

Pío Baroja: técnica, estilo, personajes

DON Pío Baroja y Nessi nació en San Sebastián, Guipúzcoa, el 28 de diciembre de 1872, *día de los inocentes*, en la calle de Oquendo, número 6.

Escritor muy preocupado de estudiarse a sí mismo, don Pío ha logrado averiguar la procedencia de todos sus apellidos.

Baroja es de Alava; Nessi, de Como, en Lombardía; Zornoza, de Amorebieta, en Vizcaya, y de Oyarzun (Guipúzcoa); Goñi, del valle de este nombre; Arrieta, de Oyarzun; Alzate, de Vera del Bidasoa; Izaguirre, de Fuenterrabía; Oyarzábal, de Oyarzun; Arrola, de Legazpia, y Emparán, de Azpeitia y de Irún.

“La etimología de estos apellidos vascos creo que es, aunque no estoy muy seguro, la siguiente: Baroja, monte o río frío; Zornoza, campo frío; Goñi, lugar; Arrieta, pedregal; Alzate, alisal; Izaguirre, algo así como cima aguda; Oyarzábal, bosque ancho, y Emparán, teja vana”¹.

“Aunque hoy se tiende, por la mayoría de los antropólogos, a no dar importancia apenas a la raza y a darle mucho a la cultura, yo, por sentimiento más que por otra cosa, me inclino a pensar que el elemento étnico, aun el más lejano, es trascendental en la formación del carácter individual.

No sé si este elemento lombardo (el lombardo es de origen sajón, al decir de los historiadores) habrá influido en mí; pero indudablemente la base vasca ha influido dándome un fondo espiritual, inquieto y turbulento”².

De su padre, don Serafín Baroja y Zor-

noza, ingeniero, periodista, músico y poeta en lengua vascongada, heredó la disposición artística, el espíritu burlón y jovial, la gracia; de la madre, doña Julia Nessi y Goñi, el talante escéptico, bondadoso, desesperanzado; cierta tendencia a los estados depresivos.

El trabajo de su padre, ingeniero de minas al servicio del Estado en diversas provincias de España, le impide una formación escolar reposada.

Estudia sus primeras letras en Madrid (1879-1881) y Pamplona (1881-1884). En esta última ciudad cursa los primeros años del bachillerato, que terminó en Madrid (1886), para iniciar, con muchas dudas de vocación, la carrera de Medicina (1887).

La variedad de domicilios de la familia Baroja influyó en el modo de ser del futuro escritor, en su ímpetu aventurero, en el gusto por los escenarios cambiantes que sirven de fondo a sus novelas:

“Estos viajes, de chico, me parecían una cosa muy divertida; luego, no sé a punto fijo por qué me han dejado un recuerdo triste. La ilusión del viaje se apoderaba de mí, y cuando estábamos en la casa que íbamos a abandonar entre baúles, cajas y fardos con cuerdas de esparto, soñaba que marchábamos en busca de un paraíso lleno de bellezas, que luego no resultaba más que una casa como otra cualquiera, en la cual, en vez de hablarse en castellano con acento madrileño, se hablaba con acento navarro o valenciano”³.

Pigre y holgazán se reconoce don Pío como estudiante de medicina y de cualquier otra materia. Verdad es que sus profesores,

¹ Pío Baroja, *Obras Completas*, tomo VI. *Memorias. Familia, Infancia y Juventud*, pág. 503.

² Prólogo a *La Dama Errante*. (Edición Biblioteca Nelson).

³ *Familia, Infancia y Juventud*, pág. 540.

según él, valían muy poco. Los primeros tropiezos serios con los tribunales examinadores coinciden, por suerte, con el traslado de su padre a Valencia, ciudad en que concluye la carrera de médico, como estudiante libre (1891) para doctorarse en Madrid, a los veintidós años, con una tesis sobre *El dolor. Estudio Psicofísico* (1893) ⁴.

Un año más tarde, en agosto de 1894, obtiene el nombramiento de médico rural en Cestona (Guipúzcoa).

“En Cestona empecé a sentirme vasco y recogí este hilo de la raza que ya para mí estaba perdido” ⁵.

En esta pequeña villa, famosa por sus baños medicinales, después de algo más de un año de práctica, Baroja rompe definitivamente con su carrera.

Este fugaz ejercicio de la medicina, apenas trece meses, después de siete años de estudios, es revelador. Don Pío se doctoró para contentar a la familia, por concluir lo comenzado, pero en su fuero interno se había decidido por la literatura mucho antes.

Cuando estudiaba el doctorado, la práctica en los hospitales era para él labor novelesca:

“A mí me preocupaban tanto o más las ideas y los sentimientos de los enfermos que los síntomas de las enfermedades” ⁶.

Algo parecido ocurre con sus experiencias industriales. En 1896 regresa nuevamente a Madrid para regentar una panadería de su tía Juana Nessi, en la calle de Capellanes. Ya a fines de 1898, fecha crítica para el mundo español, Baroja se desentiende en parte de sus labores de industrial panificador, para dedicarse de lleno a sus ejercicios literarios:

“Había sido médico de pueblo, industrial, bolsista y aficionado a la literatura. *Había conocido bastante gente*. El ir a América no me seducía. Llegar a tener dinero a los cincuenta años no valía la pena, para mí. Quería ensayar la literatura.

Ya comprendía que ensayar la literatura daría poco resultado pecuniario, pero mientras tanto podía vivir pobremente pero con ilusión.

Y me decidí a ello . . .” ⁷.

En 1897, en la revista *Germinál*, que dirigía el dramaturgo Joaquín Dicenta, Baroja publicó su cuento *Bondad oculta*. Antes, ha-

bía colaborado, esporádicamente, en periódicos de San Sebastián.

La mayoría de los críticos opina que Baroja empezó tarde a escribir. Sin embargo, publicar el primer libro (*Vidas sombrías*), a los veintiocho o veintinueve años no nos parece ningún caso de retardado literario.

Baroja llega a las letras con una preparación poco común. Su formación médica que influye en su prosa de diagnóstico, según el decir de Azorín, sumada al conocimiento geográfico de España, a una curiosidad insaciable, a un vasto repertorio de lecturas literarias y filosóficas, hacen de él un novelista inesperado dentro del panorama cultural de España a comienzos de este siglo. No olvidemos que en la Península los novelistas, y en general los escritores, han salido, casi siempre, de las filas de los abogados. Baroja adquirió con sus estudios de medicina la precisión y justeza en las descripciones, su capacidad para el análisis de los personajes y su interés, jamás desmentido, por la ciencia.

En 1899, Baroja se encuentra en París, completando su información de escritor volcado hacia afuera, hacia Europa.

“Yo hice todavía en la juventud las experiencias que me parecieron más importantes para mis curiosidades y mis aficiones: Madrid, el pueblo rural, y París” ⁸.

Baroja es el vasco universal asomado al mundo por vía hispánica y, al mismo tiempo, un implacable observador de su patria desde miradores extranjeros.

A la vuelta de su primer viaje prueba fuerzas como escritor profesional alternando su labor de creación con colaboraciones en revistas y periódicos. En España siempre ha sido mejor pagado el periodista que el escritor puro, y Baroja se vió obligado, como sus compañeros de generación —Azorín y Maeztu— a pactar con las redacciones, pero sólo por poco tiempo.

Publica en la *Revista Nueva* (1899), que dirige Luis Ruiz Contreras, un artículo sobre Nietzsche y otro sobre la *audición coloreada*, tema que preocupaba a los modernistas. Interviene, con Azorín y Maeztu, en la revista *Juventud* (1901), de inspiración modernista. Por el mismo tiempo (1899-1903), en las revistas *La Vida Literaria*, *Alma Española* y en *Arte Joven*, cuyo director artístico fué Pablo Picasso. Más tarde, en 1915, aparece su firma en la revista *España*, que dirigía José Ortega y Gasset.

⁴ Madrid, 1896, 52 págs.

⁵ *Familia, Infancia y Juventud*, pág. 614.

⁶ Opus cit., pág. 605.

⁷ Opus cit., pág. 655.

⁸ Opus cit., pág. 687.

Hace periodismo en los diarios *El Liberal*, *La Justicia*, *El Radical*, *El País* y *El Globo* —del cual llegó a ser redactor-jefe—. Escribió también en *Los Lunes* de *El Imparcial*, que dirigía José Ortega y Munilla, padre del filósofo Ortega y Gasset.

Baroja cultivó un periodismo amargo, despiadado. España acababa de perder los restos de su imperio colonial, Cuba, Filipinas y Puerto Rico, en los combates navales de Cavite y Santiago de Cuba, frente a la escuadra norteamericana. (Tratado de París, 10-XII-1898).

Surge entonces un pequeño grupo de escritores venidos de las provincias que han llegado a Madrid, oficina de la desgracia nacional, dispuestos a *tirar la mesa*, a no perdonar ni conformarse, a revisarlo todo. Van a pedir cuentas de lo que ha sucedido en España desde hace mucho tiempo.

Los más implacables son Baroja, Azorín y Ramiro de Maeztu. Con más años y prestigio, Unamuno, desde Salamanca, está con los jóvenes y atiza el fuego purificador hasta sus últimas consecuencias. Son todos ellos, con Angel Ganivet, otro precursor, y el poeta Antonio Machado, las grandes figuras de la generación de 1898, fecha fatídica para la historia de España.

Pero el periodismo tiene sus riesgos. Los directores son casi siempre políticos profesionales. El periodista puede perder independencia. Baroja abandona los diarios y sigue haciendo periodismo demoledor desde sus novelas y ensayos. Apenas si hay problema español de estos últimos cincuenta años que sus personajes no denuncien y desmenecen.

En 1900 Baroja publica sus primeros libros: *Vidas sombrías* y *La casa de Aizgorri*. En 1902 abandona la panadería de la calle de Capellanes y va a Tánger como corresponsal de guerra del diario *El Globo*.

Baroja es el escritor heroico, cada vez más escaso, que acepta la miseria y se somete, incansable, a un trabajo de creación abrumador, con tal de mantener su independencia moral e intelectual.

No llega a diputado como Azorín, gran propagandista de los políticos Maura y La Cierva, ni es embajador como Maeztu, que fué amigo del dictador Primo de Rivera.

Pudo acomodarse con el político radical Alejandro Lerroux. Sánchez Guerra, jefe de los conservadores, lo quiso hacer diputado por las listas del gobierno. En definitiva, Baroja prefirió a todas las situaciones, sueldos y oropeles, su modesto pasar de novelista

sin éxito, obligado a publicar un libro o más por año para subsistir con dignidad y sin compromisos.

Un tanto aislado de las capillas literarias, espectador más que actor, como cumple a todo auténtico novelista, Baroja no se recoge en torres de marfil. Mantiene contacto permanente con la vida popular de su tiempo. Para él, como en el caso de Galdós, hay una vida oscura, anónima, la del pueblo, que alguien debe registrar y compulsar.

“Yo me he entretenido mucho escribiendo y he ganado para hacer algunos viajes que de otra manera no los hubiese hecho nunca”⁹.

Baroja y su familia viven, desde 1902, en una casa de la calle de Mendizábal (Nº 34), que llegó a ser centro acogedor de los jóvenes artistas y literatos españoles, especialmente de los de provincia. Los Baroja forman una familia culta, distinguida, compuesta por don Pío; don Serafín y doña Julia, sus padres; y por sus hermanos: Ricardo, el pintor, y doña Carmen, profesora.

De vez en cuando los ingresos del novelista son algo mayores y don Pío hace algún viaje por el extranjero para pasear a sus personajes por nuevos escenarios, o cazar *barojianos* no españoles, ampliando siempre su censo literario personal.

En 1906 viaja a Londres y se trae, en la maleta, *La dama errante* (1908) y *La ciudad de la niebla* (1909). En 1907 conoce Florencia y un año más tarde se detiene en Roma. Estas primeras experiencias italianas y un viaje a Suiza le sirven para sus novelas *César o nada* (1910) y *El mundo es así* (1912).

Entre viaje y escapada, Baroja acude a diferentes andamios de su construcción novelesca y va alternando sus novelas madrileñas con relatos marítimos y libros de ensayos.

En 1911 don Pío pacta con la historia y la erudición para estudiar la figura de su pariente don Eugenio de Aviraneta, notable aventurero e intrigante del siglo XIX. Entre 1913 y 1935 Baroja levanta en forma intermitente y espaciada, dándose tiempo para publicar otros libros y completar las trilogías, su magnífico edificio novelesco: los 22 tomos de sus *Memorias de un hombre de acción*, radiografía histórica de la España del siglo XIX.

En 1912 moría don Serafín, y Baroja

⁹ *Juventud, Egotría*.

compra un viejo caserón, Itzea, en Vera de Navarra, a cinco kilómetros de la frontera francesa. Un año más tarde, Carmen Baroja, su hermana, se casa con Rafael Caro Raggio, que llega a ser el editor de gran parte de la obra del novelista.

En Madrid, su vida es regular, acompañada. Trabaja duro por las mañanas. En las tardes, lectura, librerías de viejo, visita a los barrios bajos, audiencia y contactos con personajes interesantes que llevará a sus novelas; vagabundeo libre por las calles de la ciudad.

José María Salaverría nos proporciona una postal barojiana del Madrid de hace treinta o cuarenta años:

“En el espacio que media entre el Banco de España y la Puerta del Sol, a lo largo de la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo, Pío Baroja había hecho su casino, su club y su tertulia ambulante. Allí le conocieron todos sus adeptos y sus discípulos. Con su andar algo pesado y la cabeza inclinada hacia adelante, Pío Baroja era columbrado desde lejos; era imposible confundirlo. Se le agregaban los amigos al paso, previa la simple fórmula de salutación de un ¡hola!, y él continuaba su charla flúida, inextinguible...”

Una hora en su compañía significaba un acopio de documentos humanos verdaderamente únicos”¹⁰.

Negador decidido de una generación, la de 1898, nacida a las letras españolas después del desastre de Cuba, Baroja es, sin embargo, su mayor y más tenaz representante. Hombre asomado a la vida europea, cree Baroja, como antes Unamuno (*Cinco ensayos en torno al casticismo*), y como más tarde Ortega y Gasset, que los males de España se deben, fundamentalmente, a su aislamiento, al espíritu casticista y retrógrado, a su falta de espíritu de renovación:

“Para mí la única forma de patriotismo simpático consiste en aceptar el país, primero como un hecho biológico; después en conocer sus males y querer remediarlos, en competir con los demás pueblos en ciencia, en justicia, en humanidad”.

“Creo que España debe aspirar a incorporar su trabajo científico al trabajo universal; creo que debe laborar con los pueblos de Europa en todo lo genérico, pero que debe esperar a diferenciarse en lo artístico

y literario de los demás países y a independizarse en la esfera de la moral”¹¹.

En 1923, 13 de septiembre, el General Miguel Primo de Rivera, Capitán General de Cataluña, de acuerdo con el propio rey Alfonso XIII, se proclama dictador. La *dicta blanda* de Primo de Rivera duró hasta el 28 de enero de 1930.

A Primo de Rivera lo sucede el general Dámaso Berenguer. El 12 de diciembre del mismo año se sublevan, en Jaca, los capitanes Fermín Galán y Angel García Hernández. Fracasas y son condenados a muerte. La monarquía se viene abajo.

Sobre la dictadura, el pistolero de Barcelona y los sucesos de Vera y de Jaca, escribe Baroja su penúltima trilogía: *La selva oscura* (*La familia de Errotacho*, *El cabo de las tormentas* y *Los visionarios*) (1932).

El día 5 de abril de 1931 ganan los republicanos las elecciones municipales y el 14 del mismo mes se proclama la Segunda República. Don Alfonso XIII huye de España.

Don Pío, liberal de toda la vida, antisocialista y anticomunista, con simpatías literarias por los anarquistas, se muestra escéptico con el nuevo gobierno. Es uno de los pocos literatos de izquierda, con nombradía, que no obtienen diputación, embañada o gran puesto público. Baroja, el gran espectador, sigue analizando a España sin prisas y sin pausas.

De 1900 a 1935 han transcurrido los años más fecundos de este gran laborioso. En casi setenta volúmenes, Baroja ha completado sus trilogías de la *Tierra vasca*, *La vida fantástica*, *La lucha por la vida*, *El pasado*, *La raza*, *Las ciudades*, *El mar*, *Las agonías de nuestro tiempo*, *La selva oscura*; sus novelas históricas de la serie *Memorias de un hombre de acción*; cuatro volúmenes de cuentos; ensayos, libros autobiográficos, teatro, etc.

En política, Baroja no había cambiado. Sus opiniones de 1939 son las mismas que había estampado en *Juventud*, *Egotría*, en 1917:

“Yo he sido siempre un liberal radical, individualista y anarquista. Primero enemigo de la Iglesia, después del Estado; mientras estos dos grandes poderes estén en lucha, partidario del Estado contra la Iglesia; el día que el Estado prepondere, enemigo del Estado...”

Todo lo que tiene el liberalismo de destructor del pasado me sugiere: la lucha

¹⁰ José María Salaverría. *Retratos*. Colección *Enciclopedia*. Madrid, 1926, págs. 69-70.

¹¹ Pío Baroja. *Nuevo Tablado de Arlequin*.

contra los prejuicios religiosos y nobiliarios, la expropiación de las comunidades, los impuestos contra la herencia, todo lo que sea pulverizar la sociedad me produce una gran alegría.

Aun hoy encuentro valor en el liberalismo en los sitios en donde tiene que ser agresivo; en los lugares en donde se le acepta como un hecho consumado ni me interesa ni me entusiasma" ¹².

Máximo representante de la tendencia reformista de la generación del 98, censor implacable de los vicios españoles, escéptico y negador de lo propio y ajeno, a Baroja las mieles del triunfo social y literario le llegan tarde y en mala hora.

Desde 1930 sus libros se venden bien, sobre todo en América; aumentan las traducciones a diferentes lenguas. Los fantasmas de la enfermedad y la miseria se han esfumado.

En 1935 Baroja es elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua. El 12 de mayo de este año pronuncia su discurso de incorporación que contesta el doctor Gregorio Marañón. Baroja no ha solicitado su ingreso en la docta casa, no ha cedido a los cantos de la sirena. Es Madrid y España entera, en su aspecto oficial, que se rinden a su más terrible fustigador y empecinado crítico.

El periodista Miguel Pérez Ferrero nos relata el acontecimiento:

"Desde mucho antes de la hora anunciada, una multitud pugnaba por ganar la sala de actos del edificio y se abarrotaba en la calle de Felipe V.

Era una multitud, en cierto modo, extraña y desde luego, inacostumbrada en actos semejantes, por predominar unos personajes de aire distinto al público elegante, remilgado y entrado en años, habitual de las recepciones académicas.

Había muchos jóvenes con el brillo en los ojos de la inquietud por la conquista de la vida; había anarquistas; redacciones enteras de diarios madrileños; la mayoría de los libreros de viejo, con su aspecto inconfundible; y casi todos los escritores de renombre que no ocupaban el estrado.

Había también, por los rincones de la sala, que eligieran para escuchar los discursos, personajes de difícil distinción, pero fáciles

de identificar en los libros y el mundo barojianos" ¹³.

Gregorio Marañón escribió también sus impresiones sobre el acto memorable:

"La tarde de su recepción se agolpaba la gente en el salón de actos, tal vez dudando todavía que el escritor rebelde apareciera vestido de etiqueta, rodeado de obispos y de personajes en uniforme para leer un discurso lleno de flores y de cortesías protocolarias. Pero era verdad. Baroja compareció, llevando su frac con la misma naturalidad con que llevaba los demás días un chaquetón de mal corte con los bolsillos dilatados a fuerza de papeles y de libros. Y leyó, en un discurso inolvidable, su propia biografía, desgarrada, amarga y generosa. Los majaderos que suponían que iba a renegar de su pasado literario, bronco y sin preceptos, para ingresar en la mansión donde el idioma se pule, quedaron estupefactos al ver que aquella vida arriscada, original y a contrapelo de todas las normas oficiales, terminaba en la Academia, sin violencia alguna, con la misma naturalidad con que un torrente vierte y disuelve, de súbito, su inquietud en la paz de un lago.

Baroja, hombre solitario y antiespectacular, recibió aquella tarde la manifestación de fervor colectivo más importante de su vida. La multitud en pie, aplaudía al académico; y él recogió los aplausos con un leve gesto de inquietud..." ¹⁴.

El 8 de septiembre de 1935 muere su madre, la gran compañera de su vida, en Vera del Bidasoa.

En 1936 estalla en España la última guerra civil. Baroja se encuentra pasando el verano en Vera. Sale de la casa en busca de noticias y cae en manos de los carlistas que lo apresan y están a punto de fusilarlo. Don Pío vive una escena *aviranetiana*, de aquellas que a él le gusta contar.

Un militar, el coronel don Carlos Martínez Campos, duque de la Torre, logra salvarlo de la turba. Algunos días después don Pío huye a pie, por el monte, a Francia. Vive algún tiempo en San Juan de Luz y se traslada a París. Es aceptado como residente en el *Colegio España*, de la Ciudad Universitaria.

Para cubrir sus necesidades, siempre muy pocas, se ve obligado a escribir artículos en

¹³ Miguel Pérez Ferrero: *Pío Baroja en su rincón*. Ediciones Ercilla, Santiago, 1940, pág. 278.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 279.

¹² *Juventud, Egoatría*.

La Nación de Buenos Aires. Estos los recoge y publica después una editorial chilena, *Ercilla*, bajo el título de *Ayer y Hoy*.

Llega el momento, por todos conocido, en que los políticos exigen de los escritores una actitud clara y definida con respecto a sus ideales. El momento de las firmas, de las declaraciones y las proclamas.

Baroja es mal mirado por los carlistas, los franquistas y los rojos; por los nacionalistas vascos y los monárquicos. Todos le reprochan algo al gran individualista.

Las ideas en lucha son extremas, urgentes; las posiciones intermedias no se aceptan.

Baroja, el neutral, Baroja, el independiente, es acusado y calumniado por unos y otros, pero no cede.

“Según los blancos, contribuimos para desacreditar la religión y los puntales de la sociedad. Según los rojos dimos al pueblo y a la burguesía de España el sentido anárquico de desobediencia y les hemos enseñado a no tener disciplina, a reírse de las solemnidades políticas y hacerlos incrédulos y escépticos.

Habrá que pensar que los libros que hemos escrito han influido por acción catalítica porque apenas se han leído”¹⁵.

Baroja regresa a su casa de Vera, en la frontera con Francia, el 13 de septiembre de 1937, pero sólo por unos seis meses. El ambiente trágico de España, la amargura de las familias que tienen sus hijos en el frente y el recelo que despierta su personalidad de *hombre malo* y volteriano, le empujan otra vez a París, en cuya Ciudad Universitaria vuelve a residir.

Viejo y pobre vive en la capital de Francia todas las angustias y amarguras de la segunda guerra mundial. En 1940 y cuando París va quedando vacío, regresa definitivamente a España.

Don Pío nos cuenta su vida de exilado sin esperanzas, obligado a hacer periodismo para subsistir, en sus novelas: *Susana y los cazadores de moscas* (1937), *Laura o Soledad sin remedio* (1939), *El hotel del cisne* (1946), *Los enigmáticos* (1948) y en dos libros recientes: *Aquí París*¹⁶ y *Los paseos de un solitario*¹⁷. Contra lo que el lector podría suponer, no hay muchas lamentacio-

nes en éstas sus últimas páginas. El tono es amable, nostálgico, senequista. Baroja parece despedirse de todo, hasta de sí mismo:

“Yo creo que no estaría mal que se prohibiera escribir a las personas de más de ochenta años, porque el hombre que llega a esta edad, como yo, no dice generalmente más que tonterías”¹⁸.

Los bombardeos de la guerra civil habían destruido su cómoda casa de la calle de Mendizábal, y con ella, libros, manuscritos y una magnífica colección de cuadros.

—Lo único que se salvó—nos dice don Pío— es lo que menos me interesaba: la medalla de miembro de la Real Academia de la Lengua.

A su vuelta a Madrid, arrendó un piso en la calle Ruiz de Alarcón, N° 12 (3° izquierda), cerca del Museo del Prado.

En la planta baja se encuentra un depósito provisional del Museo del Teatro y la Sección Farmacéutica del Ministerio del Aire. En el Museo se guarda la garganta del famoso tenor Anselmi.

Entre 1940 y 1954, Baroja trabaja como si nunca lo hubiera hecho. Publica novelas, encayos, libros de viaje, un tomo de poesías, una *Guía del país vasco* y siete tomos de sus deliciosas *Memorias: Desde la última vuelta del camino*.

En su casa de la calle de Ruiz de Alarcón tuve la oportunidad de conocer personalmente al gran novelista, en el otoño de 1948. De aquellas primeras impresiones, producto de varias entrevistas, publiqué un artículo en la revista *Atenea*, de Concepción, del cual reproduciré algunos trozos¹⁹.

“Se oyen pasos y aparece don Pío. Invita a sentarse. Se ve muy bien. De estatura más que mediana, ojos claros y vivaces. Voz gruesa, amable; manos fuertes de constructor. Ligeramente encorvado.

Desde el primer momento se da uno cuenta de que a Baroja es difícil interrogarlo. Después de averiguar nuestras intenciones lleva la conversación a su gusto. Ensaya discretamente algunas preguntas de cortesía sobre Chile y Argentina. Sus recuerdos lo llevan a nombrar a una señora Errázuriz que estuvo en su casa de Vera, y a Salvador Reyes, con quien paseaba en París durante la guerra. Se refiere sin mayor acritud a la publicación de alguna de sus obras por una editorial chilena, sin el permiso correspon-

¹⁵ Discurso de Pío Baroja en el *Pen Club* de París, contestando a su presidente Jules Romains. Ver: *Ayer y Hoy*. Ediciones Ercilla, Santiago, 1939, pág. 58.

¹⁶ Colección Literaria *El Grifón*. Madrid, 1955.

¹⁷ Biblioteca Nueva Madrid, 1955.

¹⁸ *Los paseos de un solitario*, pág. 11.

¹⁹ Juan Uribe Echevarría: *Abono a Baroja*. Revista *Atenea* N° 286, abril de 1949.

diente. Reconoce que en América se le lee más de lo que él suponía al principio. Don Pío asegura que en España, y en general en Europa, se lee muy poco ahora:

—Son países los europeos, ya hechos, fundamentalmente conseguidos, que esperan muy poco del mañana; que tienden a conservarse sin mayor curiosidad.

Baroja tiene la cara surcada por arrugas gruesas. El color es blanco, ligeramente ceitrino; barba irregular y bigotes anchos por los que asoman dientes muy separados. Cuando de la sonrisa pasa a la risa, que en él es siempre burlona, su semblante adquiere un curioso aire de hombre primitivo, de bárbaro amable e irónico.

Don Pío elige para sí el rincón más oscuro de la biblioteca. Desde allí pregunta y contesta a su gusto. Viste chaqueta gruesa; boina amplia, antigua. Se sienta en un ancho sillón y cubre sus piernas con una manta.

Acepta un cigarrillo rubio y, más tarde, uno negro.

