

## FELIPE TRIGO <sup>1</sup>, ENTRE EL 98 Y ORTEGA. IDEAS SOBRE LA NOVELA.

Francisco Peña  
(I.B. Complutense)

Cuando a finales del siglo XIX se resquebrajaban los principios del racionalismo, se abren las puertas para dar paso a una nueva concepción histórico-filosófica del arte. Las ideas filosóficas de Nietzsche o Schopenhauer se introducen en las directrices básicas de los movimientos culturales anteriores y hacen aflorar a la superficie nuevos planteamientos artísticos que modifican la diáspora prospectiva de la conciencia ampliamente aburguesada del siglo XIX. El hombre, el artista en particular, ante las interrogantes planteadas frente al objetivismo anterior, y que es considerado como excluyente de cualquier otro tipo de análisis, deja un momento en el aire su pincel, y su mente parece perderse en el vago infinito en lugar de fijarse en el objetivo de turno para fotografiarlo en su obra. Este breve momento le basta para reconocer que su mirada puede trascender el plano de la realidad visual.

La generación del 98 supone en España esa interrogante vital y el comienzo de una nueva andadura por los vericuetos del arte. La crisis social y política del 98 contribuye no poco a ello. Cuando se produjo el desastre, un silencio recorrió las obnubiladas mentes españolas y se alcanzó ese momento de vaga mirada al infinito que más que al infinito fue una introspección en algo tan cercano como uno mismo.

Hubiera sido el momento de analizar la situación social de España y volcar todo su interés en el desarrollo de lo objetivo, de lo material. Pero el aldabonazo de la historia había sido muy fuerte o las corrientes filosóficas empujaban demasiado, el caso es que nuestros artistas se introdujeron profundamente en la conciencia, sobrepasaron los límites de lo español y se dedicaron a analizar los grandes temas trascendentes del ser humano siempre insolubles.

---

<sup>1</sup> FELIPE TRIGO nació en 1874 en Villanueva de la Serena (Badajoz). Estudió medicina y ejerció de médico rural en varios pueblos. Esta experiencia quedó reflejada en su novela *El médico rural*. Tomó parte en la campaña de Filipinas y rechazó el gobierno de Cuba que le ofreció Canovas. De su primera novela, *Las Ingenuas* (1901), vendió más de cincuenta mil ejemplares, cifra fabulosa para aquella época. Murió, suicidándose en Madrid, en 1916.

Obras más significativas: *Las Ingenuas* (1901), *La Altísima* (1907), *En la carrera* (1909), *El médico rural* (1912), *Jarrapellejos* (1914). Su teoría vital y literaria se puede estudiar a través de *El amor en la vida y en los libros*, estudio publicado en 1907 y en los prólogos a *Las Ingenuas* y *Murió de un beso* (1910).

Como bien dice Donald Shaw <sup>2</sup>, pocos escritores hay entre los del 98 que hablen de aspectos sociales y mejoras concretas para el vivir de los españoles; por el contrario dominan ampliamente las novelas existencialistas y los grandes interrogantes. Cuando Maeztu, Azorín y Baroja escriben el *Manifiesto de los tres* <sup>3</sup>, dedican la mayor parte de los puntos a temas de índole abstracta y existencial. Pues bien, cuando envían el manifiesto a Unamuno para que se adhiera a este movimiento, todavía este autor responde negativamente aduciendo que sus preocupaciones son más hondas y que no conviene limitarse a lo material.

No es extraño, pues, que la mayoría de los escritos del 98 estén cargados de significación filosófica y que sus novelas se conviertan en un paradigma de divulgación ideológica. "Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto cada época prefiere un determinado género" <sup>4</sup>.

