

Pío Baroja

# Mala hierba

La lucha por la vida (2)

Prólogo de Ricardo Senabre



**Alianza** editorial

El libro de bolsillo

Primera edición: 2005  
Segunda edición: 2015  
Primera reimpresión: 2024

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Caro Raggio, 1918  
© de la presente edición: Alianza Editorial, S.A., / Ediciones Caro Raggio, 2005, 2024  
© del prólogo: Ricardo Senabre, 2005  
Calle Valentín Beato, 21  
28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-9358-3  
Depósito legal: M 26.632-2014  
Composición: Grupo Anaya  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

11 Prólogo de Ricardo Senabre

Mala hierba

Primera parte

- 31 1. El taller. – La vida de Roberto Hasting. – Álex Monzón
- 48 2. La señorita Esther Volowitch. – Una boda. – Manuel aprendiz de fotógrafo
- 60 3. «La Europea» y «La Benefactora». – Una colocación extraña
- 75 4. La baronesa de Aynant, sus perros y su mulata de compañía. – Se prepara una farsa
- 87 5. Vida y milagros del señor de Mingote. – Comienza la dulce explotación de don Sergio
- 100 6. Kate, la niña blanca. – Los amores de Roberto. – El pundonor militar. – Las cucas. – Disquisiciones antropológicas
- 118 7. El berebere se siente profundamente anglosajón. – Mingote, mefistofélico. – Cogolludo. – Despedida

Segunda parte

- 135 1. Sandoval. – Los sapos de Sánchez Gómez. – Jacob y Jesús
- 146 2. Los nombres de los sapos. – El director de «Los Debates» y sus redactores
- 154 3. El parador de Santa Casilda. – La historia de Jacob. – La «Fea» y la Sinforosa. – La chica sin madre. – Mala Nochebuena
- 168 4. La Navidad de Roberto. – Gente del Norte
- 182 5. Paro general. – Juergas. – El baile del frontón. – La iniciación del amor
- 190 6. La nieve. – Otras historias de don Alonso. – Las Injurias. – El asilo del Sur
- 209 7. La casa negra. – Incendio. – Fuga
- 216 8. Las cuevas del Gobierno Civil. – El repatriado. – La sopa del convento
- 226 9. Noche en el paseo de la Virgen del Puerto. – Suena un tiro. – Calatrava y Vidal. – Un tango de la bella Pérez

Tercera parte

- 241 1. ¿Será la buena? – Propositiones de Vidal
- 253 2. El «Garro». – Marcos Calatrava. – El «Maestro». – Confidencias
- 266 3. La Flora y la «Aragonesa». – La Justa. – La inauguración del Salón París
- 275 4. Un fusilamiento. – En el puente del Sotillo. – El destino

- 285 5. El calabozo del juzgado de guardia. – Digresiones. – La declaración
- 298 6. Lo que pasaba en el despacho del juez. – La Casa de Canónigos
- 305 7. La «Fea» y la Salvadora. – Ortiz. – Antiguos conocidos
- 312 8. La pista del «Bizco». – Las afueras. – El ideal de Jesús



## Prólogo

*La lucha por la vida*, título procedente de las palabras de Darwin en *El origen de las especies*, es una de las más famosas y significativas trilogías de Pío Baroja. Su primera versión, titulada *La busca*, apareció por entregas en el diario *El Globo*, entre el 4 de marzo y el 29 de mayo de 1903, con un total de 59 capítulos, y nunca ha sido reeditada. El autor debió de ir reescribiendo y ampliando la obra casi al mismo tiempo que se publicaban los folletines de *El Globo*, o lo hizo inmediatamente después, puesto que a lo largo de 1904 se editaron, en volúmenes independientes, las tres novelas en que se había convertido aquella primera versión, tal como hoy las conocemos: *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*. Entre *La busca* de 1903 y la trilogía del año siguiente hay abundantes diferencias: cambios estilísticos, alteraciones en el orden de algunos episodios y, sobre todo, un considerable incremento de la materia novelesca; de lo que un año más tarde sería *Aurora roja* apenas

