TRAYECTORIAS BAROJIANAS DE SU INTIMIDAD Y SU SUPERFICIE

«Si el estilo consiste en hacer frases o rebuscar palabras, es indudable que Baroja carece de estilo» [1]. Esta opinión de «Andrenio» se puede considerar motivo constante al hablarse del estilo de Baroja. Sin embargo, ¿no era esto, «hacer frases o rebuscar palabras», uno de los pasatiempos favoritos de los personajes de Baroja? ¿De Baroja mismo? ¿No es esto, en cierta medida, lo que hace a sus novelas entretenidas en parte y aburridas en conjunto?

Baroja tenía una peculiar hipersensibilidad ante el lenguaje, que si de un lado da lugar a algunos de sus momentos más brillantes, en conjunto puede considerarse como una de sus facetas más débiles. «Uno va buscando la verdad, va sintiendo el odio por la palabrería, por la hipérbole, por todo lo que lleva oscuridad a las ideas. Uno quisiera estrujar el idioma, recortarlo, reducirlo a su quintaesencia, a una cosa algebraica; quisiera uno suprimir todo lo superfluo, toda la carnaza, toda la hojarasca». «A mí no me gusta más que lo claro, lo frío, lo agudo, lo que está desprovisto de perífrasis, y cuando uno avanza por este camino ve uno que se dibuja su figura como la caricatura de un inquisidor...» [2].

---

[1] Eduardo Gómez de Baquero, «*Andrenio*», *Novelas y novelistas*, (Madrid, Calleja, 1918), p. 153.

[2] Pío Baroja, *Obras completas*, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1947), v. II, p. 829. Futuras referencias a las obras de Baroja corresponden a esta edición.

La afirmación anterior, en boca de uno de sus personajes, parece ser la expresión del credo estético del autor. Nos situa dentro del primer punto a considerar en nuestro trabajo: 'la hipersensibilidad barojiana frente al lenguaje'.

En la novelística barojiana nos encontramos con una interminable colección de habladores. Ciertas obras, como *Paradox, Rey*, de la que hablaremos después, están estructuradas a base de un delicioso manejo del arte de la conversación. Los habladores pueblan sus novelas de tal modo, siempre con una salida ocurrente a flor de labios, que llegamos a poner en duda la legitimidad de la oposición de Baroja al espíritu que dichos personajes representan.

Uno de los personajes más representativos de esta dirección que comentamos es el Dr. Aracil. Este personaje es más o menos el protagonista de *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*, obras a las que nos limitaremos para hacer el comentario de esta faceta barojiana. El mundo de estas dos novelas es lo suficientemente rico como para ilustrar las paradojas de esta hipersensibilidad de Baroja.

El Dr. Aracil es un hablador y un farsante. Tiene siempre alguna salida ocurrente a flor de labios. A pesar de que Baroja lo rechaza espiritualmente, nos parece que se recrea en la habilidad del Dr. Aracil para tener siempre una ingeniosa salida. «Yo en Londres no veo más que moral en forma de hipocresía, respetabilidad en forma de traje y arte en forma de snobismo. Respecto al pueblo inglés, no me entusiasma; un pueblo que adora su aristocracia me parece un pueblo vil» (p. 345). Y el Dr. Aracil nos está colocando siempre dentro del estupendo juego del lenguaje oral, mundo en el que se mueve como el pez en el agua.

Sentimos que Baroja quiere rechazar ese mundo. ¿Acaso no está del lado del marino que afirma: «Eso de Nietzche será verdad o mentira; yo no lo sé, pero en el fondo no es otra cosa que afirmar lo contrario de lo que dice todo el mundo» (p. 54). Sus novelas parecen ahogarse a veces en los propios recursos que dice rechazar. Los habladores se imponen con sus juegos verbales, aniquilan la acción, convierten el pensamiento en vacío constante y se vuelven implacables determinantes del estilo.

Por consiguiente, ponemos muy en duda ciertas generalizaciones. «No se puede hablar hoy del estilo de Baroja sin tener en cuenta las declaraciones del propio escritor y las opiniones de sus principales comentaristas» [3]. Hay cierta tendencia a descansar en la ya tradicional sencillez barojiana y su descuido, a base muchas veces de lo que Baroja repetía, desconociendo que muchas veces se desmintió en la práctica. «Baroja se burla del genio verbalista» [4], se lee; sin embargo, nadie más verbalista que Baroja. Lo que pasa es que era verbalista a su modo. «Azorín» en particular se alzó como defensor de su repetida sencillez, convirtiéndose en autoridad inapelable. «No se olvide que ha sido «Azorín» el más asiduo comentador del quehacer literario barojiano. En el transcurso de casi media centuria, más de treinta libros de Baroja recibieron, en la fecha de su aparición, el saludo, casi nunca equivocado, desde luego siempre elogioso, de Azorín» [5].

Mediante la constante insistencia barojiana en asuntos relativos al lenguaje oral o escrito llegamos a conocer a muchos de sus personajes. Tal es el caso del Dr. Aracil, que lo encontramos constantemente relacionado con el uso y abuso del lenguaje. Cuando Baroja hace referencia al discurso del médico, nos ofrece un vivo retrato del personaje mediante la interpretación de su lenguaje: «Su mayor habilidad fue mezclar con lo serio las notas humorísticas y cómicas; tuvo frases pintorescas para definir gráficamente el modernismo, la pedagogía, el género chico, el automóvil, la filosofía de Nietzche, la política hidráulica y el baile flamenco, muy celebradas. De ademanes y de acciones estuvo inmejorable; supo subrayar unas cosas y atenuar otras, con verdadera maestría...» (p. 255).

Lo que pasa es que el Dr. Aracil, al que Baroja no parece tenerle particular simpatía, es el vehículo del ingenio del autor, mediante el cual llega a humorísticas generalizaciones. «Hay

[3] Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, (Madrid, Gredos, 1958), p. 114.
[4] José A. Balseiro, *Cuatro individualistas de España*, (New York, Eliseo Torres, 1949), p. 213.
[5] Luis S. Granjel, *Baroja y otras figuras del 98*, (Madrid, Guadarrama, 1960), p. 95.

muchas personas que al decir una palabra recuerdan vagamente el objeto que representa: al oir libro, piensan en un libro en rústica o encuadernado; al oir decir casa, se la figuran grande o pequeña, con balcones o ventanas, con tejado o sin él; pero otros muchos, y en general los oradores y los poetas, y más si son españoles, al decir una palabra no recuerdan ni la idea ni el objeto que representa, lo que le permite el discurso brillante y el juego del vocablo» (p. 204). «La facundia proviene casi siempre de esta condición. En la cabeza del orador fácil, las ideas no brotan arrastrando las palabras, sino que son las palabras las que van sugiriendo las ideas. Esto no es extraño; las palabras son vehículos del pensamiento, y les queda siempre un residuo espiritual. Un loro que repitiera palabras ambiguas llegaría a dar la impresión de un animal inteligente. Un orador que tiene un repertorio mucho más extenso que un loro, puede parecer inteligentísimo» (ps. 240-241). Es esta superficie sonora la que llama la atención cuando nos enfrentamos a Baroja por primera vez. Hombres, acciones y palabras que se oponen al certero intimismo de sus mejores páginas. Es uno de los escritores que demuestra una mayor hipersensibilidad en cuanto a todo lo que sonara como voz, eco, palabra. Voz, eco y palabra que se imponen de tal modo en sus novelas que llegan a ocultarnos lo más rico de la intimidad barojiana.

Esta actitud la lleva Baroja hasta el plano descriptivo. La palabra del personaje llega a hacerse esencial, mucho más que su apariencia externa, y en ciertos casos mucho más que sus propios actos. En la descripción y desarrollo de muchos de sus caracteres, Baroja no nos está diciendo siempre cómo son, sino cómo hablan, y se detiene largamente en comentar las peculiaridades sintomáticas de su lenguaje y cómo estas peculiaridades reflejan su carácter. Así ocurre, como venimos observando, en la presentación y desarrollo del Dr. Aracil.