El género del 98 es la introspección existencialista y la novela pierde casi por completo su rasgo fundamental como es la pintura de caracteres. Con razón Unamuno llamaba a sus novelas "nivolas". La mente atormentada del autor se introduce en las páginas de su obra hasta tal punto que todos los personajes son la escueta representación de una idea. Con este punto de partida que no abandonan nunca, hacen aparecer una serie de "hombres que hablan" como meros expositores de temas de conducta, de análisis, filosóficos y existencialistas. Los diálogos de Unamuno se convierten, en la mayoría de las ocasiones en su propia voz reflejada dualmente en dos voces que exponen argumentan y razonan pero nunca "viven", nunca "son". Por mucho que nos quiera convencer, y aunque Augusto Pérez se revuelva contra su creador y pretenda una vida independiente y libre, no concebimos a este personaje fuera de la mente de Unamuno, sino exclusivamente como contrapunto de su exposición filosófica.

Con mayor claridad se puede apreciar esta correlación ideológica en Baroja-Hurtado del *Árbol de la Ciencia* y en el Azorín-Azorín de *La Voluntad*.

La identificación autor-personaje conlleva necesariamente una trascendencia de la realidad que supera el objetivismo y el análisis externo para colocar en un primer plano el mundo interior estático y, en buena parte, también estético. El autor del 98 transgrede las "normas clásicas" de la novela acuciado por una necesidad interna que le conduce inexorablemente a asumir el papel de intelectual, de conciencia comunal frente al resto de la sociedad.

Su palabra, por esa misma trascendencia, se transforma en eterna y universal, desgajándose de las coordenadas concretas del individuo real, bien

---

<sup>2</sup> SHAW, Donald, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978, pp.27 y ss.

<sup>3</sup> Citado por GRANJEL, Luis en *La Generación Literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1973, pp.206-210.

<sup>4</sup> ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p.101.

por su absoluta incapacidad para mirar a su alrededor, bien por el absoluto convencimiento de una necesidad espiritual del hombre, o bien por el temor de encontrarse frente a una situación ante la cual cualquier tipo de palabra sobra si no es acompañada del más ferviente radicalismo.

Ante este análisis de lo interno, el 98 se ve obligado a rechazar el aspecto íntimo sensorial -valor arraigado en el modernismo- por cuanto supone de superfluo y accesorio, toda vez que su palabra de conciencia comunal le fuerza a la austeridad. No es extraño, pues, que los hombres del 98 admirasen a Castilla donde pretenden descubrir la raíz de lo español. El paisaje "llano, raso, yermo y polvoriento", con palabras de Azorín, de Castilla, el carácter austero, ensimismado y resignado del campesino castellano, presentan una similitud de imágenes con su obra. La eliminación de todo elemento no sustantivo va determinando su literatura hacia un proceso de desnudez que ocasiona su reducción al límite. De esta manera el hombre desaparece como un conjunto de órganos entrelazados en un todo armonioso para convertirse en una clave ideológica que no es más que el culmen del proceso de abstracción realizado y que supone el abandono de todo aquello que no conlleve una unidad intrínseca en lo específicamente trascendente.

El mundo novelesco se transforma así desde el carácter dinámico del ser humano en un profundo sentido estático y el flujo temporal del devenir se detiene. La "duree" bergsoniana, considerada por Luckacs como elemento fundamental de la creación novelística, junto a la "totalidad de los objetos" de Hegel, se convierte en el 98 en una acumulación de fotografías de la palabra sin tiempo, y los objetos se reducen al "hombre que habla" aislado y carente de las coordenadas externas de la realidad que le determina y concretiza como hombre inmerso en la totalidad de la sociedad.

Frente a esta concepción romántica, en cuanto que el camino realizado parte del yo, aunque intelectualizado, surge la figura de Felipe Trigo, fiel producto de su época. Pero además, Trigo ha recibido otra herencia que le relaciona con el racionalismo decimonónico imperante todavía en España a principios del siglo XX. El realismo de Galdós, Clarín, Pereda, etc. y el naturalismo de Zola, Blasco Ibáñez, etc., aportan todavía suficientes testimonios para que ambas corrientes se entrecrucen frecuentemente.

Ante esta dualidad antagónica, Trigo va a pretender fundir en una sola la doble ideología novelesca que ha conocido, el espiritualismo y el materialismo o realismo, en lo que él ha llamado el "salvajismo intelectualizado" o "el hombre primitivo y el hombre-Dios" <sup>5</sup>.