había unas páginas en la versión publicada en *El Globo*. Sin embargo, una vez que se conoce la versión completa de la trilogía parece indudable que todo aquello que *Aurora roja* aporta al plan primitivo de la obra –esto es, el que se refleja en las entregas de *El Globo*– era necesario para completar la evolución del personaje central. Pero también es evidente que aquel plan inicial fue modificándose a medida que avanzaba la escritura de las entregas. En el prólogo que Baroja antepuso a la versión periodística, no reproducido luego en la trilogía, el autor, desfigurado bajo el disfraz de un abogado ocioso, finge conversar con un amigo al que le comunica su proyecto de escribir una novela titulada *La busca* en la que se propone «pintar mi familia en su desarrollo, en las distintas capas o costras sociales donde ha vivido», y añade: «En Madrid comenzaré por los golfos, y seguiré hacia arriba pasando por el obrero, el comerciante grande, el trepador, hasta llegar al arisócrata». Dejando aparte las bromas y jugueteos del prólogo –que tiene por sí mismo entidad de breve relato de ficción, con su mezcla de realidad y fantasía–, parece claro que Baroja, aun sin contar con un plan muy preciso, cifraba su propósito en esbozar un amplio fresco de la sociedad madrileña, si bien luego redujo el ámbito de las acciones para centrarse especialmente en el inframundo de mendigos y delincuentes, en las gentes humildes y en el despertar de las reivindicaciones de la clase obrera. Muchos años más tarde, al evocar sus primeros pasos como escritor, Baroja confesaba:

El convivir durante algunos años con obreros, panaderos, repartidores y gente pobre, el tener que acudir a veces a la

taberna para llamar a un trabajador con frecuencia intoxicado, me impulsó a curiosear en los barrios bajos de Madrid, a pasear por las afueras y a escribir sobre la gente que está al margen de la sociedad.

Y añadía que los antecedentes de este tipo de literatura se encuentran «en la novela picaresca española, en Dickens, en los rusos, en la novela folletinesca francesa de los *bas fonds*, que tiene su obra maestra, si no desde un punto de vista literario, desde un punto de vista social y popular, en *Los misterios de París*, de Eugenio Sue». Tenía Baroja, indudablemente, conciencia de la novedad de su aportación, como se deduce de un artículo escrito muchos años más tarde y recogido en *Vitrina pintoresca*:

Las afueras madrileñas no han producido gran curiosidad entre los escritores españoles [...] Galdós tiene alguna nota descriptiva de las afueras madrileñas en la novela *Misericordia*; pero es la descripción del que se asoma a ver algo que no le produce interés [...] Las afueras de Madrid no han tenido escritor que las haya explorado y descrito. Únicamente yo he intentado hacerlo en las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, novelas un tanto deshilvanadas, pero que tienen cierta autenticidad sentimental.

Pero la trilogía barojiana es algo más que una radiografía del Madrid suburbial en el tránsito del siglo XIX al XX. Los múltiples personajes que pueblan estas páginas, algunos de los cuales aparecen sólo fugazmente, ayudan, en efecto, a producir la sensación de un mundo hormigueante y bullicioso en el que la muchedumbre

predomina sobre el individuo. Que la trilogía debía acoger a muchos personajes es algo que Baroja debió de tener muy claro antes de comenzar, como se desprende de las desenfadadas palabras del prólogo aparecido en *El Globo*:

Los tipos que no los tenga los inventaré. Los procedimientos son fáciles; por ejemplo, reúno el mal humor de uno con la avaricia del otro y la cazurrería del de más allá, y hago un tipo [...] Veo a un señor glotón, gordo y bastante bruto, pues de este señor hago tres señores: uno glotón, otro gordo y otro bastante bruto.

Pero, en realidad, y a pesar de que la afición de Baroja a la pintura de tipos se manifiesta aquí por doquier, la diversidad de sucesos y personajes constituye el fondo –minuciosamente detallado, eso sí– en el que se inscriben los años de adolescencia y juventud de Manuel Alcázar, desde su llegada a Madrid, hacia 1888, hasta 1902, cuando es dueño de una imprenta y acaba de casarse con la Salvadora. Éste es, aproximadamente, el marco cronológico de la historia. Puede considerarse *La lucha por la vida* como un relato de formación en el que lo esencial, la línea conductora que proporciona cohesión y unidad al conjunto, es el proceso evolutivo de Manuel desde los doce o trece años; esto es, la narración de sus actos, con los errores y las experiencias que van jalonando su progresiva instalación en la sociedad. Manuel se une a esa oleada migratoria que, abandonando la periferia o el mundo rural, comenzó a invadir las ciudades en busca de mejor fortuna durante los últimos años del siglo .

