



Fragmento y catarsis en Pío Baroja

Ramón Emilio Mandado Gutiérrez

Universidad Complutense de Madrid
presidente@sociedadmenendezpelayo.es

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XX el propósito regeneracionista de algunos escritores españoles desembocará en una evaluación, difusa al principio pero inequívoca ya hacia 1914, de la Modernidad. Este fenómeno contribuyó decisivamente a que la cultura española se abriera a las vanguardias estéticas. Un buen exponente de ello se encuentra en el estilo barojiano, ya que presenta unos caracteres filosóficos, el vitalismo y la negatividad por ejemplo, en cuyo despliegue literario se advierten muchas novedades propias de la estética contemporánea. Entre éstas destacan la sutil reivindicación del fragmento y la evaluación de la catarsis.

Palabras clave: *Pío Baroja – Nietzsche – Biografía – Estética – Fragmento – Dialéctica – Negatividad – Catarsis*

Abstract

During the first decades of the twentieth century, the Spanish regeneration aim (“Regeneracionismo”) of many Spanish writers resulted in a diffused at first, but unequivocal just near 1914, evaluation of the Modernity. This phenomenon contributed in a decisive way to open up Spanish culture to the avant-garde aesthetics. A remarkable exponent of this can be found in the Pío Baroja’s writing style since it shows philosophic characteristics such as vitalism and negativity for instance, in which literary display it is observed many of the novelties of contemporary aesthetics. Among these, it is outstanding the subtle vindication of the fragment and the evaluation of the catharsis.

Key Words: *Pío Baroja, Nietzsche, Biography, Aesthetic, Fragment, Dialectic, Negativity, Catharsis.*

Como es sabido, *Pío Baroja* se introduce en la República de las Letras por la puerta del periodismo, publicando crónicas que le sirven para ejercitar algo que le atrae con fuerza: El relato. Sin embargo, sobre la necesidad de *establecerse* como cronista político o gacetillero, prevalecerá en él la aspiración moral de la Literatura... la atención a las exigencias estéticas de su oficio. Por eso tras haber denunciado el 5 de abril de 1903 en el diario *El Globo* que *“Hay en la vida española, reflejada en lo que se llama los órganos de opinión, un convencionalismo y una falsedad estúpidos”*¹ confesará pocos meses después,

¹La citas referidas a los escritos de Pío Baroja se realizarán según la versión de las obras completas de este autor conmemorativa del centenario de su nacimiento, que viene publicando la Editorial Caro



el 12 de septiembre de ese mismo año en *El Pueblo Vasco*, que más que constituir positivamente alternativas políticas o sociales a esa situación, le interesa correr el riesgo de ejercer la libertad:

Algunos creyeron que no debían respetar esa arca empolvada y venerable, llena de reglas aún más venerables y empolvadas, ... Entre estos nos encontramos nosotros... y aún a riesgo de no construir nada preferimos a la construcción arreglada y metódica, la construcción irregular y caprichosa, y aún a riesgo de constiparnos, preferimos al aire encerrado de las habitaciones, el aire libre de la calle. ²

Como resultado de estas inquietudes se produce una peculiar digestión barojiana del pasado literario (en especial del Romanticismo, de la literatura de folletín y del Realismo) que obliga a revisar la caracterización que a veces se ha hecho de los noventayochistas en general, como variantes del Modernismo.³ Por el contrario es justo reconocer que la praxis literaria de Baroja, la crítica social que se despliega en ella, así como los contenidos filosóficos que pone de manifiesto, responden en gran medida al patrón estético de las Vanguardias que proliferaron durante las tres primeras décadas del siglo XX: Búsqueda de ideales para un hombre nuevo, crítica feroz de las tradiciones, conciencia social alternativa al patriotismo rancio, inconformismo extremo que llega a sostener puntos de vista múltiples y diversos, interés por una gran variedad de ambientes, gustos y registros psicológicos, tendencia a preferir las vivencias particulares o psíquicas del tiempo, yuxtaposición y simultaneidad de imágenes en una misma secuencia, presentación espartana de situaciones que invita al lector a concluir por su cuenta el alcance estético y moral de lo que lee, expresión libre sin temer la trasgresión de regla alguna gramatical o social etc... ⁴

De todo ello lo que más interesa tener en cuenta para el objeto de este artículo es el examen de cómo y porqué Baroja fracciona los parámetros narrativos del relato, prolonga hasta el paroxismo la secuencia argumental de la novela, relativiza la necesaria sujeción de

Raggio (Madrid) desde el año 1973 hasta el presente.

Baroja, P. *Hojas sueltas, Lo que nos importa*, 243.

² Ibid. *Casi apólogo*, pg. 330.

³ A este propósito afirma José Luis Abellán (1995: 21) "El noventa y ocho se convertía en un espíritu a medio camino entre el modernismo y el regeneracionismo. Por los fines regeneracionista; por los medios modernista".

⁴ Casullo, N. et al (1996) *Itinerarios de la modernidad. Teórico 4: El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas*. Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires. Bürger, P. (1997) *Teoría de la vanguardia*, cap. III. *La obra de arte vanguardista*. Península. Barcelona.



la escritura a cánones y recurre a la especulación teórica sin temor a la heterodoxia, a lo prohibido o a lo políticamente incorrecto.