En primer lugar comienza negando la validez del arte al que denomina "una alcahuetería" en cuanto que está sometido a un proceso de abstracción tal que le hace alejarse considerablemente de lo que podría ser su punto de partida: la vida. El proceso de abstracción artística se desvincula de ella

---

<sup>5</sup> TRIGO, Felipe, *El amor en la vida y en los libros*, Madrid, Renacimiento, 1920, p.202.

porque los elementos que configuran el arte borran con su estatismo cualquier sensación de vida, entendiendo ésta fundamentalmente en su condición dinámica.

Esta postura se podría encuadrar también dentro de un movimiento romántico que rompe las normas clásicas de abstracción artística y enmarcarla en una estructura orgánica y mutable -según la terminología de Eugenio D'Ors- contraria a la "cristalina y eterna". Pero se aleja del romanticismo del 98 en cuanto que aquellos intelectualizan el "ego" como punto de partida y Trigo va a iniciar su novela en la experimentación vital; es decir, va a realizar un proceso inverso, partiendo de lo externo intentará alcanzar un análisis introspectivo del ser humano. El intelectualismo del 98 lleva a estos autores a una trascendentalidad filosófica alejada definitivamente del desarrollo vital orgánico.

En esto se basa su ataque a lo intelectual y a Unamuno en particular "porque la vida es... instinto y es emoción siempre, mientras que la inteligencia no es de ella más que una función, todo lo noble que se quiera, pero función al fin, como la digestión o la respiración" <sup>6</sup>.

El ser mental, intelectualizado, adolece del espacio vital suficiente en que pueden desarrollarse todas las manifestaciones que conforman el ser humano. Frente a él defiende Trigo la importancia del "ser moral", entendiendo éste como el conjunto de interrelaciones del hombre consigo mismo y con su medio. La novela de F. Trigo se configura así como el proceso de introducción de los factores individuales en el medio social. El ser individual adquiere su pleno desarrollo cuando entrecruza sus líneas de actuación con el entorno lo que le dota del realismo concreto y necesario para su consideración como se mortal y humano.

De la importancia que adquiere este ser individual deviene la otra contraposición que Trigo realiza en su novela: la negación de la validez de la corriente naturalista. En esta, el proceso de creación supone la eliminación del valor del "ego", en cuanto que los determinismos sociales y externos ahogan al individuo. Si aparecen los primeros planos en los que se puede analizar la psicología del personaje, en el naturalismo se convierten en una disección científica que, por serlo está sujeta a un organigrama determinado y posee, por tanto, toda la frialdad del tratamiento "biológico".

Para suponer esta antinomia intelecto-naturalismo, Trigo propone la creación de una nueva forma novelística que pretende fundir ambas en lo que él ha denominado el "psicologismo de lo dinámico". Esta expresión resume el plano individual pero profundo sometido a un continuo movimiento inmerso en los diferentes avatares que la realidad social le impone.

---

<sup>6</sup> TRIGO, Felipe, Op. cit., p.270.

De esta forma los personajes creados por el propio Trigo han de ser experimentados previamente por el propio autor, y una vez descubiertos sus móviles e inquietudes los pone en "función vital, pero sin perder el hilo de la lógica, que en la simple observación de la realidad se perdería" 7. El flujo desde el autor-personaje a la realidad y viceversa es constante. Ambos planos entremezclan sus polos en un vaivén continuo de influencias.

Por eso F. Trigo necesita utilizar la autobiografía, puesto que es su único medio de experimentación y que le va a permitir proceder a la auténtica introspección psicológica del personaje. Así el autor abandona la mera observación que limitaría su conocimiento notablemente, pero, a la vez, y puesto que ha vivido sometido a una serie de presiones externas, tal como en la vida se produce, estas pasan a formar parte indisoluble de su propia existencia psicológica configurando el dinamismo vital que dota de humanismo concreto a su personaje.

Renuncia, pues, F. Trigo al intelectualismo noventaiochista que sólo supondría el desarrollo ideológico de la mente del autor, al introducir este dinamismo vital frente al estatismo filosófico de Azorín o Unamuno.