La complejidad de personajes y escenarios de las tres novelas no es gratuita ni se halla dispuesta mediante la simple acumulación de episodios, aunque es cierto que la sucesión vertiginosa de acontecimientos y el ritmo rápido de la narración hacen pensar en la novela folletinesca decimonónica –Sue, Ponson du Terrail, Gaboriau, Feval, Feuillet, etc.– y en algunos escritores también admirados por Baroja, como Dickens. Ahora bien: todo lo que Baroja introduce en la historia tiene una repercusión directa o indirecta en la formación de Manuel, en su difícil adolescencia, en la resolución de sus dudas y en el rumbo de sus acciones. Manuel se debate desde el principio entre influencias contrarias, entre personajes que lo incitan a forjarse una vida honrada, laboriosa y digna, como Roberto y la Salvadora –cuyo nombre no es una casualidad–, y otros que, por el contrario, constituyen fuerzas negativas y procuran su hundimiento moral, como Vidal y el *Bizco*. Al igual que sucede en otras obras de Baroja, circula por toda la trilogía una profunda corriente ética, una actitud solidaria ante los desfavorecidos de la sociedad. El influjo bienhechor acabará por triunfar, pero Manuel conoce a otros personajes que finalmente escogen la senda equivocada, como la Justa, que pasa de ser una muchachita atractiva a convertirse en «una mujerona de burdel». Existen otros fracasos, como el de Leandro, que se deja arrastrar por la pasión de unos celos enfermizos, o el de Vidal, víctima de una desmedida ambición. De otro signo es el ejemplo de Juan, espíritu puro y generoso, defensor de unos ideales de imposible realización en una sociedad egoísta, mediocre, injusta e insolidaria. Juan, que cubre la última parte

de la trilogía, es, en este sentido, el personaje quijotesco por antonomasia de la literatura barojiana. En el polo opuesto se sitúa don Alonso, representación del español que vive en el pasado, absorto en las grandezas pretéritas, como la caricatura degradada de un viejo hidalgo empobrecido, fuera del tiempo y de la realidad, o como representación de esa España ensimismada y parálitica que denunciaron repetidamente Joaquín Costa y los escritores regeneracionistas, marcando el camino a los jóvenes del 98.

Junto a ellos, una multitud de personajes diestramente retratados, cada uno con sus características y su peculiar historia, forman un conjunto sin parangón alguno en la literatura narrativa de la época. Mujeres como la Petra, madre de Manuel, o la Salomé, tienen perfiles inconfundibles. Y lo mismo podría decirse del señor Custodio, el trapero, del cínico Mingote, del periodista Langairiños, de anarquistas como Prats y el *Libertario*. Variadísimo es el friso de chulos y valentones de arrabal –el *Valencia*, el *Pastiri*, el *Carnicerín*, el *Cojo*, el *Tabuenna*–, al igual que las prostitutas –la *Rubia*, la *Chata*, la *Mellá*, la *Rabanitos*, etc.–, cuya caracterización lingüística, repleta de giros coloquiales, tics propios, vulgarismos y voces jergales, es de extraordinaria precisión. Comparada con el panorama del mundo suburbial madrileño que Galdós trazó en *Misericordia*, o con el Madrid de mendigos y maleantes en que Blasco Ibáñez, esta vez en la estela de Baroja, situó poco después *La horda*, la trilogía barojiana ofrece una variedad incomparablemente mayor de tipos y ambientes. El erudito Adolfo Bonilla y San Martín saludó la aparición de *La lucha por la vida* con certeras palabras:

«En toda la trilogía late un violento y fortísimo espíritu de oposición contra nuestra viciosa organización social y contra las infinitas preocupaciones que ahogan la espontaneidad y amargan la existencia del hombre. Es una empresa noble y redentora». La vigencia de estas novelas permanece intacta un siglo después de su publicación, cuando la ciudad y la sociedad han cambiado mucho, precisamente porque el propósito de *La lucha por la vida* no era componer sin más una crónica histórica, sino relatar la formación de un ser humano en un medio hosco y adverso. Y la existencia de holgazanes, pícaros, estafadoras, personas laboriosas, seres desvalidos y gentes de espíritu generoso no es algo exclusivo de una época. Esta atención a lo inmutable y esencial, esta intuición narrativa para seleccionar lo perdurable, dejando a un lado los rasgos que podrían resultar más externamente costumbristas y perecederos de la historia por estar demasiado sometidos a circunstancias pasajeras, es lo que proporciona a *La lucha por la vida*, como a todas las grandes novelas, su carácter inmarcesible, su resistencia a la tenaz erosión del tiempo.