Qué relatar: Biografía y fragmento

Puesto a ello, lo primero que procura tener claro Baroja es el objeto de su ejercicio literario, *qué relatar*, advirtiendo al respecto que no sólo resulta imposible ya el *gran relato heroico* tradicional, sino también el *gran relato*, no menos heroico, del positivismo: Es iluso pretender a ultranza la descripción aséptica de nada, porque nada es sin más, sino que todo, incluido el narrador, subsiste en medio de una urdimbre genética de hechos... de condicionamientos históricos y sociales que, de por sí, tiene carácter discursivo: Una biografía. Por eso, la frecuente inclusión de noticias y personajes *reales* en conjuntos secuenciados de discurso (novelas, colecciones de relatos, trilogías, tetralogías etc...) no suele concluir en grandes arquitecturas argumentales, sino en una sucesión impresionista de hechos que muestran el *topos* donde acaece la propia vida del escritor.⁵ En *Vidas sombrías*, por ejemplo, la condición *realista* de los cuentos proviene justamente de que son *relatos* discontinuos de vidas sin grandes horizontes pero en activo, entre las cuales discurre la de quien escribe. El sombrío dramatismo (la actividad *paciente* más que *agente*) de esas vidas se comprende con mayor intensidad psicológica y social, cuando los relatos son secuenciados en un mosaico literario. Tal mosaico, sin desactivar lo sombrío de cada uno de sus fragmentos, ofrece sin embargo una referencia latente a una biografía, la del relator o la de la propia sociedad, que opera como un relato de relatos y cuyo interés, sutilmente vitalista, justifica al menos el ejercicio literario. Cuando años más tarde y con otro horizonte intelectual y anímico, deba Baroja glosar el objeto de su obra ante los estudiantes de la Sorbona parisina, destacará precisamente ese perenne atractivo vitalista y estético por lo biográfico que anida en la rebelión literaria de su obra:

Yo no soy un erudito; no me interesan las cuestiones filológicas y gramaticales, ni las conozco siquiera. Me interesa mi vida, la vida de la gente que me rodea, y el Arte, como reflejo de la

⁵ Refuerza esta relación del relato con la biografía el que, con frecuencia, muchos de tales sucesos y personajes, previamente, han sido objeto de crónicas y colaboraciones periodísticas (sobre todo a principios del siglo XX en *Revista nueva, Electra, Juventud, Alma Española, El País, El Globo, El Pueblo Vasco, El Imparcial* etc...). Cfr. Lasagabaster, JM (ed.) (1989) Pío Baroja (*Treinta dos años después*) Cuadernos Universitarios. San Sebastián, Mundáiz, pg.257.



vida.⁶

A medida que la escritura barojiana profundiza en el relato de su propio biotopo se irá haciendo cargo de nuevas biografías, por lo general viejas, pobres, tristes o enfangadas en el marasmo de una decadencia colectiva que no saben o no pueden abandonar.⁷ Ello le dará nuevas oportunidades de acrecentar el contenido teórico de su querencia por lo fragmentario: No sólo la vida cotidiana se vive en secuencias discretas, cuya limitación y pesimismo existencial (su ineludible reducirse a *estar en* la experiencia), desautoriza grandes tramas argumentales (sagradas, heroicas o sistemáticas), sino que además justifica la subversión nihilista de cualquier ideal, incluso el literario. Ahora bien, esta subversión, por estar vinculada a hechos biográficos, tendrá siempre un *motus* vitalista innegable que, finalmente, debilitará la justificación teórica del pesimismo y llevará a Baroja evolucionar en sus referentes filosóficos: Si en un principio se reviste el pesimismo de denuncia social fatalista y resignada, al modo de *Dostoyevski* y *Schopenhauer* (por ejemplo en *El mayorazgo de Labraz*), irá adquiriendo paulatinamente tintes más idealistas, al modo de *Ibsen* (*La Casa de Aizgorri*), o revolucionarios de tipo anarquista (trilogía *La lucha por la vida: La mala hierba, La Busca, Aurora Roja*) para acabar en una ética *egotista* y nietzscheana de amar lo propio, de purificarse a sí mismo como fundamento vital de la moralidad (*Camino de Perfección, César o nada, Juventud, egolatría, El tablado de Arlequín*):

El egoísmo es la fuerza de la vida, sin egoísmo no se podría vivir. Lo que se llama egoísmo es un sentimiento de todo ser vivo y de todo ser humano 'Cupiditas est ipsa hominis essentia' decía Spinoza.⁸

Para relatar su pesimismo Baroja ha comenzado sirviéndose de la decadencia finisecular española en torno al 98, pero el análisis de los caracteres biográficos o etiología general de esa decadencia, le llevará a servirse de otros hechos contemporáneos (las guerras carlistas, los movimientos anarquistas, la caída de la monarquía, la difusión del fascismo etc...) favoreciéndose con ello una notable evolución filosófica en el relato del pesimismo. Así, profundizando en tal análisis, Baroja se llega a percatar de que la decadencia hispana se entiende mejor en clave antropológica que hispánica, pues bastantes

⁶ Baroja, P. *Divagaciones apasionadas*. pg. 11. 7, pgs. 1255.

⁷ *Ibid.* Pags. 12 ss.