La presentación del Dr. Aracil y su hija se caracteriza por imágenes donde predomina el pálido colorido barojiano. «María Aracil sintió desde niña un gran amor por su padre, aumentado luego con los años. El doctor Aracil se sentía orgulloso de su hija, viéndola tan bonita, tan fina, tan inteligente, y a María le

halagaba también sobremanera ver a su padre joven aún, buen mozo, con fama de médico inteligentísimo y de hombre extraordinariamente original» (p. 239). Esta descolorida simplicidad en presentación de padre e hija no nos da ni frío ni calor. La relación humana, que es para Baroja importante, está dada, pero con extrema palidez. No hay empeño en darle ningún color, en hacer ningún juego verbal que nos aleje del contenido y nos distraiga en la forma.

Esto teóricamente no está mal; sin embargo, falta algo para que ante nuestros ojos se dibuje la figura del médico. El doctor Aracil no vive ante nosotros a plenitud. No vivirá hasta cuando Baroja nos lo presente en el acto de hablar, en el acto de comunicarse, en el acto de hacer uso y abuso del lenguaje. Es la palabra lo que da vida al personaje. Es interesante observar esta técnica descriptiva de Baroja, que se detiene marcadamente en el asunto. No conocemos al doctor Aracil a través de sus dimensiones corpóreas, sino a través de las dimensiones de su voz. «Oyéndole, y fijándose en sus frases, se notaba que tenía un repertorio de ingeniosidades, de salidas, de comparaciones, con el cual deslumbraba a sus interlocutores... Tomaba una idea encerrada en una frase y la cambiaba, mudando caprichosamente una de las palabras. Como lo mismo le daba asegurar blanco que negro y no le importaba contradecirse, le era fácil el retorcimiento de la idea. El cambio le sugería otra frase, y así hacía marchar una tras otra, con travesura e ingenio; pero sus frases no terminaban en algo que pareciera una conclusión, sino que danzaba de aquí para allí, siguiendo un rumbo caprichoso, que muchas veces dependía del sonido o de la consonancia del vocablo» (p. 240). Baroja, que reaccionaba con aguda intensidad en contra del vacío de las palabras, usa ese propio vacío para presentarnos al protagonista de su novela. No es la descripción física lo que nos da al Dr. Aracil: es el vacío de su lenguaje.

El análisis que hace de los modos de hablar del médico es siempre interesante, con un valor independiente del personaje. Se trata de juegos estilísticos descritos por Baroja. «Uno de sus artificios estribaba en una antítesis casi mecánica, en una oposición sistemática de un concepto por el contrario. Se decía

delante de él, por ejemplo :'Hay que dar trabajo a los obreros', y él replicaba en seguida: 'No; lo que hay que dar es obreros al trabajo'. 'Hay que europeizar España'; y él contestaba: 'Hay que españolizar Europa'» (p. 241). «El otro procedimiento también mecánico, de originalidad usado por Aracil, era devolver la frase al interlocutor, aplicando palabras de ideas materiales a conceptos puramente espirituales, o al contrario, procedimiento que, a pesar de estar a la altura de cualquiera, no dejaba de producir efecto en los contertulios de Aracil» (p. 241). «Se le decía: 'Habría de encontrar un medio de ventilar bien el hospital'. Y él replicaba: 'Lo primero sería ventilar bien las conciencias'. Otro decía: 'A los campos españoles les falta, sobre todo, abono químico'. 'Más abono químico les falta a nuestras almas, que están siempre en barbecho'» (p. 241). «Aracil, además de creerse original, se jactaba de ser inoportuno; uno de los procedimientos más empleados por él, en la discusión, era el de cortar la frase de su contradictor para explicar la etimología griega o sánscrita de una palabra cuyo significado usual y corriente estaba al alcance de todo el mundo» (p. 241). Baroja decide elegir la dimensión verbal para presentar a su personaje y desarrollarlo, con estos juegos que demuestran la hipersensibilidad barojiana con respecto al lenguaje. Elige la dimensión verbal y ofrece un contraste entre su palabra y su modo de actuar, con lo que presenta finalmente todo un personaje. Porque Aracil, tan decidido en el verbo, es pusilánime en la acción: hay un abismo entre la voz (que parece ser la de un hombre de acción) y el acto mismo (que corresponde al de un hombre que no hace otra cosa que protegerse en las palabras). Hipersensibilidad barojiana ante la voz humana que demuestra su paradójica actitud como hombre y novelista.

Toda la trayectoria novelesca del Dr. Aracil, su evolución, está dada a través de su actitud con respecto al lenguaje. Al principio de *La dama errante* el Dr. Aracil se presenta a sí mismo como hombre valiente y decidido; el resto de la novela está destinado a demostrar lo contrario. Baroja ofrece una serie de episodios que brindan un contraste entre el silencioso coraje de María Aracil y la pusilanimidad del médico. Aunque en menor

grado, esta pusilanimidad sigue teniendo ecos sonoros. Claro está que la actitud de Aracil frente a las palabras tiene que cambiar. Ya no es el mismo. Por consiguiente, las referencias son menores. Sin embargo, en ciertos episodios hace acto de presencia, como cuando Aracil habla como un campesino y comenta: «Cuanto más roñoso, más carácter tiene uno de campesino» (p. 286). A medida que la novela se acerca a su final y que el doctor Aracil va recuperando su antigua personalidad de farsante, Baroja lo va poniendo de manifiesto mediante detalles relacionados con el lenguaje. Así ocurre cuando el doctor está a punto de hablar en francés y María tiene que advertirle que no lo haga, o cuando en cierto momento comienza a expresarse de manera bravucona, o cuando al encontrarse frente a un letrero que dice, «Propiedad de la Excma. Sra. Duquesa de Córdoba» (p. 296) vuelve el personaje a alguno de los antiguos juegos verbales y nos dice, «¡Oh, sagrada propiedad! Yo te saludo. Gracias a ti, los españoles que no emigran se mueren de hambre y de fiebre en los caminos» (p. 296). Es decir, cuando el personaje se va sintiendo más seguro de sí mismo, el lenguaje vuelve a recuperar el significado y la importancia inicial. El momento más significativo lo tenemos cuando el doctor inventa toda una leyenda en el capítulo titulado «La leyenda de Chilla, según Aracil». En su leyenda, el juego de palabras es lo más significativo. Aracil aparece otra vez dueño de sí mismo. Y su leyenda es un pueril juego de palabras donde un cura va por el aire y chilla, y cuando se salva de los peligros levanta el santuario de Nuestra Señora de Chilla, cosa que hace por haberse salvado y por haber estado chillando.

En esta parte de la novela una multitud de personajes que aparecen sucesivamente en posadas, ventas y otros lugares por donde pasan el doctor Aracil y su hija, son definidos más que nada a través de la voz y la palabra. «En esto entró en la cocina un hombre charlatán y sabihondo, algún notable del pueblo, y, a las primeras de cambio, dijo con orgullo que era masón y socialista...» (p. 289). La vieja de la Venta del Hambre se expresa de modo extraño y en una sucesión de lamentaciones exageradas; la posadera que aparece capítulos después, se vivifica nada más que gracias a su violento lenguaje; el sereno canta con una pode-

rosa voz de barítono, el ciego hace pintorescas narraciones, el viejo de San Martín de Valdeiglesias habla en un castellano arcaico. Los personajes se definen por su modo de hablar o su lenguaje, convirtiéndose a veces en sonido donde ni la palabra misma importa.

Todo esto es efectivo en cierta medida, pero el conjunto es demasiado episódico para resultar a la larga un acierto. Sí, el Dr. Aracil, presencia del lenguaje y vacío, está ahí, evolucionando. Sí, María Aracil, callada, ausencia del lenguaje y desilusionándose en su trayecto, está ahí también. Si, las referencias a la palabra humana, hablada o escrita, tienen particular ingenio. Sin embargo, el carácter episódico de la segunda parte de la novela, su énfasis en los personajes secundarios que aparecen y desaparecen, la insistencia de Aracil, aniquilan su efectividad como un todo.