### *Mala hierba*

*Mala hierba* es la continuación natural de *La busca* –aunque podría leerse de manera independiente sin demasiados problemas– y también su progresión, si se tiene en cuenta que del marco predominantemente suburbial de la novela anterior pasamos al medio urbano, y que los maleantes reducen su presencia o reaparecen, como en el caso de Vidal, elevados a la categoría de estafadores,

tramposos de baja estofa o delincuentes de guante blanco. El título proviene de un artículo titulado precisamente «Mala hierba», que Baroja dio a conocer en *El Globo* en diciembre de 1902 –pocos meses antes de comenzar la publicación por entregas de *La busca*–, que anticipa también algunos motivos de las tres novelas. En sus Memorias (*Final del siglo XIX y principios del XX*, V, 3) enjuicia el autor su obra con estas palabras: «La segunda parte de *La busca* se titula *Mala hierba*, y a pesar de que en el libro de mis *Páginas escogidas* hablo más bien mal que bien de ella, creo que es mejor que la primera parte. La impresión de pánico ante la vida de irregularidad y de crimen se refleja con bastante fuerza en este libro».

Manuel, en efecto, se debate entre su tendencia a la abulia y su vaga aspiración a encauzar su vida mediante el trabajo regular, estimulada por personajes como Roberto Hastings, cuyo influjo en Manuel es ahora constante. Es Roberto quien diagnostica con crudeza: «Hoy no eres más que un vago, y debes hacerte obrero». La historia del estudiante inglés, que realiza infinitas gestiones para alcanzar una cuantiosa herencia, permite ampliar considerablemente la visión del personaje, cuyo socorro económico será decisivo en la vida de Manuel. Otros dos tipos fundamentales que ayudan a modelar la conducta de Manuel aparecen y se desarrollan en esta novela: el cajista Jesús, que lo introduce en el mundo de tipógrafos e impresores y despierta en él los primeros ideales anarquistas, y la Salvadora, ejemplo de generosidad y entrega, gracias a la cual irá poco a poco Manuel disciplinando su vida. No es casual que sea Jesús quien da amparo a la Salvadora,

ni que la primera vez que la huérfana aparece, en la memorable escena del parador de santa Casilda, lo haga aferrando a su hermano menor, a quien cuida en medio de la miseria como una madre.

A pesar de su modestia, estos dos personajes constituyen, junto con Roberto Hasting, los modelos de vida que impulsarán poco a poco la regeneración de Manuel. Frente a ellos se sitúa la corriente paralela de la «mala hierba»: Bernardo Santín, que tiene «una falta de moral absoluta» y es capaz de cualquier aberración para prolongar su vida de ocio despreocupado; Bonifacio Mingoite, el agente de colocaciones que basa sus negocios en la estafa y el engaño; Marcos Calatrava y Vidal, granujas que utilizan el juego para estafar a los incautos; el *Maestro*, falsificador y delincuente distante y prestigioso. Un friso variadísimo de gentes derrotadas y de vida precaria, desde la baronesa de Aynant o don Alonso, el *Hombre-Boa*, hasta la Justa, completan la visión desoladora de una ciudad llena de contrastes en la que Manuel pasa por experiencias tan penosas y humillantes como los calabozos gubernativos, las noches al sereno, los refugios para indigentes y la sopa boba, cada vez más convencido de que debe enderezar su vida pero sin el ánimo suficiente para perseverar en el empeño. La ciudad es el puerto engañoso donde zozobran muchas vidas llegadas desde la periferia en busca de acomodo.

Muchas de las historias secundarias que vertebran los episodios de *Mala hierba* son desarrollos de diversas experiencias del autor. Todo lo relativo a la búsqueda de documentos por parte de Roberto Hasting para reclamar la herencia —asunto iniciado ya en *La busca* y del que