—Yo traté de hacerme fumador, confiesa. Creí que podría acompañarme en la soledad, pero me faltó afición.

Se queja de la falta de memoria.

—Si ustedes me presentan unas hojas escritas por mí hace veinte o treinta años, no estaría muy seguro de reconocerlas.

Llevo, discretamente, la conversación a la literatura española actual:

—No sé, me parecen todos muy iguales. Los nuevos aportan poco, incluso en estilo. Se apoderan del *adorno municipal* que da el idioma. Fraseología muerta, la misma de hace veinte años.

Cuesta mucho escribir con sencillez en castellano. A poco que se descuida uno, surge el discurso. Luego es un idioma que da tanto en los consonantes, en los imperfectos: -aba, -ía. El francés en cambio es ideal. Casi todas sus palabras terminan en -e, que es un sonido gris, medio.

Habla de Camilo José Cela y de su obra *La familia de Pascual Duarte*. Un libro que puede leerse, un poco raro y sádico, pero valiente. Nos dice que Cela es algo perturbado, que en el *Café Gijón*, donde oficia como jefe, se pelea con todo el mundo.

Se refiere a la literatura americana. Conoce a Martín Luis Guzmán y a Mariano Azuela. Nos asombra diciéndonos que es pariente, por lo Goñi, de Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*. Esta novela no está mal —dice—, aunque demasia-

do perfilada y parnasiana en relación al tema.

La conversación va y viene. Ahora me interroga minuciosamente sobre Chile, el paisaje y sus habitantes. Recuerda que estando en París durante la guerra quiso ir a Chile, que el entonces embajador Gabriel González Videla lo animó a realizar este viaje, pero que el asunto no se resolvió... Otros tuvieron más suerte.

Don Pío se queja de la falta de sueño. Sólo puede dormir con la ayuda de narcóticos que le envía un amigo de Suiza.

Le preguntamos sobre su horario de trabajo.

—¿Horario?, ninguno — responde —. Desde que elegí este oficio he trabajado todo el día, tratando únicamente de evitar el cansancio. Al menor asomo de fatiga dejo las cuartillas y salgo de paseo. Bueno, eso era antes, ahora ya no salgo; por lo demás estoy hilando la última estopa...

Ha pasado el tiempo y no queremos cansar al maestro. Al despedirnos me atrevo a decirle que desearía volver en otra ocasión para entregarle algunos libros y revistas de Chile.

—Venga usted cuando quiera. Sí, aunque tal vez sea mejor al atardecer... Siempre hacemos un poco de tertulia.

Don Pío recibe a sus amigos todos los días entre siete y nueve de la noche. Los mejores elementos del *Club del Papel* que antes se reunían en la trastienda de una librería de viejo, a la que acudía don Pío, vienen a conversar con el escritor.

El día de mayor concurrencia, cuando los Baroja reciben oficialmente, es el viernes. Entonces hay turistas de paso, damas extranjeras y estudiantes vascongados. Los Baroja son cuatro: don Pío, doña Carmen, viuda del editor Rafael Caro Raggio, y sus hijos Julio y Pío. Julio Caro Baroja, notable etnólogo, antropólogo y folklorista, es el director del *Museo del Pueblo Español*. Pío Caro, el *pequeño* o el *chaval*, como lo llama su tío, es estudiante de Derecho y ha resultado orador. Esto último hace fruncir el ceño al novelista.

Doña Carmen, muy culta y distinguida, es una dama alta, delgada, de voz aguda y aire inglés. Ricardo Baroja, el pintor, no abandona su retiro en Vera del Bidasoa.

Observando los retratos que cuelgan de las paredes del comedor se ve que don Pío ha salido a la madre. Hay un precioso retrato de la señora hecho por Ricardo Baroja: es

la misma nariz de don Pío y algo de su fisonomía en descanso.

Baroja se siente más a gusto cuando no hay visitas extrañas y de etiqueta. Entonces el comentario se hace a toda máquina. Los incondicionales, los que nunca faltan, son el doctor Manuel Val y Vera; don Luis Fernández Casas, que trabaja en un Banco; don Gonzalo Gil Delgado, hidalgo de Burgos; el doctor Arteta, de la clínica de Gregorio Marañón. Hay un doctor Gallo, que descansa en Madrid antes de regresar a Guinea. Predomina el oficio médico, aunque rara vez se habla de medicina. De vez en cuando aparecen doña María, la mujer de Ricardo Baeza, y un señor Esteve, joven abogado muy elegante.

Don Pío no puede evitar las restricciones de su pequeño comité. Si alguien se aficiona lo suficiente como para asistir tres o cuatro tardes seguidas a la tertulia, los antiguos miembros del *Club del Papel* comienzan a protestar.

—¿Qué se habrá figurado el *grullo* éste? ¿A qué habrá venido? Por lo visto se nos instala toda la temporada.

Don Pío trata de defender, suavemente, al neófito.

—Nada, nada. Ni hablar. ¡Fuera! —dicen más en serio que en broma, los incondicionales del escritor.

A la segunda o tercera reunión, las opiniones del *nuevo* son hechas polvo. Si se permite emitir juicio sobre pintura, literatura o política, el severo tribunal lo descalifica sin piedad.

Por lo general espacian sus visitas o pasan a la reunión de los viernes, en las que siempre domina un tono más tolerante y conciliador.

El hecho de ser yo ave de paso, me permitió asistir con alguna regularidad a las sesiones ordinarias. Algo ayudó también un conocimiento pasable de la obra barojiana. Invariablemente, al caer la tarde, recalábamos en Ruiz de Alarcón. Era difícil que un espectáculo o conferencia pudiera competir, en interés, con la tertulia”.

El 4 de junio de 1950 muere su hermana Carmen que atendía la casa de don Pío. El 19 de diciembre de 1953 fallece su hermano Ricardo, el pintor. Su sobrino Pío Caro se ha ido a México y se ha hecho editor y escritor. Don Pío vive solo, con su sobrino Julio Caro Baroja. Por temporadas esta soledad es casi completa, porque Julio Caro, famoso etnólogo y antropólogo, recibe invi-

taciones para dictar cursos y conferencias en universidades extranjeras.

Una chilena, la poetisa Stella Corvalán, lo visitaba casi todas las tardes y le preparaba el té.

Don Pío nos habla de su soledad en un artículo aparecido en la Revista *Índice*:

“Mi madre, la pobre, cuando ya tenía muchos años y vivíamos en Madrid, en la calle de Mendizábal, y yo llegaba un día a casa al anochecer una hora después que de costumbre, solía decirme: “He estado sola toda la tarde”.

Yo, que tengo ahora tantos años como tenía mi madre en esa época, he estado solo durante mucho tiempo, por la mañana, por la tarde y por la noche. Al fin me he habituado y la soledad, ya no me pesa y muchas veces me encanta, siempre que no perturbe, como cuando va unida al insomnio o al lumbago...

Pasan por la pantalla gris del hombre desafortunado y melancólico, los recuerdos sin ilación, las imágenes puramente sensuales de la tierra y del mar, las impresiones de una noche magnífica en el Mediodía o en el Norte, con luna o con estrellas, el monte nevado o el salón de una mujer elegante y fría.

Yo no tengo mucha capacidad de optimismo. Cualquier dolor pequeño me aploma y me perturba. He luchado como he podido con esa tendencia deprimente y melancólica, y a veces la he dominado, no por razonamiento, sino por imposiciones de la voluntad. Generalmente la lógica no sirve en esos casos para nada. Vale más un día de sol o un día de lluvia o una risa argentina de mujer joven”²⁰.

A fines de 1955, la espléndida salud de don Pío comienza a resquebrajarse seriamente. En marzo de 1956 tuvimos la oportunidad de volver a saludarlo, otra vez, con una delegación de estudiantes del Instituto Pedagógico.

Es curioso, don Pío se ve igual, fuerte y sonriente. Sin embargo, ha perdido casi completamente la memoria. Sólo recuerda episodios de su niñez y juventud. Nos sorprende afirmándonos que ignora quién gobierna hoy día en España. Sonríe feliz...

Julio Caro nos informa que su tío sufre de una arteriosclerosis cerebral agudizada por el abuso de narcóticos para dormir. Aho-

²⁰ Pío Baroja: *Soledad*. Revista *Índice*. (Nº 70-71). Homenaje a Pío Baroja. Madrid, enero-febrero de 1954.

ra ya no usa el *fanodormo* y ha recuperado el sueño.

A pesar de todo muestra buen aspecto. La enfermedad no le ha alterado el juicio. Nos habla, con mucha agudeza y gracia, de Benavente y Ortega y Gasset, aunque equivocando fechas. Recuerda a los profesores y compañeros que tuvo en sus estudios de bachillerato y en la Escuela de Medicina.

Su admiración por Dostoyewski le arranca una imagen rápida, certera:

—En la novela, Dostoyewski parece un sol iluminando una cueva de murciélagos. ¡Qué tipo! ¡Qué admirable! Nadie puede con él.

Producía pena y consternación ver al creador de tanto personaje inolvidable no recordar ni el nombre de sus amigos íntimos.

Era una conversación fantasmal. Un discurso fuera del tiempo; un extraño divagar sin nombres, épocas ni ambientes.

Don Pío sonríe con amargura, consciente de su lenta destrucción:

—Se me ha hundido el cerebro. ¡Qué curioso!... Ya todo me parece un sueño: mi vida, mis escritos, mi familia... ¡Cuándo terminará todo esto!

Julio Caro me hace una seña y estrecho las temblorosas manos del gran escritor, por última vez.

En mayo de 1956 el cable informó que don Pío Baroja había sufrido la fractura de un fémur y debió soportar una intervención quirúrgica.

En prensa este trabajo, el cable transmitió la dolorosa noticia: don Pío Baroja falleció en Madrid, a los 83 años, el 30 de octubre de 1956.

LA OBRA. LINEAS GENERALES

Pío Baroja es, sin duda, el más fecundo de los novelistas españoles del siglo XX. En este aspecto, su labor sólo admite comparación con la de don Benito Pérez Galdós.

Formado en la lectura de los grandes novelistas europeos del siglo XIX —Dickens, Balzac, Stendhal, Tolstoy, Dostoyewski— y, en cierto modo, sucesor de ellos, Baroja ha creado, con un estilo muy personal, todo un mundo novelesco, rico en planteamientos y soluciones originales, renovando e impulsando la novela española contemporánea.

Novelista cíclico, como Balzac y Zola, se propuso, desde sus primeros escritos, un vasto plan de trabajos para llevar a su obra la

vida española y europea desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Como dice Federico de Onís:

“En sus novelas están las provincias vascas, la vida madrileña, la de los campos y ciudades del resto de España; la vida de los españoles en el extranjero; la de los extranjeros en España; el mar y la tierra, el campo y la ciudad, la vida sedentaria y la vida viajera, la paz y la guerra, lo nacional y lo cosmopolita. A través de sus páginas hallamos entremezcladas cosas de la más diversa calidad y sentimos las más encontradas emociones: páginas de ternura candorosa y de sarcasmo corrosivo, de rebeldía y de resignación, de simpatía compasiva y de implacable indiferencia, de risa franca y de dolor sombrío, de exaltación romántica y de realismo repugnante... Todo parece existir en las obras de Baroja, menos la unidad...”²¹

Baroja ha agrupado la mayor parte de sus novelas en *trilogías*, series de tres volúmenes que permiten al autor el tratamiento y desarrollo libre de un tema general.

En muchas ocasiones cada novela de estas *trilogías* es independiente de la anterior o de la que le sigue. Otras veces, el asunto y los personajes se continúan de volumen a volumen, y el desenlace ocurre, normalmente, en el tercero.

Si tomamos en cuenta la cronología veremos que Baroja ha ido completando caprichosamente sus *trilogías*, y que antes de terminar una ya ha iniciado otras. Las *trilogías* son diez y comprenden treinta y un volúmenes. A la *trilogía Tierra Vasca* pertenecen *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labras* (1903) y *Zalacain, el aventurero* (1909). (Novelas independientes).

La *trilogía La vida fantástica* está formada por *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *Paradox, rey* (1906). (Novelas independientes).

La *trilogía La lucha por la vida* comprende *La busca* (1904), *Mala Hierba* (1904) y *Aurora Roja* (1905). (Novelas de los anarquistas madrileños; desarrollo continuado).

En la *trilogía El pasado* se incluye *La feria de los discretos* (1905), *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907). (La primera es novela independiente; las dos siguientes, de desarrollo continuado).

²¹ Vid. José García Mercadal: *Baroja en el banquillo*. Antología crítica (Tribunal extranjero). Colección *Variorum*, Zaragoza, 1947, pág. 223.

La trilogía *La raza* comprende *La dama errante* (1908), *La ciudad de la niebla* (1909) y *El árbol de la ciencia* (1911). (Las dos primeras de desarrollo continuado; la tercera es independiente).

A la trilogía *Las ciudades* pertenecen *César o nada* (1910), *El mundo es así* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920). (Novelas independientes).

En la trilogía *El mar*, Baroja incluye cuatro novelas: *Las inquietudes de Shanti Andia* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930). (Las dos primeras son independientes; las dos últimas, de desarrollo continuado).

La trilogía *Agonías de nuestro tiempo* comprende *El gran torbellino del mundo* (1926), *Las veleidades de la fortuna* (1927) y *Los amores tardíos* (1927). (Desarrollo continuado).

A la trilogía *La selva oscura* pertenecen *La familia de Errotacho* (1932), *El cabo de las tormentas* (1932) y *Los visionarios* (1932). (Sobre el pistolero anarquista de Barcelona, la caída de Alfonso XIII y el advenimiento de la República. Desarrollo continuado).

A la trilogía *La juventud perdida* pertenecen *Las noches del Buen Retiro* (1934), *El cura de Monteón* (1936) y *Locuras de Carnaval* (1937). (Desarrollo independiente).

En 1950, Baroja publicó *El cantor vagabundo*, novela de la última guerra civil. Según declaración de don Pío hecha al autor de este trabajo, en 1952, él ya había terminado una nueva trilogía, agregando dos nuevos volúmenes a *El cantor...*, pero surgieron dificultades para la publicación. El segundo volumen está dedicado a la guerra civil en Madrid, y el tercero a lo que don Pío llama el *residuo*, o sea, la vida de los exilados en París.

La censura exigió al ilustre novelista la supresión de algunos párrafos y denominaciones. Así, por ejemplo, donde aparecía *fascista*, había que poner *nacionales*, y cosas por el estilo. Es de esperar que estas novelas inéditas aparezcan algún día.

Siguiendo los rubros temáticos de sus trilogías, aunque sin formar series aparte, Baroja ha escrito otro buen número de novelas que citaremos, aunque sea de pasada.

A la *Tierra Vasca* pertenecen *La leyenda de Juan de Alzate* (1922), *El tesoro del holandés* y *Los buscadores de tesoros* (1941).

El caballero de Erláiz (1943), *El puente de las ánimas* (1945) y, en parte, *Los contrabandistas vascos* (1954).

En la *Vida fantástica* podrían incluirse *El "nocturno" del hermano Beltrán* (1929), *Historias lejanas* (*Los espectros del castillo*, *La caja de música*) (1939), *Los enigmáticos* (1948) y *La obsesión del misterio* (1952).

A *Las ciudades* podrían temáticamente pertenecer: *Susana y los cazadores de moscas* (1938), *Laura o la soledad sin remedio* (1939) y *El hotel del cisne* (1946).

Baroja es también el más fino cuentista de la generación del 98. Su primer libro, *Vidas sombrías* (1901), comprende algunas narraciones de antología, como *Mari Belcha*. En 1902 publica *Idilios vascos*, al que pertenece esa pequeña joya de *Elizabide, el vagabundo*. En 1918 edita *Idilios y fantasías*, y en 1919 recogió en *Cuentos* (4 volúmenes) todas las narraciones cortas escritas hasta el momento.

Mención aparte merece su serie de novelas históricas *Memorias de un hombre de acción* iniciada en 1913 con *El aprendiz de conspirador* y terminada en 1935, con *Desde el principio hasta el fin*.

Sobre el mismo tema de las guerras del siglo XIX había escrito Pedro Antonio Alarcón sus *Historietas nacionales*; Galdós, sus *Episodios nacionales*; Unamuno, su novela *Paz en la guerra* y algunos cuentos de su libro *Espejo de la muerte*; Valle Inclán, su *Sonata de invierno* (1905) y más tarde *La corte de los milagros* (1927) y *Viva mi dueño* (1928).

Baroja antihistórico y antitradicionalista había descubierto, como ya dijimos, su parentesco con don Eugenio de Aviraneta, famoso aventurero e intrigante que intervino en la guerra de la Independencia contra las fuerzas napoleónicas y, más tarde, en la guerra carlista. Aviraneta luchó, también, en México y acompañó a Lord Byron a Grecia. Era el personaje indicado para compensar, de alguna manera, el ansia de aventuras de don Pío. El novelista vasco se distrae de la mediocridad heroica de su propia existencia, narrándonos, con cierto desorden cronológico, las extraordinarias aventuras de su tío, héroe de la serie novelesca *Memorias de un hombre de acción*.

La saga histórica de Baroja sólo puede ser comparada con los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. La visión histórica de don Benito va dirigida a un lector medianamente

te informado y su afán es de divulgación y de exaltación patriótica.

Baroja utiliza un material histórico menos conocido y mejor estudiado por él, con investigaciones personales, para hacer una revisión ácida, despiadada, típicamente noventayochista de la historia de España en el siglo XIX.

A Galdós le interesan los grandes hechos, las batallas decisivas, los generales y políticos de relieve. Baroja presta atención a lo menor, a la vida menuda de los pueblos españoles y se interesa por las figuras de los oscuros guerrilleros. Su visión es intrahistórica, vertical. El propio Baroja ha establecido una aguda comparación entre su serie histórica y la de Pérez Galdós:

“Algunos han comparado estas novelas mías a los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós.

Aunque la comparación para mí sea halagüeña, no creo que sus libros históricos y los míos tengan más que un parecido externo: el que dan la época y el asunto. Galdós ha ido a la Historia por afición a ella; yo he ido a la Historia por curiosidad hacia un tipo (Aviraneta); Galdós ha buscado los momentos más brillantes para historiarlos; yo he insistido en los que me ha dado el protagonista.

El criterio histórico es también distinto: Galdós pinta a España como un feudo aparte; yo la presento muy unida a los movimientos liberales y reaccionarios de Francia; Galdós da la impresión de que la España de la guerra de la Independencia está muy lejos de la actual; yo casi la encuentro la misma de hoy, sobre todo en el campo.

Como investigador, Galdós ha hecho poco o nada; ha tomado la Historia hecha en los libros; en este sentido yo he trabajado algo más: he buscado en los archivos y he recorrido los lugares de acción de mis novelas, intentando reconstruir lo pasado.

Artísticamente, la obra de Galdós parece una colección de cuadros de caballete de toques hábiles y de colores brillantes; la mía podría recordar grabados en madera hechos con más paciencia y más tosquedad”²².

Las *Memorias de un hombre de acción* comprenden los siguientes títulos: *El aprendiz de conspirador* (1913), *El escuadrón del Brigante* (1913), *Los caminos del mundo* (1914), *Con la pluma y con el sable* (1915),

Los recursos de la astucia (1915), *La ruta del aventurero* (1916), *La veleta de Gastizar* (1918), *Los caudillos de 1830* (1918), *La Isabelina* (1919), *Los contrastes de la vida* (1920), *El sabor de la venganza* (1921), *Las furias* (1922), *El amor, el dandismo y la intriga* (1923), *Las figuras de cera* (1924), *La nave de los locos* (1925), *Las mascaradas sangrientas* (1927), *Humano enigma* (1928), *La senda dolorosa* (1929), *Los confidentes audaces* (1931), *La venta de Mirambel* (1931), *Crónica escandalosa* (1935) y *Desde el principio hasta el fin* (1935).

Habría que agregar, por tratarse de temas históricos, *El cura de Santa Cruz y su partida* (1918) y algunos capítulos del libro *Siluetas románticas* (1934) (*El carácter de Godoy*, *Mina en el Baztán*, *El general Renovales*, *La ejecución de Elio*, *Gómez y su expedición*, *El fusilamiento de Charandaja*, *El torero Pucheta*, etc.). De *Vitrina pintoresca* (1935) debemos citar, también, algunos artículos: *El enigma de Guzmán*, *El fusilamiento de Don Diego León* y *Una familia ejemplar*.

Completan su labor de novelista histórico su famoso *Zalacain, el aventurero* (1909) y dos biografías: *Aviraneta o la vida de un conspirador* (1931) y *Juan van Halen, el oficial aventurero* (1933).

La obra de Pío Baroja es la más sólida y variada contribución novelesca a la literatura española de nuestro siglo. Sin altibajos apreciables, ha cultivado la novela realista, el folletín psicológico, la novela romántica, la novela histórica, la de aventuras, la crónica novelada, la novela-reportaje, la novela dialogada, la novela corta y el cuento.

Baroja sobresale en lo que Wolfgang Kayser²³ llama la *novela de personaje* (*Don Quijote*) y, sobre todo, en la *novela de espacio*, variante de la *novela picaresca*.

Baroja abrió, temáticamente, nuevos caminos al escritor español con sus narraciones cosmopolitas y marítimas. Don Pío es, en calidad y cantidad, el primer *marinista* de la novela española moderna.

Como bien dice el novelista chileno Salvador Reyes:

“En aquellos años Baroja no había publicado sino una novela de tema marino: *Las inquietudes de Shanti Andía*. Después han aparecido: *El laberinto de las sirenas*, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*. Todo el mar está en esta serie

²² Páginas escogidas. Selección. Prólogo y notas del autor. Casa Editorial Calleja. Madrid, 1918, pág. 371.

²³ *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos. Madrid, 1954, págs. 578-583.

admirable. Una reciente navegación de Marsella a Alejandría (ida y vuelta) me convenció de que *El laberinto de las sirenas* es el mejor libro que se ha escrito desde la *Odisea* hasta ahora ²⁴.

La influencia de Baroja en la novela española e hispanoamericana contemporánea es y ha sido fecunda.

En España, lo mejor de la última promoción de novelistas —Juan Antonio de Zunzunegui, Ramón Sender, Camilo José Cela, Arturo Barea, Carmen Laforet, Sebastián Juan Arbó, José María Gironella, Mur Oti, Ignacio Aldecoa— han preferido el enfoque barojiano, su visión desnuda y áspera de la realidad, el estilo incisivo y nervioso, su abandono callejero y romántico, a las paletas estetizantes de Valle Inclán, Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna.

Verdad es que la última conmoción española —como tema novelesco— exigía prolongaciones barojianas: contacto directo con el pueblo, riesgo personal, estoicismo escéptico, posición polémica ante la vida, humor amargo.

En las letras americanas no sería difícil buscar sus huellas en las novelas de los norteamericanos John Dos Passos y Ernest Hemingway; del venezolano Rufino Blanco Fombona; de los mexicanos Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán ²⁵; del peruano César Falcón; de los argentinos Roberto Jorge Payró y Bernardo Kordon.

En Chile, escritores tan disímiles como Joaquín Edwards Bello, en sus crónicas y novelas ²⁶; Manuel Rojas, José Santos González Vera, Eugenio González y Alberto Romero (anarquismo literario del año 1920); los marinistas Salvador Reyes, Luis Enrique Délano y Guillermo Valenzuela Donoso; Mariano Latorre con sus *Memorias (Autobiografía de una vocación y Anécdotas y recuerdos de medio siglo)*; Juan de Luigi, en el brío y amarga independencia de sus críticas y ensayos; el propio Hernán Díaz

²⁴ Salvador Reyes: *Pío Baroja y el Premio Nobel (A quien siempre lo mereció)*. Revista *Pro Arte*, 31 de julio de 1951, págs. 15-16.

²⁵ Vid. Juan Uribe Echevarría. *La novela de la revolución mexicana y la novela hispanoamericana actual*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1936. (Capítulo: *Martín Luis Guzmán y Pío Baroja*).

²⁶ Arturo Torres Ríosco compara a Edwards Bello con Baroja en su obra *Novelistas contemporáneos de América*. Editorial Nascimento. Santiago, 1939.

Arrieta (*Alone*), en su manera arbitraria y burlona de hacer historia literaria y en la discrepancia individualista de sus juicios sociales y políticos: todos ellos son deudores de Baroja en alguna arista espiritual, en algún matiz estilístico o temático de sus escritos.

EL ENSAYISTA

Las páginas ensayísticas de Baroja ocupan una buena parte de sus novelas. Son apuntes rápidos, sobre sus temas favoritos: la historia y el destino de España, los signos y desengaños de nuestra época, la política del momento, el porvenir de la ciencia y de la cultura; el carácter racial de franceses, españoles, ingleses, alemanes, eslavos o judíos; las nuevas corrientes artísticas; el ambiente de las ciudades, etc.

Las novelas de Baroja son tanto novelas de acción como de conservación. Rara vez falta en ellas un par de personajes —generalmente un español y un extranjero— que discuten apasionadamente sobre todos los temas imaginables.

Baroja es el novelista español que más ideas expresa en sus narraciones. Pero, también, y éste es el signo de toda la generación del 98, generación de ensayistas, Baroja ha cultivado como Unamuno, Ganivet, Ortega, Azorín y Maeztu, con mayor o menor fortuna, el ensayo filosófico, literario, sociológico y etnográfico, en una serie considerable de libros.

En 1917, publica *Juventud, Egotría*, libro de autobiografía y de pequeños ensayos sobre temas misceláneos. Este microensayismo, o sea, el desarrollo muy breve, periodístico, de un tema importante, aparece ya en el *Idearium Español* de Ganivet y, más tarde, en los ensayos literarios de Azorín y en los que reunió Ortega y Gasset en los ocho tomos de su *Espectador*.

Las Horas Solitarias, publicado en 1918, contiene estampas de ciudades: Bilbao, Córdoba, Huesca; crítica literaria sobre Ernesto Haeckel, Luis Feuerbach, Henri Bergson y Menéndez Pelayo. También un ensayo *Sobre la manera de escribir novelas*. La segunda parte trae un capítulo de *Memorias: Una excursión electoral*, en que Baroja nos narra sus aventuras y tribulaciones como candidato a diputado por Fraga (Aragón).

En 1919 aparece *Momentum Catastrophicum*, ensayos sobre etnografía, religión,

las características raciales de los vascos y algunas consideraciones sobre la primera guerra mundial (*Los mitos de los aliadófilos*).

La caverna del humorismo (1919), (mitad ensayo, mitad novela) es el libro más original y completo de Baroja sobre un tema de estética. El novelista vasco hace observaciones agudas sobre la raíz y esencia del humorismo en general, y discurre, con amenidad y gracia, sobre el humorismo inglés, el español, el francés, el ruso, el alemán y el norteamericano.

Divagaciones apasionadas (1924) contiene las *Divagaciones de autocritica* (conferencia leída por Baroja en la Cátedra de Español de la Sorbona). Completan el libro sus *Divagaciones acerca de Barcelona* y su *Crítica arbitraria* (artículos de crítica teatral).

En *Entretenimientos* (1926) incluye un magnífico estudio sobre *Tres generaciones* (la de 1840, la de 1870 —o sea, la de 1898— y la de 1900). Este libro trae, también, dos sainetes: *Arlequín, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina* y *Chinchín comediante o Las ninjas del Bidasoa*.