Por eso, cuando se inicia *La ciudad de la niebla*, continuación de *La dama errante*, el Dr. Aracil es un cadáver como personaje literario, lo cual no hace que Baroja se deshaga de él y dé paso a María Aracil. Si durante la segunda parte de la novela comentada lo episódico aniquila el interés, aquí lo aniquila el Dr. Aracil y las tertulias, casi una prolongación del personaje. Agrega imágenes para completar el retrato del protagonista, como cuando alguien compara al Dr. Aracil con un personaje de D'Annunzio, escritor que el médico detesta. Es un acierto que el doctor encuentre vacío, monótono, sin brillo, el lenguaje de los otros. También es un acierto que María diga: «A mí no me gustaba terciar en estas discusiones; conocía el repertorio de las frases paternales, y no me hacían efecto» (p. 344); y que el Dr. Iturrioz afirme de modo categórico: «Se dice que algunos tienen la cabeza de adornos; él creo que tiene toda su sensibilidad para lucirla en las conversaciones» (p. 376).

Fascinado por el sonido, el propio Baroja parece perderse. Por eso el doctor Aracil resalta en primer plano, como personaje típico, mientras María, la callada heroína, que es la inimidad de fondo y de forma, parece esfumarse en la espesa niebla.

Hemos tomado «el caso Aracil» como típico para demostrar esta paradójica hipersensibilidad barojiana con respecto al len-

guaje. Queremos completarla con otros «casos». Otros personajes son conocidos también por lo que dicen o el modo en que lo dicen. Los personajes secundarios también se escuchan, no los vemos a través de imágenes visuales sino a través de imágenes sonoras. Es esta la característica constante en la que se detiene Baroja en su conjunto novelesco. No recurre a lo descriptivo sino a lo sonoro. A veces es la palabra con cierto limitado significado; pero a veces va más lejos, desintegra la voz, la convierte en una abstracción, y como ciertos lingüístas, se concentra meramente en el sonido. La palabra alcanza así el máximo aniquilamiento, aunque se acrecienta, paradójicamente, su juego. Es por eso por lo que la novelística barojiana está llena de otros «casos» clínicos de los que pasamos a señalar unos cuantos.

1) «El caso Nilo Brull». Es conocido a través del lenguaje y relaciones contrastantes con sus actos. La presentación, como en otros casos, es incolora, propuestamente insípida. «Era éste un joven de veintitrés a veinticuatro años, de regular estatura, moreno, con los pómulos salientes y la mirada extraviada...» (p. 256). Como en el caso modelo, es decir «el caso Aracil», es su modo de hablar y el uso del lenguaje lo que le da particular fuerza como personaje novelesco. «Brull tenía, como Aracil, cierta originalidad retórica y un ansia por el último libro, la última teoría literaria, el último sistema filosófico, completamente catalana. Una palabra nueva, terminada en ismo, que no la conociera nadie, era para él un regalo de los dioses» (p. 256). «Brull no convencía, pero hacía efecto; tenía el don de lo teatral; su argumentación y su fraseología eran siempre exageradas y brillantes» (p. 257). En los momentos iniciales de la novela, el retrato que hace Baroja de Brull y Aracil los coloca uno al lado del otro. La voz es, más o menos, la misma. Los recursos barojianos también. La diferencia caracterológica fundamental va a estar ofrecida por los actos. Mientras en Aracil la palabra nunca se hace acción, en Brull, inesperadamente, sí se hace acción. Baroja ofrece así un interesante contraste. Es decir, aunque Brull habla como Aracil, en lo más íntimo es sincero. No es un farsante. Pero hay en Brull un desajuste entre su sinceridad y el modo artificial de expresarse. Hay un momento en la novela en que Brull le escribe a

María. «Unas horas después, Brull envió una carta a María... De paso, en la carta citaba una porción de nombres alemanes y rusos que María supuso serían de filósofos... Le devolvió la carta, pidiéndole de paso, que no le volviera a escribir, porque no lo entendía» (p. 258). María, entrenada en el mundo del Dr. Aracil, rechaza a Brull. Una fina percepción de la falsedad del lenguaje la lleva a rechazar su carta, que en cierto modo es sincera. Brull llegará a la acción. Sin embargo, no llegó a expresarse con sencillez y sinceridad absoluta, echando mano a tópicos filosóficos que María no entendía.

2) «El caso Vladimir Ovelenski». En la segunda parte de *La ciudad de la niebla* María se siente atraída por el lenguaje de Ovelenski. Quizás, el haberse engañado con respecto a Brull, que siendo sincero sonaba a falso, la lleva a caer inicialmente en las redes de Ovelenski, un farsante a través del lenguaje. «Vladimir habló del movimiento sindicalista con gran elocuencia, y fue escuchado en silencio» (p. 415). «—Es un gran hombre Bruto— dijo Vladimir en voz alta» (p. 430), durante una representación del *Julio César* de Shakespeare. Aunque tiene sus dudas, la rebeldía verbal de Vladimir la atrae. Nosotros lo conocemos por la voz. Recordamos el retrato caracterológico y verbal de otros personajes. Ella vacila. Nuevamente tiene lugar una carta. El lenguaje escrito entra en juego. «Por la noche, el cartero dejó para María una carta. Era de él. La abrió con ansiedad. Era una carta larga, lírica, en la que le hablaba de la primera vez que la había visto, de su infancia, de su vida y de la representación de *Julio César*... María leyó aquella carta, y la impresionó profundamente; pero, sin saber por qué, le quitó toda su fe en Vladimir, e hizo nacer en ella una violenta sospecha. Además, un amor tan ideal, tan romántico, le parecía demasiada suerte» (p. 432). El personaje es rechazado y descubierto por el lenguaje escrito. Vladimir no usa tópicos filosóficos como Brull, sino románticos: literatura ya hecha en ambos casos. Esta vez María acierta: Vladimir no es un hombre sincero. Nuevamente el lenguaje nos da a conocer el personaje; nuevamente una particular sensibilidad de un personaje frente al lenguaje da lugar a una actitud fundamental dentro de la novela. En otras novelas pode-

mos encontrar casos similares a éste. Por ejemplo, en *El mundo es ansí* Sacha también se deja engañar por las palabras de un joven, klein, que al igual que Vladimir, hace alardes ideológicos y verbales sobre cosas que no siente en realidad.

3) «Los casos Iturrioz-Venancio-Justo». La peculiaridad de estos tres casos es que Baroja parece asumir ante los tres personajes una actitud positiva, pero Baroja se pierde en el arte de las palabras. La conversación es, en la novela barojiana, un arte que se mueve en el vacío, cosa natural cuando de farsantes se trata. Sería de esperar que los que no lo son se expresaran de otro modo. Lo paradójico del caso es que Baroja no hace una distinción la mayor parte de las veces. Se deja llevar por su propio ingenio, que lo pierde.

Por ejemplo, tenemos el caso del Dr. Iturrioz, que parece ser un hombre honesto. Pero también es un buen conversador que tiene salidas ocurrentes y actitudes paradójicas. También España e Inglaterra le sirven para dar vivas muestras de su ingenio, no menos hábil que el del Dr. Aracil.

Venancio es un personaje honesto que presenta Baroja en oposición al Dr. Aracil. Frente a la verbosidad del farsante tenemos la sencilla honestidad de Venancio. Sin embargo, el farsante y su verbosidad acaban imponiéndose en el juego. Hay una lucha caracterológica entre los dos en la cual el lenguaje tiene particular importancia. La voz de Venancio es sincera, legítima. El doctor lo critica porque Venancio, según él, no puede elevarse a las ideas generales. Baroja explica el contraste en el uso del lenguaje, colocándose del lado de Venancio y atacando al médico. «Las ideas generales constituían el caballo de batalla de Aracil. En el fondo, las ideas generales no eran para el doctor más que ideas de moda, aderezadas con unas cuantas ingeniosidades y chistes» (p. 246). Pero de nuevo cae Baroja en su constante debilidad: el retrato del farsante a través de las referencias a su lenguaje. Venancio afirma: «Los hombres brillantes son la plaga de España. Mientras aquí haya hombres brillantes no se hará nada de provecho» (p. 246). Es sincero, pero, ¿no podrían ser estas palabras las mismas que diría el Dr. Aracil de acuerdo con las circunstancias?