⁸ Baroja, P. *La intuición y el estilo*. pg. 46.



de sus registros están presentes también en otros ámbitos de la cultura europea, por lo que incorporarse a-críticamente a la modernidad que ofrece ésta, como proponen algunos, ni acabará con la decadencia colectiva ni permitirá relatar adecuadamente el pesimismo propio. Es comprensible, por tanto, que al acabar planteando así las cosas, Baroja se exprese como un decidido vanguardista y sustente puntos de vista que, posteriormente, serán frecuentes en la estética y la crítica literaria. Por ejemplo, adelantándose a lo que, años después, Walter Benjamin atribuya a las sociedades burguesas, advertirá Baroja que la decadencia española está estrechamente relacionada con una generalización de formas de conciencia falsas o débiles: Desbordados la mayor parte de los individuos por el criticismo social, político, estético, moral etc..., se muestran incapaces de digerir el propio devenir de la Modernidad, por lo que tienden a refugiarse en un falso *interieur* positivizado de la cultura, a replegarse en su propia decadencia e infecundidad:

Ante la impotencia de crear un ideal, o por lo menos una utopía, nuestra época se repliega en si misma y quiere dar como norma apetecible lo que es resultado de su infecundidad.

Así se le ve tender a la desvalorización de los ideales humanos: al desdén por la cultura general, a la tendencia a la especialidad, al 'sport' y a la intensificación del mecanicismo de la vida...La ciencia, que es hoy por hoy, lo único con aire religioso que nos queda, nos aplasta con su frialdad⁹

A fin de soslayar las diversas variantes modernas del autoengaño, el relato barojiano recurre a la *valoración estética del fragmento*, entendiendo por tal no sólo el registro de los hechos, sino también la ponderación constante de sus circunstancias, modos y apariencias. En tal sentido Baroja pondrá particular interés en mostrar adecuadamente la *fenomenidad* del sujeto (de los personajes del relato, del escritor que relata y del propio lector). Continuando con la mejor tradición del realismo, y en contra de lo que a veces se ha escrito, el relato barojiano que reporta personajes y situaciones heteróclitos en sucesión vertiginosa, no corresponde a un *alma dispersa* como sentenció Ortega y Gasset, sino que busca significados teóricos, una arquitectura estética, moral y metafísica que ayude a comprender la abigarrada sucesión de los hechos. Ahora bien, lo que Baroja concluye de semejante búsqueda no son arquetipos de ningún género, más bien la constante resistencia de la vida, y por tanto de la buena Literatura, a los arquetipos. En esta tesitura se comprende perfectamente que el fragmento particular (la peripecia relatada, sus hechos y

⁹ Baroja, P. *Divagaciones apasionadas*, pgs. 14-15, *La intuición y el estilo*, .pgs. 227-231.



personajes, las propias opiniones y teorías expuestas en él, el yo del relator incluso), aunque forme parte de la Historia general de la vida, no pueda servir para alimentar una *retórica en tono mayor*, o lo que años más tarde Jean François Lyotard caracterice como *gran relato*, sino a una *retórica en tono menor*, o lo que algún francfortiano ha denominado después *mínima moralía*.¹⁰ En tal sentido, el *tono mayor* que más tratará de eludir Baroja será el que proviene del relato ideológico, para lo cual se servirá del punto de vista escéptico: Por universales que sean los caracteres atribuibles a los hechos particulares e individuos que aparecen en el relato, siempre expresarán un hecho creativo (*poiesis* antes que *mímesis*), una *res gestae* dialéctica y biográfica o si se prefiere, el producto inacabado de una memoria viva... Por tanto su valor será provisional y su función en el relato siempre será fragmentaria.

La *valoración estética del fragmento* que busca el relato barojiano recuerda en numerosas ocasiones el modo de valorar refractario a la ideología que Nietzsche caracterizó como *sí a la vida*: Sería afirmador de ésta aquel relato que reconozca, destaque, reproduzca, fomenta etc... los múltiples matices, individuales y colectivos de la experiencia del vivir y no lo serán aquellos que, con la excusa de una adscripción militante, de un más allá (*téleos*) mesiánico y salvador, los eludan censurando o haciendo irreconocible su fragmentación. Por ejemplo, el Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*, discernirá la moralidad de los diferentes grupos sindicales (socialistas y anarquistas) e incluso la credibilidad del anarquismo de los personajes centrales, en función de la vivencia individual, estética y no doctrinaria, del ideal revolucionario¹¹. Del mismo modo, el Baroja de *Memorias de un hombre de acción* pondrá el criterio de moralidad de la acción, en el riesgo que son capaces de asumir quienes actúan por amor o por un ideal romántico e incluso por un interés, pero nunca en la pertenencia casual o bovina a un grupo.¹² También, el Baroja de *El pasado*, *La Casa de Aizgorri* o *El árbol de la ciencia*, situará la vitalidad moral del saber en búsquedas personales, arriesgadas y dialógicas de la clarividencia racional sin necesidad de someterse por ello a la integridad de un discurso sistemático y universal.¹³ Igualmente el Baroja que defiende la modernización urgente de la sociedad en *El tablado de Arlequín* (vgr.

¹⁰ Adorno, Th.W. (1998) *Minima moralía*. Madrid, Taurus.

¹¹ Baroja, P. *Aurora Roja*. Primera parte IV, Segunda parte V, Tercera parte V y IX.