En *Intermedios* (1931) hay capítulos de *Memorias*, como *Siluetas de bohemios*, *Historias de anarquistas*, *Manías de Bibliófilos*, *Siluetas de intrigantes*, *Siluetas de místicos*, *Siluetas de impostores*, *Alrededor de la literatura y la vida*, etc.

En 1935 publica *Vitrina pintoresca*, artículos misceláneos sobre diferentes temas, y costumbrismo de tipos: *Los charlatanes ambulantes*, *Verdugos y ajusticiados*, *Los mendigos*, *Los gitanos*, *Los jesuitas*, *Los masones*, *El extremista*, *Horrores de las antiguas ferias*, *Las calles siniestras*, *El juego y los jugadores*, etc. Agrega, también, como ya hemos visto, algunos capítulos de tema histórico.

Rapsodias (1936) contiene su *Discurso de ingreso a la Real Academia Española* (*La formación psicológica de un escritor*), y una serie de ensayos sobre política contemporánea. *Comunistas, judíos y demás ralea* (1938), recopilación hecha por E. Giménez Caballero, son ensayos y artículos sobre política contemporánea. Sobre el mismo tema publica en Chile *Ayer y Hoy* (1939)²⁷. *Historias lejanas* (1939)²⁸, libro misceláneo,

contiene narraciones fantásticas y ensayos sobre los *necróforos* y los *milenaristas*.

En 1941 publica *Chopin y Jorge Sand*, *El diablo a bajo precio* y *Bienandanzas y fortunas*. El contenido de estos últimos libros no aparece en el tomo V de las *Obras Completas* bajo sus títulos de origen.

Pequeños Ensayos, publicado en la Argentina²⁹, contiene artículos sobre política, literatura, costumbres, supersticiones y tres notables ensayos: dos sobre el estilo (*La cuestión del estilo* y *La retórica española actual*), y el tercero sobre la creación de personajes literarios (*El desdoblamiento psicológico de Dostoyewski*). El contenido de este libro había aparecido, en su mayor parte, en las páginas dominicales de *La Nación* de Buenos Aires. De carácter más periodístico y misceláneo son sus libros *Ciudades de Italia* (1949) y *Guía del País Vasco* (1935).

Los ensayos de Baroja son los de un creador novelesco. Predomina en ellos la observación personal y un tanto caprichosa, siempre aguda y sorprendente, sobre una reflexión más detenida y filosófica del tema. A nuestro juicio, los ensayos más interesantes son los que ha dedicado al análisis del humorismo (*La Caverna del humorismo*) y, sobre todo, al estudio de la técnica de la novela. Sus puntos de vista, al respecto, pueden ser discutibles, pero en bloque constituyen un análisis nada despreciable de la novelística europea, especialmente del siglo XIX y de las corrientes actuales, hecho por un hombre del oficio, lector infatigable de novelas y gran conocedor del género.

Sobre la técnica de la novela, en general, y sobre su propia técnica, Baroja ha escrito, además de páginas sueltas, el prólogo a *La dama errante* (Edición de la Biblioteca Nelson), algunos capítulos de *Juventud*, *Egotría*, el prólogo a las *Páginas Escogidas* (1918), *La caverna del humorismo* (1919); el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, que aparece en la novela *La nave de los locos* (1925); su *Discurso de incorporación a la Real Academia Española*, y otros ensayos ya mencionados de *Las Horas Solitarias* y de los *Pequeños Ensayos*.

Todos estos trabajos le sirvieron de base para escribir *La intuición y el estilo*, obra capital para el estudio de su pensamiento estético³⁰, y de la cual se ocupa Helmut

²⁹ Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1943.

³⁰ Tomo V de *Desde la última vuelta del camino. Memorias*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1948.

²⁷ Editorial Ercilla. Santiago, 1939.

²⁸ Editorial Ercilla. Santiago, 1939.

Hatzfeld en su *Bibliografía crítica de la nueva estilística* (Editorial Gredos. Madrid, 1955).

PERIODISMO, TEATRO Y CRITICA TEATRAL

Baroja se inició en las letras haciendo periodismo en *La Voz Guipúzcoa*, *El Ideal* y *La Unión Liberal*, de San Sebastián, y en periódicos madrileños ya mencionados: *Germinal*, *El Liberal*, *El Ideal*, *La Justicia*, *El País*, *El Globo*, *El Radical*, *España*, etc. Algunas de sus novelas aparecieron primero como folletines de periódicos³¹.

Entre sus antepasados, la *línea de imprenta* era bastante fuerte. Su bisabuelo, don Rafael Baroja, alternaba sus ocupaciones de boticario con la redacción del periódico *La papeleta de Oyarzun*. Ayudado por sus hijos editó *El Liberal Guipuzcoano* y algunos números de *La Gaceta de Bayona*, que dirigía el abate don Sebastián de Miñano, desde Francia. Los hijos de don Rafael, Ignacio Ramón y Pío, publicaron la *Historia de la Revodución Francesa*, de Thiers, en doce tomos, traducida por el abate Miñano.

Ricardo Baroja, tío de don Pío, fundó en San Sebastián *El Urumea*, del que fue director, redactor y cajista. En San Sebastián existió una *Imprenta de Baroja*.

Don Serafín Baroja, padre del novelista, escribía en diarios donostiarras y llegó a ser corresponsal de *El Tiempo*, de Madrid.

Don Pío recogió parte de sus artículos periodísticos en dos volúmenes: *El Tablado de Arlequín* (1904) y *Nuevo Tablado de Arlequín* (1917). Alejado durante muchos años del periodismo, Baroja se vio obligado a alternar sus trabajos de novelista con colaboraciones en diarios españoles y sudamericanos, después de la última guerra civil y durante la segunda guerra mundial. Algunos de estos trabajos periodísticos aparecen en el tomo VI de sus *Memorias*, con el título de *Reportajes*, y en el tomo V de sus *Obras Completas*.

En general, Baroja ha cultivado un periodismo demoledor, de gran probidad intelectual, valiente, pintoresco y agresivo, muy en consonancia con el espíritu revisionista y satírico de los escritores de la generación de 1898.

³¹ *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* apareció en *El Globo*; *Camino de perfección*, en *La Opinión*; *César o nada*, en *El Radical*.

Don Pío incursionó, también, en el teatro, escribiendo algunos sainetes graciosos e intrascendentes: *Adiós a la bohemia* (1911), *Arlequín, mancebo de botica, o los pretendientes de Colombina* (1926) —curioso antecedente de García Lorca en su *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y Retablillo de don Cristóbal* (1931)—, *Chinchín comediante* o *Las niñas del Bidasoa* (1926), *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1928), y *Las noches del Café de Alzate* (1928). De todos ellos, el que ha tenido algún éxito y ha sido representado en Rusia y Alemania es la *farsa villanesca El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, sainete esperpéntico, *harapiento, gólfico y castellano*, como lo designa su autor. Recuerda un tanto *Los cuernos de Don Friolera*, de Valle Inclán. Consignaremos, de paso, que de ambas obras, *Los cuernos de Don Friolera...* y *El horroroso crimen...*, hay influencias en *La Zapatera Prodigiosa*, de Federico García Lorca. Baroja publicó, también, algunas novelas dialogadas, con acotaciones escénicas, pero de muy difícil representación, como *Paradox, Rey* (1906), *Jaun de Alzate* (1922), *El Nocturno del hermano Beltrán* (1929), *Allegro Final (Fantasía de un día lluvioso de Nochebuena)* (1931); *El poeta y la princesa* o *El Cabaret de la Cotorra Verde* (novela-film) (1931) y *Todo acaba bien... a veces* (1937).

A pesar de su escasa afición por los espectáculos, don Pío llegó a tener un teatro de cámara, *El Mirlo Blanco*, en su propia casa. Con la ayuda de sus hermanos Ricardo y Carmen, y el de su cuñada Carmen Monné de Baroja, se representó, en febrero de 1926, *Adiós a la bohemia*, en el cual Baroja desempeñó un pequeño papel. En *El Mirlo Blanco* se representaron, también, *Ligazón* y *Los cuernos de Don Friolera*, de Valle Inclán.

Baroja fué crítico teatral del diario *El Globo* durante algunas semanas (del 29 de octubre al 3 de diciembre de 1902). Sus artículos son comentarios ácidos, de persona poco aficionada a los espectáculos nocturnos bajo techo, que recogió más tarde en su libro *Divagaciones apasionadas*, con el título de *Crítica arbitraria*.

Don Pío comentó representaciones de Vélez de Guevara, Guy de Maupassant, Dumas hijo, José Echegaray, Jacinto Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, etc.

EL POETA

En 1944, Baroja dió a luz un volumen de versos, *Canciones del Suburbio*, con prólogo de Azorín, que desconcertó a la crítica. Algunos poetas y otros profesionales del renglón corto dieron en burlarse del novelista. Ya era mucho abarcar; don Pío incursionaba en terreno vedado. De los grandes de la poesía española contemporánea, sólo Vicente Aleixandre mostró simpatías por la obra.

Azorín defendió, finamente, el libro de su camarada literario: "Forzosamente, Pío Baroja había de condensar en unas pocas páginas rimadas su pensamiento sobre el mundo y la vida. Compárense, después de estas observaciones, los versos de otros novelistas —que no fueron poetas— con los versos de Baroja: Juan Valera no era poeta y escribió versos; Pedro Antonio Alarcón no era tampoco poeta y escribió también versos. Dejemos a Alarcón, más inspirado desde luego que Valera, y atengámonos al autor de *Pepita Jiménez*. El contraste entre sus versos y los de Baroja es notable: uno escribe en falso, sobre sentimientos falsos, conceptos falsos, y otro escribe sobre realidades auténticas, con datos elementales auténticos, con conceptos que no son conceptos, sino que son sensaciones vividas".

El poeta Emilio Carrere, barriobajero y bohemio, situó con justeza los versos de Baroja:

"Un libro de romances de Pío Baroja. Si le vemos a través de Rubén Darío es un libro horrendo; pero a través de Baroja es una cosa formidable. Esperpentos en su propia salsa con el chafarrín estilizado, preciosista, del gran Don Ramón "de las barbas de chivo..."

"Estas *Canciones del suburbio*, al principio indignan. ¡Qué versos más malos!, exclama el lector que tiene el sentimiento verleniano de la música poética; pero muy pronto se siente profundamente seducido. Estos versos son formidables. Baroja tenía que escribir fatalmente un libro así. Es una síntesis de todo Baroja... Un chafarrinón agrio, bárbaro y jocundo, caliente de vaho humano, que es lo que ha querido expresar..."³²

El crítico chileno Fernando Uriarte, en un artículo publicado en la revista *Atenea*, anota equivalencias líricas entre Baroja y

Antonio Machado. Justifica el volumen para uso de barojianos:

"El libro estará bien para los que entendieron a Luis Murguía, el protagonista de *La sensualidad pervertida*, y tiene, además, la utilidad del índice de las obras extensas. Cada poesía es una historia concisa, un ambiente de sus novelas: las de París, de Europa en general, de Castilla y el País Vasco"³³.

En *Canciones del suburbio* hay escenas autobiográficas (*El chico que ve pasar un condenado a muerte*); estampas costumbristas (*El santero - El galonero - El buhonero triste - El organillero*); impresiones de París y Madrid, ambiente lírico de algunas de sus novelas, como *Claustro del Paular (Camino de Perfección)* preferencias literarias (*Los melodramas*); imprecaciones políticas (*El bonito tango de la revolución*); y hasta trozos de sus *Memorias: Espectros de bohemios, Domingos negros, La alerta, El hombre sin voluntad*, etc.

Baroja estiliza la *literatura de cordel*, los versos de ciego. Emplea los metros tradicionales: el romance, la seguidilla, la décima, para recrear el ambiente lírico de sus páginas novelescas. Son apuntes rápidos de tipos, ciudades y paisajes, tratados al aguafuerte, en una visión goyesca de la vida y de los hombres.

Hay aciertos líricos como la hermosa y verleniana *Canción de la lluvia*. En algunas composiciones hace gala, incluso, de destreza métrica:

"Muralla del Guadarrama,
cielo azul, resplandeciente,
aire de tarde, relente,
viento que silba y que brama,
olor de jara y retama,
de tomillo y de romero;
montes de color de acero
ceñuda tranquilidad,
repose, serenidad,
lento anochecer severo".

(*El Guadarrama*).

Creemos, sin embargo, que hay más *poesía barojiana*, bárbara y de rara intensidad, en los poemas en prosa de algunas de sus novelas, como *Paradox, Rey (Elogio sentimental del acordeón, Elogio de los viejos caballos del tiiovivo, Elogio metafísico de la destrucción); Jaun de Alzate (Bebed, cantad,*

³² *Canciones de suburbio*. Diario *Madrid*. Madrid, 1944.

³³ *Atenea*. N° 238, abril de 1945, pág. 71.

bailad amigos - La Gaviota - La niebla - El mar - La queja de Urtzi Thor - Coro de lamias); *La caverna del humorismo (Balada de los buenos burgueses*; y los inolvidables poemas marinos de *El laberinto de las sirenas*: (*¡ Ah, Marsella, Marsella! Los mascarones de Proa - Es el torrero del faro - El Gran Pan ha muerto - La Canción de los Hijos de Aitor - La canción del capitán Galardi - La canción de la libertad del mar, etc.*).

EL MEMORIALISTA

Un crítico español contemporáneo, Gonzalo Torrente Ballester, ha dicho que la obra toda de Baroja está constituida por ochenta tomos de *memorias*, aludiendo al carácter tan lírico y confesional de sus novelas y ensayos³⁴.

Don Miguel de Unamuno ya anotaba esta tendencia memorialista de Baroja, en una carta en que se refiere a *Silvestre Paradox*:

"Lo que me parece es muy descosido, y más que novela, unas memorias sin mucho hilo"³⁵.

Baroja ha compuesto siete tomos de memorias, las más emocionantes y completas de toda la literatura española, que al mismo tiempo son la mejor, la más auténtica historia de España de estos últimos cincuenta años y una especie de Juicio Final despiadado de su propia obra, de sus anhelos, aventuras, fracasos y desilusiones.

Baroja comienza sus *Memorias* haciendo un breve recuento de las que se escribieron, en España, en el siglo XIX. Destaca las *Memorias de un sesentón natural y vecino de Madrid* (1880), de Ramón de Mesonero Romanos; *Los recuerdos del tiempo viejo* (1880-1883), de José Zorrilla; y los *Recuerdos de un anciano* (1878) y *Memorias* (1886), de Antonio Alcalá Galiano.

Las *Memorias* de Baroja: *Desde la última vuelta del camino* comprenden: I. *El escritor según él y según los críticos* (1944); II. *Familia, infancia y juventud* (1944); III. *Final del siglo XIX y principios del XX* (1945); *Galería de tipos de la época* (1947); V. *La intuición y el estilo* (1948); VI. *Reportajes* (1948); VII. *Bagatelas de otoño* (1949). El tomo inicial de estas *Memorias* apareció pri-

mero en la revista *Semana*, que dirigía Manuel Aznar.

En sus *Memorias*, Baroja suma y pone en limpio todos sus libros autobiográficos como *Juventud, Egotría* (1917); *las horas solitarias* (1918); *Divagaciones apasionadas* (1924); *Vitrina pintoresca* (1935); *Ayer y Hoy* (1939); *Bienandanzas y fortunas* (1941).

Posteriormente, en 1955, Baroja ha publicado dos libros autobiográficos, *Paseos de un solitario* y *Aquí París*, en que nos narra su vida de exilado en Francia, durante la segunda guerra mundial.

Baroja dió un inesperado impulso al género memorialista en la literatura española contemporánea. Después de él publica Azorín sus *Memorias Inmemoriales* (1946); Luis Ruiz Contreras, sus *Memorias de un desmemoriado* (1946); Ramón Gómez de la Serna, su *Automoribundia* (1948); César González-Ruano, su muy barojiano libro *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951).

Negador impenitente, Baroja ha escrito en muchas ocasiones, con cierto escepticismo, sobre el valor y la significación de su propia obra. Refiriéndose a las épocas que la integran, nos dice en el tomo VII de sus *Obras Completas*:

"Pensando en mis libros, he llegado a la conclusión, sin comprobarlo, que debe haber entre ellos, en lo malo o en lo bueno, dos épocas; una, de 1900 a la guerra mundial; otra, desde la guerra del 14 hasta ahora... La primera, de violencia, de amargura y de nostalgia; la segunda, de historicismo, de crítica, de ironía y de cierto mariposeo sobre las ideas y sobre las cosas."³⁶

En los versos finales de sus *Canciones del suburbio*, Baroja se despide de su vida y de su obra con amargura y fiero empaque senequista, a la manera de Antonio Machado:

"Si tenía alguna suerte,
la tiré por la ventana;
si tenía algún talento,
se lo ha llevado la trampa.

.....

Ya nada me preocupa:
ni el dinero, ni la fama,
ni los honores y burlas,

³⁴ *Literatura Española Contemporánea*. Afrodisio Aguado. Madrid, 1949, pág. 245.

³⁵ Aparecida en el *ABC*, de Madrid, 4 de febrero de 1927.

³⁶ *Memorias. Galería de tipos de la época*. Ob. Compl., tomo VII, pág. 831.

ni los elogios o sátiras,
y sólo aspiro a dar fin,
con decencia a la jornada
y disolverme en el éter
o en la búdica nirvana.

Hay que dejar a los otros
el dolor y la esperanza,
los trabajos e inquietudes
y toda esta farsa vana."

Despedida prematura. Estos versos fueron firmados en 1940. Desde entonces, don Pío Baroja ha seguido escribiendo incansablemente. Hoy, a los 83 años sigue siendo el escritor más actual y vivo de la famosa generación de 1898.

IDEAS FILOSÓFICAS

El lector habitual de Baroja advierte que hay en sus páginas un muy personal modo de ver la vida, un substrato filosófico, no siempre expresado, que ilumina su mundo novelesco y su obra toda.

El escritor vasco obtuvo el doctorado en Medicina con una tesis sobre *El Dolor*. En este trabajo Baroja afirma que la vida en estado normal no despierta el dolor ni el gozo, sino una sensación de indiferencia. La vida es algo doloroso, vacío y absurdo que sólo puede adquirir —dirá más tarde— algún contenido por la acción, por el frenesí aventurero.

En *Juventud, Egotría*, Baroja hace un primer recuento de sus ideas filosóficas y nos confiesa sus preferencias e incompatibilidades. Se confiesa epicúreo. Su propia vida le parece un camino que va de Dionysos a Apolo. Sus admiraciones están por Kant, Schopenhauer y Nietzsche.

Azorín en un artículo, *La filosofía de Pío Baroja* (comentario a la novela *Mala Hierba*), hace, como siempre, algunas preguntas claras, concretas, sobre el tema:

"¿Qué es la vida? ¿Cuál es nuestro fin sobre el planeta? ¿Cómo encontrar la felicidad que ambicionamos? Pío Baroja es un pesimista irreducible. Tal vez de la lectura de sus libros surge angustiosa la sensación de que nuestra vida no tiene finalidad algu-

na y que la felicidad, que creemos existe, es un vano fantasma"³⁷.

Azorín anota que el pesimismo de Baroja no nace del desconcierto ni de la injusticia social, sino de la impresión negativa que tiene del hombre, de su naturaleza moral, cruel y deleznable.

Al comentar *La ciudad de la niebla*, sostiene Azorín que Baroja es el único novelista español contemporáneo del cual se puede deducir una filosofía original y sistemática:

"No es ni un tradicionalista ni un humanitario. Su filosofía es un nihilismo aristocrático. Empleo aquí la palabra *aristocrático* en el sentido de *intelectual*, que es en resumen, para este novelista, lo más alto y lo mejor"³⁸.

En su primer ensayo sobre Baroja (*Observaciones de un lector - Una primera vista sobre Baroja*)³⁹, José Ortega y Gasset analizó las preferencias y aptitudes filosóficas de nuestro autor:

"Uno de los contadísimos escritores a quien Baroja admira es Nietzsche. ¿Por qué? ¡Es tan raro que Baroja admire! Pues se debe a que Nietzsche ha descubierto el ideal de *superhombre*, que en su opinión es "el carnívoro voluptuoso y errante por la vida". Esto quisiera ser Baroja, y ya que no lo es, sino todo lo contrario, un asceta calvo, lleno de bondad y de ternura, que deambula calle de Alcalá arriba, calle de Alcalá abajo, aspira a completarse construyendo personajes que se parezcan a su ambición. ¡Qué cosa más melancólica! Baroja vendería su puesto en el Parnaso a quien le pusiera dos colmillos de tigre en la boca. Las simpatías que ha mostrado hacia el anarquismo proceden de la misma raíz. Como a Stendhal, le interesa sobre todo presenciar y reproducir los esfuerzos de esa explosión de energía que llamamos individuos para perforar y lograr plena expansión. Bajo su aparente escepticismo, Baroja tiene fe en algo, en lo silvestre que en el hombre perdura, en lo biológico, en lo ultrasocial, en lo irracional . . .".

En sus *Estudios sobre el amor*⁴⁰, Ortega compara, con mayor detención, el pensamiento extrafilosófico de Baroja y Stendhal:

³⁷ *Ante Baroja*. Ob. Compl., tomo VIII, pág. 159. M. Aguilar. Editor. Madrid, 1948.

³⁸ *Ibidem*, págs. 169-170.

³⁹ Escrito en 1910 y publicado en 1915, en *La Lectura*. Vid. Ob. Compl., tomo I, págs. 208-209.

⁴⁰ Escrito en 1926. Edición Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1939, págs. 11-12.

“Stendhal tenía la cabeza llena de teorías; pero no tenía dotes de teorizador. En esto, como en algunas otras cosas, se parece a nuestro Baroja, que sobre todo asunto humano reacciona primero en forma doctrinal. Uno y otro mirados sin la oportuna cautela, ofrecen el aspecto de filósofos descarriados en la literatura. Y sin embargo, son todo lo contrario. Basta con advertir que ambos poseen una abundante colección de teorías. El filósofo no tiene más que una.”

“En Stendhal y Baroja la doctrina desciende a mero idioma, a género literario que sirve de órgano a la emanación lírica. Sus teorías son canciones.

Piensen “pro” o “contra” —lo que nunca hace el pensador—: aman y odian en conceptos. Por eso sus doctrinas son muchas. Pululan bactericamente, dispares y antagónicas, cada una engendrada por la impresión del momento. A fuer de canciones, dicen la verdad, no de las cosas, sino del cantor . . .”.

El hispanista alemán, Hans Jeschke, en su obra *La generación de 1898 en España - Ensayo de una determinación de su esencia - (Die Generation von 1898 in Spanien)*, compara el pensamiento filosófico de Baroja con el de Unamuno y Ganivet⁴¹.

“En Baroja no es menos fuerte el ansia de verdad que en Unamuno y Ganivet, pero intelectualmente más temperada y resignada. Se atreve a mirar la realidad del mundo tal como es, o lo intenta, en todo caso, sobriamente, realísticamente, con todo el romanticismo del sentimiento. Se precia, ocasionalmente, de materialista en cuanto concibe el materialismo no tanto como un sistema filosófico, sino como un *procedimiento científico que no acepta fantasías ni caprichos (Juventud, Egotría)*. Como escéptico y fenomenólogo, sin saberlo, renuncia a una interpretación del mundo, porque sabe que de ahí necesariamente resulta una construcción, y también que la mentira y el piadoso engaño de sí mismo hacen propiamente la vida posible, pues la *mentira es lo más vital que tiene el hombre*”.

El alemán Helmut Demuth obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras, con una tesis sobre *Pío Baroja: La visión del mundo en sus obras (Pío Baroja: Das Weltbild in seinen Werken)*⁴².

⁴¹ Max Niemeyer, Verlag. Halle, 1934. Traducción, introducción y notas de Yolanda Pino Saavedra. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1946.

⁴² Hagen, 1937. Sin pie de imprenta, págs. 1-121.

Sostiene Demuth que Baroja, por ser ajeno a la creencia en el más allá, necesitó, con mayor urgencia que sus compañeros de generación, buscar un sentido a la vida en este mundo:

“Baroja no puede creer que esta vida sea la mera preparación para un incognoscible más allá; pero ella tampoco puede existir por sí misma, porque carecería de sentido y la vida debe tener un sentido. Pone en boca de Andrés Hurtado (*El Arbol de la Ciencia*), lo que busca: “Yo busco una filosofía que sea primero una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo; después una explicación biológica de la vida del hombre . . . Una síntesis que complete la cosmogonía y la biología; una explicación del Universo físico y moral . . .”

“En *Parerga y Paralipomena* de Schopenhauer encuentra expresado Baroja, en forma agradable e inteligible, lo que buscaba. Casi instintivamente ve en la acción y en la guerra, la coronación de la vida. “Sin tener una idea filosófica clara me figuraba que la acción, la aventura, la guerra debían ser de las cosas más dignas del hombre” (*Juventud, Egotría*) . . . Normalmente la vida no produce placer ni dolor, sino una sensación de indiferencia. Sólo la acción presta dignidad a la vida”⁴³.

Baroja se mueve filosóficamente entre las influencias de Nietzsche y Schopenhauer:

“El culto de la voluntad establecido por Nietzsche correspondía a un aspecto del carácter de Baroja, que en un principio fué desplazado violentamente por la influencia de Schopenhauer, pero era imposible que dominara por largo tiempo. Baroja ya había reconocido que el pesimismo sistemático de Schopenhauer no daba una auténtica solución al problema vital. La negación de la vida era imposible, la voluntad de vivir era demasiado poderosa y Nietzsche presentaba la inversión de la teoría de la voluntad y con ello la superación de la disensión entre querer y reconocer . . .”⁴⁴.

“Filosofía es, para Baroja, la búsqueda del sentido de la vida. Como no pudo hallar este sentido, creyó, junto con Schopenhauer, encontrar en la negación de la voluntad de vivir el único escape a la irracionalidad y al absurdo de la vida . . . Pero la voluntad de vivir era demasiado poderosa en él, para poder dejarse negar del todo; por eso creyó encontrar la salvación de su desesperación

⁴³ Opus cit., *Pesimismo*, págs. 13-15.

⁴⁴ Opus cit., *Vitalismo*, pág. 19.

íntima en la concepción afirmativa del mundo de Nietzsche. Sus "hombres de acción" son el intento de corporizar este sentido afirmativo"⁴⁵.

El tercer camino ideológico de Baroja va hacia la ciencia:

"Nietzsche había proclamado el error y la mentira como favorables a la vida. Pero tendremos esta impresión sólo mientras no los reconozcamos como tales y los consideremos verdad; porque la lucha por la verdad es inherente al género humano y especialmente en Baroja vimos cómo este anhelo de verdad constituye rasgo típico de su carácter..."

"La ciencia queda como lo único estable, ya que todo lo demás demostró ser engaño o imaginación. En ella se refugiará Baroja y sobre ella tratará de construir su nueva cosmovisión". (En la esfera religiosa, en la esfera moral, en la social, todo puede ser mentira; nuestras verdades filosóficas y éticas pueden ser imaginaciones de una humanidad de cerebro enloquecido. La única verdad, la única seguridad es la de la ciencia y a esa tenemos que ir con fe de ojos abiertos) (*Divagaciones apasionadas*).