Las referencias al lenguaje sirven para darnos una imagen de los personajes honestos y de los deshonestos. El tío Justo es presentado por Baroja de modo muy escueto. La mayor claridad con respecto a este personaje la encontramos cuando Baroja nos explica cómo habla. Baroja afirma que era «de gran probidad de palabras» y que hablaba a quemarropa. Su manera de hablar aparece opuesta a la del médico y éste declara su antipatía. Sin embargo, dudamos de que existan tan grandes diferencias verbales. «El tío Justo, hombre de gran sentido práctico, sabía poner los puntos sobre las íes, y su audacia de expresión no arredraba nada» (p. 250). Quién sabe si su ingeniosidad al poner tales puntos se encuentre cercana a la del Dr. Aracil.

4) «Micro-casos». Un típico rasgo de la vida hispánica lo encontramos en las tertulias. Las mismas conducen a Baroja hacia la desintegración colectiva. Baroja amplía el campo llevándonos a tertulias de múltiples nacionalidades. La desintegración a través del lenguaje se acentúa. En sus tertulias la voz llega a un máximo grado de poder y de vacío. Aniquila Baroja lo individual y surgen masas colectivas de rusos, de polacos, de judíos, de españoles, que se reúnen y charlan en pensiones, en cafés, en multitud de locales. Es éstas y otras novelas del autor, los grupos humanos charlan y charlan, se pierden en el bullicio de conversaciones sin principio ni fin, sin metas hacia las cuales dirigirse. Apenas se distingue una voz de la otra. Hasta el propio Baroja, que parece hablar a través de algunos personajes, se esfuma a veces. «Ahora todos hablaban a la vez. Yo estaba un poco asombrada de esta charla frenética y constante». «Son terribles estos rusos; no paran de hablar» (p. 356). Se llega a una abstracción de la palabra que aniquila su significado. «Hacía este Kant de la Barceloneta los descubrimientos de todo orador de mitin libertario. Generalmente, esos descubrimientos se expresaban así: 'Parece mentira, compañeros, que haya nadie que vaya a morir por la bandera. Porque, ¿qué es la bandera, compañeros? La bandera es un trapo de color...' El señor Suñer es capaz de estar haciendo descubrimientos de esta clase días enteros, sin parar. La bandera es un trapo de color, la Biblia es un libro, las armas sirven para herir o matar, etc., etc. ...» (p. 259).

El caso de Suñer es un caso de vacío conceptual, el caso de don Pompilio, del que pasaremos a señalar un ejemplo, manifiesta una desintegración más acentuada, ya que es un vacío fonético. Al escritor sólo le interesa la dicción. «También nos enteramos de que no le *convensía* Velázquez, ni tampoco le *convensía* Goya; pero, en cambio, Carriere, ¿sabe?, le *paresía* admirable» (p. 335). Y no es el único ejemplo. Hasta María Aracil se deja arrastrar por las superficies, observando la dicción de ciertos personajes: «Yo no puedo vivir *máss* que en *Londress...*; *lass gentess* de los *demáss pueblos* no saben vestirse...» (p. 428). Se trata de la desintegración de la voz dentro de una informe masa colectiva. El uso y abuso llega a la monotonía. Porque en un mundo de habladores, los que hablan poco, aunque hablen bien, se pierden. Aunque esto tiene sentido y parece ser un reflejo de la vida misma, como materia novelesca llega a resultar, a la larga, un error, creando en la novela una ingeniosa monotonía (si tal cosa puede decirse) debida a la gracia de los habladores barojianos, que parecen ser a la larga, y pese a las propias intenciones de su creador, el espejo en el cual éste parece reflejarse.

Muchos otros casos podrían ilustrar esta hipersensibilidad barojiana, que no sólo se manifiesta en relación con el lenguaje oral sino también con respecto al escrito. A pesar de ciertas actitudes ante la literatura, similares a las de Unamuno, que desnudaba su prosa de las tradicionales frases de novela (aunque no estaban ausentes las frases de novela por él creadas), en Baroja no faltan las referencias a circunstancias literarias cuyos datos utiliza como procedimiento caracterológico. «Lee esas fantasmonadas de D'Annunzio, y, claro, se cree una supermujer. Ese vino endulzado con las más venenosas sacarinas que sirve el divo italiano en su palacio de cartón y papel pintado, se les está subiendo a la cabeza y volviendo locas a estas pobres cursis» (p. 343). Y el elemento literario ayuda a Baroja a perfilar el personaje. Es decir, Baroja está además consciente del lenguaje escrito. En *La dama errante* observa el estilo periodístico utilizado al comentarse un atentado terrorista y hace referencia al uso de los adjetivos. En *La ciudad de la niebla* habla de la grafología y cómo un profesor había observado los rasgos exter-

nos de su letra para adivinarle el futuro. Actitudes relacionadas con lo más externo del lenguaje escrito que se parece a la actitud barojiana frente a los sonidos del lenguaje oral. En ambos casos nos encontramos una extraordinaria y peculiar sensibilidad que aunque en ocasiones puede ser funcional, en general conduce a lo humorístico, lo ingenioso, lo vacío, lo inútil como materia novelesca.

Esta hipersensibilidad barojiana lo perdió más de una vez en el juego de hacer frases y rebuscar palabras. A veces eran sus personajes; muchas veces Baroja a través de los mismos. Pero todo esto parecía desembocar en las múltiples facetas de un humor, que dado su origen externo, tenía que ser deshumanizado. Superficialidad frente a los sonidos que lo lleva, en el ejemplo siguiente, a establecer humorísticas relaciones entre la voz humana y ciertos elementos musicales: «¿Pero esta vieja, con sus cuerdas en el cuello, no comprenderá que se pone en ridículo con sus alaridos?» (p. 336). El sonido lo lleva al vacío de la música: «Si te fijas, María, cuando vuelvas a España, notarás que todos esos adeptos a la borrachera colectiva suelen cantar *Marina*... Es que necesitan una música ramplona para una borrachera también ramplona» (p. 361). Y al hablar del Ejército de Salvación lo satiriza diciendo que es una secta que se dedica a salvar almas «con la eficaz ayuda de los sonidos combinados de un bombo y de un cornetín de pistón» (p. 383). Es decir, su hipersensibilidad acústica lo lleva a apreciaciones músico-humorísticas generalmente huecas.

Hipersensibilidad que desemboca en las múltiples facetas de un humor, que dado su origen externo, resulta deshumanizado; uno de sus grandes aciertos con sus propias limitaciones. Con ello nos dirigimos hacia el segundo punto de nuestro trabajo, consecuencia del anterior en gran parte: *el humorismo deshumanizado de Baroja*, que vamos a observar principalmente a través de *Paradox, Rey*. Dentro de dicha deshumanización podemos considerar cuatro aspectos fundamentales: 1) deshumanización a través de la presentación de los caracteres; 2) deshumanización dentro de las situaciones que viven estos caracteres; 3) deshumanización en su desarrollo general; 4) deshumanización de lo

ideológico. Deshumanización que va de la mano con el humor. «Baroja es, pues, el humorista: si entendemos, como lo entiende él, que el humorismo es improvisación» [6] Opinión que compartimos de modo muy limitado. El humorismo de Baroja no es absolutamente espontáneo y sus moldes técnicos se repiten.

1) El humor barojiano surge a causa de una actitud deshumanizada con respecto a los personajes y a las situaciones que viven dichos personajes. En la descripción de los personajes Baroja prefiere hacer énfasis a una serie de relaciones absurdas. El absurdo es rico en humor y también en angustia: esto último es lo que le da trascendencia. El absurdo de Baroja tiene poco que ver con el absurdo de Ionesco, que toma disonantes elementos de la existencia y acaba produciendo la agonía. Los personajes de Baroja van camino de su desintegración dentro de las páginas en las cuales viven. Esta desintegración es parte de la tragedia del hombre contemporáneo. Pero Baroja no supo ahondar en ella y prefirió quedarse en la superficie. Y su superficie no es agonía sino humorismo.