Pero no se puede decir que Trigo abandone su concepción romántica. Su punto inicial de partida es, como en aquellos, su propio yo. Lo que cambia es la finalidad y el desarrollo de su perspectivismo; mientras que en el 98 la mente aparece como centro esencial del conocimiento, en Trigo los aspectos físicos y emotivos se equiparan e incluso superan a los mentales.

De esta manera, Trigo pretende superar el realismo decimonónico y el romanticismo noventaiochista a través de una contemplación de la realidad tamizada por su propia experiencia personal. Esta dota de un profundo subjetivismo a esa realidad, pero permite analizar con todo detalle el conflicto planteado entre ambos polos: individuo y sociedad.

Se encuentra, pues, F. Trigo en una época de cambios de las estructuras mentales literarias. Por un lado el flujo todavía imperante del realismo que le hace concebir muchas páginas cargadas de minuciosidad e inmersas en el tiempo concreto, y, por otro, su reacción romántica que supone la rebelión del sujeto contra las normas sociales y reales defendiendo apasionadamente ciertos postulados contrarios a las doctrinas tradicionales.

Evidentemente esto provoca en Trigo un mar de confusiones y contradicciones que no están muy alejadas de su propia vida. Los conflictos vitales plasmados en sus novelas subyacen, con toda su verdad, en los últimos años de su existencia, profundamente depresivos, y que le llevaron al suicidio.

Frente a la fuerza pasional y al lírico dinamismo de F. Trigo, surge,

---

7 TRIGO, Felipe, Op. cit., p.159c

coetáneo con él, pero con una mentalidad claramente distinta, la voz serena, fría y armoniosa de Ortega y Gasset.

Cuando publica su opúsculo *Ideas sobre la novela* <sup>8</sup>él mismo nos dice que lo hace para rebatir ciertos planteamientos vertidos por Baroja en una conversación habida con él. El punto de vista de este autor fue luego publicado como prólogo a la novela *La nave de los locos* <sup>9</sup>.

La profunda divergencia entre Ortega y Baroja revela, por sí misma, la índole contraria de su ideología, mentalidad formación y concepción del mundo.

Frente al romanticismo personalista de Baroja, como todos sus compañeros de generación, surge el clasicismo metódico de una mente analítica que estudia serenamente la propia esencia de lo literario.

Entre ambos, Trigo desempeña un papel decisivo, como ejemplo típico de ese devenir del tiempo literario. Precisamente por su papel de bisagra no gustará ni a unos ni a otros pero sí al público que leyó a Trigo con un interés apasionante -¡se hizo rico con la literatura!- porque veía en su obra, quizá un reflejo más cercano de sus propias contradicciones.

Nada más comenzar su disertación teórica sobre la novela, Ortega afirma que "nuestro interés se ha transferido de la trama a las figuras de los actos a la personas" <sup>10</sup>. Reniega de esta trama como algo insustancial y de la que dice que difícilmente puede asombrar al lector. "Es prácticamente imposible hallar nuevos temas" <sup>11</sup>. Por ello defiende la translación hacia un análisis psicológico en el que la contemplación domine sobre la acción. A esta concepción novelesca la llama Ortega "psicología imaginaria".

En la sola denominación de "psicología", se puede ver ya la herencia que, aún sin desearlo -de eso estoy bien seguro-, deja Trigo en la clásica mentalidad orteguiana.

Ambos coinciden en que lo fundamental no está en la acumulación de acciones sino en la introspección del personaje. Defiende Ortega la "morosidad" de la novelística de Proust o Dostoyevski, como descubridores del espíritu del personaje en el que se sumerge el novelista. De esta manera conocemos, concentrando el tiempo y el lugar a la manera de la tragedia griega, todos los entresijos de su alma.