"Desde un comienzo torturó a Baroja la duda de si la ciencia con su frialdad y abstracción no habría olvidado al hombre. La ciencia no es capaz de dar una base para la vida y tampoco puede responder a la pregunta por el sentido de ella.

Baroja intentó solucionar por tres vías distintas esta pregunta. Con Schopenhauer negó la vida; pero ésta fué demasiado poderosa para dejarse negar por mucho tiempo. Con Nietzsche la afirmó, pero no logró llegar a la acción, y sólo la acción da sentido a la afirmación. Trató de entender y ordenar la vida a base de la ciencia; en vano. Sin poder decidirse definitivamente por una respuesta, vacila entre tres posibilidades, que todas corresponden a su naturaleza. *De esta triple tensión nace su obra*"⁴⁶.

Gonzalo Torrente Ballester intenta una explicación más moderna de la filosofía barojiana:

"Baroja no cree en los ideales, en los grandes ideales: se le antojan bambalinas, escenografía. En realidad, no cree en nada, ni aun en las cosas que afirma creer, y la consecuencia de este escepticismo es su idea del hombre como personaje sin sentido dan-

do vueltas dentro de un agujero. Hay mucho en Baroja que le anticipa al actual existencialismo francés"⁴⁷.

En realidad el pensamiento filosófico de Baroja está, más que *expresado* en sus ensayos y artículos, *representado* en la contextura ética y discursiva de sus personajes.

Hay, por ejemplo, una línea nietzscheana evidente en algunos de sus héroes: Fernando Osorio, César Moncada, Zalacaín, Chimista y el propio Aviraneta.

Novelista al fin, Baroja ha volcado su cosmovisión en tipos actuantes, en personajes escépticos o dionisíacos, rebeldes o simplemente aventureros.

TECNICA NOVELESCA

Un autor que desde sus primeros escritos rechazó la literatura española casi en bloque, aceptando muy poco de la europea, un novelista antirretórico y antiartista, no era el más indicado para gozar las flores de una crítica favorable y unánime.

Baroja, novelista de raza, no cejó en sus características narrativas y espirituales; por el contrario, se aprovechó de los juicios adversos para fijar sus propios conceptos sobre la novela, en general, y sobre las suyas, en particular.

Ya en 1918, en las notas críticas y explicativas que puso frente a las *Páginas Escogidas* de algunas de sus novelas más celebradas, Baroja no regatea juicios duros e irónicos a su propia obra, adelantándose así a sus críticos más empeñados. Citaremos algunos como modelos de su ejemplar independencia⁴⁸.

"Hay en *Vidas Sombrias* cuatro o cinco cuentos imitados de Poe, alguno que otro en que se nota al lector de Dostoyewski y detalles y modos de decir aprendidos en Dickens" (pág. 28).

"Algunos han supuesto que *La casa de Aizgorri* es una de mis mejores obras. No lo creo.

Toda ella es literatura artificiosa y poco natural. Hay en *La casa de Aizgorri* mucho retoque, mucho relleno y mucho barniz.

Al lector cándido y primerizo estas obras así adobadas le pueden dar una buena im-

⁴⁷ Gonzalo Torrente Ballester. Opus cit., pág. 247.

⁴⁸ Pío Baroja. *Páginas Escogidas*. Selección, prólogo y notas del autor. Casa Editorial Calleja. Madrid, 1918.

⁴⁵ Opus cit., *Intelectualismo*, pág. 26.

⁴⁶ Opus cit., *Intelectualismo*, pág. 29.

presión; al que conoce las triquiñuelas del oficio no le engañan. Pintor de muchas veladuras, mal pintor" (pág. 42).

"Este libro —*Inventos, aventuras y mistificaciones de Silvestre Paradox*— es un poco extraño, que al mismo autor le deja un poco perplejo. En la concepción general hay algo que está bien, pero no llega a estar bastante bien para ser una cosa clara y concreta.

La realización de la obra es desdichada: no hay unidad ni armonía entre las partes, los capítulos se suceden sin orden ni concierto...

Esta irregularidad, unida al defecto general de concepción de la obra, acentúa más la falta de visión de conjunto y hace, con frecuencia, destacarse el cansancio y el desmayo del autor" (pág. 54).

"*Camino de Perfección* es un libro casi exclusivamente de viajes. Tiene su parte psicológica, que no creo que esté del todo mal. Pesa un poco, es cierto; para llegar hasta el fin hay que tragarse muchas descripciones, mucho sol, mucho polvo, muchos caminos de Castilla; todo es cuestión de tener un estómago resistente" (pág. 78).

"En *Mala Hierba* apunta lo folletinesco y se sobrepone, a veces, a lo puramente fotográfico. La impresión de pánico ante la vida de irregularidad y de crimen se refleja con bastante fuerza en este libro.

Como casi todas mis novelas, *Mala Hierba*, parece un borrador de un libro que no ha cuajado" (pág. 148).

"*Los últimos románticos* es un libro que vale muy poco" (pág. 224).

"Probablemente, un libro como *La Dama Errante*, no tiene condiciones para vivir mucho tiempo; no es un cuadro con pretensiones de museo, sino una tela de un impresionista; es quizá, como obra, demasiado áspera, dura, poco serenada...

Este carácter efímero de mi obra no me disgusta. Somos los hombres del día gentes enamoradas del momento que pasa, de lo fugaz, de lo transitorio, y la perdurabilidad o no de nuestra obra nos preocupa poco, tan poco, que casi no nos preocupa nada..." (pág. 261).

"*Zalacáin, el aventurero* es una novela de aventuras de las más bonitas y perfiladas que yo he escrito. Le falta, ciertamente, como a todas mis obras, un último repaso que intentaré darles más tarde si tengo ocasión de publicar obras completas" (pág. 292).

"*El Arbol de la Ciencia* es entre las nove-

las de carácter filosófico lo mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos" (pág. 338).

"Encuentro que el libro [*El mundo es así*] está bastante bien hilvanado y a veces tiene cierta gracia. Como a todo lo que yo he escrito, *le faltan algunas cosas y le sobran otras*" (pág. 354).

"*La Canóniga* es, entre mis novelas, de las más sugestivas. Tiene como cierta vibración de misterio y de odio, que creo que está realizada" (pág. 434).

"*El convento de Monsant* tiene cierto aire nostálgico; hasta la mitad excita interés, luego decae no sé bien por qué" (pág. 452).

"*Juventud, Egotría*, libro áspero que quizá levante algunas protestas. Ya he visto varios artículos acerbos, que ciertamente no me chocan ni me molestan" (pág. 476).

¿Cuáles son los reparos más fuertes que han hecho los críticos a la técnica novelesca de Pío Baroja? ¿Cuáles son las calidades que se le reconocen?

El recuento es largo. Los juicios negativos coinciden en tres o cuatro aspectos fundamentales. Se le reprocha al autor de *Zalacáin* falta de arquitectura y construcción en sus novelas; tendencia al folletín y a la crónica novelada; abuso de digresiones; intervención permanente del autor en las opiniones de sus personajes y abundancia exagerada de éstos; mensaje pesimista y visión amarga de la vida; torpeza para buscar finales apropiados; incapacidad para crear héroes simbólicos de valor nacional o universal.

Apenas si hay crítico español o hispanoamericano que no se haya creído en la obligación de perdonar algo al célebre novelista.

Don Juan Valera, gran impulsador de ingenios debutantes, defendió a Baroja a poco de aparecer *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*⁴⁹.

Valera destaca la técnica picaresca del joven novelista y alaba el *final abierto* de la novela que permite futuras prolongaciones, cosa que, en realidad, hizo Baroja en *Paradox, rey* (1906).

"Alguien censura de desordenada y de casi sin pie ni cabeza la novela de que estamos tratando... Yo considero severísima y punto menos que infundada la tal censura. La acción, como en casi todas las novelas de su clase, es la vida entera del protagonis-

⁴⁹ Revista *La Lectura*. Madrid, 1901.

ta, o, por lo menos, una parte de esta vida hasta que se cansa de escribir quien la escribe, quedando siempre campo abierto y tela cortada para componer una segunda parte..."

El crítico francés H. Peseux-Richard publicó en la *Revue Hispanique*, en 1910, un estudio bastante completo sobre los primeros libros de Baroja⁵⁰.

Peseux-Richard le reprocha a Baroja su afición desmesurada por las digresiones y entremeses:

"Pío Baroja manifiesta allí [*El mayorazgo de Labraz*], en varias ocasiones, esa nerviosidad, esa brusquedad, ese desdén de las transiciones, de las preparaciones y de las explicaciones, que desconciertan un poco al lector mejor intencionado".

Refiriéndose al *Zalacaín*, agrega el crítico francés:

"Esas ideas episódicas, esos tanteos fragmentarios dan a menudo una idea menos completa, sin duda, pero más justa que las exposiciones sistemáticas, las relaciones más rigurosas. Se experimenta una sensación más neta, se conserva un recuerdo más preciso del rincón, del paisaje entrevisto en un hueco, entre montañas, que del más vasto panorama contemplado a gusto".

Ortega y Gasset en el primer tomo de *El Espectador* (1916), en famoso ensayo, intenta un análisis de la técnica literaria del novelista y de sus preferencias temáticas e intelectuales. Después de algunos elogios al estilo y a la personalidad moral del autor, Ortega hace algunos reparos fundamentales a su técnica de novelar. Baroja abusa del procedimiento impresionista y no encuadra, no limita el paso de la vida a la novela:

"¿Quién no ha sentido a veces, leyendo esas páginas de Baroja —donde los acontecimientos más diversos van y vienen rápidos, sin patética, insignificantes, rozando apenas nuestra emoción, exentos de un ayer y de un mañana—, quién no ha sentido como el paso veloz de la vida misma, con su carácter de contingencia, de azar sin sentido, de mudanza constante, pero constantemente vulgar?"

"En las novelas de Baroja no nos suele afectar nada; la vida desarrolla sus sordas mutaciones sin que el lector encuentre motivo para acumular a la impresión de una

página el efecto de la anterior y el afán por la siguiente.

A esto deben, sin duda, los libros del escritor vasco una *porosidad* que no hallamos en ningún otro estilo".

"En la obra de Baroja circula el aire de punta a punta. Aun esto es poco decir, porque tales libros no tienen punta, no tienen paredes, están abiertos a todos los vientos, podrían prolongarse indefinidamente por el principio y por el fin, o viceversa, contraerse a veinte páginas. Son libros sin cámara, sin interior, donde no encontramos más que poros"⁵¹.

El injustamente olvidado crítico español, Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), dedicó una buena parte de su obra *Novelas y novelistas* (1918), al estudio pormenorizado de algunas novelas de Baroja⁵²:

"Tiene [*La dama errante*] la forma serial y rectilínea de las antiguas novelas españolas; *nada de exposición, nudo y desenlace*; una sucesión llana y seguida de hechos.

Tiene, además, lo que se encuentra en todos los libros de Baroja, una exuberancia de pensamiento. Baroja es ante todo un pensador de una originalidad y de una independencia salvajes, que están más allá del bien y del mal, de las ideas morales, de la herencia histórica, de las conveniencias sociales y literarias" (pág. 150).

"Esta sencilla fábula [se refiere a *El árbol de la Ciencia*] no absorbe por completo el interés de la novela. El arte de novelista de Baroja no es amigo de la unidad, tiende a la dispersión, quizá porque hay en el autor una riqueza de observación y una abundancia de ideas que aporta a cada obra suya una multitud de elementos que no se subordinan, fácilmente, los unos a los otros.

Baroja es el más espontáneo y el menos artificioso entre los novelistas nuevos españoles y, sin duda, el de personalidad más vigorosa, el más original y el de mayor potencia creadora. Al parecer, escribe sin preocupación literaria y compone con un *mínimum de plan*" (págs. 163-164).

En el prólogo a su novela *La dama errante* (Edición de la Biblioteca Nelson), en *Juventud, Egotría* y, sobre todo, en el prólogo a sus *Páginas escogidas* (1918), Baroja precisa sus conceptos sobre la técnica de la novela. No acepta una preceptiva fija

⁵⁰ *Un romancier espagnol: Pío Baroja*. *Revue Hispanique*, New York - París. Tomo XXIII. Número 63. Año 1910, págs. 109-187.

⁵¹ *Ideas sobre Pío Baroja*. *Obras de José Ortega y Gasset*. Tercera edición, Espasa-Calpe, tomo I, págs 192-194. Madrid, 1943.

⁵² Editorial Calleja. Madrid, 1918, págs. 113-216.

para el género novelesco ni cree que la novela esté llamada a desaparecer:

"La novela se acortará, se alargará, se hará episódica, sentimental, puramente episódica, no desaparecerá ya jamás. Es un saco donde cabe todo. Claro que hay una clase de novela que pasa y la substituye otra pero el género no desaparece, no puede desaparecer.

Crear que hay reglas para producir el interés del lector es una candidez. Es como suponer que puede haber reglas para que una persona sea simpática... Los preceptistas nos dirán que el interés procede de la unidad del plan, de la perfección y gradación de la fábula y del arreglo de las partes. Todo esto no es más que hablar. Hay libros de acción bien compuesta y bien desarrollada y que no son interesantes; hay otros, en cambio, que no tienen acción apenas, y son interesantísimos"⁵³.

En términos semejantes se ha expresado hace poco el famoso novelista americano William Faulkner:

"El escritor que se preocupa de la técnica, vale más que se haga cirujano o albañil. No existe ningún procedimiento mecánico, ni ningún manual para aprender a escribir. Un escritor sería loco si se propusiera seguir una teoría. La gente aprende únicamente gracias al error. Un buen artista no considera a nadie con capacidad suficiente para darle consejos" (Jean Stein: *Conversación con W. Faulkner. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, septiembre-octubre de 1956).

Baroja no acepta la unidad en el relato novelesco. Sostiene que sólo puede haberla en un trabajo corto. Una novela larga es, para él, siempre una sucesión de novelas cortas. Con el objeto de conseguir alguna unidad de efecto en las novelas largas, Baroja recomienda los capítulos cortos, concentrando toda la acción en los accidentes. Cree, como Stendhal, que la originalidad y el interés están en los detalles.

En lo que se refiere a la composición de la novela, a la distribución de personajes y capítulos, Baroja afirma que la habilidad para urdir una trama es el resultado de la imaginación, y que ésta, o sea la facultad de inventar, es muy escasa.

Distingue, en forma concreta, tres maneras de comenzar una novela: por el principio, por el medio, o por el fin.

⁵³ Prólogo a *Páginas Escogidas*, págs. 10-11.

"Empezar por el principio es el sistema natural de una narración estilo *Lazarillo de Tormes* o el *Buscón*, de Quevedo, etc. Por el medio comienzan muchos novelistas franceses modernos, Zola, Daudet, etc., sacando un capítulo del centro y llevándolo al principio; y por el final, los que han hecho la novela *jeroglífica* como Poe y sus discípulos...

Yo, como he dicho antes, *generalmente no compongo*, sólo intentaría componer queriendo hacer uno de estos cuentos a lo Poe que son como aparatos de relojería"⁵⁴.

En cuanto a las descripciones, Baroja sostiene que Huysmans y Zola abusaron de la descripción paisajística. Prefiere a Rudyard Kipling, más breve y sugestivo:

"La descripción sola, llegando a cierto grado de perfección, es algo artístico que interesa y atrae. Así son algunas páginas descriptivas de Pierre Loti, de Azorín...

Yo siempre he tendido a hacer descripciones por impresión directa y, sea amaneramiento o costumbre, no podría hablar de un personaje cualquiera si no supiera dónde vive y en qué ambiente se mueve"⁵⁵.

El ensayista francés Edmond Jaloux, al criticar, en 1924, *La sensualidad pervertida*, advierte la tendencia de Baroja a la confianza personal a través de la ficción novelesca:

"Apenas si se puede contar el libro de Pío Baroja; no es una novela, sino el resumen de una vida, una *colección de memorias*. El autor describe un gran número de incidentes, y un gran número de personajes; se comprende de una manera visible que se esfuerza por ser verídico, profundamente verdadero, a la manera de un escritor inglés, o ruso; pero esa realidad no la encuentra jamás más que en su pobreza cotidiana, y entonces se ve cuán lejos está del realismo inglés, o ruso..."⁵⁶.

Salvador de Madariaga en su libro *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924), dedica algunas páginas al análisis del estilo y la técnica novelesca de Pío Baroja⁵⁷:

"Baroja se limita a *declarar*. Hay páginas enteras en sus novelas que no son sino ristas de hechos apuntados en frases cortas que caen con monótona regularidad como pa-

⁵⁴ Opus cit., págs. 15-16.

⁵⁵ Opus cit., pág. 21.

⁵⁶ *Nouvelles Littéraires*. París, junio de 1924. Crítica a *La sensualidad pervertida*.

⁵⁷ Editorial Cervantes. Barcelona, 1924, páginas. 161-183.

quetes descargados. Ni la menor tentativa para explicarlos, relacionarlos o explotarlos para fines emotivos, críticos o históricos, dentro de la novela. Las cosas vistas y hechas desfilan sueltas ante el lector sin que la voz del narrador tiemble o se eleve. A no dudarlo, en esta impasibilidad hay algo de escrúpulo de veracidad. Baroja, el Caballero de la Verdad, teme que el menor desarrollo estético de los hechos destruya la frescura de la primera impresión”.

“Al fin y al cabo, el estilo de Baroja es al tradicional de la novela, lo que el de la música contemporánea al de la clásica. Hoy en día la construcción clásica, por medio de temas desarrollados y entretejidos de manera continua ha cedido terreno ante una expresión más directa por medio de frases que surgen de la masa armónica para volver a sumergirse en ella en cuanto han terminado su misión. Así Baroja, probablemente sin haber parado mientes en esta analogía con la música, vino a escribir sus novelas como series de cortos episodios sueltos, sin ritmo ni forma especial, que empiezan de cualquier modo y acaban de cualquier manera...” (pág. 168).

En sus *Ideas sobre la novela*, ensayo que acompaña a *La deshumanización del arte* (1925), Ortega, aludido por un artículo que Baroja había publicado en el diario *El Sol*, de Madrid, vuelve a teorizar sobre el género novelesco.

Ortega señala que en la época moderna las novelas interesan cada vez menos y que el género está en crisis porque los argumentos originales escasean:

“Es un error representarse la novela —y me refiero sobre todo a la moderna— como un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme, pero finito”.

Ortega, antifolletinista, partidario de una *literatura noble* considera que la novela *debe ser* un género moroso, con escasas figuras, en que el autor no defina el carácter de sus personajes. Estos deben mostrarse libremente ante el lector.

“Para gozar novelescamente tenemos que sentirnos rodeados de novela por todas partes, y no cabe situar ésta como un objeto que destaca, más o menos, entre los demás. Precisamente al ser un género *realista* por excelencia, resulta incompatible con la realidad exterior. Para evocar la suya interna necesita desalojar y abolir la circundante”.

“La esencia de lo novelesco —advuértase que me refiero tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es pasar algo, en el puro vivir, en el ser y el estado de los personajes, sobre todo, en su conjunto o ambiente... La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario, que es el ámbito interior de la novela”.

Baroja reanuda la polémica y responde a estas alusiones de Ortega y Gasset, en el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, que precede a *La nave de los locos*, publicada en 1925.

Comienza por negar que exista la novela como un género concreto y bien definido y reafirma los conceptos expresados en su prólogo a las *Páginas Escogidas*:

“La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente” (pág. 19).

Baroja distingue entre novelas *permeables* y novelas *impermeables*:

“Suponemos que hay una novela *permeable*, algo como la melodía larga, y otra *impermeable* y bien limitada, como la melodía con ritmo marcado” (pág. 24).

“Nuestro amigo, y en muchas materias maestro [se refiere a Ortega], supone que es fácil amplificar, inventar detalles para dar más cuerpo a una novela. No veo yo tal facilidad. Es decir, es fácil eso ante el profano, que no distingue muy bien la piedra del cemento armado; pero para el que ha aguzado la sensibilidad sobre este punto con la práctica del oficio es muy difícil” (pág. 34).

“La pesadez, la morosidad, el tiempo lento no pueden ser una virtud. La morosidad es antibiológica y antivital” (pág. 37).

“También se asegura que el autor no debe hablar nunca por su voz, sino por la de sus personajes.

Esto se da como indiscutible; ¿pero no hablaron con su propia voz, interrumpiendo sus textos, Cervantes y Fielding, Dickens y Dostoyewski? ¿No interrumpió Carlyle la historia con sus magníficos sermones?” (pág. 45).

“En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene

reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición...

La novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera. Algo parecido le ocurría al poema épico. A *Don Quijote* y a la *Odisea*, al *Romancero* o a *Pickwick*, sus respectivos autores podían lo mismo añadirles que quitarles capítulos... (págs. 47-48).

El crítico e hispanista italiano, A. R. Ferrarin en un ensayo titulado *Pío Baroja, estilo 1926*⁵⁸, analiza la técnica muy personal, rebelde y acumulativa, que emplea don Pío en sus novelas:

"Las novelas de Pío Baroja, en la que todos los ingredientes literarios están representados con varia dosificación, aquello que entra siempre en dosis menor —el descubrimiento no es completamente peregrino— es precisamente el ingrediente de que se hacen, según las reglas, las novelas.

Baroja pone sobre las cubiertas de sus libros la calificación de novelas, y después sea por olvido, sea por deliberado propósito, excepto la novela, allí pone de todo: teorías sociológicas expuestas en diálogos brillantes, recuerdos de viaje, apuntes líricos que recuerdan la greguería cara a Ramón Gómez de la Serna, paradojas de nihilistas *diletante*, piezas patológicas que parecen saltar fuera del mundo pintoresco y amoral de los *pícaros*; y elabora el todo como para formar un complejo manual de vida vivida que recuerda extrañamente, no obstante la internacional modernidad de sus ambientes, esa mezcla de pensamientos medievales de que España posee la obra maestra en el *Libro de Buen Amor*, del fantástico Arcipreste de Hita".

El hispanista Jean Cassou en su *Littérature Espagnole*⁵⁹, dedica algunas páginas al estudio de Pío Baroja:

"La velocidad que circula a través de una novela de Baroja deja una penosa impresión de vacío, y en cuanto a invención novelesca no es más que un acto de desesperación. Estos libros, donde viven y se agitan tantos personajes o tantos países, y tantos itinerarios se entrelazan tan fácilmente, donde una

tal inquietud, una tal manía ambulatoria se revela, en realidad en ellos no pasa nada y no producen más que una impresión de agotamiento. Y en este sentido, la obra de Baroja está en la tradición quijotesca; esa apelación a una superhumanidad libre y ligera no es más que un grito de desilusión".

El novelista Philippe Soupault compara a Baroja con Marcel Proust e Italo Svevo⁶⁰.

"La singular postura literaria de Baroja le obliga a colocarse al margen de su tiempo. Vive fuera de la época y del país... Ese profundo desasimiento es lo que confiere a la obra de Baroja una verdadera grandeza. En efecto, se necesita una fuerza poco común para poder despreciar con tal facilidad la ayuda que puede aportar el tiempo y el espacio al auxilio de su propia vida... Se puede considerar a este escritor, indiscutiblemente grande, como un desterrado resignado a ese destierro que le aparta del tiempo y le aleja de su raza y de la simpatía de sus contemporáneos... Volvemos a hallar en esa actitud un nuevo punto de comparación con Proust y Svevo, creadores de un mundo y de una época sin relación directa con el mundo y la época presentes. ¿Es que la grandeza y el poder de una obra dependen de ese aislamiento...?"

El ensayista español Francisco Valdés en su ensayo *Tres fechas sobre Baroja*, glosa, sin citarlo, algunas opiniones de Ortega y niega valores estéticos a las novelas de don Pío:

"Las novelas de Baroja apenas pasan de la categoría literaria de folletines, con su arsenal melodramático y una filosofía de cardenillo. Descargadas están de valores poéticos, emotivos e intelectuales..."⁶¹.

Federico de Onís ha dedicado algunos ensayos al estudio de la vida y obra de Baroja⁶².

Onís lo compara con otros novelistas de la generación del 98, como Valle Inclán y Azorín, destacando el subjetivismo que caracteriza a sus novelas. Señala, también, la falta de acción principal:

"Baroja lleva el subjetivismo de esta época a su último extremo, y aunque sus novelas

⁵⁸ Vid. J. García Mercadal, opus cit., págs. 37-38.

⁶¹ *Letras. Notas de un lector*. Espasa-Calpe. Madrid, 1933, págs. 117-134.

⁶² Federico de Onís: *Pío Baroja and the contemporary Spanish Novel*. (The New York Times Book Review, 4 de mayo de 1919. Introducción a *Zalacaín el aventurero*. Edición de Arthur L. Owen, New York, 1926). Vid. J. García Mercadal. Opus cit., págs. 217-228.

⁵⁸ Vid. J. García Mercadal. *Baroja en el banquillo* (Tribunal extranjero), págs. 180-183 y 184. El trabajo de Ferrarin es un comentario a la traducción italiana de *El torbellino del mundo*.

⁵⁹ Kra Editeur. París, 1929.

estén pobladas de seres y cosas de la realidad exterior, están allí no como son vistos desde dentro de sí mismos —para emplear los términos de Baroja—, sino desde fuera, es decir, desde el alma de Baroja”.

“Todo parece existir en las obras de Baroja, menos la unidad . . . No hay tal acción principal en las novelas de Baroja. Puede haber en ellas un sitio o un personaje principal que parece ser el centro o el hilo conductor de la acción; pero, en rigor, todos los acontecimientos de la novela tienen muy poco o nada que ver los unos con los otros, ni cada uno de ellos con el destino del personaje principal”⁶³.

César Barja, en su obra *Libros y autores contemporáneos*⁶⁴, incluye un magnífico estudio sobre el novelista. Barja, como Ortega y Ferrarín, insiste en la *anarquía novelesca* que domina en las narraciones de Baroja:

“¿Cuánto falta y cuánto sobra en cada una de estas novelas? En principio, dependiendo, como depende, el carácter de la novela barojiana de su peculiar manera de ser, habrá que decir que nada falta en ella y nada sobra. En el sentido de una unidad estricta y de una técnica rigurosa, sí; si no falta, por lo menos sobra mucho: sobran caracteres, discusiones y anécdotas . . . Lo que ocurre es que, en ese sentido de unidad estricta y de técnica rigurosa, sobra la mayor parte de la novela; es decir, apenas hay novela. Y esto porque, esencialmente, la novela de Baroja carece de composición, *carece de novela*. Componer —novelar— es subordinar las partes al todo; articular lo suelto; tomar lo necesario y dejar lo superfluo. Mas he aquí que lo que a Baroja le interesa en la vida, y al lector en la novela de Baroja, no es el todo, sino las partes; no la masa, sino los detalles; no el drama total, sino las escenas particulares; no la novela, sino las *novelas* de la novela”⁶⁵.