La primera faceta del humorismo deshumanizado de Baroja la encontramos en la descripción de sus personajes. Son generalmente pintoresquísimas y llaman la atención por sus peculiares connotaciones con las ciencias naturales. De un personaje nos dice Paradox: «Me hace el efecto de esos cetáceos carnívoros o sopladores que reciben este último nombre por la existencia de un aparato hidráulico en la parte superior de la cabeza» (p. 167). De otro: «¡Ah! Conocemos el género: *Lacerta africana*, camaleón vulgar, familia de los saurios. Se distinguen por tener la lengua larga y extensible, la cola prensil y los dedos divididos en dos paquetes mutuamente oponibles» (p. 67). Y de Miss Pich: «Creo que estamos en presencia de una gallinácea vulgar. Ya sabe usted que estas aves tienen la mandíbula superior abovedada, las ventanas de la nariz cubiertas por una escama cartilaginosa, el esternón óseo y en él dos escotaduras anchas y profundas, las alas pequeñas y el vuelo corto. Son los caracteres de Miss Pich» (p. 171). Esto es humorístico, pero no debemos ponernos a bus-

[6] Balseiro, p. 218.

car connotaciones demasiado específicas. Es preferible dejarse llevar por lo informalmente humorístico de la descripción. La relación es tan distante para nosotros que nos quedamos, en el mejor de los casos, con la vaga imagen del animal pero no con el personaje. Salvo lo de camaleón y *gallinácea vulgar*, el resto se le escapa al lector común. Si hay algo más, que lo descubra el naturalista. Lo demás causa cierta gracia, pero no tiene sentido y no vale la pena ir a buscarlo. De todos modos el personaje desaparecerá bien pronto y no valdrá la pena indagar nada. Baroja ha tratado de crear algo humorístico y lo ha logrado: la relación establecida entre el ser humano, y esta fauna más o menos desconocida es entretenida, divierte. Pero sabemos que no se trata siquiera de la comicidad de una caricatura. La caricatura establece una relación comprensible entre el dibujo y el ser que la motiva. Aquí no hay tal cosa. Hay un afán de originalidad que resulta divertido pero al mismo tiempo muy limitado. Ya nada humano.

Ver en cada hombre una forma animal, en otros autores, llevaría seguramente a reacciones agónicas de parte del lector. Aquí se trata de una reacción superficial, cómica, entretenida, sorprendente: parece que leemos un texto de ciencias naturales. Pero en un texto de este tipo escrito por un naturalista no hay agonía. Además, como no se hace vivencia en nosotros la relación entre el ser que se describe y la descripción animalizada que se hace, emocionalmente esto no nos da frío ni calor.

Baroja es sin duda un espíritu burlón. Actitud muy hispánica, por cierto. Humor aferrado la mayor parte de las veces a rasgos físicos exteriores. Y Baroja toma a cualquier personaje y lo somete a la misma burla que produce el humor insensible de la novela. Hace tal cosa con la pobre Miss Pich y con la Mome Fromage, a quien llama «palomita» y de la cual se dice después: «La ancianidad. ¿Cuántos años cree usted que tiene...? ¿Cincuenta...? Más; es del tiempo de las sillas de posta» (p. 168). Se regodea en particular en el rasgo físico, la vejez en el caso de la Mome Fromage, y se burla del mismo de modo tajante. El lector disfruta de la lectura y sólo después, si lo piensa dos veces, se da cuenta de la barrera emocional que separaba a

Baroja de sus personajes. Separación entre escritor y personaje que limita a éstos a una sola faceta. De este modo, no es el personaje lo que llega al lector, sino la observación unilateral, en este caso humorística, de Baroja.

Esta es la actitud humorística y deshumanizada que sigue Baroja con respecto a sus personajes con cierta dimensión individual. Similar es la que sigue con respecto a los grupos humanos, tanto desde el punto de vista físico como caracterológico. «¿A Filipinas, a ver chatos de cabeza cuadrada? No; los archipiélagos no me interesan, ni los chatos tampoco» (p. 154). *Paradox.*—Pues bien; en ese Congreso se discutió el porvenir del pueblo judío... *Diz.*—Un pueblo de granujas y de usureros. *Paradox.*—Conforme; pero usted no debía hablar así, porque tiene usted un tipo semita» (p. 155). «*Paradox.*—¿Qué clase de negros son éstos? *Goizueta.*—Una clase bastante fea. *Thonelgeben.*—Son mandingos; una raza poco inteligente y muy cruel. Venden sus mujeres y sus chicos por cualquier cosa. *Paradox.*—¿Qué ángulo facial cree usted que tendrán? *Thonelgeben.*—No sé. Es un punto que no me preocupa, señor Paradox (p. 183). «*Diz.*—La verdad que estos franceses son un poco farsantes. *Paradox.*—Pero ellos no tienen la culpa. Es defecto de nacimiento» (p. 216). La actitud de los personajes barojianos no es particularmente simpática hacia filipinos, judíos, negros y franceses. Es más bien la actitud de un observador indiferente que tiene salidas ocurrentes respecto a los grupos humanos. Con las obras de Baroja se podría hacer una divertida colección de chistes relacionados con las razas y las nacionalidades, algunos de ellos reafirmando conceptos populares respecto a esas razas y nacionalidades, otras de ellas contradiciéndolos. En este tipo de humorismo siempre hay algo cruel, algo de verdad y algo de mentira, pero que se salva de lo verdaderamente hiriente si no descubrimos alguna ponzoña cargada de veneno, algún sordo rencor. No, no hay veneno en ese humor de Baroja como no lo hay cuando describe a los personajes como si fueran figuras de un museo de historia natural. Y queda el humor, la gracia, lo que hace reir; pero una gracia que no descubre la raíz más íntima de los pueblos. Además, al relacionar a los filipinos con el archi-

piélago que no le intersa al personaje y que es accidente geográfico; a los judíos con el rostro de uno de los caracteres; a los negros con el ángulo facial, que es rasgo antropológico; a los franceses con las leyes de la herencia; hay una especie de indiferencia que no hiere profundamente. No hay comprensión de las razas y los pueblos, pero tampoco hay deliberada mala intención. Es el humorismo lo que sobresale. Y una actitud sin vibración humana. Su humor carece de la calidad humana que le haga romper las fronteras de la indiferencia.

2) Indiferencia humorística frente al dolor, ante la crueldad. *Paradox, Rey* está llena de esta actitud. La deshumanizada actitud de Baroja lo lleva a una interpretación humorística de los elementos trágicos, cosa que está lograda muchas veces con particular eficacia. Tal es el caso, por ejemplo, de Hardibrás, personaje secundario de la novela que tiene un trasfondo de tragedia que es convertido por Baroja en nota humorística indiferente y deshumanizada. Hardibrás es en realidad un héroe, ya que ha perdido un brazo, un ojo, una mano, etc., en varias guerras en las cuales ha participado. Baroja no se conmueve ante la situación, y Paradox ofrece una serie de salidas ocurrentes al afirmar que «será un humorista», que tendrá vocación «para el heroísmo... y para la ortopedia», finalizando con la afirmación de que se trata de un «hombre fragmentario» (p. 159). Esta actitud barojiana descubre una actitud negativa en cuanto a la trascendencia de los actos heroicos, pero en lugar de hacerlo en serio lo hace mediante el humor, un humor que parte de elementos trágicos. Es el desajuste entre la tradicional interpretación de los hechos y la interpretación original que de ellos hace Paradox, tan pintoresca y ocurrente, tan inesperada, lo que produce el humor y hace olvidar el origen trágico. Es otra expresión de una deshumanizada actitud frente al dolor humano. Sin embargo, acabamos riéndonos. Esto se debe a una actitud general que asumimos frente a Silvestre Paradox (y frente al propio Baroja), a quien a la larga no tomamos en serio.

La situación no se trasmite al lector de modo emocional; sólo nos llega su dimensión humorística. Para indicar cierto estado emocional de Hardibrás, Baroja nos dice a través de

Paradox: «¡Pobre hombre! La verdad, cuando me ha dado el brazo de madera con su gancho de hierro, creo que le temblaba de emoción» (p. 163). La emoción de Hardibrás, si existió alguna vez, queda alejada de nosotros; queda tan sólo un cierto humorismo dentro de la situación. No es posible que la emoción de Hardibrás se sienta a través de la madera. Pero la ocurrencia de Paradox hace gracia, precisamente porque se trata de un imposible. Lo que nos llama la atención no es la situación trágica de Hardibrás, que pasa a un segundo plano, sino la loca ocurrencia de Paradox, que comete el disparate de pensar que hay emoción trasmisible a través de un brazo de madera. Lo trágico pierde todo su contacto con la experiencia humana y adquiere una comicidad literaria. Por eso no hacemos otra cosa que sonreír.