Estos mismos principios son los que plantea F. Trigo, para quien el conocimiento del alma forma parte esencial de sus novelas. *La altísima*, por ejemplo es una novela en la que no "pasa" nada; todo se reduce al estudio de las relaciones personales de los dos amantes, sumergiéndose el autor en las

8 ORTEGA Y GASSET, José, Op. Cit., p.159.

9 BAROJA, Pío, Prólogo a *La nave de los locos*, Barcelona, Planeta, 1968.

10 ORTEGA Y GASSET, José, Op. cit., p. 171.

11 ORTEGA Y GASSET, José, Op. cit. p. 162.

intrincadas sendas de su espíritu.

Pero la diferencia entre Ortega y Trigo radica precisamente en el adjetivo que ambos ponen como modificador del sustantivo "psicología". Ortega ha calificado "su" psicología de "imaginaria", Trigo la suya de "dinámica". El tiempo subyace como elemento diferenciador de ambas concepciones.

Para Ortega la novela psicológica se basa en la total superación de las estructuras temporales concretas para conseguir la eternización de la esencia en la búsqueda de unos paradigmas absolutos -como el teatro clásico francés- que se sitúen por encima de las coordenadas espacio-temporales y adquieran el rango de universales y eternas. Estas cualidades son las que dotan de una profunda trascendencia a toda obra literaria y la convierten en arte, en la "estructura cristalina" de Eugenio D'Ors.

Sin embargo F. Trigo utiliza el adjetivo "dinámica", es decir en movimiento, que fluye, que se mueve y, a la vez, necesariamente inmersa en el tiempo, mejor dicho, en "un" tiempo, con todo lo que esto supone de concreto, determinado, antiesencial y, podría decirse antiartístico.

Elevar algo a la categoría de "arte" conlleva inmediatamente desgajarlo de su entorno, apartarlo de su circunstancia real y por consiguiente de su "vida". El individuo deseado por Ortega pasaría a ser una fotografía impersonal que se puede aplicar a cualquier ser en cualquier lugar y tiempo. El individuo analizado por Trigo sólo puede ser su personaje. La diferencia estriba en la experiencia de vida que Trigo aporta frente a la fría literariedad orteguiana.

Frente al distanciamiento artístico de Ortega, Trigo recoge de la herencia naturalista lo que denomina la "experimentación". Esto supone que el autor no sea exclusivamente creador de tipos sino que ha sentido esas mismas sensaciones que después plasmará en sus novelas. La ventaja radica precisamente en la mayor capacidad de conocimiento, y por consiguiente, en el mejor análisis de las tensiones psicológicas. De ahí que Trigo utilice como elemento básico de su creación literaria, la autobiografía.

Ya hemos dicho cómo supera Trigo el naturalismo por medio del subjetivismo. La selección de acontecimientos se encuentra, en principio, sometida a la lógica de sus postulados psicológicos, a la manera orteguiana. Con él coincide en que los personajes no tienen por qué ser reales, "basta que sean posibles"; sin embargo, el profundo vitalismo de su obra provoca también múltiples contradicciones internas de la novela y del propio autor.

F. Trigo pretende dominar la novela con la lógica, pero su personaje cobra vida por sí mismo y abandona los caminos previamente trazados para introducirse por los senderos de la pasión.



Contra esto es contra lo que se pronuncia Ortega prefiriendo una novela más fría, menos pasional, más lógica y más artística. Todo se basa en una cuestión de distanciamiento.

El 98 reacciona contra el realismo y la novela de tesis, de cierta carga retórica, constituyendo una novela filosófica e intelectual. F. Trigo y algunos autores de la llamada Generación del Cuento Semanal por F. Sáinz de Robles <sup>12</sup>, representan una reacción contra este tono filosófico al introducir cuestiones palpitantes de la vida. La psicología les sirve como punto de partida para analizar al ser humano concreto. Ortega, por su parte, representa fielmente el nuevo espíritu de una época que se aleja de ambos -pero de los que depende- defendiendo una concepción sometida a las normas clásicas del arte y que supone un distanciamiento del artista frente a su obra.

De esta manera, F. Trigo desempeña ese papel bisagra al que antes aludíamos, entre las dos concepciones de la literatura y de la vida, tan alejado y, a la vez, tan cerca de ambas.



---

12 SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, La Promoción de "El Cuento Semanal". 1907-1925, Madrid, Espasa Calpe, 1975