El francés Sarco L. Cedillot compara, también, a Baroja con Stendhal:

“Como Stendhal posee Baroja, y en alto grado, la facultad de invención que parte del examen personal y que pone en juego la vida interior; el acendrado individualismo de ambos; su fuerza de expresión, sus rasgos salientes de sensibilidad, su micrografía de la vida de la *vraie vie*, registrando el peque-

ño hecho histórico, con aguda observación científica intuitiva, etc.”⁶⁶.

Gonzalo Torrente Ballester, autor del mejor estudio general sobre literatura española contemporánea⁶⁷, destaca la pericia de Baroja en la creación de ambientes novelescos:

“Una de las cosas en que Baroja ha demostrado su maestría es en la creación de un *clima* novelesco, entendiendo la palabra *clima* como entre los cineístas. Las descripciones hechas al modo impresionista, es decir, sin reflexión intercalada entre la experiencia y la emoción directa y el traslado; sin otra selección o deformación que las realizadas inconscientemente por el espíritu del novelista”⁶⁸.

El hispanista alemán S. Graefenberg dedicó una serie de artículos elogiosos a la obra de Pío Baroja —*Nueva literatura española*— en los diarios *Frankfurter Zeitung*, de Francfort (3 de septiembre de 1912); en el *Kunstwart*, de Munich (marzo de 1920) y en el *Wossische Zeitung*, de Berlín (4 de septiembre de 1934).

Refiriéndose a la novela *Las noches del Buen Retiro*, dice el crítico alemán glosando, sin citarlo, algunos juicios de Ortega y Gasset:

“A veces los métodos o procedimientos de Baroja son extraños, raros, particulares, notables. Pongamos este mismo ejemplo. El describe la suerte de un personaje y repentinamente, sin motivo aparente, desaparece y no vuelve a presentarse en el curso de la narración. Y, sin embargo, este mismo caso se presenta frecuentemente en la vida, que sin motivo alguno desaparecen del círculo de nuestras relaciones. Y aquí precisamente estriba el arte de Baroja; en la aportación de todos los elementos de vida en su caótica irregularidad”⁶⁹.

El escritor, crítico e historiador literario E. Giménez Caballero, en un comentario al prólogo de *La nave de los locos*⁷⁰, coteja las opiniones de Ortega y Gasset y Baroja sobre la técnica de la novela:

“Para Ortega y Gasset, la novela es una serie de peticiones formales, una armadura de paraguas, tensa y perfilada, que hay que

⁶³ Vid. José García Mercadal, opus cit., pág. 148.

⁶⁴ Opus cit., págs. 239-251.

⁶⁵ Opus cit., pág. 247.

⁶⁶ Ver: J. García Mercadal, opus cit., págs. 194-195.

⁶⁷ Ver: J. García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal español). Colección *Variorum*. Zaragoza, 1947, págs. 196-197.

⁶³ Vid. J. García Mercadal, opus cit., págs. 220 y 223.

⁶⁴ Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1935, págs. 299-359.

⁶⁵ Opus cit., págs. 338-339.

recubrir de tela con maestría... Para Baroja es una cuestión de tener talento y fuerza; sobre todo de saberse mirar dentro y abrir la llave del fondo sentimental, creador... Es algo de dentro a fuera, y no de fuera a dentro. Es, en el último término, un oficio romántico, lírico, musical, sin medida; con una pauta de breves líneas, por donde dejar correr una muchedumbre de posibilidades vitales, de figuraciones y de ansias no de otro modo realizadas".

Giménez Caballero comenta las dificultades y el desconcierto crítico que ha promovido el arte de novelar de Baroja:

"A Baroja no hay modo de disecarle. Es húmedo y coletea como un pez. Es una constante ondulación, un ir y venir voluptuoso, de animal marino, con ágiles agallas y timón arbitrario, tras el que se echa uno a nadar sugestionado, sin saber dónde podrá parar, por unos fondos mágicos y siempre nuevos".

EL ESTILO

Uno de los éxitos de la crítica contemporánea ha sido la revalorización del estilo de Baroja.

Si hace cincuenta años se hubiera afirmado, en los medios literarios madrileños, como verdad inconcusa, a los lectores de Castelar, de José María de Pereda, de Juan Valera y Ricardo León; incluso a los de Valle Inclán y Pérez de Ayala, que Baroja tenía estilo, qué revuelo no se hubiera armado.

Hay un tipo de belleza a la que se llega por el camino de la verdad. Es el camino difícil, el único que ha interesado a nuestro novelista.

A Baroja se debe la derrota —pensamos que definitiva— del barroquismo inferior, de la palabrería inútil y pomposa que infectaba la novela española a fines del siglo pasado y comienzos del actual. El novelista vasco dió el gran remezón a la hojarasca retórica grandilocuente y abrió el camino al estilo recto, preciso, de los nuevos prosistas españoles contemporáneos.

Don Pío tuvo siempre plena conciencia de su mensaje y no se incomodó con la incompreensión inicial motivada por sus primeros escritos.

Fueron, entre los españoles, Ortega y Gasset, Eduardo Gómez de Baquero, (*Andrenio*), Federico de Onís, César Barja y,

sobre todo, Azorín, su fiel compañero generacional, los que impusieron un nuevo punto de vista para apreciar los valores estilísticos de la prosa de Baroja. De los hispanistas extranjeros debemos mencionar a Max Nordau; los franceses H. Peseux-Richard, Lucien Paul-Thomas, Marcel Brion, Jean Cassou, Edmond Jaloux, Philippe Soupault, Georges Pillement; el mexicano Alfonso Reyes: los venezolanos Rufino Blanco Fombona y Felipe Massiani; el puertorriqueño José A. Balseiro; los argentinos Ricardo Rojas y Jorge Luis Borges; los italianos A. R. Ferrarin, Carlo Boselli y Piero Pillepich; los norteamericanos H. L. Mencken, William A. Drake, Samuel Putnam, John Dos Passos, Arthur L. Owen; el suizo Paul Schmitz; los alemanes Ludwig Pfandl, Hans Jeschke, S. Graefenberg, el novelista Bernardo Kellermann, Helmut Demuth; los ingleses Aubrey, F. G. Bell, John B. Trend y Gerald Brenan.

En lo que respecta a Chile señalaremos un hecho significativo: Baroja es el novelista español del siglo XX cuyo estilo ha preocupado más a nuestros críticos (Véase la Bibliografía).

Apenas si hay libro de Pío Baroja que no haya sido comentado por Azorín, a poco de aparecer, con anotaciones agudas y elogiosas sobre sus valores intelectuales y estilísticos.

En su libro *Ante-Baroja*⁷¹, Azorín recoge la casi totalidad de sus ensayos críticos sobre don Pío, publicados en diarios y revistas madrileños, desde 1900 a 1946. Ya en 1903, en un artículo publicado en la revista *Alma Española*, Azorín, el estilista, elogia la prosa de Baroja:

"Y esta simplicidad extrema, aliada con el anhelo hacia lo desconocido, es la característica de Pío Baroja. No existe hoy en España ningún escritor más sencillo. Baroja escribe con una fluidez extraordinaria. La sensación va directa y limpiamente del artista al lector, sin retóricas complicadas y sin digresiones, sin adjetivos innecesarios"⁷².

Azorín, gran adelantado en temas barojianos, compara el estilo de Baroja con el de Stendhal en su obra *El Paisaje de España visto por los españoles* (1917)⁷³:

⁷¹ Colección *Variorum*. Librería General, Zaragoza, 1946.

⁷² Ob. Compl., tomo VIII, pág. 684. M. Aguilar, Editor. Madrid, 1948.

⁷³ Ob. Compl., tomo III, págs. 1221-1222. M. Aguilar, Editor. Madrid, 1947.

“La posición de Baroja entre sus coetáneos pudiera decirse que es análoga a la de Stendhal entre sus compatriotas en 1830.

Stendhal, en medio del ambiente romano, necesitaba leer todos los días, antes de sentarse a escribir, para ponerse a tono con la realidad, para olvidarse de la pompa y el fárrago romántico, una página del Código Civil. Baroja no ha necesitado leer el Código; pero seguramente que sus estudios profesionales, libros de patología y de clínica que ha leído en la Facultad de Medicina le han ayudado mucho para desentenderse del estilo dominante en su época y llegar a crearse una prosa de diagnóstico; una prosa precisa, clara, exacta, incisiva, profunda; una prosa en que, cuando alcanza su grado de intensidad máxima, hay una sensación de poesía y de tristeza poderosas, inefables...”

En un ensayo que aparece en su libro *Madrid* (1916) —*El secreto de Baroja*— resume Azorín, en página maestra, sus opiniones sobre el estilo del novelista:

“El secreto de Baroja es un secreto a voces. Todos lo saben y no lo sabe explicar nadie. Tienen la clave de ese misterio muchos, son pocos los que la tienen. *El secreto de Baroja es su estilo*. No se ha dado tal estilo nunca en ningún escritor español. Difícil es convencer a los obstinados. Los que sistemática y premeditadamente se colocan —en el terreno literario— frente a Baroja no harán dejación de su prejuicio.

¿Cómo escribe Baroja? ¿Cómo se debe escribir? Se debe, indudablemente, escribir bien. Pero ¿de qué modo se escribe bien? Esta es la gran cuestión. Lo más sencillo, para resolverla, es repetir lo consuetudinario: se escribe bien, guardando las normas de la pureza y la propiedad. Se escribe bien si, con la pureza y la propiedad, se escribe con corrección gramatical. Primera objeción desconcertante: ¿Y el genio del escritor? ¿Y la fuerza íntima, innata, que se impone a las palabras, a la pureza, a la propiedad y a la corrección?”

“La prosa de Baroja es clara, sencilla, sobria, la pureza no tiene nada que hacer en ella. Baroja vive, está cerca de las cosas. Su fuerza reside en este contacto con lo concreto. La propiedad, por consiguiente, es natural en él. Y Baroja usa —sin proponérselo, espontáneamente— el tiempo que debe usar y que él se ha creado también. El tiempo —lo he dicho en mi libro *Valencia*— es la esencia del estilo. Con tiempo lento no puede haber gran escritor. Ni aun-

que sea puro y propio y elegante. Se tiene o no se tiene el tiempo adecuado. Lo tiene Baroja. Lo tienen algunos de nuestros grandes clásicos, singularmente, Cervantes, en esa maravilla del prólogo a *Persiles y Sigismunda*”⁷⁴.

Max Nordau, el célebre autor de *La enfermedad del siglo*, en una carta publicada en el diario *El País* (30 de marzo de 1906) elogia el espíritu y el estilo del autor de *Paradox, rey*, y lo compara con Voltaire:

“Nada de la antigua solemnidad, redundancia y declamación. Es vivo, objetivo, incisivo, burlón, desdeñoso, un tanto malvado y original a la diabla.

Usted tiene el valor —yo iba a decir la temeridad— de resucitar el cuento filosófico del siglo XVIII. Para renovar este género hay que sentirse un poco pariente y heredero de Voltaire.

Pues bien, usted lo es. Usted tiene rasgos de la fisonomía del patriarca de Ferney. Es usted casi tan espiritual como él, pero mucho más amargo.

Para Voltaire, el espectáculo del mundo había llegado a ser indiferente; para usted, no, porque usted sufre. Yo lo prefiero...”

H. Peseux-Richard, en su trabajo ya mencionado sobre el novelista español, uno de los primeros y de los más notables que se hayan publicado fuera de España, no regatea elogios al estilo de Baroja:

“Seco y ardiente, tal es la marca de su estilo, pero, por encima de todo, claro, de una claridad natural y absoluta...”

Ninguna retórica, ningún artificio de lenguaje. Ni una de esas frases hechas que adornan los períodos de los mejores escritores españoles y que, agarrándose al pensamiento, se hacen arrastrar por él y retardan su expresión. Y si esa desnudez es menos una cualidad que una ausencia de defectos, si degenera a menudo en sequedad, en anemia, no es menos cierto que Baroja tiene un estilo suyo, incluso diría que el estilo es en él lo que hay de más original” (pág. 181).

El hispanista Lucien-Paul Thomas coincide con Peseux-Richard en justipreciar el estilo de Baroja⁷⁵:

“En este artista sincero la expresión y la idea van estrechamente unidas. Es un estilista de raza; desprecia el estilo; escribe para expresar su pensamiento, sus sentimientos y sus entusiasmos. Pero este pensamiento

⁷⁴ Azorín. Ob. Compl., tomo VIII, págs. 286-288.

⁷⁵ Vid.: J. García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal extranjero), pág. 169.

es fuerte y sutil; estos sentimientos, delicados, y estos ensueños, prestigiosos. Su lirismo directa y maravillosamente espontáneo, que hace diez años no se comprendía, le coloca hoy en primera fila entre sus contemporáneos...".

José Ortega y Gasset, en su ensayo *Ideas sobre Pío Baroja*, que ya hemos citado, alaba la prosa, el estilo antirretórico de don Pío:

"Eso que no hay en el escritor vasco, y que por su mera ausencia vale como una gran virtud positiva, es la retórica. No voy ahora a desenvolver esta cuestión: estoy cierto de que los mejores se hallan en ello de acuerdo conmigo, y no me corre prisa buscar la convivencia con los peores.

Quien acierta a escribir sin retórica es un gran escritor: *tertium non datur*.

Porque retórica no puede significar ampulosa ni rebuscamiento: caben estilos ampulosos y rebuscados sin retórica. Yo diría: todo estilo o trozo de estilo inexpresivos son retórica. Cuando las palabras o los giros no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vivazmente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético."

"La expresión de Baroja, privada de rotundidad y de deleite, lo mismo que su impresión de la vida, es la prosa ideal para que en ella fluya una de las más delicadas maneras de ser hombre: la sinceridad".

El excelente crítico y ensayista Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), en su libro *Novelas y Novelistas*⁷⁶, analiza el estilo de Baroja al comentar algunas de sus novelas.

"Para que la lengua de la literatura no degenera en una jerga retórica, conviene que de vez en cuando aparezcan *primitivos*, espíritus creadores independientes, que vuelvan atrás, a bañarse en las fuentes del lenguaje y de la inspiración.

Baroja es uno de estos primitivos."

"En opinión de muchos, Baroja no tiene estilo, escribe de una manera vulgar y pedestre, aunque no sean vulgares las cosas que dice. Si el estilo consiste en hacer frases o rebuscar palabras es indudable que Baroja carece de estilo. Pero el estilo es la manera del escritor aplicada al lenguaje o a la composición literaria, y siendo así, Baroja tiene estilo, un estilo que es un cendal transparente de su pensamiento. El velo de pala-

bras interpuesto entre las representaciones del autor y el lector está reducido a lo menos posible. En Baroja el estilo es un medio de expresión dócil y disciplinado que se acuerda de que es medio a todas horas, y no se ocupa en engalanarse para adquirir importancia sustantiva".

Pío Baroja ha dedicado muchas páginas al análisis y defensa de su propio estilo, de las características estéticas de su discutida prosa.

Sobre el tema que nos ocupa, Baroja escribió el prólogo a sus *Páginas Escogidas*; algunos capítulos de *Juventud, Egotría*; el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* que precede a *La nave de los locos*, y dos de sus *Pequeños ensayos: La cuestión del estilo y La retórica española actual*. Todos estos trabajos aparecen sumados y ampliados en el tomo VII de sus *Memorias*, bajo el título de *La intuición y el estilo*.

Baroja fija en los autoanálisis confesionales de *Juventud, Egotría*, su posición fundamental sobre retórica y estilo:

"Si yo tuviera que expresar la idea que tengo de la retórica, diría: la retórica de todo el mundo es mala, la retórica de cada uno es la buena.

Hay en la literatura un almacén de adornos del común, casi todos empleados y conocidos.

Yo soy de los escritores que emplean el minimum de retórica comunal posible. Las razones de mi antirretoricismo son varias. Primeramente no creo que las páginas de un escritor incorrecto se puedan mejorar siguiendo unas reglas generales, y si se mejoran en un concepto pierden en otro."

"Lo que me falta principalmente para escribir el castellano no es la corrección gramatical pura, ni es la sintaxis: es el tiempo, el compás del estilo. Es lo que choca al que lee mis libros por primera vez: nota algo que no le suena, y es que hay una manera de respirar que no es la tradicional...".

En el Prólogo a sus *Páginas Escogidas* mantiene Baroja los conceptos ya expresados:

"He dicho que el ideal literario mío es la retórica en tono menor, entendiéndolo por esto una forma tan ajustada al pensamiento y al sentimiento que no exceda en nada de ellos. Si yo fuera arquitecto haría que una viga fuera viga y no pareciera otra cosa, aunque tuviera ocasión de disfrazarla.

Lo lógico es como el sostén de todo lo bello.

⁷⁶ Opus cit., págs. 124 y 153.

Respecto a la corrección del lenguaje, que no es seguramente el estilo, no creo que se pueda llegar muy lejos en ella”⁷⁷.

Baroja vuelve al mismo tema en su prólogo polémico a *La nave de los locos*:

“Con el tiempo, cuando los escritores tengan una idea psicológica del estilo y no un concepto burdo y gramatical, comprenderán que el escritor que con menos palabras pueda dar una sensación exacta es el mejor”⁷⁸.

En *La intuición y el estilo* afirma, en definitiva, su posición sobre el estilo⁷⁹:

“Yo intento hablar del estilo, considerándolo no como un trabajo externo, sino como algo que tiene una razón interna...”.

“Yo aprecio poco el estilo si el estilo es algo exterior y de trabajo. Tampoco aprecio cómo va vestida una mujer si no me gusta. Si me gusta, sí; pero principalmente me fijo en su mirada, en su expresión, en su manera de hablar, en sus actitudes...”.

“Algunos han creído que yo no sabía escribir, como la mayoría de los autores de mi tiempo, con lugares comunes, elocuentes. Lo que sucede es que no me hace gracia esa manera de escribir. Una prosa recargada y con pretensiones, siempre con el mismo ritmo, me aburre. Me gusta, en cambio, la forma directa, escueta y sencilla.

Para mí no es el ideal del estilo, ni el casticismo, ni el adorno, ni la elocuencia; lo es, en cambio, la claridad, la precisión y la rapidez”.

“El estilo, como manera casi independiente del fondo, es cosa que me interesa poco. A mí el estilo me interesa, no en sí, sino como representaciones de la realidad y de las impresiones”.

Con anterioridad a la publicación de *La intuición y el estilo*, Baroja había dictado una conferencia, *Sobre la novela realista*, en la *Casa Americana*, de Madrid, en noviembre de 1945⁸⁰, abundando en los conceptos ya citados.

El crítico chileno Armando Donoso, en su obra *La senda clara (Notas sobre Pío Baroja. Buenos Aires, 1919)* compara a Baroja con Bernard Shaw y analiza su estilo:

“El estilo de Baroja es único, ante todo suyo, vigoroso y personal. Odia la regulari-

dad de la corrección castiza. A ratos escribe a saltos, a latigazos y a golpes. No lima. Es parco en el decir y árido en sus descripciones. Sin embargo, es preciso hasta la regularidad”.

Alfonso Reyes, el fino y celebrado ensayista mexicano, señala la correspondencia terna-estilo en las creaciones barojianas⁸¹.

“Suele decirse que las novelas de Baroja atraen y repelen a un tiempo, como atraen y repelen los sucesos ideales e interesantes contados con descuido: en suma, que las novelas de Baroja serían el reverso de la fórmula con que definía Cervantes el tipo de las fábulas pastoriles, al llamarlas *como soñadas y bien escritas*. La invención de Baroja, en efecto —aunque menos intensa que en Galdós, y voluntariamente sujeta, por momentos, al cauce de la narración histórica local—, se ostenta como un hecho humano, indiscutible: uno de esos hechos humanos que el buen sentido y el sano entendimiento normal descubren por las encrucijadas de la vida”.

“Pero el estilo de Baroja es disimulado; es neutro (no paremos en errorcillos gramaticales) y quien lo juzga pobre por no vestir arcos retóricos, olvida que es un estilo creado por el asunto mismo; que hablar en otro tono de la humanidad de que habla Baroja, sería concebir el arte como atavío externo y postizo, como una *fermosa cobertura*, que diría el Marqués de Santillana...”.

Salvador de Madariaga explica el éxito de Baroja por las bondades de su estilo desnudo⁸²:

“No sólo niega a su estilo todo ornamento adventicio, sino que no consiente ni el más ligero de los temores con los que el instinto natural del mismo y de la expresión tiende a animar la curva de la forma. No contento con privar a sus obras de flores, naturales como artificiales, parece cultivar el desaliño y cuidar el abandono. Críticos poco benévulos, aunque superficiales, le han acusado de ignorancia del castellano. Pero las razones que explican su carencia de forma y de gracia son más numerosas y profundas y han de buscarse en su raza, su carácter y su devoción absoluta, fanática, a la verdad.

Como buen vasco, Baroja tiene natural

⁷⁷ Opus cit., pág. 24.

⁷⁸ Opus cit., pág. 37.

⁷⁹ Opus cit., Ob. Compl., tomo VII, págs. 1087-1097.

⁸⁰ Vid. Revista *Hispania*. Mayo de 1946, volumen XXIX, número 2.

⁸¹ *Simpatías y diferencias*. Segunda Serie. (*Bradomín y Aviraneta*). Imprenta E. Teodoro. Madrid, 1921, págs. 73-77.

⁸² *Semblanzas literarias contemporáneas*, págs. 164 y 166.

campesino y su elemento es la vida primitiva y llana”.

“Si no hubiera en su obra más que caracteres negativos, no se leería. Pero Baroja es leído, y cada vez más. Y ello se debe —en cuanto concierne al estilo— a que al renunciar a los medios más atractivos del arte de escribir, gana en intensidad y poder de revisión. De donde, un estilo que no tiene rival en España por su sencillez”.

Con José María Salaverría recrudescen la visión negativa, puramente gramatical, de la prosa de Baroja⁸³:

“En los últimos años, al llegar la hora de la consagración, los elogiadores de Pío Baroja han necesitado examinar el estilo, y el trance les ha puesto en posturas realmente apuradas.

Así, no faltan críticos que asignan al lenguaje literario de Pío Baroja una cualidad de excelencia. Pero esto puede acarrearle más perjuicio que beneficio al gran novelista. Porque el desaliño de Baroja es un verdadero desaliño y un positivo defecto.

Tiene un modo de narrar muy suyo y muy irresistible. Con su mala retórica y peor gramática se apodera del lector y lo mantiene suspenso, entretenido...”.

El hispanista francés Francis de Mijmandre le reconoce “un estilo neto, incisivo, directo, puro como un cristal”⁸⁴.

J. F. Vicere, crítico francés, reconoce también, como casi todos los hispanistas franceses, las cualidades estilísticas de Baroja.

“Este escritor, que no escribe por escribir, sino más bien para expresar alguna cosa, no pertenece a la raza de los escritores en el estricto sentido de la palabra, y de los que su amigo Azorín podría ser el prototipo.

Pío Baroja, que es novelista ante todo, ha sabido, sin embargo, dar a su obra la expresión particular, definitiva, que le ha hecho crear su estilo, porque el estilo es el lugar común de siempre, no está ahí para servir el pensamiento, para dar a la obra su forma exterior; éste es aquí el caso, como es el caso de Balzac, Stendhal y todos los grandes artistas. La frase seca de Pío Baroja, despojada de todo artificio, el rasgo brutal

a veces, tiene una inmensa fiereza de expresión en su bella sencillez”⁸⁵.

Jean Cassou, en el estudio que dedica a Baroja en su *Littérature Espagnole* (págs. 7-89) lo compara, también, con Stendhal. Afirma lo siguiente:

“A través de todos estos libros, escritos a menudo con desprecio de las leyes de la gramática y siempre con desprecio de las leyes de la composición, el acento de don Pío se deja sentir, vivo, inexistente, con su necesidad irreprensible de desagradar y, en realidad, su irresistible atractivo. No se puede comparar el imperio de ese acento más que al de Stendhal; la expresión de estos dos novelistas es reconocible entre mil”⁸⁶.

El hispanista francés Sarco L. Cedillo sigue, como Azorín, Cassou y Vicere, la línea interpretativa de comparar el estilo de Baroja con el de Stendhal:

“Su estilo escueto, claro, espiritual, picante y sencillísimo, que no puede envejecer y que también hizo decir de Stendhal lo que han dicho algunos profanos de Baroja, *que escribía mal, que carecía de estilo*, nos encanta hoy y nos hace repetir lo que Taine dijo: “El buen gusto no consiste en poner iluminaciones a las ideas; la desnudez del estilo, el odio a las metáforas y a las frases hiperbólicas son cualidades; el único objeto del escritor es de hacer percibir claramente una idea a través de las palabras, y, en el fondo, la supresión del estilo es la perfección del estilo”.

“¡Stendhal y Baroja! ¡Baroja y Stendhal! Más de un parecer tienen estos dos escritores a quienes la posteridad dió, a Stendhal el primer lugar del siglo XIX, al lado de Balzac y de Zola, y dejará a Baroja el lugar preferente que ocupa en el siglo XX”⁸⁷.

Un crítico italiano, Carlo Boselli, en su artículo *Una nueva novela de Pío Baroja (El gran torbellino del mundo)* compara a Baroja con *El Greco* y pone los valores intelectuales de nuestro novelista por encima de sus condiciones de estilo:

“Evidentemente, los preceptos literarios no sirven para juzgar la obra de un novelista como Baroja, obra extraña y sugestiva, que es una curiosa amalgama de defectos y de valores. Si su prosa no se puede decir bella ni pulida, si su técnica es simple y tosca, en compensación de eso ofrece inne-

⁸³ *Retratos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1926, págs. 100-102.

⁸⁴ Prólogo a la edición francesa de *Zalacaín, el aventurero*, traducido al francés por Georges Pillemer. Editions Excelsior, París, 1926.

⁸⁵ Vid. José García Mercadal, opus cit., pág. 101.

⁸⁶ Opus cit., pág. 82.

⁸⁷ Vid. José García Mercadal, opus cit., pág. 148.

gablemente dotes notabilísimas de observador y de pensador”⁸⁸.

Otro hispanista italiano, Piero Pillepich, contrasta el estilo de Baroja con el de D’Annunzio y Ricardo León:

“Y de hecho, el estilo de Baroja es desnudo, crudo, deshilado, extremadamente pobre de jugos líricos y emotivos, despojado de todo oropel de arte; un estilo del que están desterradas las imágenes traslaticias o en el que no se encuentran más que por mera combinación... No se puede imaginar una antítesis más marcada, respecto al estilo, que entre Baroja y nuestro D’Annunzio o, para seguir en España, Ricardo León”⁸⁹.

El crítico de arte Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) en un artículo sobre *El Laberinto de las Sirenas*, destaca los valores dinámicos del estilo barojiano:

“Su estilo tiene la preciosa y rara virtud de arrastrar al lector con la fuerza incontrastable de una corriente marítima o de un río vivaz, caudaloso y precipitado en su curso.

Quien se embarca en una novela de Baroja sabe que hará un viaje extraordinario, entretenido y sentimentol”⁹⁰.