También Mingote, otro personaje de la obra, realiza un acto heroico: salva a un carabinero que está a punto de morir ahogado. El elemento heroico aparece aniquilado por las notas cómicas que introduce Paradox: «Extraña condecoración tiene usted. Así, de lejos, parece un huevo frito». «El rey Don Carlos, cuando lo supo, me dio esta condecoración y una acuarela. Don Pelayo ha visto la acuarela». «Es verdad; pero no me ha parecido muy bien pintada». «En eso se conoce precisamente que es real. Todas las acuarelas de los reyes están mal pintadas; pero eso no importa. Así tienen más mérito». «¿Y de qué metal es esa placa? Parece de aluminio o de latón. Es una hermosa pieza. Se le felicita a usted por su heroísmo» (p. 165). El tono del diálogo (las observaciones secundarias, la comicidad de algunas de ellas) produce las notas humorísticas al mismo tiempo que aniquila toda posibilidad de vibraciones humanas dentro de la situación. El heroísmo de Mingote y la situación dramática del carabinero no están presentes; desaparecen bajo el peso de la situación humorística.

Si nos detenemos un momento en el asunto nos damos cuenta que Baroja estaba utilizando técnicas parecidas a las utilizadas por Galdós, aunque con diferente intención y menor trascendencia. Es el espíritu de Galdós haciendo descender lo ideal hacia lo pedestre que en Baroja hace descender lo ideal hacia lo humo-

rístico. Pero mientras en Galdós vibraba lo humano en las dos esferas, en Baroja desaparecía lo humano dentro de ambos y sólo quedaba la comicidad.

La obra tiene otras situaciones semejantes en cuanto a un fondo doloroso o cruel que se hace cómico, o con cierto grado de comicidad por lo menos. Por ejemplo, cuando emborrachan al gallo. Es una notoria barbaridad la que se comete con el gallo, pero el lenguaje familiar, humano, utilizado por él, y su exclamación final en la que dice «¡Qué Dios castigue a estos desconocidos que así turban el reposo espiritual de un buen padre de familia!» (p. 160), produce un efecto más bien cómico y nada dramático. Mientras Baroja le da carácter humano al animal, deshumaniza la situación por medio del humorismo.

La crueldad de los salvajes, que se comen a Ferragut, está observada desde un ángulo estrictamente cómico, así como otros momentos en los que el rey se entretiene cortando la cabeza a niños inocentes. La técnica de Baroja se reduce en tales casos al humorismo de ciertas tiras cómicas en las que aparece algún divertido personaje en una paila al fuego y rodeado de africanos con huesos humanos en la cabeza bien dispuestos para una cena suculenta. El dibujo, claro, no produce emoción, sino gracia, y no se toma en serio. Se pasa la página y se sigue adelante. El dibujo no nos traslada a África y no tomamos como posibles tales hechos posibles. Su posibilidad está separada de nosotros por una barrera creada por el humor y por lo tanto no nos inquieta. Al ser una mera representación pictórica, o literaria en el caso de Baroja, no hay vibración humana que nos intranquilice. Se trata, pues, de humor deshumanizado.

3) Los personajes de Baroja están sometidos a un proceso de desintegración. Las figuras de Baroja están vivas ante nosotros, compartimos una breve experiencia con ellos, pero se nos escapan, se nos esfuman. Están condenados a perecer y suplantarse unos a otros bajo el lema de: Fulano, tú no serás nunca nada. Y en *Paradox, Rey* ninguno se salva. Se trata de una broma macabra del autor, que los hace vivir por un momento, se burla de ellos y de nosotros, y los hace desaparecer sin darle explicaciones a nadie.

El primero que tiene que sufrir esta broma es el pobre don Avelino Diz de la Iglesia, el cual andaba metido por una cueva al principio de la obra y es llevado por Silvestre Paradox a África. Allí se esfuma y lo oímos repetir, como un eco, aquello de «¡Farsante!» (p. 182) refiriéndose a Paradox. Después surge un judío, Mr. Abraham Wolf, que aparece primero en un pedazo de papel y se hace carne más tarde para volver a desaparecer antes de que comiencen las aventuras de la novela. Otros más vienen y se van sin dejar huella, ni siquiera en la memoria, como el pastor que entra y sale cantando. El propio Paradox no escapa a destino similar. Justifiquemos el humor de Baroja pensando que la vida es así, fragmentaria y efímera, y que todo se pierde en el vacío de los personajes que pasan y no dejan huella y de las situaciones que ellos viven.

Sin embargo, esta acción carente de significado, este actuar para nada, expresado en la novela, debería conducirnos a la angustia: la gran angustia de Chejov, por ejemplo. Descubrir ese secreto de la existencia debe ser fuente de dolor y es el punto fundamental para darle profundidad a una obra literaria. Pero no en Baroja. Por consiguiente, su cruel deshumanización se queda meramente en el terreno de lo humorístico. Y eso limita su obra, aunque la puede hacer en muchos casos deliciosamente entretenida.

Sólo hacia el final de la novela, cuando los personajes que hemos ido conociendo a lo largo de ella desaparecen en una especie de vacío y tiene lugar la destrucción del reino de Uganga por los franceses, es cuando Baroja deja a un lado el humor y pone énfasis en la crueldad. No son por cierto los momentos más brillantes de la narración, aunque están bien logrados gracias a su clara intención y a su brevedad. Sin embargo, lo que se pierde en brillantez humorística se gana en claridad y en latido humano; latido humano que en otras páginas aparece ahogado por el deshumanizante humor de Baroja.

4) Este humor es el recurso constante utilizado por Baroja para manifestar su negativismo ante todo y ante todos. Ya lo hemos visto en relación con algunos de sus personajes, enemigos que nunca comprendió del todo y que atacaba con el filo de su

humor deshumanizado. De igual modo actuaba en contra de las instituciones y las ideas. Es decir, si a los personajes y a las situaciones en que éstos se encuentran les da Baroja una proyección deshumanizada por medio de sus efectos humorísticos, a las instituciones y a los ideales humanos los ataca con idéntico recurso. El humor es el vehículo barojiano de la destrucción.

En el capítulo titulado «La constitución de Uganga» aparece lo más significativo con respecto a este asunto. El negativismo absoluto de Baroja es bien conocido. La técnica de aniquilamiento es el humor, como cuando ataca a la constitución que pretende crear Genereau. Lo hace mediante la repetición de recursos cómicos: «*Genereau:* Segundo: Todos los habitantes de Uganga serán iguales. *Paradox:* Seguirán siendo desiguales en estatura, en nariz y en todos los demás atributos que da la Naturaleza. Creo, por tanto, que no se debe permitir cortar la nariz al que la tenga larga para hacerla igual al chato» (p. 209). La actitud de Genereau responde a un impulso humano, pero la de Paradox, que es la típicamente barojiana, es inhumana en cierta medida, o por lo menos, no expone su dimensión humana seriamente. Baroja rechaza como falsa la afirmación de Genereau, cosa que nos parece bien, pero no se hace humano, sensible en su reacción, sino que se deja llevar por el humor, por la salida ocurrente, y es esta salida ocurrente, este humor barojiano, lo que aniquila la justa intención humana de Genereau. Podemos estar de acuerdo con Baroja y pensar en la imposibilidad de igualdad entre los hombres, pero la salida de Paradox es demasiado cómica y la ocurrencia se impone sobre la intención ideológica.

Cuando terminamos de leer *Paradox, Rey* no es el ideario de Baroja lo que queda como residuo dentro de nosotros, salvo su absoluto negativismo, que es motivo constante. Fuera de ello lo que nos impresiona como fuerza permanente es el humorismo, humorismo destructivo que va dirigido contra los personajes, las situaciones que viven dichos personajes y el ideario que parece sostenerlos por algunos momentos. Pero estos recursos humorísticos, esta técnica del hombre en contra del hombre, su situación vital y su ideario, responde a un espíritu que tiende a deshumanizar las figuras por el propio autor creadas.