¹² Baroja, P. *Los recursos de la Astucia* Segunda parte (*Los guerrilleros del Empecinado*), pg. 123 *La ruta del Aventurero*. Segunda parte V (*Los caballeros*) pg.203

¹³ Baroja, P. *El árbol de la ciencia*. IV Parte (*Inquisiciones*)



Revisión necesaria), pondrá el vigor moral de esa modernización en la libertad del debate público, en la igualdad de oportunidades individuales con que éste se produzca, en el conocimiento de todos los discursos y en la discrepancia tolerante.¹⁴ Cuando las *Memorias* barojianas concluyan una obra de escasas transformaciones estilísticas pero con notable evolución intelectual, su propio autor se habrá percatado, como ocurrió a otros grandes de la Literatura y la Filosofía, de que la vida humana sólo puede ser comprendida y enjuiciada fidedignamente a través de el cultivo estético del pensamiento, es decir, mediante el relato negativo y peligroso, de sus ficciones:

El hombre es una máscara no sólo para los demás, sino para si mismo. No hay manera de averiguar claramente en dónde empieza su realidad y en dónde acaban sus ficciones.¹⁵

Aunque para expresar la *valoración estética del fragmento*, Baroja no acabe encontrado un arquetipo... una doctrina o un relato de ideas que le satisfaga definitivamente, como buen escéptico no renunciará jamás a buscarlo. Por eso, acude constantemente a la tradición filosófica, en particular al esfuerzo sostenido de ésta por comprender la relación entre la totalidad de la vida y sus mediaciones particulares. Sus lecturas al respecto son abundantes, si bien son hechas con un cierto desorden, propio del autodidacta, y dan lugar a algunas comprensiones incompletas.¹⁶ Sin embargo fue tan inmediato y poderoso su influjo de tales lecturas que el propio Baroja acabará considerándose un aspirante a metafísico.¹⁷ De hecho, la literatura barojiana constituye, todavía hoy, un estupendo vehículo de difusión de la cultura filosófica, particularmente atractivo para muchos jóvenes estudiantes.¹⁸

¹⁴ Baroja, P. *El tablado de Arlequín (Revisión necesaria)* p. 138

¹⁵ Baroja, P. *La intuición y el estilo*. pag. 101

¹⁶ Véase por ejemplo la sutil contradicción que presenta con su propia práctica literaria la siguiente afirmación: "Matanzas de miles de hombres las ha habido siempre; La 'Crítica de la Razón Pura' no se ha escrito más que una vez... Sólo lo que pasa en la conciencia intelectual tiene valor para la conciencia. Dedicuémonos, pues, sin remordimientos, a pensar en los motivos eternos de la vida y del arte y escribamos sobre ellos." *Juventud, egolatría*, Prólogo, pgs. 19-20.

¹⁷ Baroja, P. *Desde la última vuelta del camino*, pg. 42 ss

¹⁸ Sirva como ejemplo la frecuente utilización en la Enseñanza Secundaria de *El árbol de la Ciencia*: Como en ninguna otra, en esta obra un relato escéptico de la decadencia humana, integra el filosofar en la *praxis estética*. La trascendencia educativa y ejemplaridad cultural de este modo de proceder son evidentes y debieran seguir acogiendo en los programas escolares y en los usos pedagógicos.



Cómo relatar: Voluntad de estilo

En estrecha relación con el objeto del relato, Baroja cultiva un estilo al que se le suele reconocer efectividad narrativa, capacidad para suscitar y transmitir interés. Entre sus características han sido destacadas la espontaneidad expresiva, la parquedad en las descripciones físicas, el predominio de la acción, la distribución de ésta en episodios breves y de ritmo compulsivo, la sucesión impresionista de periodos, la caracterización emotiva más que psicológica de los personajes... y la reducción al máximo de cualquier artificialidad estilística o argumental.¹⁹ Por otro lado, en relación con su modo de relatar, se le ha reprochado a Baroja la frecuente trasgresión de las normas gramaticales, sobre todo sintácticas y cierta simplicidad deslavazada en la técnica narrativa y novelística. Sin necesidad de justificarlo en la renovación de las vanguardias, hoy se puede comprender perfectamente que tales transgresiones y simplicidad forman parte de una voluntad de estilo... de un propósito literario, en donde la decisión de cómo relatar no se vincula tanto al uso de normas y artificios, cuanto al logro de la efectividad comunicativa: "el extrarradio de un escritor son sus manifestaciones y sus inclinaciones literarias. Quiero mirar la célula literaria desde el núcleo, no desde la cubierta..."²⁰ Baroja percibe y muestra, en el propio cultivo de su estilo, que el lenguaje se constituye como un momento dialéctico del pensamiento, nunca como un epifenómeno de éste. La ortodoxia gramatical o la construcción formal del discurso, en cambio, es puro epifenómeno... ponderación intelectual, apolínea y metalingüística de un hecho primario e intuitivo. Será en éste antes que en aquélla donde busque justificación el modo de relatar barojiano.

En virtud de tal criterio, Baroja desmitifica las mediaciones instrumentales del lenguaje (la semántica, la sintaxis, la construcción narrativa, etc...), supeditando su uso a la función pragmática y creadora de comunicación. Como preconiza Nietzsche (1973: 276) en *El Gay Saber*, Baroja "dirá las cosas más fuertes de manera llana suponiendo que hay hombres en torno que creen en nuestra fortaleza", por eso sus trasgresiones y simplicidades deben entenderse como un atrevimiento... como una muestra de fortaleza vitalista en el uso del lenguaje. Atrevimiento que el propio Baroja, de modo explícito, relacionará con su aprecio por la *retórica en tono menor* antes mencionada e incluso, como veremos luego, con

¹⁹ Baroja, P. *La intuición y el estilo, La técnica novelesca*, pgs. 235 ss.

