occidente, Madrid.
- Ortega. Y Gasset, José, (1990) *Meditación al quijote*, Taurus, Madrid.
- Ricœur, Paul, (1953) *Temps et réalité*, Seuil, Paris.
- Ricoeur, Paul, (1975) *La métaphore vive*, Seuil, Paris.
- Riffaterre, Michael, (1983) *Sémiotique de la poésie*, Seuil. Paris.
- Shaw. Donald, L., (1997) *La generación del 98*, Cátedra, Madrid.
- Tijeras, Eduardo, (1971) *Pío Baroja*, epesa, Madrid.
- Temmars, Malika, (eds.) ;Bonnafoous, Simone, (2007) *Analyse du discours et sciences humaines*, Ophrys, Paris.

Propp, Vladimir, (2006) *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.

Pouivet, Roger, (1996) *Esthétique et logique*, Mardaga, Bruxelles.

Van Dijk, Teun A., (1999) *El análisis crítico del discurso*. In.: *Anthropos*, n° 186. Barcelona.

3. ARTICULOS

Awatif Beggar, (2014) L'autofiction : un nouveau moded'expression autobiographique, Université Moulay Ismail, Meknés : www.revue-analyses.org , vol. 9, n° 2. Consultado el 06/06/2016.

Barthes, Roland, (1966) *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Recherchessémiologiques : l'analyse structurale du récit*, In : *Communications*, n°8. pp. 1-27.

Balfour, Sebastian, (1998) *Nuevas y viejas interpretaciones del 98 y de sus consecuencias en España*, Actas del VII Congreso de la AEA, Las palmas de Gran Canarias.

Benzaid, Aziza, (2014) *Pour une approche épistémologique des théories de réception*, revu n°14, département lettres et langues, Université de biskra.

Chevrolet, Teresa, (2008). *Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas de mimesis :poétique chez quelques théoriciens de la fin du XVIe siècle*, Université de Genève.

Fuster García, Francisco (2014) *Baroja como materia de sus libros: para una lectura de El árbol de la ciencia (1911) en clave autobiográfica*, *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, n° 151.

Fuster, García, Francisco, (2011) *La novela como fuente para la historia contemporánea: El árbol de la ciencia de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Universidad de Valencia, pp. 55-72.

Fraisse, Emmanuel, (2000) *La lecture est une pratique de la littérature*, du séminaire national Perspectives actuelles de l'enseignement du Français, Université e Cergy-Pontoise. Pp.1-5.

Genette, Gérard, (1966) *Frontières du récit*. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, Communication. Vol. 8.

Gary-Prieur, Marie-Noëlle, (Décembre 1971) *La notion de connotation(s)*, Sémantique de l'œuvre littéraire, In : Littérature, n°4, Littérature, pp. 96-107.

Hernandez Lobato, Jesus, (2009) *Biblical hypotext and jewish Haggadah in El árbol de la ciencia: the book of génesis according to Baroja*, In: Revista de literatura, Vol 71, N° 141, ed.: instituto miguel de cervantes, Madrid.

Hernández-Santaolalla, Víctor, (2010) *De la escuela de Constanza a la teoría de la recepción cinematográfica: Un viaje de ida y vuelta*, Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual, Frame, n°6, pp.196-218.

Hamon, Philippe (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. In: Littérature, n°6, pp. 86-110.

Venturini, Joseph, (1972) *La Mimesis d'Auerbach appliquée à Dante*, Littérature, vol n°5.

Zaldúa Garoz, Alexei, (2007) *El análisis del discurso en la organización y representación de la información y el conocimiento*, ACIMED [en línea] v.16, n°3. Ciudad de la Habana.

4. FUENTES ELECTRÓNICAS

El árbol de la ciencia de pío Baroja: Ideología, amargura y exasperación:: <http://www.monografias.com/trabajos99/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion/arbol-ciencia-pio-baroja-ideologia-amargura-y-exasperacion2.shtml>.

Mainer, J.C. <http://www.abc.es/20120602/cultura-libros/abci-antisemitismo-baroja-desaparecio-holocausto-201205311946.html>.

Tadié. J.Y., (1978) *Poétique du récit*. Paris. Ed.: P.U.F. http://www.memoireonline.com/08/11/4757/m_Representation-et-migration-dans-The-Pickup-de-Nadine-Gordimer2.html#fnref40

ANEXOS

Esquemas

Esquema nº1.....	62
Esquema nº2.....	71
Esquema nº3.....	77
Esquema nº4.....	79
Esquema nº5.....	110
Esquema nº6.....	114