Hemos hecho un recorrido por las superficies, pero para establecer contrastes, nos gustaría dirigirnos hacia su intimidad. Después de tanto ruido insustancial y tanto humorismo deshumanizado, quisiéramos detenernos en otro ángulo barojiano y el tercer y último punto de nuestro trabajo: *intimidad, perspectivas barojianas en el silencio.*

Dos de los aciertos más destacados de la novelística de Pío Baroja podemos encontrarlos a través de dos delicadísimos estudios de la mujer. Uno de ellos es el de Sacha Savarof, que desfila en las páginas de *El mundo es ansí*, y el otro es el de María Aracil, de quien ya hemos dicho algo, que palpita delicadamente, imperceptiblemente casi, en *La dama errante* y *La ciudad de la niebla.* En estos dos estudios del alma femenina, Baroja penetró con profundidad y delicadeza, pero como quien no quiere la cosa. Ofrecen un refrescante contraste frente a la insistente constancia de sus paradojas, sus aventuras y su superficialidad.

El problema del amor y de la mujer en la novela de Baroja necesita tal vez reconsiderarse o tratarse con mayor intensidad, a fuerza de volverse lugar común el asunto del misoginismo de Baroja. «Una gran parte de la crítica ha contribuído a generalizar la opinión de que Baroja es un escritor misógino... La conclusión que obtenemos de todo lo expuesto es la siguiente: que si admitimos que este escritor se aventura menos con los personajes femeninos, no es por razones hostiles, sino porque, con razón o sin ella, está convencido de que no es posible llegar al fondo de ellos sin peligro de falsearlos» [7]. También Carlos Feal Deibe se preocupa del asunto y con referencia a *Zalacaín el aventurero* nos indica que «la identidad de la mujer es oscura al principio y tardará algo en revelarse» [8]. Baroja adopta frente a la mujer en ciertos casos una posición que le lleva a utilizar una técnica diferente donde predomina la quietud y lo brumoso. En cuanto a *El mundo es ansí*, novela que nos interesa ahora para tratar el caso, Eugenio de Nora nos dice que es autobio-

[7] Manuel Lloris, «Baroja, presunto escritor misógino», *Revista Hispánica Moderna*, v. XXXIII, Julio-Octubre, 1967, núms. 3-4, pp. 293-297.

[8] Carlos Feal Deibe, «Zalacaín y las tres mujeres de Pío Baroja», en *Revista Hispánica Moderna*, v. XXXIII, Julio-Octubre, 1967, núms. 3-4, p. 287.

gráfica, con carácter de confesión íntima, y una de las mejores que nos «revelan al 'Baroja interior', paralelo y más profundo... que el 'hombre de acción' exteriorizado e imaginario de la mayor parte de sus creaciones. Seguramente Baroja podría decir, traspasando la encarnación femenina y exótica de su criatura, como Flaubert..., que Sacha Savarof es él mismo: la misma inadaptación de un espíritu demasiado sensible, la misma aparentemente estéril, pero humana y confortadora protesta de una humanidad que necesita superarse» [9].

Parte de las novelas mencionadas anteriormente están narradas en primera persona a través de personajes femeninos. En muchas de sus páginas, Baroja coloca a estas mujeres en un segundo plano cuando menos, particularmente en el caso singularísimo de María Aracil. Otros personajes y otras situaciones se imponen, pero la misma colocación del personaje es lo que nos da su verdadera dimensión. La mayor parte de las novelas de Baroja se pierden en su superficie, y éste es el gran problema de su novelística; pero hay ciertos elementos que son los que le dan profundidad, casi sin querer. Esos elementos los encontramos en María y en Sacha. Sacha se ve mucho más al frente que María, pero no siempre ocurre así a lo largo de la novela.

Estos dos personajes son personajes delicados y sin pretensiones. En su humildad late su grandeza. Pero lo más acertado que hay en cuanto a sus pocas pretensiones, es que ni siquiera quieren jugar con las palabras, defecto que es a veces la pretensión única de los personajes de Baroja. Se mueven con humildad absoluta tratando de encontrar una verdad. Frente a ellas Baroja hace resaltar a los grandes habladores y algunos hombres de acción, la mayor parte de ellos farsantes que pretenden pasar por hombres de acción. Durante páginas y páginas hay mucha acción superficial (como en el caso de *La dama errante)* e interminables tertulias (como en el caso de *La ciudad de la niebla)* donde los personajes femeninos parecen perderse entre el bullicio de las palabras y de los hombres; sin embargo, a la larga, están allí.

---

[9] E. de Nora, p. 177.

Como dijimos, Sacha es más afortunada que María, y por eso *El mundo es ansí* es estructuralmente una novela superior a *La dama errante* y *La ciudad de la niebla. La dama errante* se pierde básicamente en lo episódico de la aventura, particularmente desde el momento en que María Aracil y su padre emprenden la huída. La presencia imperceptible de María Aracil y el proceso por el cual ella descubre que su padre es un farsante, no es suficiente para mantener el interés. Con *La ciudad de la niebla:* ni las deliciosas tertulias que llegan a resultarnos aburridas, ni las descripciones de Londres que llegan a cansar a pesar de darnos toda una atmósfera, ni la multitud de personajes pintorescos que aparecen y desaparecen, logran mantener el interés de la novela. Sentimos, por contraste, la legítima presencia de María Aracil; cada vez que está ausente queda allí, en realidad, presente. Pero no es suficiente.

Por el contrario, Sacha está casi siempre presente en carne y espíritu. Los momentos más débiles de la novela tienen lugar cuando ella entabla amistad con Arcelu y éste ocupa el primer plano hacia la última parte de la novela, deleitándonos y cansándonos con sus paradojas. Es cierto que además de Sacha nos encontramos, a través de ella, con las ciudades y con los países. En la novela hay tres ciudades fundamentales: Ginebra, Florencia, Sevilla. Hay otras en plano secundario, pero a través de estas tres ciudades vamos a Suiza, a Italia, a España. Los ojos que miran son los de Sacha. Sacha es rusa y por consiguiente el espíritu ruso es el punto de partida de la observación. Espíritu que se coloca desde fuera, siguiendo la técnica del distanciamiento tan típica de los costumbristas. Cuidado, sin embargo. Sacha no es un pretexto. Ella es un personaje en sí mismo que resulta la esencia de la novela, y de la relación que establece Baroja entre la mujer y la ciudad, surge la dimensión legítima de ambos elementos. Esta mujer que vive, observa, sufre, es un personaje sencillo, humilde, de una curiosidad delicada y nada artificial. Su lenguaje no se pierde en los trucos de la paradoja. Es un personaje que quisiera conocer gentes y lugares, sus esencias, y que se enfrenta a ellos con absoluta humildad. No llega a ninguna conclusión sobre los pueblos, salvo la conclusión de

que ha fracasado en su intento, pero su intención es pura, natural. Así, la novela es un largo proceso hacia el exilio total y triste de Sacha Savarof. Llena de idealismo revolucionario se dirige a Ginebra, con el propósito de estudiar medicina y poner la ciencia al servicio ético. La atmósfera de Ginebra la decepciona en gran medida. No es lo que ella esperaba. Florencia le interesa, la admira, pero es una obra de arte que pasa más bien por la superficie y no llega a penetrar en ella. Sevilla le parece llena de un bullicio exterior que le resulta ajeno, y en general España la confunde y la hiere. Lo triste del caso es que en el destierro comprende Sacha que también Rusia es para ella una forma de exilio; lo es hasta cuando regresa a su país. El tiempo ha pasado y entre ella y Moscú, y toda Rusia en ese momento y en el futuro, se alza una barrera infranqueable. Nuevamente, no llegamos a conocer a los pueblos, pero no llegamos a conocerlos del todo no porque Baroja nos haya perdido en un juego de palabras, lleno de contradicciones, como ocurre a veces. El desconocimiento es honesto, porque el personaje es ingenuo y sencillo en su curiosidad y no juega con las palabras. El personaje, por otra parte, se nos da en toda su tristeza, en toda su dimensión, en toda su desolación. Porque hay que tener en cuenta que esta relación que Baroja ha establecido entre Sacha y los pueblos, entre Sacha y las ciudades, está dada a través de diferentes experiencias personales que sacuden a la protagonista. La relación entre Sacha y sus padres nos da la dimensión del alma rusa, o ciertas facetas; en Ginebra conoce Sacha a su primer marido, y a través de él tenemos parte de la verdadera atmósfera en que ha vivido Sacha en la ciudad; su fracaso matrimonial con un español superficial y su experiencia matrimonial centrada particularmente en Sevilla, nos da su dolor personal frente al mundo hispánico. Es decir, hay relaciones individuales, dolorosas, que se integran al descubrimiento o desconocimiento del alma de los pueblos y a la captación de la atmósfera de las ciudades. La presencia de otros personajes femeninos completan el cuadro. Aunque es en Florencia donde Sacha conoce al español, no es ella, sino la aventura amorosa de una tonta muchacha húngara, María Karolyi, y un violinista italiano que es un far-