El profesor y crítico español Federico de Onís coincide, con Azorín, en apreciar el estilo de Baroja sin dar mayor importancia a sus incorrecciones gramaticales:

“No se comprende bien cómo se ha podido pensar y decir que Baroja carece de estilo, ni qué idea de lo que el estilo es deben tener las personas que así piensan. Sin duda creen que el estilo consiste en el artificio del lenguaje, en el cuidado externo de la expresión, en la elegancia de la forma, cosas todas éstas que evidentemente repugnan al temperamento de Pío Baroja, quien, como todo escritor verdaderamente original, tiene un estilo propio que refleja las cualidades de su temperamento. No se puede leer una página suya sin reconocer en seguida que sólo él podía haberla escrito. Ciertamente es que el estilo de Baroja es ingenuo, sincero, espontáneo hasta rayar en el cinismo, que escribe casi como se habla, en mangas de camisa podríamos decir, como si no hubiera habido antes de él literatura; pero por eso mismo está libre de vulgaridad y lugares

comunes y brilla en él desnuda la poderosa originalidad de su espíritu”⁹¹.

Benjamín Jarnés, en un agudo ensayo publicado en la *Revista de Occidente*, estudia el estilo de Baroja al comentar su novela *Las noches del Buen Retiro*:

“Baroja es un estilizador, no un estilista. Por eso en los desfiles se filtran hombres desnudos o harapientos recogidos directamente de la calle, pero nunca *estropean el pasodoble*. El lector de Baroja conoce bien el vigor de este ritmo duro, inflexible, encantador. Al final de un libro se pregunta: “¿Cómo he llegado hasta aquí? ¿A qué personaje, a qué hazaña debo atribuir el embrujo?” A ninguno. Sólo a Baroja, al compás de marcha de Baroja. A su gran estilo”⁹².

El crítico español José Sánchez Rojas elogia, igualmente, el estilo barojiano:

“Es amarga, brusca, antisocial, un poco salvaje, la ironía de Baroja. Y la desliza así, suavemente, en un estilo transparente, claro, sencillo, fresco, natural, espontáneo. Escribe como si hubiera nacido escribiendo. El estilo no es en Baroja hábito, sino naturaleza. Un teólogo diría que es gracia”⁹³.

El ya citado profesor, crítico e historiador literario César Barja analiza, con detenimiento, la prosa de Baroja y destaca sus valores estilísticos. Barja distingue, como Azorín, entre estilo y corrección gramatical⁹⁴:

“De Baroja como escritor ha debido ya decirse cuanto de malo podía decirse. Primero, que carecía de estilo. Segundo, que no sabía escribir. Las dos cosas son, como se advierte, bastante distintas, y lamentable que se las haya confundido. Porque lo que se dice estilo lo mismo puede tenerlo el que escribe bien que el que escribe mal. Hoy, claro, la crítica ha reaccionado, y de negar que Baroja tuviese estilo ha pasado a afirmar que sí lo tiene, mucho y muy original.

En realidad, quizás no era tampoco estilo lo que la crítica primera le negaba a Baroja. Quizá era solo estilo literario, según su manera de entender el estilo literario. Y en esto hay que reconocer, que, desde su punto de vista, no le faltaba razón a esa crítica.

⁸⁸ *Il libro del giorno*, julio de 1926. Vid. José García Mercadal, opus cit., pág. 185.

⁸⁹ *Revista Colombiana*, de Roma. Vid. José García Mercadal, opus cit., pág. 177.

⁹⁰ Publicado en *La Voz*. Madrid, diciembre de 1923.

⁹¹ Opus cit., José García Mercadal, pág. 225.

⁹² *Baroja y sus desfiles*. *Revista de Occidente*, Madrid, XLII, 1932, págs. 348-353.

⁹³ Vid. José García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal español), pág. 77.

⁹⁴ *Libros y Autores Contemporáneos*, págs. 342-343-346-347.

Al contrario; por desgracia, le sobraba. Ello es que, por estas calendas —hace sólo unos cuantos años—, dominaba aún en España el sentido de la literatura como arte de bien decir, o escribir, y el sentido del arte de bien decir, como ejercicio académico de adornada retórica y brillante y pomposa elocuencia. Un sentido de la literatura y del arte de bien decir del que aún quedan en ejemplos vivos. Ahora bien: de este sentido del arte de bien decir no sólo eran el estilo y la escritura de Baroja algo diferente, sino que eran —y siguen siendo— algo completamente opuesto. Como literatura, algo más substancial que el sonido de una ornamentada y vacía retórica; como estilo, algo anti-académico, antirretórico y antielocuente. Estilo más bien prosaico, recortado, frío, algo en extremo sencillo y desnudo de las acostumbradas galas y floreos líricos y oratorios. Estilo, en fin, más hablado que escrito, más de casa o de la calle que de academia o de sociedad: "The style of a man in slippers, a deliberate avoidance of rhetoric" [Opinión del hispanista J. B. Trend]⁹⁵.

"Otro detalle del estilo de Baroja —o de su manera de escribir. Como el de Azorín, tiene por sostén la frase corta: una frase después de otra, cortas todas. Por lo demás, indiscutible es que, de los dos artistas, es Azorín, escribiendo, si no siempre el más poeta, casi siempre el más artista, el maestro".

"Digamos ahora que, como compensación de sus varias faltas gramaticales y de tono, tiene el lenguaje de Baroja dos cualidades que lo realzan. Una, la de su propia expresividad; otra, la de un marcado colorido pintoresco".

Gregorio Marañón en un ensayo, *El Academicismo de Don Pío Baroja* elogia el lenguaje vivo, antiacadémico de sus diálogos⁹⁶:

"El crítico, el erudito, el pedante, podrán hacer reparos, con la gramática en la mano, a los diálogos maravillosos —siempre maravillosos de exactitud— con que hablan los personajes de Baroja; pero el hombre de la calle los lee con fruición porque sabe que es así, y no de otro modo, como habla él mismo; con la misma fuerza espontánea y

también con las mismas incorrecciones; benditas incorrecciones, signo de vitalidad; porque sólo es correcto lo que no tiene vida. En este sentido la superioridad de Baroja sobre otros grandes literatos de su época es incuestionable, incluso sobre el mismo Galdós de quien soy tan apasionado".

"Muy recientemente, Baroja afirma que no cree en las bellezas del lenguaje, y que sólo se ha cuidado de expresar sus ideas y sensaciones con claridad. Pero la claridad es, sin duda, la mayor de todas las bellezas, y en muchos de sus libros la ha alcanzado con magnífica plenitud".

El ya citado crítico alemán Hans Jeschke subraya la independencia y la rebeldía estilística de nuestro escritor:

"Siendo el único novelista verdadero entre los noventayochistas, cuya originalidad y fuerza descansan más en el contenido de sus obras que en su estructura formal-lingüística, no se somete a ninguna tendencia estilística en boga. Necesita la lengua toda para crear el mundo que vive en sus novelas. Por eso no evita conscientemente ni las construcciones de gerundio y participio ni las oraciones relativas o dependientes, que son introducidas por conjunciones subordinantes..."⁹⁷.

El joven crítico e historiador de la literatura Gonzalo Torrente Ballester, en su espléndida *Literatura Española Contemporánea*, al referirse al estilo de Baroja, adopta una posición ecléctica:

"Baroja parte de sí mismo, le guía un propósito de naturalidad que excluye todo artificio, incluso el artificio mínimo de la corrección gramatical. El producto es una prosa encantadora e imperfecta, que se adapta como un guante al cuerpo, según el símil barojiano, a lo que quiere decir. Si el módulo que ha de servirnos para juzgar el estilo es la pura formalidad, Baroja es un mal escritor; pero si lo primero que se necesita es *exactitud y claridad*, Baroja escribe bien, escribe admirablemente: dice todo lo que quiere..."⁹⁸.

El escritor y ameno cronista catalán, José Plá, destaca la soledad estilística de Baroja en el panorama literario español contemporáneo⁹⁹:

"La manera de escribir de Baroja, tan

⁹⁵ Vid. J. B. Trend. *Alfonso the Sage and other Essays*, Boston and New York, 1926, pág. 101.

⁹⁶ Publicado en *La Prensa*, de Buenos Aires, 28 de abril de 1935.

⁹⁷ *La generación de 1898 en España*, pág. 184.

⁹⁸ Opus cit., págs. 243-244.

⁹⁹ Vid. José García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal español), pág. 239.

sencilla, tan densa, tan clara, jamás huera, será siempre un modelo en una literatura que tiende al preciosismo, al culteranismo de una manera siempre latente”.

El poeta Juan Ramón Jiménez —premio Nobel, 1956—, en un trabajo leído en el Ateneo de San Juan de Puerto Rico, durante un acto en homenaje a Baroja, elogia sin reservas su prosa. La coloca por encima de las de Gabriel Miró, Azorín y Valle Inclán¹⁰⁰.

“Y estoy pensando ahora, como otras veces, que la mejor novela andaluza que yo conozco es *La feria de los discretos* de este vasco tan fino y penetrante que estamos recordando; novela directa, de observación aguda y sentimientos justos, sin alardes andalucistas tampoco, sin exaltación innecesaria de Andalucía. Pío Baroja escribió de cualquier región de España donde situara sus novelas con la misma ecuanimidad e inteligencia; y escribe siempre como la naturaleza general que él describe, crece; no es *campo peinado* el terreno literario suyo. Una naturaleza toda cultivada en su descripción a lo Gabriel Miró, a lo Azorín, a lo Valle Inclán, tan *lagoteros*, sería insoporrible como ejemplo. La naturaleza respetada o dejada nos da mayores sorpresas que la naturaleza corregida, y la naturaleza debe copiarse no para mejorarla sino para perdurarla, que ya ella se mejorará a sí misma, según le convenga. Creo que Pío Baroja será más leído en lo porvenir que otros de sus compañeros de lugar y vida. Sus llamados descuidos sintácticos los arreglará también el tiempo como arregló los de Santa Teresa, que no quiso arreglar el muy arador y consciente Fray Luis; y se leerá, además, con el mismo deleite renovado con que hoy se lee la vida de Santa Teresa, que ella, tan sincera, nos dejó”.

EL PERSONAJE, LOS PERSONAJES

Tal vez la mayor originalidad de Baroja, lo que afirma en definitiva su categoría de novelista moderno, sea además del estilo, su vasta galería de personajes, su creación de héroes novelescos.

Baroja se interesa por un tipo antes de escribirle la novela:

¹⁰⁰ Vid. Carta de Juan Ramón Jiménez al escritor mexicano Ermilo Abreu Gómez, aparecida en la revista *Índice* (Número-Homenaje a Pío Baroja). Madrid, enero-febrero de 1954.

“A mí, en general, es un tipo o un lugar el que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa y siento el deseo de hablar de ellos”¹⁰¹.

A este personaje se acerca el autor con evidente simpatía y le asigna, muchas veces, sus propias ideas, su filosofía personal. Baroja va hacia el personaje sólo en el primer momento; después lo atrae y lo hace coincidir con él, pero pronto se cansa y lo abandona. Esto sucede en muchas de sus novelas.

Baroja echa a andar un héroe que muchas veces no es más que su embajador literario, el hombre que lo representa en la narración; su propia contrafigura en las aventuras que inventa la fantasía desbordante de don Pío. Así sucede con Silvestre Paradox, Fernando Ossorio, (*Camino de Perfección*), Luis Murguía (*La sensualidad pervertida*); José Larrañaga (*Agonías de nuestro tiempo*); Procopio Pagani (*El Hotel del Cisne*); Luis Carvajal (*El cantor vagabundo*), etc.

“Yo, como los demás escritores, en mis novelas casi siempre invento el tipo principal y copio de la realidad los secundarios”¹⁰².

La verdad es que la mitad, por lo menos, de sus héroes son variantes del propio Baroja, seres en los que el autor ha trasvasiado aspectos relevantes de su propia personalidad y trozos de su vida.

Este substrato autobiográfico de sus novelas podría resultar fatal para cualquier escritor menos dotado, pero Baroja no defiende mucho a sus héroes. Estos no tienen nada de *dannunzianos* o *valleinclanescos*. La vida los atropella; las mujeres les huyen; el mundo se les muestra hostil y, al final, sucumben o vegetan. La aventura hincha, momentáneamente, las velas de sus destinos disparatados. Baroja los abandona a su suerte, como quien bota la piel. Gracias a ello adquieren más verosimilitud y suscitan las simpatías del lector.

Sobre esta relativa extravagancia, sobre el subjetivismo incorregible y el traslado permanente de su propia contextura moral e intelectual a la de los protagonistas, y sobre el despego que en definitiva siente por ellos, han abundado los críticos y ninguno con más fuerza que José Ortega y Gasset.

¹⁰¹ Prólogo a *Páginas Escogidas*, pág. 12.

¹⁰² Opus cit., pág. 18.

Como en los capítulos anteriores, en éste que se refiere a los personajes barojianos, seguiremos, en lo posible, la sucesión cronológica de los juicios críticos y haremos todas aquellas citas que pudieran ser oportunas para la mayor ilustración del lector.

El ya citado hispanista francés, H. Peux-Richard afirma que Baroja está mejor en la creación de personajes secundarios que en la de héroes, en la crítica que dedica a *El mayorazgo de Labraz*:

“La imprecisión con que dibuja los personajes principales se disipa tan pronto como se llega a las figuras secundarias, numerosas y bien vivas”.

José Ortega y Gasset, en su ensayo *Una primera vista sobre Baroja* (1915), subraya la indiferencia con que el novelista trata a sus personajes¹⁰³:

“Leemos página tras página y vamos adquiriendo la convicción de que no interesan al autor los personajes, ni lo que hacen, ni el aire que entre ellos se desliza, ni el arte de la novela, ni el arte en general. Sólo le interesa la constitución de la sociedad real en que vive él, Baroja, no la sociedad imaginaria en que debían vivir sus personajes”.

“Si pudiéramos en una sola visión abarcar el mundo interior de una novela de Baroja, si pudiéramos mirar el tomo al trasluz, veríamos lo que se ve en una gota de agua al través de una lente; infusorios que van y vienen, bajan y suben, se persiguen o se evitan, chocan y se ayuntan o se desprenden, según una dinámica brutalmente caprichosa y sin sentido. Es la aspereza de la vida española”.

En su segundo ensayo, *Ideas sobre Pío Baroja* (1916), Ortega ataca con fuerza y agudeza la relación que el novelista mantiene con sus personajes, la tendencia al diagnóstico previo de ellos¹⁰⁴:

“Baroja ha hecho de su obra una especie de asilo nocturno donde únicamente se encuentran vagabundos.

Baroja suplanta la realidad de sus personajes por la opinión que él tiene de ellos.

He aquí una de las maneras de este autor que a mí no me caben en la cabeza. Que invente un novelista figuras humanas, y en lugar de mostrárnoslas ellas mismas, en sus actos externos e internos, las deje fuera del

libro y en su lugar nos refiera lo que él piensa de tales criaturas desconocidas de nosotros, me parece una extravagancia indefinible”.

“El procedimiento excesivamente impresionista que sigue Baroja en la propia vida; lo mismo que en sus novelas, dificulta mucho la comprensión de una y otras. No se presenta nunca el objeto al lector, sino sólo la reacción subjetiva ante él. En la lírica es esto posible. En una novela o en una teoría es fatal”.

“Baroja no consigue introducirnos en la realidad por él inventada. Leemos éste [*Los recursos de la astucia*] como sus demás libros, y al doblar la última página se nos borra de la fantasía cuanto nos ha contado. Queda, a lo sumo, un rumor de enjambre en nuestra memoria, la huella de haber pasado ante nosotros innumerables personajes que hacían una pirueta, se trataban un instante unos con otros y luego desaparecían por escotillón”.

“Si de la obra de Baroja se hiciese como de la de Balzac, un censo, sospecho que en el número de personajes dejaría atrás la *Comedia humana*, no obstante su menor extensión. Llueven, pero torrencialmente, sobre cada volumen las figuras sin que se nos dé tiempo a intimar con ellas... La posibilidad material de hacinar tal cúmulo de personajes revela que no trata el autor a cada uno como es debido. En efecto: analícese cualquiera de sus libros y se verá cómo la mayor parte de estos personajes no ejecutan ante nosotros acto alguno. En dos o tres páginas resume el autor su historia y juzga su personalidad. Hecho esto, los vuelve a la nada, y el libro, más que una novela, parece el pellejo de una novela”.

Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), se muestra enamorado y defensor de la extensa galería barojiana. Su posición es opuesta a la de Ortega y Gasset:

“Lo que sí tiene mucho de particular, es decir, de personal y aun de genial, es la pintura de esos personajes retratados a lo Velázquez, y en los cuales se junta una individualidad definida y potente por la representación genérica de un tipo social” [Juicio sobre *Mala Hierba*].

“Baroja es novelador, no es un comentarista; no anota la acción con alambicados análisis psicológicos. La psicología de los personajes sale, por sí sola, a la superficie en sus actos y palabras... No hay la prodi-

¹⁰³ Escrito, como ya hemos dicho, en 1910. Apareció en 1915 en la revista *La Lectura*. Incluido en *El Espectador*, tomo I, 1916.

¹⁰⁴ *El Espectador*, tomo I, 1916.

galidad fatigosa que produce la acumulación de pormenores sueltos. Cada pormenor es un trazo preciso, significativo, necesario, para que resulte el conjunto de la imagen”¹⁰⁵.

El filósofo y esteta Eugenio d'Ors, en una serie de artículos sobre Baroja —*La semana de Baroja*— adopta, también, un punto de vista diferente al de Ortega y Gasset al referirse a las unidades teatrales aplicadas a la novela:

“Los viejos retóricos, tal vez no insistieron lo bastante en que las unidades de tiempo, de lugar y de acción podían ser sobradamente compensadas por otra: la unidad del personaje”¹⁰⁶.

Este *personaje presidente* en las novelas de Baroja es el propio don Pío.

En el prólogo a sus *Páginas Escogidas*, Baroja opina sobre los caracteres novelescos. Rechaza el personaje de origen teatral creado por la acumulación exagerada de cualidades y defectos. Prefiere los caracteres inventados, de raíz popular, como don Quijote, Sancho, Hamlet, Don Juan, Carmen, etcétera.

“Se puede asegurar que no hay caracteres literarios grandes más que los inventados; también se puede asegurar que la invención no depende sólo del talento del escritor, porque a éste los materiales de la invención se los da el ambiente de la época”¹⁰⁷.

Sobre las mujeres como heroínas de novela, dice Baroja algunas cosas originales.

Cree don Pío que es muy difícil crear personajes literarios femeninos. Cita el caso de Shakespeare, que inventó diez o doce tipos de hombres y sólo dos tipos de mujer: la angelical con sus dos variantes: la triste (Cordelia, Ofelia); la alegre (Porcia, Rosalinda); también, la mujer violenta e infernal: Lady Macbeth y Gonerila.

Sostiene que Balzac, a pesar de su talento, no fué un gran creador de personajes femeninos. Alaba a Goethe porque creó una mujer sin complicaciones, Margarita, *completamente natural y completamente estúpida*.

En Dickens —afirma Baroja— las mujeres son ángeles o demonios; en Henri Beyle (Stendhal), seres caprichosos y llenos de curiosidad; en Poe, sombras poéticas e ideales.

¹⁰⁵ *Novelas y Novelistas*, págs. 119-126.

¹⁰⁶ Revista *Hermes*. II, número XIII, Bilbao, 1918.

¹⁰⁷ Opus cit., págs. 16-20.

“Yo no he pretendido nunca hacer figuras de mujeres miradas como desde dentro de ellas, estilo Bourget, Houssaye, Prevost (esto me parece una mistificación) las he dibujado como desde fuera, desde esa orilla lejana que es un sexo para el otro”.

En *Ideas sobre la novela*, que reunió en volumen con *La Deshumanización del Arte*, Ortega y Gasset, respondiendo, como ya dijimos, a un artículo de Baroja, se refiere a la relación autor-personaje y mantiene su concepción un tanto teatral y dieciochesca de la novela:

“Es menester que *veamos* la vida de las figuras novelescas, y que se evite referirnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde están huelga el contarlas.

De aquí que el mayor error estribe en *definir* el novelista sus personajes”.

“Si en una novela leo: *Pedro era atrabiliario*, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la *atrabilis* de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos *visibles* para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario”.

“Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor *se detenga* y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos *impregnados y como saturados de ellos y su ambiente*, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo, y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas”¹⁰⁸.

Para Ortega “la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y *aprisionarlo* en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela”.

“Hacer de cada lector un *provinciano* transitorio es, en mi entender, el gran secreto del novelista”.

¹⁰⁸ Opus cit., págs. 85-93. Cito de la segunda edición de este libro. Revista de Occidente. Madrid, 1928.

Sobre el mismo tema publicó Ortega *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, *Nouvelle Revue Française*, enero de 1923, recogido más tarde, en el tomo VIII de su *Espectador*; y dos ensayos que aparecen en *El espíritu de la letra* (1927): *El obispo leproso, novela por Gabriel Miró y Cuestiones novelescas*. Anteriormente, su obra capital, *Meditaciones del Quijote*. Madrid (1914).

El autor tiene que *apueblar* al lector; reducirle su ambiente normal. Nada de esto rige con Baroja. Nuestro novelista intenta y consigue todo lo contrario. Tanto el autor como sus personajes y *el propio lector* se desatan de horizontes estrechos y buscan en la aventura novelesca una evasión, una ampliación ilimitada de sus reducidos destinos. Este es, a nuestro juicio el mayor *secreto* de Baroja: la complicidad estética entre él, sus personajes y el lector.

Por otra parte, la novela es casi imposible sin un *mínimum* de definición. Recordemos, por ejemplo, el comienzo del *Quijote*. El autor habla de personajes que el lector no ha visto, salvo que realice *novelas de clave*, sobre personajes muy conocidos.

Insiste Ortega en defender la aplicación de las tres unidades —de tiempo, de lugar y de acción— en el desarrollo de la novela perfecta:

“Ya veremos la utilidad de las unidades para la novela *que hay que hacer*”.

Don Pío vuelve al ataque con renovados bríos y responde a las muy claras alusiones de Ortega, en su *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, que escribió para *La nave de los locos*¹⁰⁹:

“Para mí, en la novela y en todo el arte literario lo difícil es inventar; más que nada, inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios, sentimentalmente por algo”.

Además de la *permeabilidad* de mis libros, otras de las cosas que me reprochan es que la psicología de Aviraneta y de los demás personajes míos no es clara ni suficiente ni deja huella.

Yo no sé si mis personajes tienen valor o no lo tienen, si se quedan o no en la memoria.

Supongo que no, porque habiendo habido tantos novelistas célebres en el siglo XIX que no han llegado a dejar tipos claros y bien definidos; no voy a tener yo la pretensión de conseguir lo que ellos no han logrado”.

“¿Quiénes son los novelistas actuales que han podido crear tipos que lleven como una vida independiente de su autor? ¿Quiénes son los que han pintado sombras que no son la proyección de sí mismos? Yo no conozco a ninguno”.

En cuanto a la presencia de muchos per-

sonajes en una misma novela, Baroja se siente emparentado con el arte medieval:

“Un poco como consecuencia del gusto por la unidad estrecha del asunto, y por la novela cerrada, es el presentar en ella pocas figuras. Todo lo que sea poner muchas figuras, es naturalmente abrir el horizonte, ensancharlo, quitar unidad a la obra. En esto se nota, creo yo, la influencia de la cultura clásica y de la medieval. Lo clásico tiende a la unidad, lo romántico, a la variedad.

El arte de aire medieval es esencialmente vario; el libro, el cuadro, el poema inspirado por un espíritu gótico, tienen muchas figuras. Así ocurre en la obra de Mantegna, Fray Angélico, Brueghel, Shakespeare o el Arcipreste de Hita. En la época en que triunfa el latinismo y sus reglas, la obra tiende a la unidad, y Rafael, Racine o Voltaire, buscan el hacer sus composiciones con el *mínimum* de figuras.

Nuestro ensayista nos pone como ejemplos de unidad y de variedad, no dos tipos de novela, que esto debía haber puesto, sino dos tipos de teatro: el teatro francés y el español”.

“Nuestro amigo, y en muchas materias maestro, supone que es fácil amplificar, inventar detalles para dar más cuerpo a una novela. No veo yo tal facilidad...”.

“Un personaje, visto o entrevisto, no es como un concepto ideológico, que se amplía si se quiere voluntariamente. Un concepto tiene una historia filológica, espiritual y anecdótica, y una porción de derivaciones. De la coquetería, de la vanidad, del pudor o del amor propio, se puede escribir toda una biblioteca.

Tampoco un personaje es como un pueblo, que un viajero puede ver desde un auto en su vaga silueta, y un empleado que viva en él conocerlo con todas sus calles y plazuelas, con sus historias, sus chismes y sus cuentos. No.

Hay personajes que no tienen más que silueta y no hay manera de llenarla. De algunos a veces no se puede escribir más que muy pocas líneas, y lo que se añade parece siempre vano y superfluo.

El detalle inventado y mostrenco salta a la vista como cosa muerta. Dostoyewski inventa y amplifica, porque recuerda pequeños detalles como hechos de gran importancia, como un hiperestésico que es. Si no los recordara no podría inventarlos, ni amplificarlos”.

¹⁰⁹ Opus cit., págs. 23-27.

“No hay observación posible real sobre dos o tres figuras que llene naturalmente un libro de trescientas páginas, como no hay historia clínica, por complicada que sea (y no pretende uno que la novela haya de ser patología), que pueda tener veinte páginas de un libro corriente.

El autor de la historia clínica larga, la llena de erudición; el novelista que con pocas figuras escribe un libro grueso, lo hace a base de retórica, que es otra forma de erudición de escritor”.

En uno de sus *Pequeños ensayos (El desdoblamiento psicológico de Dostoyewski)*, Baroja estudia el mayor o menor grado de inconsciencia en la creación de personajes literarios y hace comparaciones entre Cervantes y el novelista ruso.

Federico de Onís intenta una interpretación psicológica de la relación autor-personaje barojiano:

“La abulia de Baroja se tradujo en una visión movible, incoherente, cinematográfica de la vida: su espíritu actúa como una fuerza centrífuga que aleja de sí todo lo que llega a su alcance. Todos los seres que entran en el mundo novelesco de Baroja tienen la actitud de quien se despidió de hoye; son como Baroja mismo, seres de paso que se mueven y no arraigan. Todo cambia constantemente, todo está en movimiento; los personajes aparecen de súbito ante nuestra vista y desaparecen para no volverlos a ver”¹¹⁰.

El crítico italiano A. R. Ferrarin, al analizar las criaturas de Baroja, se refiere a los personajes secundarios que en cantidades increíbles pueblan sus novelas y al desaire que sufren de parte de su autor:

“Parece que Baroja no ama a sus personajes, parece —fenómeno curioso en un literato— que los presenta y habla con ellos por un enojoso deber de oficio, sin gastar muchas palabras en particular. Que nos hace ver sus figuras y sus actos como si viéramos el paso de una máquina lanzada a cien kilómetros por hora”¹¹¹.