²⁰ Baroja, P. *Juventud, egolatría, "El extrarradio"*, pg. 58. Véase también "Enemistades literarias", pg. 139.



una educación estética y selectiva de sus lectores²¹:

La gente cree que piensa cuando emplea el mecanismo aprendido del lenguaje; y cuando oye que otro hace crujir las articulaciones del idioma, dice: No lo sabe emplear. Sí lo puede saber emplear. Para decir vulgaridades lo sabe emplear cualquiera. Lo que sucede es que el escritor independiente quiere hacer del idioma una capa que se adapte a su cuerpo, y, en cambio, los castizos quieren modificar su cuerpo para que se adapte a la capa.....

Esa retórica es, por ejemplo, la de Castelar, la de Costa; la que emplean hoy Ricardo León y Salvador Rueda, es la retórica heredada de los romanos, que intenta dar solemnidad a todo, a lo que ya la tiene de por sí y a lo que no la tiene. Esta retórica de tono mayor, marcha con un paso ceremonioso y académico... En cambio, la retórica en tono menor, que a primera vista parece pobre, luego resulta más atractiva, tiene un ritmo más vivo, más vital, menos ampuloso....Quisiera, sí, manejar el registro de lo solemne alguna que otra vez, pero en muy contadas ocasiones...Esta forma de retórica del tono menor hay un poeta moderno que la ha llevado, en mi sentir, a la perfección. Este poeta ha sido Paul Verlaine.²²

En lo referente al uso de técnicas narrativas, en especial de aquellas que conducen del relato a la novela, rige en Baroja una voluntad de estilo similar, en donde la simplificación no equivale a carencia. Frente a algunos críticos, será nada menos que Pérez Galdós, quien así lo reconozca:

Yo le probaría a usted con sus últimos libros en la mano (estos últimos libros míos eran 'La busca' y 'Mala hierba' y 'Aurora Roja') que hay en ellos, no sólo técnica, sino mucha técnica...De entonces acá he pensado mucho en la técnica de la novela y he visto que, en gran parte, Galdós tenía razón, que en los mejores novelistas modernos como Toitostoi y Dostoyevski, hay, a pesar del aspecto un poco descosido de la acción, una ciencia de novelista muy perfecta y muy estudiada.²³

Ahora bien, tan representativos del estilo barojiano como el uso particular de la Gramática y de la técnica novelística, resultan otras dos manifestaciones de aquel *"quiero mirar la célula literaria desde el núcleo, no desde la cubierta"* antes citado: La peculiar negatividad a la que suele someter Baroja la dialéctica del relato y los efectos estéticos con

²¹ Baroja, P. *La intuición y el estilo*, pgs. 36-37

²² Baroja, P. *Juventud, egolatría, "El tiempo del estilo", "La retórica en tono menor"*, pgs. 60-61.

²³ Baroja, P. *El tablado de Arlequín, "Sobre la técnica de la novela"*, pag. 115. Véase también González López (1971: 17).



los que se cultiva esa negatividad, en particular la renuncia a la catarsis literaria.

Estética y negatividad dialéctica

A propósito de la dialéctica que muestra el relato barojiano, digamos que éste, por lo general, se articula como la narración contrapuesta de dos tipos de vivencias, unas de carácter general y otras de carácter particular: El pasado y el presente, la racionalidad moral y el hecho histórico, el entorno y el individuo, el paisaje y la acción etc... Las primeras de ellas consisten en una apelación histórica o un tópico abstracto, que expresa la intelección de lo universal y necesario que se deriva del relato. Las segundas muestran el desarrollo cotidiano de los hechos, el contrapunto material del tópico abstracto, la vivencia de lo particular que, en el propio relato, se opone, dificulta o contradice la intelección de lo universal. En la contraposición de ambas vivencias se despliega la conciencia del escritor... y se invita e induce al lector a desplegar la suya. Veamos algunos aspectos de tal contraposición:

- Las vivencias de lo universal suelen ser expresadas por el relator o por los personajes centrales del relato y surgen a propósito de hechos dramáticos, al contemplar entornos y paisajes o en la evocación del pasado.²⁴ Los componentes del relato que expresan vivencias de lo universal, en especial los tópicos de carácter filosófico, místico o poético, tienden a proporcionar continuidad argumental al relato y lo hacen en la medida que subyacen a las numerosas peripecias y situaciones relatadas, llegándose incluso a prolongar a lo largo de varias obras que, por eso, son agrupadas series (*El Mar, El Pasado, Las ciudades* etc...).

- En las apelaciones o vivencias de lo universal destaca una *vis* histórica de tipo romántico, el recurso sentimental a entornos y situaciones sociales pretéritas (vgr. en *La Leyenda de Jaun de Alzate, en Memorias de un hombre de acción...*). Ahora bien, esa *vis* histórica expresa más el fondo antropológico y el drama humano (acción moral), presente en tales situaciones y entornos, que la exaltación historicista de éstos, lo que, frecuentemente, da lugar a tratamientos humorísticos de hechos o personajes (*Silvestre Paradox*) o a

²⁴ Sería el caso de figuras como *Paradox, Aviraneta, Manuel Hurtado, Shanti Andía, César...* véase a modo de ejemplo el final de *Las inquietudes de Shanti Andía (Epílogo)* pgs. 292-293



severas críticas de las manipulaciones políticas que mitifican el pasado (*Momentum catastropicum*, *El Cura de Monleón*). Por lo general, y al modo de Quintiliano, en la *vis* histórica del relato barojiano, predomina el tono evocador (*ad narrandum*) sobre el polemista (*ad probandum*)²⁵ y suele apoyarse en hechos o personajes poco conocidos por el gran público (vgr. el capitán negrero *Chimista*, el conspirador *Juan de Aviraneta...*) y por lo tanto escasamente cosificados en estereotipos ideológicos (*reificados*). Cuando lo hace con personajes conocidos, prefiere heterodoxos, perdedores o malditos, cuya valía e incluso heroísmo son reivindicados al margen de sus ideas (*Mina*, *El Empecinado*, *Buenaventura Durruti...*).