se ha dicho incluso que tiene carácter folletinesco— está inspirado por lo que Baroja cuenta en sus Memorias (*Familia, infancia y juventud*, IV, 15) acerca de sus pesquisas juveniles sobre un cura llamado Baroja, que se había enriquecido en Venezuela, fue luego apresado por los ingleses y murió finalmente en Cádiz, dejando su fortuna «en el Banco de San Fernando, parte para sus herederos y parte para su ama». La escena de la fiesta en el Hotel París con la actuación de la *Chuchita* (III, 3) concluye con la vuelta a casa de la bailarina, acompañada por unos cuantos periodistas y por Manuel y Vidal, todos ellos deseosos de felicitar al padre de la muchacha, al que le comunican que la bailarina estuvo «al principio, un poco tímida», pero que «luego se soltó». El padre, un coronel retirado que se encuentra fumando tumbado en la cama, comenta: «Si las bailarinas son como los militares: en cuanto llegan al terreno se crecen». La anécdota reproduce un recuerdo de Baroja que el novelista dejó consignado en sus Memorias (*Final del siglo XIX y principios del XX*, V, 4) después de confesar que «algo de lo que se refiere [en *Mala hierba*] a vidas de bailarinas depende del conocimiento que hicimos hace más de cuarenta años con la *Chelito*». Cuenta Baroja cómo asistió, en compañía de su amigo Paul Schmitz, a la presentación de la *Chelito* en un salón de variedades de la calle de la Montera, y, al concluir, la madre de la bailarina les pidió que acudieran a su domicilio para explicar al padre de la bailarina «cómo había estado la chica». Acudieron, en efecto, a la casa y encontraron al padre «metido en la cama» y «fumando un cigarrillo en una boquilla». Y añade lo siguiente, que, como se verá, difiere muy poco de lo narrado en

*Mala hierba*: «—¿Qué tal ha estado la *Chelito*? —preguntó. —Muy bien, un verdadero éxito —le contestamos [...]. El padre de la *Chelito* permaneció un momento silencioso, fumando, y luego dijo sentenciosamente: —Las bailarinas son como los militares, que se crecen al fuego».

La Flora recuerda (III, 4) que siendo niña había presenciado la ejecución de Higinia Balaguer —conocidísima por el crimen de la calle de Fuencarral— y lo relata de este modo: «En los desmontes hormigueaba el gentío. Vino la Higinia vestida de negro, apoyada en los Hermanos de la Paz y Caridad; debía de estar ya muerta de espanto; la sentaron en el banquillo, y el cura con una cruz alzada se puso delante de la Higinia; la ató el verdugo con unas cuerdas por los pies, sujetándole las faldas; luego le tapó la cara con un pañuelo negro, y poniéndose detrás de ella, dio de prisa dos vueltas a la rueda; en seguida le quitó el pañuelo de la cara y quedó la mujer tan raída sobre el palo». Una vez más, el escritor ha recurrido a su memoria, como se comprueba al leer el artículo «Verdugos y ajusticiados», incorporado al libro *Vitrina pintoresca*, en el que Baroja evoca uno de sus recuerdos de juventud, casi con las mismas palabras utilizadas por el personaje de la novela: «Años después presencié la ejecución de la Higinia Balaguer, la del crimen de la calle de Fuencarral, desde los desmontes próximos a la cárcel. Hormigueaba el gentío. Soldados de a caballo formaban un cuadro muy amplio. La ejecución fue rápida. Salió al tablado una figurita negra. El verdugo le sujetó los pies y las faldas. Luego los Hermanos de la Paz y Caridad y el cura con una cruz alzada formaron un semicírculo delante del patíbulo y de espaldas al público.

Se vio al verdugo, que ponía a la mujer un pañuelo negro en la cara, que daba una vuelta rápidamente a la rueda, quitaba el pañuelo y desaparecía».

Otros pasajes forman parte igualmente de las experiencias del autor, siempre refractario a describir lugares o ambientes que no haya observado personalmente, como declara en sus Memorias (*La intuición y el estilo*, V, 4): «Yo siempre he tendido a hacer descripciones por impresión directa, y sea amaneramiento o costumbre, no podría hablar de un personaje secundario sin conocerle algo y sin saber dónde vive y en qué ambiente se mueve». Lo que sucede es que las descripciones que se suceden en *Mala hierba* no son nunca simple inventario de elementos, sino que están seleccionadas por una pupila sensible que muestra el revés de la apariencia, la pobreza y las lacras de una sociedad, y se compadece de ellas. Junto a la denuncia en la presentación de lugares y tipos míseros, hambrientos, enfermos o desahuciados de la vida, hay una mirada compasiva y dolorida que humaniza la visión y coloca la narración muy por encima del realismo fotográfico y escueto de cortos vuelos. En el artículo «Crónica. Hampa», publicado en *El Pueblo Vasco* el 18 de septiembre de 1903, Baroja comenta sus andanzas por los suburbios madrileños, esta vez sin artificio narrativo alguno y, por consiguiente, sin desfigurar su punto de vista personal, con palabras que parecen el plan esquemático de *Mala hierba*:

Madrid está rodeado de suburbios en donde viven peor que en el fondo de África un mundo de mendigos, de miserables, de gente abandonada [...] ¿Quién se ocupa de ellos? Nadie,

absolutamente nadie. Yo he paseado de noche por las Injurias y las Cambroneras, he alternado con la golfería de las tabernas de las Peñuelas y de los merenderos de los Cuatro Caminos y de la carretera de Andalucía. He visto mujeres abandonadas en las cuevas del Gobierno Civil y hombres echados desnudos al calabozo. He visto golfos andrajosos salir gateando de las cuevas del cerrillo de san Blas y les he contemplado cómo devoraban gatos muertos [...] He visto asilos que son la parodia más terrible de la caridad; hospitales en donde los enfermos mueren abandonados [...] Y no he visto a nadie que se ocupara en serio de tanta tristeza, de tanta laceria. ¿Es egoísmo monstruoso o es olvido? No sé. Sólo sé que entre los miserables y los poderosos hay una muralla tan alta que los unos no se enteran de lo que hacen los otros.

También aquí, como en *La busca*, el tratamiento literario del paisaje hace de él siempre la trasposición de un estado de ánimo. Cuando Manuel y Jesús, tras varias semanas de vagabundeo abúllico y de abandono, acaban durmiendo en el asilo de las Delicias junto a mendigos, granujas, tullidos y pordioseros, la descripción posterior del amanecer urbano –representación simbólica, claro está, del mundo en torno– constituye una visión desoladora que no deja resquicio alguno a la esperanza mediante el procedimiento –sólo en apariencia simple– de utilizar únicamente en la selección léxica colores turbios, opacos, y contornos difusos, con un dominio magistral de las posibilidades cromáticas del lenguaje:

Temblaban las luces mortecinas de los distanciados faroles de ambos lados de la carretera. Se entreveían en el campo,

en el aire turbio y amarillento como un cristal esmerilado, sobre la tierra sin color, casucas bajas, estacadas negras, altos palos torcidos de telégrafos, lejanos y oscuros terraplenes por donde corría la línea del tren. Algunas tabernuchas, iluminadas por un quinqué de luz lánguida, estaban abiertas [...] Luego ya, a la claridad opaca del amanecer, fue apareciendo a la derecha el ancho tejado plomizo de la estación del Mediodía, húmedo de rocío; enfrente, la mole del Hospital General, de un color icterico; a la izquierda, el campo yermo, las eras inciertas, pardas, que se alargaban hasta fundirse en las colinas onduladas del horizonte bajo el cielo húmedo y gris, en la enorme desolación de los alrededores madrileños.

En este aspecto, Baroja se aleja también infinitamente de sus predecesores y de sus modelos decimonónicos, al convertir la descripción de ambientes en elemento de caracterización psicológica.

Forma parte igualmente de las innovaciones barojianas algo que en *Mala hierba* es posible apreciar de manera nítida: la fragmentación de las acciones, o, dicho con más precisión, la multiplicación de acciones secundarias que a veces dan la impresión de entorpecer la marcha de la acción principal. Algunos críticos han censurado lo que consideraban falta de unidad, alegando que hay episodios innecesarios en la novela, pasajes que podrían suprimirse sin daño alguno del conjunto. Pero lo cierto es que esos episodios, incluso los que parecen más alejados de la vida de Manuel, como las historias de Roberto, Esther o Fanny, ayudan a delinear la personalidad de personajes que, como Roberto, serán decisivos en la evolución de Manuel, de modo que sí afectan al personaje

central, aunque sea de manera indirecta. Por otra parte, estos numerosos tipos secundarios —Álex, Jacob, la *Rabanitos*, don Alonso, el *Garro*, Ortiz, etc.— enriquecen y delimitan los variopintos lugares de las distintas acciones, contribuyendo así a transmitir la sensación de vida incesante y dinámica que se desarrolla en la gran ciudad. La técnica de la fragmentación narrativa, que anuncia ya, por cierto, un rasgo característico de la literatura del siglo XX —y podrían citarse abundantes ejemplos, desde Dos Passos o Sartre hasta Cela y Vargas Llosa—, permite, además, la práctica de la elipsis, de los espacios temporales no narrados que el lector puede reconstruir libremente. Es posible, por ejemplo, que un capítulo (II, 3) comience situando la acción en primavera y pocas páginas más adelante salte al día de Nochebuena. Esta técnica constructiva proporciona a menudo un ritmo vertiginoso al relato, peculiaridad que, sin embargo, no deja sucesos y personajes desvaídos, gracias a la precisión expresiva y a la plasticidad con que Baroja los trata y los fija en la memoria del lector.