Jean Cassou alaba, en cambio, su variedad creadora:

“Baroja es un gran novelista si la novela consiste, ante todo, en presentar personajes diversos y bien caracterizados. Baroja posee una inagotable galería de tipos originales. Los presenta y los hace desaparecer al punto

en un episodio rápido y violento. El único interés de la vida para este pesimista y este humorista sería el estar en una larga aventura llena de tropiezos tan curiosos como inútiles y de separaciones incesantemente fecundas en tipos pintorescos”¹¹².

El novelista francés Philippe Soupault estudia, en especial, algunos héroes de novelas de Baroja y explica la imparcialidad, la relativa indiferencia del autor frente a sus personajes:

“Zalacaín el aventurero hace a veces pensar en el Fabricio de *La Cartuja de Parma*; pero mientras el joven héroe de Stendhal está aún lleno de ilusión y, por otra parte, se ve obligado a lanzarse en las aventuras, el héroe de Baroja parece lamentar el destino que, sin embargo, ha escogido, destino que por anticipado le decepciona. Sufre los golpes que le infringe la suerte; sigue, unas veces, ciegamente, otras irónicamente, su destino; observa las aventuras, pero no las vive. No es un héroe (en el sentido neutro y literario de la palabra), sino un testigo.”

“En general, el escritor se ve extraviado en medio del mundo que ha creado. Sus personajes viven en cierto modo a pesar suyo. Cuando él puede dominarlos esa victoria le obliga a renunciar a su imparcialidad. Se pone a amar las criaturas vencidas, y las deshumaniza. Baroja, secamente, no se deja ni extraviar ni dominar. No tiene que vencer, porque conserva sus distancias y no experimenta ninguna simpatía”¹¹³.

El crítico español Agustín Calvet (*Gaziel*), en un ensayo muy citado por los negadores de Baroja, exagera los puntos de vista de Ortega y Gasset cuando se refiere a los personajes barojianos:

“Todos los personajes de Baroja hablan de la misma manera: como habla Baroja. Todos piensan del mismo modo: como piensa Baroja. Todos obran como se le antoja a Baroja... La obra de Baroja no es un prodigio de objetivación a la manera de los grandes novelistas... El de Baroja es un prodigio totalmente contrario. Es un esfuerzo de subjetivación que se sirve de una humanidad aparente para reflejar en ella, de manera exclusiva, las singularidades de un hombre de carne y hueso”¹¹⁴.

Francisco Valdés en un ensayo —*Sobre el*

¹¹⁰ José García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal extranjero), pág. 221.

¹¹¹ J. García Mercadal, opus cit., págs. 181-182.

¹¹² J. García Mercadal, opus cit., pág. 81.

¹¹³ J. García Mercadal, opus cit., págs. 37-38.

¹¹⁴ *Gaziel: El error de Pío Baroja. La Vanguardia*. Barcelona, 27 de febrero de 1925.

arte de novelar. Galdós y Baroja— anota el interés que despierta la humanidad que lleva don Pío a sus novelas:

“Pío Baroja cultiva un género novelesco completamente original: el folletín literario. En el hombre aventurero, ha fundido el hombre inteligente que a veces es un pícaro, otras un artista, otras un científico, pero siempre personaje que le mueve y guía la inteligencia. Los personajes de Baroja son hombres de acción. En las páginas de sus libros se hace la historia de sus aventuras —risueñas o dolorosas, pueriles o complicadas, alegres o turbulentas. No nos describe la médula de los personajes, sino que nos la muestra en hechos, acciones, sucesos, aventuras, en fin. Y como estos personajes barojistas son en su mayoría, inteligentes, de ahí el interés que despiertan sus novelas. Una novela sin interés, no es novela —valga la frase—. Vibran y restallan de vida los escritos de Baroja”¹¹⁵.

José María Salaverría en un artículo publicado en el diario *ABC* de Madrid, sigue también la línea interpretativa impuesta por Ortega y Gasset al referirse a los personajes:

“Las tres novelas que el autor agrupa con el título de *Agonías de nuestro tiempo* pertenecen al género muy barojiano en el que se aprovecha el novelista del vaivén de variadas personas para exponer sus propias ideas y sensaciones en el momento que pasa”¹¹⁶.

César Barja, en el extenso y notable estudio que dedica al novelista en *Libros y Autores Contemporáneos*, hace notar que la mayoría de sus personajes son héroes en derrota:

“Idéntico espantoso vacío que en el individualismo anárquico y anarquista de Baroja adviértese en el de sus héroes, y por él ha de explicarse la penosa impresión de tristeza y de angustia que la novela barojiana deja en nosotros, es novela, en su inmensa mayoría, de héroes fracasados”.

“¿Héroes de acción y de lucha? Es, en verdad, lo que Baroja apenas ha logrado encontrar para su novela. Ha encontrado aventureros, vagos, golfos, toda la serie de hombres y mujeres lastimados y heridos por la sociedad y por la vida, espíritus inquietos, no precisamente con la inquietud afanosa del creyente que lucha por un ideal, sino con

la intranquila, desasosegada y dolorosa inquietud del enfermo que busca una postura en que descansarse. No es el héroe lanzado a la vida en persecución de un ideal y un objetivo a realizar; es el aventurero que va tomando la vida como viene y desenvolviéndose en medio de sus intrigas. La vida no es aquí un fin: es, a lo más, un medio, un camino”¹¹⁷.

Eduardo de Ontañón en un artículo aparecido en el periódico *Luz —Baroja y sus Recursos de astucia—*, insiste con agudeza y gracia en esa relación constante, personal, que hay entre el autor y sus personajes, a tal punto que nunca se sabe dónde termina él y cede la palabra a ellos:

“Hasta cuando habla dando su opinión personal a alguna encuesta, sea política o literaria, a todos nos queda la sensación de que ha hablado, no él, que está como un pequeño padre eterno —con barba y todo— absorto en la contemplación de la vida, sino cualquiera de sus personajes de confianza”¹¹⁸.

El novelista y ensayista Benjamín Jarnés, en un comentario a la novela *Las noches del Buen Retiro*, alude al aire familiar, gremial, que tienen entre sí los personajes de don Pío:

“Porque todos los libros de Baroja son, ante todo, un desfile. Un desfile de ideas, anécdotas, de tipos, de individuos. Pocas veces de individuos, porque Baroja *prefiere el aire familiar al aire personal*, fragua sus innumerables personajes con material humano pocas veces visto directamente, otras apenas entrevisto, las más leído en crónicas, en papeles milagrosos, oídos a gentes errabundas, deformado y vuelto a deformar en una cadena de tertulias, pasillos, antecámaras, gabinetes íntimos... Admiramos la gran familia barojiana, no el gran personaje barojiano”¹¹⁹.

Otra singularidad del Baroja novelista es su asombroso poder de creación de personajes secundarios que pululan en los breves y amenos capítulos de sus novelas. Si Zola sabe manejar multitudes, Baroja es insuperable en el desplazamiento novelesco de individualidades. No hay selección humana en su arte de narrar. Todo aquel que con mayor

¹¹⁷ Opus, cit., págs. 313-315.

¹¹⁸ Apareció el 21 de abril de 1934.

¹¹⁹ Benjamín Jarnés: *Baroja y sus desfiles. Revista de Occidente*. Madrid, XLII, 1932, págs. 348-353.

¹¹⁵ Aparecido en el diario *Norte de Castilla*, de Valladolid.

¹¹⁶ *ABC*, 4 de febrero de 1927.

o menor suerte evita, supera o desprecia al rebaño humano, logra colarse por alguna página del novelista vasco.

Pedro Salinas, en su *Literatura Española Siglo XX*, destaca esta su notable capacidad para la invención de personajes menores y la verosimilitud con que son presentados:

“Siempre sucede en las novelas del escritor vasco que el protagonista, la acción principal, en vez de destacarse en un primer término inequívocamente, asoman, desaparecen, se enredan con mil acciones y tipos secundarios, de suerte que no asumen jamás caracteres heroicos o excepcionales. El protagonista y el asunto de una novela de Baroja se diría que son tales por casualidad, que les ha tocado a ellos, como podría haberles correspondido a otros cualesquiera, ese papel. De ahí la sensación de veracidad, de humildad realista que late siempre en las novelas de Baroja...” “En el prólogo a las *Páginas Escogidas* dice Baroja, hablando de su arte, que él suele inventar el personaje principal y tomar, en cambio, los restantes de la realidad. Cierto parece ser esto en lo que respecta a Jaime Thierry, héroe intelectual del 98; pero no se admite tan fácilmente que Baroja haya visto en la vida tantos y tantos personajes raros y extravagantes, personajes singulares e inconfundibles. También en los personajes secundarios de Baroja sentimos, frente a aquella afirmación del autor, una *poderosa vena de inventiva menor*, y se nos asemejan ellos también, invención en su sentido estricto, hallazgo”¹²⁰.

Gonzalo Torrente Ballester explica, también, la abundancia de este desfile:

“Los tipos secundarios entran y salen en la novela como en la vida, sin decir de dónde vienen ni a dónde van, es decir, sin que el novelista se cuide de justificar su aparición ni de seguirles luego la pista, cuando no les son necesarios. Obedece esto a la condición andariega de sus personajes —y del mismo Baroja— y a la multiplicidad de escenarios en que sus novelas se desarrollan”¹²¹.

Como vemos, la mayor parte de las plumas citadas insisten en tres o cuatro puntos que, después de los dos ensayos de Ortega, se han hecho lugares comunes de la crítica

sobre Baroja: subjetivismo, incapacidad del autor para desdoblarse en criaturas ajenas al propio existir; muchedumbre de personajes fotografiados o inventados al minuto.

A pesar de la inteligencia y agudeza manifestadas por los críticos aludidos, su visión nos parece parcial y, a veces, caprichosa. Algunos dan la impresión de conocer sólo imperfectamente la obra de Baroja. Tal vez hoy, concluido el ciclo novelesco de don Pío, sus opiniones fueran otras.

Ortega y Gasset, en *Una primera vista sobre Baroja*, nos dice:

“Los personajes de Baroja no son activos. A despecho de la presunta turbulencia y dinamismo no suelen más que andar, modestísima muestra de energía... Son en general unas criaturas atacadas de la monomanía deambulatoria, que se pasan la vida andando por las calles y frecuentemente por las afueras; van mirando de paso lo que pasa, con ojos inactivos y, sobre todo, van charlando y teorizando”.

Nada más cierto si Ortega nos estuviera haciendo el retrato del propio Baroja o de algunos personajes de sus novelas madrileñas. Pero, ¿es esto aplicable a Zalacaín y Tellagorri, a Shanti Andía y Julián Aguirre; a Ollarra y Chimista; al hermético Juan Galardi o al propio Aviraneta y, en general, a sus héroes vascos?

A Ortega, tan lúcido e inteligente, y a muchos de sus imitadores y glosadores les faltó una *tercera* mirada sobre Baroja, un conocimiento más detenido y minucioso de la obra total del novelista.

No es justo que Ortega pretenda conclusiones generales en su ensayo *Ideas sobre Pío Baroja*, reduciendo su análisis casi exclusivamente, a los primeros volúmenes de las *Memorias de un hombre de acción*. Por aquel entonces —no olvidemos que los ensayos de Ortega sobre Baroja aparecieron en 1915 y en 1916— Baroja había escrito libros que se zafan de los juicios generales y adversos del filósofo madrileño: *Camino de perfección* (1902), *El Mayorazgo de Labraz* (1903) y, sobre todo, *Zalacaín, el aventurero* (1909) y *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911).

Faltan sobre Baroja estudios completos. No es fácil acercarse, seriamente, a un autor de ochenta o cien títulos. La mayor parte de sus críticos ha operado con la lectura de diez o quince volúmenes. Lectura muy insuficiente, en este caso, para llegar a conclusiones valederas.

¹²⁰ Editorial Séneca. México, 1941, págs. 181-182. Este ensayo apareció primero en *Índice Literario*. Madrid, Núm. 1, enero de 1934, bajo el título de *Una novela de Baroja (Las noches del Buen Retiro)*.

¹²¹ Opus cit., pág. 246.

A nuestro juicio, el mejor trabajo sobre los personajes de Baroja y sobre otros aspectos de su obra se debe a Luis S. Granjel: *Retrato de Pío Baroja*¹²².

Granjel sustenta sus generalizaciones en un estudio concienzudo de toda la obra de Baroja. Divide a sus personajes en: 1) personajes-espectadores; 2) personajes en huida de sí mismos; 3) abúlicos y nietzscheanos; 4) grandes activos y aventureros.

Al grupo de los personajes-espectadores pertenecen aquellos en quienes Baroja quiso encarnar trozos de su real biografía.

“Los personajes en los que triunfa la actitud de huida fueron todos creados por Baroja, a excepción de Luis Carvajal (*El cantor vagabundo*), en los años iniciales de su vida de escritor, cuando aún le eran recientes los recuerdos de la juventud. Silvestre Paradox (*Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*); Fernando Ossorio (*Camino de perfección*) y Juan de Labraz (*El Mayorazgo de Labraz*).

Componen el grupo de personajes nietzscheanos: Roberto Hasting (*La lucha por la vida*); Quintín (*La feria de los discretos*); Carlos Yarza (*Los últimos románticos y Las tragedias grotescas*); César Moncada (*César o nada*) y Jaime Thierry (*Las noches del Buen Retiro*).”

“¿Cómo entienden estos hombres la vida? Fácil es suponerlo si tomamos nota de su filiación nietzscheana. Todos critican los ideales de la democracia, abominan del poder anónimo de la masa y les repele igualmente el utopismo anarquista; proclamarán la necesidad de un dominio de los fuertes que se impongan sobre los vacilantes y faltos de voluntad; Roberto Hasting llega incluso a preconizar un régimen político de despotismo ilustrado”.

En los personajes dinámicos y de gran aventura realiza Baroja lo que no llegó a ser, lo que le negó la vida: sus sueños e inquietudes juveniles realizados sólo en la ficción.

“Forman este grupo de personajes barojianos una pululante multitud de marineros de altura, aventureros y contrabandistas, guerrilleros e intrigantes... Incluyo en el grupo a don Eugenio de Aviraneta, tío de Baroja, pues tal como nos lo presenta su sobrino, protagonizando los 22 volúmenes de las *Memorias de un hombre de acción*, más que reviviscencia histórica, es una reencar-

nación barojiana bajo la piel y el nombre de su antepasado”.

Baroja logró hacer de sí mismo el personaje más interesante de sus novelas. El lector se encariña con sus rabietas, desplantes y desilusiones; se enciende siguiendo la voz de Baroja, la inconfundible voz de Baroja, en las opiniones de sus hombres y mujeres.

Esto es indiscutible en gran parte de sus obras, pero no es menos cierto que en sus narraciones vascas ha creado una extraordinaria galería de personajes de real categoría novelesca, galería la más nutrida y original de la novela española en este último medio siglo.

Don Pío no sólo es autor de un estilo novelesco y de un estilo de personajes; lo es, incluso, de un tipo de lector, de ese inconfundible lector barojiano, que a menudo tiene algo de personaje de cualquiera de sus novelas.

Baroja podría hacer suyas algunas frases de Joseph Conrad, en el Prefacio a *El negro del Narcissus*:

“Toda novela —por poco que se esfuerce para llegar a ser una obra de arte— se dirige al temperamento. Realmente, lo mismo que en la pintura, la música y todas las demás artes, debe ser el llamado de un temperamento a todos los demás temperamentos innumerables, cuyo poder sutil e irresistible confiere a los acontecimientos efímeros su verdadero sentido y crea la atmósfera moral y emocional del lugar y del tiempo”.

CAMINO DE PERFECCION, NOVELA-CLAVE DEL 98

Pío Baroja dió a conocer *Camino de perfección (Pasión mística)*, como folletín, en un periódico, *La Opinión*, dirigido por don Leopoldo Alba Salcedo, en 1901.

El primer borrador de *Camino de perfección* fué otra novela escrita hacia 1889 o 1890, cuando Baroja estudiaba Medicina, y que en definitiva no dió a luz:

“Escribí también algunos cuentos, y comencé dos novelas que no puedo juzgar si estarían bien o no, porque las abandoné. La una se titulaba *El pesimista* o *Los pesimistas*, y la otra, *Las buhardillas de Madrid*. Creo que una de ellas debía parecerse a mi novela *Camino de perfección*, y la otra a *Las aventuras de Silvestre Paradox*”¹²³.

¹²² Editorial *Barna*. Barcelona, 1953, págs. 169-210.

¹²³ *Memorias. Familia, infancia y juventud*. Ob. Compl., tomo VII, pág. 585.

A comienzos de 1902 aparece *Camino de perfección*, como libro, editado por Bernardo Rodríguez Serra.

Azorín y Rodríguez Serra organizaron, con tal motivo, un banquete al que asistieron Benito Pérez Galdós, José Ortega y Munilla, padre de Ortega y Gasset; Mariano de Cavia, Valle Inclán y Ramiro de Maeztu. Para este homenaje, celebrado el 25 de marzo de 1902, se repartió la siguiente tarjeta de invitación, redactada, según cree Baroja, por el propio Azorín, en términos castizos y humorísticos:

“Esta es la deleitosa y apacible comida que celebramos en loor de nuestro ingenioso amigo el señor don Pío Baroja, en razón de haber dado a la estampa su peregrina novela que se dice *Camino de perfección*.

El cual convite será tenido en Madrid el martes a veinticinco días del mes de marzo del año de gracia de 1902, a las ocho y media de la noche, en el famoso mesón y parador de Barcelona, que se halla en la calle de San Miguel, número 27 (entrando por la de Caballero de Gracia, a la mano derecha), con la asistencia de muchos y honrados hidalgos, tan poderosos por sus hazañas como por sus letras.

Fecho en la prensa de Andueza en la calle de Valverde, número 4, en Madrid.”

“Yo recuerdo [dice don Pío] que este banquete fué un tanto caótico. Había poca gente a gusto. Ortega y Munilla dijo que si es que se iba a hablar mal de los escritores viejos que habían tenido la amabilidad de ir; algunos escritores jóvenes se preguntaban por qué se me había elegido a mí para darme el banquete; Cavia murmuró; Cornuty se puso a hablar de tú a Galdós y a pedirle cuentas de no sé qué; y al salir Sánchez Girona, se encontró con un grupo de señoritos que dijeron que el banquete era un banquete de modernistas, y que todos los modernistas eran pederastas...”¹²⁴.

Camino de perfección es la novela de Baroja que más repercusión tuvo entre los escritores de la generación del 98.

A ella se refiere Azorín en su novela *La Voluntad*, aparecida, también, en 1902:

“Toda la prensa de la mañana da cuenta del banquete con que la juventud celebró anoche la publicación de la flamante novela de Oláiz [Pío Baroja], titulada *Retiro espiritual* [*Camino de perfección*].

“Inició el brindis, leyendo un corto y enérgico discurso, Azorín; luego dos, tres, cuatro, seis mozos más hábiles manejadores de la pluma hablaron también en breve registro o por pintoresca manera. El cronista de *El Imparcial* los enumera a todos, da breves extractos de sus arengas, trátalos con afectuosa deferencia...”¹²⁵.

El mismo Azorín en su ensayo *La generación de 1898*, recogido en su libro *Clásicos y Modernos* (1913), destaca la importancia generacional de la novela:

“La generación de 1898 ama los pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el *Greco* ya iniciado en Cataluña y publica dedicado al pintor cretense el número único de un periódico: *Mercurio*; rehabilita a Góngora —uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección*...”.

Fernando Ossorio, personaje secundario en *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*, es el protagonista de la novela. Un ser decadente, abúlico, visionario, con los nervios alterados.

El mismo describe su anormalidad:

“Me encuentro hueco. Siento la vida completamente vacía: me acuesto tarde, me levanto tarde, y al levantarme ya estoy cansado, como que me tiendo en un sillón y espero la hora de cenar y de acostarme”¹²⁶.

Ossorio, personaje *extraño y digno de observación*, confiesa al autor las causas de su enfermedad. Son explicaciones y diagnósticos de tipo naturalista propias de un lector de Zola y de Claude Bernard:

“La hermana de mi padre, loca; un primo, suicida; un hermano de mi madre, imbecil, en un manicomio; un tío alcoholizado. Es tremendo, tremendo...”¹²⁷.

Ossorio ha dejado sus estudios de Medicina, al comenzar la novela, y ahora se dedica a la pintura, pero sin éxito.

Baroja se aficiona al personaje y juntos pasean por las alturas de Madrid y sus alrededores. Hay bellas descripciones de la sierra del Guadarrama y los desmontes del Hipódromo. En estas descripciones y en las que dedica al Paseo de la Castellana se advierte

¹²⁵ Capítulo V. Segunda Parte.

¹²⁶ Capítulo II.

¹²⁷ Capítulo III.

¹²⁴ Ob. Compl., tomo VII, pág. 730.

alguna influencia modernista en la comparación de paisajes con obras maestras de la pintura ¹²⁸:

"Al ocultarse el sol se hizo más violácea la muralla de la sierra; aún iluminaban los últimos rayos un pico lejano del poniente, y las demás montañas quedaban envueltas en una bruma rosada y espléndida, de carmín y de oro, que parecía arrancada de alguna apoteosis del Ticiano" ¹²⁹.

"La vuelta de los coches de la Castellana tenía algo del afeminamiento espiritual de un *Paisaje de Watteau*" ¹³⁰.

Baroja pinta, en preciosas estampas y viñetas, la vida del Madrid elegante, al atardecer. Pero el remate final de tanta fina descripción es triste, amargo:

"Daba aquel anochecer la impresión de la fatiga, del aniquilamiento de un pueblo que se preparaba para los placeres de la noche, después de las perezas del día" ¹³¹.

A partir del capítulo III, Baroja desaparece oficialmente como paseador y confidente.

Fernando Ossorio asiste a una kermesse en los jardines del Retiro, donde lo espera una mujer exquisita y pálida, *una fantasía cerebral e imaginativa*.

Al flirteo platónico, cruel y sin consecuencias, con la bella de los jardines, sucede un amor violento y culpable. El héroe mantiene relaciones con una pariente, su tía Laura. Tampoco ésta es normal: Baroja nos presenta en Laura a una mujer *excitante como la cantárida*, de temperamento sensual e insaciable. Con las mismas características temperamentales, Laura había sido retratada por Baroja en *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*.

La pasión ardiente acaba de trastornar a Ossorio. Baroja describe la evolución naturalista, fisiológica, de un proceso de crisis mística.

Ossorio cumple la evasión clásica de los personajes barojianos y huye de Madrid, la ciudad inmoral y desquiciadora.

Nuestro héroe viaja a pie, sin rumbo fijo. Visita, bajo un sol agobiador, algunos pueblos vecinos de Madrid: Rascafría, Colme-

nar, Fuencarral, que Baroja describe con gran paleta colorista.

En El Paular conoce a Max Schulze ¹³², alemán de Nüremberg, aficionado a España y fanático de Nietzsche. Ossorio y Schulze viven al aire libre y realizan excursiones por las montañas vecinas. Ossorio se despide de su ocasional amigo y sigue solo a Segovia.

Baroja evocará esta visión de El Paular en unos versos de su libro *Canciones del Suburbio*:

"En aquel claustro romántico del convento de El Paular hemos discutido mucho de Schopenhauer y Kant, de la vida, del misterio, del más acá y más allá. Alguno que nos escucha llega en su animosidad a decirnos que perdemos el tiempo sin más ni más".

(Claustro de El Paular).

De Segovia, Baroja nos proporciona una bella descripción impresionista, con interpretaciones sociológicas de la vida de sus habitantes:

"... caras hoscas por costumbre, gente de mirada siniestra y habla dulce.

En aquellos tipos se comprendía la enorme decadencia de una raza que no guardaba de su antigua energía más que gestos y ademanes, el cascarón de la gallardía y de la fuerza" ¹³³.

Es la visión negativa, pesimista, que captará más tarde Antonio Machado, el poeta del 98, en su libro *Campos de Castilla* (1907-1917).

"...decrépitás ciudades caminos sin meso-
[nes,
y atónitos palurdos, sin danzas ni canciones
.....
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto
[ignora.
.....

¹³² Este Max Schulze es la contrafigura de Paul Schmitz (*Dominik Müller*), escritor suizo, de Basilea, con quien Baroja hizo excursiones por El Paular y Toledo. Schmitz, amigo también de Azorín, Maeztu y otros escritores del 98, les dió a conocer las doctrinas de Federico Nietzsche que tanta influencia ejercieron en los escritores mencionados.

¹³³ Capítulo XVI. Este trozo falta en la edición de las Obras Completas. Biblioteca Nueva. Madrid, 1946-1949. Ocho volúmenes, tomo VI, págs. 9-129.

¹²⁸ Sobre otros aspectos del modernismo literario en las primeras obras de los noventayochistas, véase *La generación de 1898 en España*, de Hans Jeschke, págs. 128-192.

¹²⁹ Capítulo II.

¹³⁰ Capítulo II.

¹³¹ Capítulo II.

La madre en otro tiempo fecunda en capi-
[tanes
madrastra es hoy apenas de humildes gana-
(panes”.

(*A orillas del Duero*).

Baroja no deja descansar a sus protagonistas. Todos deambulan como guerrilleros o fugados. De Segovia, Ossorio sale rumbo a los alrededores de Madrid en el carro de un tal Nicolás Polentinos. El arriero se muestra tan conversador como el alemán de El Paular, y filósofo como aquél, aunque sin estudios.

“La palabra del ganadero le recordaba el espíritu ascético de los místicos y de los artistas castellanos; espíritu anárquico cristiano, lleno de soberbia y de humildades, de austeridad y de libertinaje de espíritu”¹³⁴.

Ossorio se despide de su amigo Polentinos en Illescas y continúa solo hacia Toledo, ciudad que llegó a ser refugio meditativo, trascendente de los escritores de la generación de 1898.

Baroja dedica los capítulos centrales de su novela (XX-XXXII) a la ciudad imperial. Toledo está visto en forma directa y escueta sin fugas a la arqueología ni concesiones a su pasado grandioso. Esto es lo que diferencia a *Camino de perfección* de Angel Guerra (1891), la novela toledana de Benito Pérez Galdós. Si hay alguna efusión es hacia el *Greco* y los monumentos artísticos que adornan el burgo.

La decadencia mística de sus habitantes impone a Baroja juicios ácidos y escépticos. Ese modo tan barojiano de sentirse incómodo, desengañado en el mundo, se aprecia en párrafos como los siguientes:

“De aquellas conversaciones comprendía Ossorio claramente que Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno.

Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía”¹³⁵.

Baroja, gran aficionado al *Greco*, sobre el cual había escrito páginas estimables¹³⁶, nos hace dos bellas descripciones de *El enterramiento del Conde de Orgaz*, a horas ex-

cepcionales, con cirios y luces cambiadas, buscando el efecto impresionista, torturador, más en consonancia con las crisis sentimentales de su héroe.

Ossorio visita al gobernador civil de la ciudad, que es su amigo. En la pensión alterna con dos curas simpáticos: don Manuel y don Pedro Nuño. Bajo la sotana de este último Baroja nos retrata a don Juan Valera, casticista, enemigo del neocristianismo de Tolstoy y de las novedades literarias de los escritores nórdicos”¹³⁷.