Le preguntaba yo hace tiempo al doctor Simarro en el estudio de Sorolla, pensando cándidamente que podía saber algo de esto '¿Qué característica psicológica puede tener el héroe? ¿Qué puede haber en el de específico?' y el contestaba ' sólo las ideas'.

Esto, para mi, era una tontería completa, porque existen, sin duda alguna, héroes en los bandos contrarios y distintos. Si puede haber un héroe de la religión y un héroe del libre pensamiento, un héroe de la Monarquía y otro de la Republica, es evidente que la calidad de las ideas no es lo que hace al héroe, sino una exaltación espiritual, de origen desconocido, que se puede poner en una cosa u otra.²⁶

- Las vivencias de lo particular, con frecuencia aunque no siempre, son puestas de manifiesto por los numerosísimos personajes secundarios del relato y se transmiten subrepticamente en la propia multiplicidad de episodios y secuencias y en la propia distribución taxonómica de cada libro.²⁷ En ambos casos la acción muestra un polimorfismo tal, que impide articular historias absolutamente justificables, teorías definitivas del mundo y la historia, explicaciones absolutamente necesarias de lo narrado. Del mismo modo la parcelación y mixtificación de las doctrinas filosóficas que, no sin cierto diletantismo, se intercalan en el relato, sobre todo en forma de diálogos,²⁸ a menudo relativizan los discursos intelectuales al presentarlos como aproximaciones a los mismos. También contribuyen a transmitir vivencias de lo particular, la detención del narrador en detalles muy precisos de la

²⁵ Baroja, P *Juventud, egolatría*. Enemistades literarias, pg. 139.

²⁶ Baroja, P. *Divagaciones apasionadas*, pg.28.

²⁷ A modo de ejemplo de esta constante del relato y la novelística barojiana valga uno de sus exponentes: En *El laberinto de las Sirenas* hay **una** conversación preliminar, **un** prólogo, **tres** partes, **nueve** libros, **setenta** capítulos y **un** epílogo.

²⁸ Sirva a modo de ejemplo los diálogos entre Manuel e Iturrioz, en el capítulo de la IV parte de *El árbol de la ciencia* titulado *Plan filosófico*



acción o del entorno o el uso de locuciones extraordinarias, tales como citas y transcripciones literales en Francés, Inglés, Italiano o Vasculence, neologismos, expresiones del habla popular, registros muy concretos y coyunturales del Español etc... Es fácil comprender que la intensa vivencia de lo particular que hay en estos elementos del modo barojiano de relatar, se corresponde estrechamente con la fragmentación biográfica de su objeto a la que antes se ha aludido.

- La contraposición dialéctica entre lo universal y lo particular que se verifica en el modo de relatar barojiano no se concluye nunca: La sucesión de personajes conforma un *paradigma* de situación, pero ni suele remitir a un arquetipo originario²⁹, ni suele proponer con mucha concreción un modelo o *metro*, un escenario ideal. De igual modo los frecuentes debates filosóficos insertados en el relato, casi nunca se cierran con tesis que exprese un acuerdo entre los personajes o entre éstos y el relator. Eso explica que la sucesión de escenas esté siempre abierta y no busque la articulación de una trama, la resolución de una incógnita o una conclusión necesariamente feliz, sino la estricta sucesión de los hechos... eso explica que no se proceda a una descalificación definitiva de las diversas posiciones filosóficas expuestas en el relato, ni menos aún a un abandono irracionalista del propósito teórico, sino a la exposición de discursos. Al limitarse estrictamente al momento de la contraposición (al *polemós*), el modo barojiano de relatar la dialéctica de los hechos es también un ejercicio dialéctico en sí mismo, que se distancia, de manera sutil pero explícita, de cualquier reflejo positivista y positivo: Del mismo modo que, según se ha visto, la voluntad de estilo se justifica en la inmediatez pragmática de la comunicación antes que en una norma o en una teoría del discurso, advertimos ahora que su contenido teórico se apoya más en el propio movimiento (*dynamis*) dialéctico del pensamiento que en cualquier finalismo argumental, histórico o doctrinal de lo narrado. En la acción sin fin de los personajes, en la escritura sin fin del narrador y en la propia lectura sin fin que de ese modo se propicia, hay una renuncia a cualquier escatología o *téleos* moral... por más que semejante renuncia pueda parecer una propuesta *aporética*, ideológicamente confusa (Lasagabaster 1998).

- Aunque el carácter incabado que tiene la dialéctica del relato barojiano se haya tenido por expresión de un psiquismo atormentado (Ortega y Gasset 1988: 101 ss.), quizás

²⁹ Las referencias que hay en Baroja a arquetipos originarios (vgr. el personaje de *Shagua* en *El cura de Monleón* o el mundo precristiano que se configura en *La leyenda de Jaun de Alzate*) cabría interpretarlas más como propuestas de futuro, en línea con las imágenes del superhombre nietzscheano imbuido de *sentido de la tierra* y protagonista de un explícito *sí a la vida*



sea más adecuado atribuirlo a un cultivo conscientemente escéptico de la dialéctica del pensamiento que, tal como ocurría con las viejas proposiciones *apofáticas* de la lógica aristotélica, debiera calificarse como *negativa*:

Hay, no cabe duda, la posibilidad de esa novela clara, limpia, serena, sonriente, sin nada atormentado; pero, por ahora, vemos la posibilidad y no el camino de realizarla.