sante y un aventurero, un tal Enrique Amati, lo que da la dimensión interior, a través de un episodio personal, de la atmósfera de la ciudad. Esta estructura general de la novela, que parte de una mirada femenina que se conecta con experiencias amorosas individuales, y que termina en dolorosas interrogantes e inquietudes en relación con las ciudades y los pueblos, es lo que hace de *El mundo es ansí* una novela bien estructurada y mucho más interesante (a pesar de flaquezas parciales) que la mayor parte de las novelas de Baroja.

Como ya indicamos, no ocurre lo mismo con María. Sabemos que hay un gran personaje femenino a lo largo de las páginas de la novela. Pero se nos escapa demasiado. Durante *La dama errante* y toda la primera parte de *La ciudad de la niebla*, el Dr. Aracil la eclipsa repetidamente. Ofrece una oposición técnica, estilística y sicológica frente a personajes como Sacha y María. Representa el sonido vs. el silencio; la superficie vs. la intimidad. Comprendemos las razones: el mundo es así, se oyen las voces de los que gritan, de los farsantes que declaman; pero, de todos modos, como técnica novelesca no quedamos satisfechos.

Natalia en *La ciudad de la niebla* y Vera en *El mundo es ansí*, son otras certeras figuras femeninas que utiliza Baroja paralelamente para establecer un eficaz contraste con las protagonistas. Ellas representan el logro femenino frente a las frustraciones de Sacha y de María. Ayudan a hacer más completo el retrato ambiental así como clarifican las relaciones humanas. Completan el mundo íntimo que vamos conociendo a través de los ojos de las protagonistas.

Estos cuatro personajes le sirven a Baroja para hacernos conocer los rumbos torcidos del amor. Descubrimos en sus páginas un desarrollo más o menos indirecto del complejo de Electra. La unión inicial entre María y su padre es tan fuerte, que ella ha de quedar grabada en su espíritu por toda la vida, aun en contra de su voluntad. En *La ciudad de la niebla* María se enamora, pero lucha contra su ímpulso erótico. Desde el primer momento se siente atraída por un joven polaco, Vladimir, a quien hemos mencionado antes, pero teme que sus vibraciones

revolucionarias sólo escondan a un farsante. Así es. Pero son esas vibraciones, tan parecidas a las que existieron en su padre, las que precisamente la atraen hacia él aun en contra de la razón. Cuando María descubre el verdadero carácter de su padre y se decepciona, tal parece que el lazo se ha quebrado, que nada queda de la unión amorosa padre-hija; pero no es hasta que María se decepciona de Vladimir, cuando logra la joven deshacerse de ese submundo erótico e incestuoso que de algún modo ha seguido viviendo en su subconsciente. Por eso la decepción ante Vladimir es tan fuerte y llega María a enfermarse. Es la liberación de los torcidos lazos del amor. Y es en ese momento cuando María se encuentra en condiciones de seguir hacia los menos torcidos lazos del matrimonio.

En Sacha también desarrolla Baroja el tema de la frustración amorosa entre padre e hija, pero con menos intensidad. Sacha vivió alejada de su madre (otra delicada silueta femenina del mundo barojiano), y al acercarse a ella su padre logra reafirmarse en cierta medida, ya que es en él, y no en la madre, donde descubre Sacha la permanencia del espíritu ruso. También podemos encontrar cierto parecido entre el padre de Sacha y el español con el cual se casa; doble frustración de la desdichada mujer.

Como ya dijimos, ciertos personajes femeninos secundarios completan el cuadro de ambas novelas. Vera y Natalia representan el amor triunfante, que también puede seguir rumbos torcidos. Ni Sacha ni María pueden triunfar en el amor porque su absoluta honestidad frente a las cosas las lleva a la decepción. La realidad no es como ellas se la imaginan. Ellas quieren seguir un camino recto y el camino tiene que ser más o menos tortuoso. Sacha queda sola: tiene demasiada dignidad. María, consciente de que hay que ceder en algo, decide casarse con su tío Venancio. Sin duda hay cierto amor, pero un amor casi triste. Por eso el epílogo de la novela es, como indica Baroja, feliz pero casi triste. Baroja no deja bien aclarado cuál es el amor verdadero. ¿La naciente pasión por el hipócrita Vladimir, proyección de la personalidad falsa del padre de María? ¿La quietud matrimonial que le ofrece Venancio, que se proyecta en oposición sicológica

frente al vacío verbal de Vladimir y de su padre? Al amor hay que acercarse al parecer con cierto grado de equilibrio y cierto sentido de la realidad. Los personajes femeninos secundarios complementan el asunto. Vera, en *El mundo es ansí*, enamorada locamente de un hombre casado dominado por su mujer, no llega a triunfar. Él la abandona y Vera queda sola y decepcionada. Después, en un plano más equilibrado, firme y práctico, se casa con Leskoff. Hay amor en forma de quietud. Pero amor hay, sin duda. Claro que tratándose de Baroja (y de la vida) no todo son reglas fijas. Natalia también se enamora de un hombre casado y se enamora apasionadamente. Y se casan y son felices. Pero en general el amor no es una pasión ciega. Toda pasión ciega, como en el caso de Sacha, y toda honestidad llevada a extremos, como en el caso de María, lleva al dolor y a la frustración.

En todo esto lo que predomina en el arte de Baroja es la intimidad. Intimidad que se logra a través de las facetas del alma femenina. Mujeres que cuando hablan no lo hacen para confundir, sino para tratar de encontrar la verdad. Mujeres que no se pierden en el lenguaje, que no usan la paradoja como juego, sino el alma como descubrimiento. Se trata de un mundo honesto y sencillo, profundamente honesto y sencillo, sin los trucos del lenguaje, ni el arte vacío de la conversación, sin la vacía supremacía masculina, que le hizo bastante daño al mundo de Baroja. Intimidad barojiana que encontramos en el tono nostálgico de las cartas que escribe Sacha desde Florencia (de lo mejor que podemos encontrar en el escritor), en la fina sensibilidad que interrumpe los diálogos sonoros de *Paradox, Rey,* o que se impone en el capítulo dedicado a la mecanógrafa en *La ciudad de la niebla*. Cartas íntimas y sinceras sin paradojas verbales; en todo caso, paradojas vitales.

En este breve e incompleto recorrido barojiano hemos querido pasar de la hipersensibilidad de Baroja ante el sonido, que tiene su máxima expresión en su humorismo deshumanizado, a su quietud intimista, expresada de modo inverso y a través de uno de sus mejores logros: la indagación en el alma femenina.

El título de *El mundo es ansí* es tomado de una expresión

escrita que se fija en el alma rusa de Sacha como lo más significativo y sorprendente del alma hispánica. Y escuchamos voces transidas de intimidad que nos dicen escuetamente: «Es un escudo pequeño y desgastado por la acción del aire y de la humedad. Representa tres puñales en forma de cruz, esgrimidos por manos cerradas, que se clavan en tres corazones. Cada corazón va destilando gotas de sangre. Alrededor se lee esta leyenda sencilla: 'El mundo es ansí'» (p. 813). Y la hipersensibilidad barojiana por las palabras no nos acerca esta vez hacia las superficies sino que nos conduce hacia la intimidad.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO
University of Hawaii