“Como yo he escrito siempre de una manera un tanto descuidada, pinté un tipo de cura de Toledo que, en el fondo, era un contrafigura del autor de *Pepita Jiménez*.

El mismo Valera, al enterarse de que yo acababa de terminar un nuevo libro, me pidió que diera a los amigos en su casa una lectura. Acudí la noche convenida, y empecé a leer, sin acordarme para nada del tipo del cura de Toledo que había puesto en el libro y que era como una réplica de Valera.

Iba leyendo, cuando, de pronto, me vino a la imaginación que había un capítulo en que se iba a notar claramente la semejanza entre Valera y el tipo que yo había descrito de cura de Toledo. Al principio me entró un poco de apuro, y no sé con qué pretexto salté las páginas en donde estaba aquel capítulo, y seguí adelante”.

El ambiente tétrico y religioso de la ciudad, la pintura alucinante de su pintor favorito, la lectura de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio y los paseos nocturnos por las callejuelas de Toledo vuelven a alterar seriamente los nervios de Fernando Ossorio.

Dos episodios amorosos frustrados, el de la monja enclaustrada y el de Adela, la hija de la dueña de la pensión, lo impulsan de nuevo a huir.

Ossorio se dirige a Yécora, un pueblo de la Mancha, donde había estudiado de niño en un terrible colegio de escolapios.

La pintura que Baroja nos hace de Yécora es amarga y satírica, desesperanzada. El *negrismo* de Verhaeren (*La España Negra*), los escritos del pintor de Solana, todo resulta pálido, apenas pintoresco ante el bisturí quemante de Baroja. Yécora es la ciudad castellana negativa, sin ningún impulso noble¹³⁸.

¹³⁴ Capítulo XVII.

¹³⁵ Capítulo XVII.

¹³⁶ *Cuadros del Greco*. (1900). Vid. Ob. Compl., tomo VIII, págs. 826-833.

¹³⁷ *Memorias*. Ob. Compl. Tomo VII. *Final del siglo XIX y principios del XX*, pág. 762.

¹³⁸ Capítulos XXXIII-XLIV.

“La vida en Yécora es sombría, tétrica, repulsiva; no se siente la alegría de vivir; en cambio pesan sobre las almas las sordideces de la vida.

No se nota en parte alguna la preocupación por el adorno. La gente no sonrío.

No se ven por las calles muchachas adornadas con flores en la cabeza, ni de noche los mozos *pelando la pava* en las esquinas. El hombre se empareja con la mujer con la oscuridad en el alma, medroso como si el sexo fuera una desvergüenza o un crimen...”

“Era el Colegio, con su aspecto de gran cuartel, un lugar de tortura; era la gran prensa laminadora de cerebros, la que arrancaba los sentimientos levantados de los corazones, la que cogía los hombres jóvenes, ya debilitados por la herencia de una raza enfermiza y triste, y los devolvía a la vida convenientemente idiotizados, fanatizados, embrutecidos...”

En Yécora espera a Ossorio la prueba más difícil. Un cura, profesor de los escolapios, *con fama de talentado*, pretende catequizarlo. Ossorio pone mala cara a las pretensiones del clérigo, pero éste no cede en sus esfuerzos dialécticos. Terminan por pelear con violencia. Ossorio vuelve a desaparecer en compañía de unos cómicos de teatro, tronados, a los que abandona en el andén de una estación para seguir solo. Como Paradox, el héroe de *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*, Ossorio huye al Mediterráneo, a Valencia.

En el capítulo LVI Baroja cede la palabra a su personaje. Ahora es Ossorio quien directamente nos confía sus cuitas y alegrías. El paisaje de Valencia es favorable a la recuperación moral y física de nuestro héroe. La vida más alegre y pagana del levante español hace olvidar a Ossorio los impactos mezquinos, trágicos y deprimentes de las ciudades castellanías. Comienza, después de tanto tiempo, a gustar la vida sencilla y natural en el surgir espléndido de la primavera valenciana.

En el capítulo LVII, Baroja vuelve a tomar la palabra.

Ossorio está viviendo en la casa de un tío suyo que no lo recibe con buenos ojos, pero sabe ganarse la voluntad del resto de la familia y termina casándose, después de algunos incidentes, con su prima Dolores.

La influencia nietzscheana del alemán Schulze (la misma de Paul Schmitz en Pío Baroja) hace que Ossorio cante dionisiaca-

mente a su hijo recién nacido, como a un futuro superhombre:

“El dejaría a su hijo libre con sus instintos: si era león, no le arrancarí las uñas; si era águila, no le cortarí las alas. Que fueran sus pasiones impetuosas como el huracán que levanta montañas de arena en el desierto, libres como los leones y las panteras en las selvas vírgenes; y si la naturaleza había creado en su hijo un monstruo, si aquella masa aun informe era una fiera humana, que lo fuese abiertamente, francamente, por encima de la ley que entrase a saco en la vida, con el gesto gallardo del antiguo jefe de una devastadora horda...”¹³⁹

Camino de perfección es, sin duda, la novela más representativa de la generación del 98. En ella se dan todas las actitudes fundamentales, las repulsas y aficiones, los ingredientes ideológicos del famoso grupo literario. Por curiosa paradoja es Baroja, negador empecinado de la existencia de la generación, quien nos proporciona la novela-clave del 98.

Baroja exalta la evasión, el vagabundaje, y realiza la descripción sentimental, intimista e *intrahistórica* del paisaje castellano.

Fernando Ossorio, vale decir Baroja, lee a Nietzsche, reacciona ante la vida frívola y decadente de la burguesía madrileña y recorre Castilla a pie, a caballo, en trenes y carricoches, cumpliendo una inspección directa de la vida española.

Camino de perfección (Pasión mística), calificada por Azorín como una *colección de paisajes*, trajo una visión cruda, despiadada, del modo de vivir de los castellanos y una explicación dolorosa de su flagrante decadencia.

Algunos críticos afirman que Baroja es un enamorado de Castilla. No vemos nada de esto en sus novelas, y menos que en ninguna, en *Camino de perfección*¹⁴⁰.

Además de su actitud generacional, antimadrileña —común a los escritores del 98, la mayoría de ellos provincianos, como Azorín, Maeztu, Valle Inclán, Antonio Machado—, en Baroja debemos tomar en cuenta su anticastellanismo esencial de vasco que jamás se ha sentido a gusto, ni material ni espiritualmente, con las formas de vida en

¹³⁹ Capítulo LX.

¹⁴⁰ A pesar de sus declaraciones de *Juventud, Ego-latría*: “Tengo dos pequeñas patrias regionales: Vasconia y Castilla, considerando Castilla, Castilla la Vieja...” (*Mis patrias regionales*).

la meseta dura y cruel. Verdad es que del propio país vasco, Baroja sólo acepta, con relativo gozo, la vida montañesa o costeña de los pequeños pueblos de Guipúzcoa.

Baroja representa, espiritualmente, como nadie, al vasco que no se quiere asimilar, en definitiva, a ningún país, ni siquiera a España. El vasco en el áspero balcón del Atlántico, asomado a la vida y dando su opinión.

Camino de perfección es una de las novelas de Baroja que más han preocupado a la crítica española y extranjera ¹⁴¹.

H. Peseux-Richard analiza la psicosis y las crisis místicas de Fernando Ossorio en su estudio sobre Baroja:

“¿Qué es, en realidad, don Fernando? ¿Es un enfermo y corresponde únicamente al médico? ¿Es un desencantado, un desengañado, un esplenótico en busca de un ideal? Es, a veces, uno y otro; es, a menudo, uno tras otro, e incluso llega a que no es ni lo uno ni lo otro. ¿Y cuál es el tratamiento que se debe aplicar a ese caso extraño? El título y el subtítulo (*Pasión mística*) nos indican suficientemente que la terapéutica ordinaria es aquí impotente. Nos hace pensar en una regeneración por el sufrimiento; es preciso domar por las mortificaciones la materia innoble que nos encadena aquí abajo, es preciso restablecer la preeminencia del espíritu sobre la carne. Y don Fernando, en un tímido ensayo de ascetismo, consiente en tomar las apariencias de un vagabundo y de un mendigo. La primera limosna que recibe, lejos de humillarle, le llena de una dulce emoción. Esa emoción la compartiríamos cordialmente si no supiéramos que antes de partir ha cosido oro y billetes en el forro de sus vestidos. He aquí lo que va a estropear todo nuestro placer y disipar anticipadamente todas nuestras ilusiones. ¿Dónde está la austeridad, dónde la maceración que nos prometía la intención confusa de la obra? ¿Quién habla de resignación y de paciencia evangélica cuando vemos lucir el cañón del revólver que nuestro irascible peregrino pone al servicio de sus susceptibilidades?” ¹⁴².

César Barja estudia también, como Peseux-Richard, las anormalidades psíquicas de Fernando Ossorio:

“*Camino de perfección (Pasión mística)*, en cambio, es una novela de más intensidad psicológica, sí, y muy interesante, pero de un interés doloroso. [La compara con *Zalacain, el aventurero*]. Es una novela verdaderamente torturante. Lleva por subtítulo *Pasión mística* y de eso, o algo parecido, se trata; de un joven, Fernando Ossorio, en quien las influencias de familia, de educación y de ambiente han matado los instintos naturales y sanos de la vida, llenándole el alma de supersticiones y preocupaciones místicas. No es un creyente, sino, sencillamente, una víctima de la tradición religiosa y el autoanálisis; un histérico, un degenerado, uno de tantos ejemplos de voluntad empujada como se encuentran en las novelas de Baroja” ¹⁴³.

Federico de Onís compara *Camino de perfección* con *La Voluntad*, de Azorín, como novelas representativas de la etapa juvenil de la generación de 1898 ¹⁴⁴:

“Aparte de estas obras habría que citar, para señalar sumariamente la evolución y los momentos culminantes de la labor literaria de Baroja, su novela *Camino de perfección* (1902), una de sus primeras obras, que, como *La Voluntad*, de Azorín, es uno de los documentos literarios más importantes para conocer el turbulento y enfermizo estado de alma en que se encontraba la juventud española a fines del siglo pasado, crisis espiritual de donde nació la época contemporánea de la literatura española...”

Pedro Laín Entralgo, en su obra *La generación del noventa y ocho*, compara a Fernando Ossorio con Antonio Azorín, el héroe de *La Voluntad* ¹⁴⁵:

“Fernando Ossorio, héroe de la novela, es un desorientado, un tímido, un indeciso, un evadido, un impresionista. El perfil de su espíritu denuncia su fraterna, casi gemelar relación con Antonio Azorín. No sabe qué hacer con su vida, y la deja derramarse, como un inquieto hilo de sangre, a lo largo de los caminos españoles. La diferencia entre Fernando Ossorio y Antonio Azorín es sólo modal, adjetiva. Antonio Azorín se detiene embebecido ante los paisajes que contempla... Fernando Ossorio, en cambio, peregrina sin reposo, como un azogado del espíritu, a través de paisajes y paisajes; es

¹⁴¹ Ha sido traducida al alemán y al ruso. La traducción rusa la hizo el crítico Socoloff, en colaboración con Andrés de Savadsky, corresponsal del periódico *Ruskia Viedomosti*, de Moscú.

¹⁴² Opus cit., pág. 157.

¹⁴³ Opus cit., pág. 353.

¹⁴⁴ José García Mercadal. *Baroja en el banquillo*. (Tribunal extranjero), pág. 227.

¹⁴⁵ Editorial Espasa-Calpe. Colección austral. Buenos Aires, 1947, pág. 26.

un bebedor hidrópico, un ensartador de impresiones y paisajes en busca del sosiego imposible”.

Azorín en su libro *Madrid* (1941, capítulo XIII), destaca como en tantos otros ensayos dedicados a Baroja, la calidad paisajística de su amigo:

“Nos atraía el paisaje. Prosistas y poetas que hayan descrito paisajes han existido siempre. No es cosa nueva, propia de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. Si a un clásico se le hubiera dicho que el paisaje podía constituir la obra literaria, no lo hubiera entendido. Novela como *Camino de perfección*, de Pío Baroja, le hubiera parecido absurda, desatinada, a un Mateo Alemán, un Salas Barbadillo, un Vicente Espinel y aún un Cervantes. El *Camino de perfección* de Baroja es una colección, colección magnífica de paisajes. Y para los antiguos, el hombre y no la naturaleza, el hombre y no la tierra, el hombre y no el color y la línea, eran lo esencial.”

Hans Jeschke, en su obra *La generación de 1898 en España*, estudia con gran detención los rasgos estilísticos de la prosa de Baroja en la novela que nos ocupa¹⁴⁶.

Jeschke compara algunas figuras femeninas de *Camino de perfección*, de Baroja; de *Sonata de Otoño*, de Valle Inclán, y de *Soledades*, de Antonio Machado:

“Todo lo que es enfermizo, efímero, negativo, atrae irresistiblemente a esta generación en una especie de simpatía sinal y llega a ser para ella expresión simbólica de un sentimiento pesimista de la vida. El rasgo fundamental de este estado de ánimo es la tristeza. A la cual se la siente resignadamente como una fatalidad del destino”¹⁴⁷.

El crítico alemán dedica el mejor capítulo de su obra —*Peculiaridades que caracterizan el cosmos lingüístico y estilístico de la generación de 1898*— al análisis pormenorizado del vocabulario, las designaciones de color y la sintaxis de Baroja en *Camino de perfección*, comparando esta novela con la *Sonata de otoño*, *La Voluntad* y *Soledades*. Tomando en cuenta, en las obras citadas, el número de páginas y las designaciones de color llega a la conclusión, en tablas esta-

dísticas, de que Baroja es el más colorista de los escritores mencionados.

El crítico, poeta e historiador literario, Angel Valbuena Prat, en su *Historia de la Literatura Española*, elogia *Camino de perfección* como una de las novelas más características de don Pío¹⁴⁸.

“Para verle [a Baroja] en un lugar adecuado, hay que peregrinar como el protagonista de su *Camino de perfección* por las carreteras polvorrientas y las iglesias y callejas ruinosas, de piedra firme y desolada, de tierras de Toledo. La nota de color debe subrayarse en Baroja. Es curiosa su gran perceptibilidad visual. Notemos que aún en su crítica se percibe el predominio de lo pictórico...”

En la citada novela místicoerótica, la interpretación de cuadros del Greco en el ambiente adecuado de Toledo y en determinadas situaciones psicológicas del protagonista, revela un acierto, un tino magistrales. Paisaje castellano, valor pictórico, pesimismo de intención en que se combina el sistema filosófico de Schopenhauer con la abulia y el descorazonamiento racial de los hombres de 1898. Baroja, que se empeña “en no admitir esta fecha, es el más literal representante de ella, como Zuloaga en la pintura”.

Luis S. Granjel, en su *Retrato de Pío Baroja*, agrupa, busca relaciones entre algunos personajes abúlicos de la galería barojiana: Silvestre Paradox, Fernando Ossorio, Juan de Labraz (*El Mayorazgo de Labraz*) y Luis Carvajal y Evans (*El cantor vagabundo*):

“Les faltaba voluntad a Silvestre Paradox y a Fernando Ossorio; le faltó también a Baroja en su juventud; la abulia es su enfermedad, su pecado. Juan de Labraz, hermano espiritual de aquellos dos personajes, no cree posible luchar contra el destino; la vida, piensa, se nos va, se nos impone no la hacemos nosotros ni la elegimos...”

“En Fernando Ossorio, como después en Luis Carvajal, esa actitud de repulsió frente a la sociedad, su incapacidad para convivir la existencia que viven los hombres coetáneos suyos, acaba impulsándolos a una huída física, real; a un vagabundeo sin rumbo fijo por la austera geografía de Castilla”¹⁴⁹.

Hay en *Camino de perfección* una serie de circunstancias curiosas que, como ya he-

¹⁴⁶ Segunda edición. Editorial Universitaria. Santiago, 1953.

¹⁴⁷ Opus cit., pág. 131.

¹⁴⁸ Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1950. Tercera edición, tomo III, pág. 472.

¹⁴⁹ Opus cit., págs. 185-187.

mos visto, le dan categoría de novela-clave.

Dice Baroja en sus *Memorias* que Azorín publicó un libro, *Diario de un enfermo* (1901), en que se cuenta la visita que hicieron ambos a Toledo¹⁵⁰:

"Este libro lo publicó y lo escribió al mismo tiempo que yo escribía y publicaba *Camino de perfección*, y hay algo de común entre los dos".

En realidad el héroe del *Diario de un enfermo* es, como Fernando Ossorio; o como más tarde Augusto Pérez, personaje de la novela *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, un ser abúlico, perturbado por emociones eróticas y angustiado por la inutilidad de la existencia:

"¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan, no tengo ideas, no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha...".

El personaje del *Diario de un enfermo* se pasea y cambia impresiones con Oláiz (Pío Baroja) y se enamora, como Fernando Ossorio en los parques del Retiro, de una mujer fina y singular¹⁵¹:

"Esta mañana, al cruzar la Puerta del Sol, he encontrado... mejor diría la he encontrado. ¿A quién? No sé; esbelta, rubia, toda de negro, con severo traje negro, luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada; no la he visto nunca y la he visto siempre. Un momento, instintivamente, vibrantemente, nos hemos mirado sin detenernos. *Ella* ha seguido; yo he seguido...".

Y, sin embargo, una fuerza misteriosa nos atraía. Diríase que habíamos vivido juntos eternidades en otros mundos...

¿Por qué no he ido yo a *ella* y *ella* no ha venido a mí?"¹⁵².

También viaja el angustiado personaje del *Diario de un enfermo* a Toledo y allí, una noche vive el terrible episodio del ataúd que aparecerá, más tarde, en *Camino de perfección* y en *La Voluntad*. Los protagonistas de las tres novelas llegan a Toledo.

En sus callejuelas, de noche, soportan una extraña experiencia: un hombre lleva sobre sus espaldas un pequeño ataúd blanco y va preguntando, de casa en casa, dónde ha muerto una niña.

El poeta y crítico Rafael Cansinos-Assens en su ensayo *Toledo en la novela*¹⁵³, anota algunas coincidencias que hay entre *Camino de perfección* y *La Voluntad*:

"Por lo que hace a Toledo, dos escritores de los más representativos del 98, Pío Baroja y Azorín, espíritus afines y en ocasiones tan gemelos que llegan a coincidir, como más adelante veremos, hasta casi en lo literal de la expresión, nos ofrecen su visión de turistas en sendos libros publicados el mismo año de 1902... No son estos libros novelas toledanas al modo de *Sor Lucila* (de José Ortega y Munilla) o *Angel Guerra* (de Benito Pérez Galdós), pues sólo en algún capítulo asoma en ellos la ciudad histórica; pero tienen el interés de que recogen el estado de espíritu subversivo contra la obsesión mística de Toledo que engendrara, después, *La Catedral*, de Blasco Ibáñez, y *Doña Martirio*, de López Roberts, y de que además nos muestran el enorme influjo ejercido en nuestra moderna literatura por el *Greco*"¹⁵⁴.

"Baroja y Azorín coinciden en la impresión que Toledo les produce bajo el influjo del opaco farolón de los cuadros del Greco. Uno y otro van a Toledo en 1902; el vasco intercala el episodio de su visita en su novela *Camino de perfección*, atribuyendo sus impresiones al protagonista, a ese Fernando Ossorio, un joven intelectual, abúlico, escéptico, rebelde, que siente el error y al mismo tiempo la nostalgia del tradicional pasado; un alma en crisis, como la de Angel Guerra cuando va a Toledo en busca de una inspiración como a un delfico oráculo. El *pequeño filósofo* hace también el viaje a Toledo en una crisis de desorientación y anota sus impresiones en tercera persona, pero con tono autobiográfico, en su novela *La Voluntad*...".

"Fernando Ossorio, como Bécquer siente la emoción del misterio de las bellezas monacales entrevistas por entre las rejas, y en una ocasión llega a intentar la entrega de un mensaje de amor a una linda enclaustrada, que lo hubiera recibido gustosa de no interponerse una monja vieja y adusta. Fer-

¹⁵⁰ Ob. Compl., tomo VII, pág. 728.

¹⁵¹ Azorín. Ob. Compl. Tomo I. M. Aguilar. Editor. Madrid, 1947, pág. 693.

¹⁵² Opus cit., págs. 696-697.

¹⁵³ *Evolución de los temas literarios*. Ediciones Ercilla. Santiago, 1936.

¹⁵⁴ Opus cit., págs. 111-114-117.

nando Ossorio sufre el influjo místico de Toledo, siente renacer allí sus piedades infantiles, le es dulce adormecerse con el fragante ambiente de los templos, pensando que la religión, después de todo, es una forma de poesía, y sería admirable despojada de sus dogmas. Pero esa religión católica, interpretada por sacerdotes que no son poetas y que no la sienten en belleza, resulta tétrica, cruel, agobiadora”.

Cansinos-Assens compara, también, el episodio del ataúd narrado en ambas novelas.

Camino de perfección y *La Voluntad* son dos obras que parecen haber sido concebidas casi al mismo tiempo, por dos escritores de gran convivencia mutua y cuya ideología era, prácticamente, la misma. Las diferencias entre Fernando Ossorio y Antonio Azorín no son mayores que las que existían entre Pío Baroja y José Martínez Ruiz.

Baroja y Martínez Ruiz han ido a Toledo. Prefieren el mesón o la fonda, al hotel, y dan sus razones. Visitan a Julio Burell, escritor, amigo de ambos y gobernador civil de la ciudad. Critican las ideas frívolas del obispo y siguen, de noche, a un hombre que lleva a sus espaldas, un ataúd vacío, para niño.

Todos estos detalles de la convivencia ocasional entre ambos escritores se registran en *Camino de perfección* y *La Voluntad*, como en los cuadros de dos pintores amigos que pintaran un mismo motivo.

Pero las coincidencias son mayores y más profundas que las anotadas por Cansinos-Assens.

En las dos novelas se intenta el análisis de la decadencia española a través de las formas de vida castellana. Hay un rechazo de Madrid; comentarios sobre Nietzsche, líder espiritual del 98; visión lírica y trascendente de Toledo. Ossorio y Azorín han estudiado en los escolapios, cuyos planes pedagógicos rechazan; son anticlericales y constatan, doloridamente, la miseria, crueldad y estrechez de la vida castellana.

Por momentos *La Voluntad* nos parece una exégesis, un comentario intermitente, una glosa del pensamiento de Baroja, expresado en *Camino de perfección*.

Veamos algunos ejemplos. Los dos escritores analizan la decadencia de la vida religiosa de Toledo:

“Los caciques, dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando

la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo; la inmoralidad, reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra” (*Camino de perfección*, capítulo XXII)¹⁵⁵.

“Este es un pueblo feliz, piensa Azorín; tienen muchos clérigos, tienen muchos militares, van a misa, creen en el demonio, pagan sus contribuciones, se acuestan a las ocho... ¿Qué más pueden desear? Tienen la felicidad de la Fe, y como son católicos y sienten horror al infierno, encuentran doble voluptuosidad en los pecados que a los demás mortales, escépticos de las chamusquinas eternas, apenas nos enardecen” (*La Voluntad*, capítulo IV. Segunda Parte).

“Estos pueblos tétricos y católicos no pueden producir más que hombres que hacen cada hora del día la misma cosa, y mujeres vestidas de negro y que no se lavan. Yo no podría vivir en un pueblo como éste; mi espíritu inquieto se ahogaría en este ambiente de foscura, de uniformidad, de monotonía eterna... ¡Esto es estúpido!, la austeridad castellana y católica agobia a esta pobre raza paralítica. Todo es pobre, todo es opaco, todo es medido. Aun los que se llaman demagogos son en el fondo unos desdichados reaccionarios. No creen en su dogma religioso, pero conservan la misma moral, la misma estética, la misma economía de la religión que rechazan... Hay que romper la *vieja tabla de valores morales*, como decía Nietzsche” (*La Voluntad*. Capítulo IV de la Segunda Parte).

Comparemos ahora la visión de dos pueblos —Yécora y Yecla— índice y cifra del atraso espiritual de España:

“Se respira en la ciudad un ambiente hostil a todo lo que sea expansión, elevación de espíritu, simpatía humana. El arte ha huido de Yécora, dejándolo en medio de sus campos que rodean montes desnudos, al pie de una roca calcinada por el sol, sufriendo las inclemencias de un cielo africano que vierte torrentes de luz sobre las casas enjalbegadas, blancas, de un color agrio y doloroso, sobre sus calles rectas y monótonas y

¹⁵⁵ Este trozo ha sido borrado por la censura en la edición de las *Obras Completas* de Pío Baroja, en ocho volúmenes. Biblioteca Nueva. Madrid, (1946-1949), tomo VI, págs. 9-129.

sus caminos polvorientos; le ha dejado en los brazos de una religión áspera, formalista, seca; entre las uñas de un mundo de pequeños caciques, de leguleyos, de prestamistas, de curas, gente de vicio sórdido y de hipocresías miserables.

Los escolapios tienen allí un colegio y contribuyen con su educación a embrutecer lentamente al pueblo . . ." (*Camino de perfección*, capítulo XXXIII).

"De allí —del colegio— había brotado la anemia moral de Yécora; de allí había salido aquel mundo de pequeños caciques, de curas viciosos, de usureros; toda aquella cáfila de hombres que se pasaban la vida bebiendo y fumando en la sala de un casino" (*Camino de perfección*, capítulo XXXVII).

Azorín ataca también la educación de los escolapios pero desde otro punto de vista:

"Hace cincuenta años se estableció en Yecla un colegio de escolapios; la instrucción —que no es precisamente la felicidad— es posible que se haya propagado; pero el colegio ha traído la ruina al pueblo. Antes del año 1860 todos los pequeños labradores dedicaban sus hijos a la agricultura; después de ese año todos los hacen bachilleres. ¡Cómo cuesta tan poco! Es decir no cuesta nada . . . Cincuenta años han bastado para formar en esta ciudad un ambiente de inercia, de paralización, de ausencia total de iniciativa

y de energía . . ." (*La Voluntad*, Epílogo II. Carta de José Martínez Ruiz a Pío Baroja).

La vida en Castilla arranca también a Azorín exclamaciones durísimas:

"El carácter duro, feroz, inflexible, sin ternura, sin superior comprensión de la vida del pueblo castellano se palpa viviendo un mes en un pueblo . . .

Todas estas mil formas pequeñas y miserables de la crueldad humana, ¡qué castellanas son! ¡Cuántas veces las he visto poner en práctica en los pueblos . . .!

Yo [el que habla es Martínez Ruiz] no podría vivir en este ambiente, y cada vez que estoy dos días en mi pueblo, tengo la sensación de encontrarme en una alcantarilla infecta por la que he de caminar encorvado . . ." (*La Voluntad*, Epílogo III).

Hay, sin embargo, optimismo final en ambas novelas.

Martínez Ruiz tiene la esperanza de que Azorín, su personaje (y después, su pseudónimo), sacuda su inercia y vuelva a ser el intelectual valiente y agudo de sus comienzos.

Baroja salva a Ossorio frente al Mediterráneo, junto a su hijo recién nacido. El decadente señorito de Madrid encuentra la razón de su existencia, lejos y libre de los prejuicios y coacciones de la tradición pétrea de Castilla.