Aunque viéramos ambas cosas, la posibilidad y el camino, no sería fácil que los escritores que hemos comenzado la vida cuando triunfaban los apóstoles de la literatura social: Tolstoi, Zola, Ibsen, Dostoyevski, Nietzsche, pudiéramos hacer obras claras, limpias, serenas, de arte puro.³⁰

Abundando en el largo alcance teórico de esa *negatividad* que recorre el modo de relatar barojiano, resulta relevante destacar cómo su autor, habiéndose declarado un aspirante al conocimiento metafísico precise, sin embargo, lo siguiente:

A mi me parece una falsedad el axioma de Descartes 'Cogito ergo sum' (Pienso luego existo).

Nadie necesita dar ese giro a su espíritu para pensar que existe. Sabe que existe porque oye, ve, anda, tiene sensaciones. No echa mano de esa entelequia para saber que existe.³¹

Y es que la Metafísica a la que aspira Baroja no es la que traslada al relato una abstracción universal de conceptos lógicos o hipóstasis intelectualizadas de la Verdad y la Historia, no es una Metafísica de objetivaciones, verdades o taxonomías de la experiencia del conocer, sino otra más parecida a la que *Th. W. Adorno* denominará años más tarde "Metafísica del arte"... esa trasgresión escéptica y perenne de cualquier reconciliación definitiva entre conocimiento humano y verdad, por cuya virtud la "Obra de arte se comporta hoy como reconciliadora precisamente allí donde renuncia a la idea de reconciliación..."(1980:178). Si la obra barojiana continúa siendo leída y reeditada hoy, si a pesar de su rebeldía es admitida en el canon literario del Español, al que todavía vivifica, es justamente porque no se supedita a la formalidad abstracta de la ortodoxia y renuncia a reconciliar en una doctrina ideológica las contradicciones teóricas de todo ejercicio literario. Quizás por eso, polemizando con Ortega y Gasset sobre este asunto, Baroja arguye lo siguiente:

³⁰ Baroja, P. *La nave de los locos*, pg. 20.

³¹ Baroja, P. *La intuición y el estilo*, pg. 15.



Huérfanos de metro estábamos y seguiremos estándolo, probablemente, durante toda la eternidad. Lo único que sabemos es que para hacer novelas se necesita ser novelista, y que aún esto no basta ³²

Los efectos de estética

Son numerosas y diversas las influencias que se han detectado en el estilo barojiano (Chateaubriand, Sienckiewicz, Balzac, Dickens, Flaubert etc...). Sin embargo para entender bien el alcance metafísico que tiene la dialéctica que ese estilo pone de manifiesto, resulta particularmente esclarecedor y útil la explicación que ofrece Th. W. Adorno de los principales *efectos de estética* que, en su opinión, rigen en la obra de arte: El *efecto poiético*, el *efecto enigmático*, el *efecto methéxico*, el *efecto de lejanía* y el *efecto anticatártico*. Veámoslos en relación con la obra barojiana:

- *El efecto poiético de la mimesis*: Para Adorno, la autenticidad del arte no reside en la imitación automática o naturalista de la vida o de la Historia (*mimesis*) aunque lo necesite y presuponga, sino en su producción creativa (*poiesis*). La imitación en el arte es siempre un ejercicio de creatividad... una multiplicación de las posibilidades semánticas de lo otro:

La mimesis en el arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y a la vez el lugar en que éste se inflama...la estupidez es el residuo mimético del arte...Esa característica, residuo de algo bárbaro, extraño a la forma, impenetrable, puede suponer un perjuicio para el arte si no es capaz de reflejarlo en él... la constelación animal-loco- payaso es un estrato fundamental del arte. (Adorno 1980: 160)

La obra barojiana ofrece constantes ejemplos en los que la apelación a los hechos y personajes históricos o la cercanía a sucesos y ambientes cotidianos, conforman la instancia mimética del arte (*Mascaradas sangrientas, La nave de los locos, Tragedias grotescas, Agonías de nuestro tiempo, etc...*). Ahora bien, la rigurosa investigación de campo del escritor sobre tales elementos, debe concluir en el relato de tales sucesos y ambientes por sí mismos, aunque sus protagonistas sean figuras grotescas o los hechos parezcan propios de la literatura de folletín. En particular la *mimesis* de los personajes centrales del relato, no

³² Baroja, P. *La nave de los locos*, pg. 40.



puede servir para integrarlos a éstos, de un modo apolíneo e inverosímil, en todas las peripecias centrales de la política, como ocurre a veces en Galdós. Por el contrario, ciñéndose a su estricta función literaria, la *mimesis* del relato se limitará a desvelar la necesidad de *ficción* que éste tiene... a la intrahistoria de sentimientos y pasiones con los que se han vivido los acontecimientos. Así, por ejemplo, las referencias al *Desastre del 98* que encontramos en *La lucha por la vida*, estarán pobladas de personajes de desmonte y arrabal cuyas andanzas y sentimientos no forman parte del núcleo político de ese hecho histórico, pero cuya narración resulta imprescindible para comprender el alcance real de los acontecimientos generales. La estupidez y la ternura, cuya *mimesis* resulta siempre particularmente *poiética*, se encuentren donde se encuentren, nunca son accesorios en la Historia, ni el Arte, ni en la Literatura.

- *El efecto enigmático de la obra*: Entiende Adorno por tal la resistencia del arte, de la Literatura en el caso que nos ocupa, a la cosificación ideológica... a convertir sus componentes teóricos en recetas doctrinarias, en sucedáneos intelectualistas de vida intelectual:

Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Preguntas como ¿por qué se ha reproducido algo? o ¿por qué se cuenta algo como si fuera real aún no siendo éste el caso y se desfigura así la realidad? no tienen respuesta que convenza a quien tales preguntas hace. Las obras de arte están completamente mudas y desamparadas ante el '¿para qué todo esto?', ante el reproche de su real falta de objetivos. No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es la tarea de la filosofía del arte. (1980: 162)

El relato barojiano es sin duda un relato enigmático. Muchas de las críticas que, desde todo el espectro ideológico ha recibido su autor, se deben justamente a que no siempre ha sido bien comprendida su resistencia, estética y *enigmática*, al doctrinarismo: Al conspirador decimonónico y liberal que es *Aviraneta* (protagonista de las *Memorias de un hombre de acción*) no cabe pedirle fidelidades políticas, ni a ese modernista a lo *Gabriele D'Annunzio* que es *César*, personaje central de *César o nada* no se le puede reprochar el prefascismo de un compromiso político en constante transformación, ni a obras con gran densidad filosófica como *El árbol de la ciencia*, *Camino de perfección* o *El cura de Monleón*



se les debe atribuir una adscripción doctrinal que no buscan. En todos estos casos Baroja no disuelve las preguntas de los personajes, dándolas soluciones fáciles, sino que intenta descifrar los enigmas antropológicos que se traslucen en ellas, puesto que lo difícil para el escritor es "*inventar personajes que tengan vida y que no sean necesarios, sentimentalmente por algo*".³³ Semejante sostenimiento de lo enigmático en el arte empuja, tanto a Baroja como al que se sumerge en su relato de la vida, a una soledad propia del Zaratustra de Nietzsche: "*Un hombre un poco digno no podía ser en este tiempo más que un solitario*."³⁴

- *El efecto methéxico en la aspiración a la utopía*: Entiende por ello Th. W. Adorno un cultivo del arte que sostenga la utopía de modo escéptico e incluso desesperanzado, sobre todo cuando se hace cargo de situaciones pesimistas o tenebrosas. Al mirar de ese modo se puede distanciar una obra artística de las concreciones de lo utópico sin abandonar por ello, necesariamente, el interés por la utopía. Nunca el arte renuncia a ésta, más bien la anticipa en la praxis estética... aunque el artista sea consciente de que, con ello, se hace evidente la imposibilidad de su acabamiento.

...como la utopía del arte lo que todavía no existe está cubierto de negro.... En su tensión hacia una permanente catástrofe está complicada la negatividad del arte, su 'methexis' en lo tenebroso. Ninguna obra de arte existente manifiesta positivamente ser dueña de lo no existente. Esto separa a las obras de arte de los símbolos de las religiones cuya exigencia es trascender la inmediata presencia de la manifestación.

La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada. (Adorno 1980: 180-181)

La *methexis de lo tenebroso* impregna poderosamente el pesimismo barojiano. En donde aparece de modo más destacado es en la novela de Baroja que probablemente se ha traducido a más idiomas, *El árbol de la ciencia*. En ella, Andrés Hurtado, ese personaje enigmático y aparentemente contradictorio, uno de los mayores trasuntos biográficos del propio Baroja que, justamente porque ama la vida, se suicida, imbuido de *methexis* dice lo siguiente:

³³ Baroja, P. *La nave de los locos*, pg. 21.

³⁴ Baroja, P. *Divagaciones apasionadas*, pg. 17



El hombre, cuya necesidad es conocer, es como la mariposa que rompe la crisálida para morir. El individuo, sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son, porque no le conviene. Está dentro de una alucinación. Don Quijote, a quien Cervantes quiso dar un sentido negativo, es un símbolo de la afirmación de la vida. Don Quijote vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros. El individuo o el pueblo que quiere vivir se envuelve en nubes como los antiguos dioses cuando se aparecían a los mortales. El instinto vital necesita la ficción para afirmarse. La ciencia, entonces, el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: La cantidad de mentira que es necesaria para la vida.³⁵

Una correcta comprensión del tan vilipendiado inconformismo barojiano³⁶ debe tener en cuenta este efecto *methéxico* que nos ocupa, pues procede de la renuencia a reconciliar prematuramente lo real con lo ideal, incluso en lo que se refiere a su propia imagen de escritor, por duro que parezca. A ello aludirá ácidamente Baroja cuando comente la reputación de *Hombre malo de Itzea* que le han adjudicado los círculos levíticos de Vera de Bidasoa: "Estudiar y poner en claro los instintos, el orgullo, las vanidades del hombre malo de Itzea, es el objeto de este trabajo."³⁷

Ortega y Gasset, gran comentarista y de algún modo rival inconsciente de Baroja, no quiso o no supo comprender este efecto *methéxico* de la obra de su amigo. Se ha visto ya cómo ateniéndose al reflejo positivo de su propia crítica estética, Ortega tiene por *dispersión* la negatividad con que Baroja integra el discurso filosófico en la Literatura. En *Anatomía de un alma dispersa* llegará a decir:

Esta inadecuación entre la sensibilidad de Baroja y lo que logra expresar es un dato típico que comprueba su manera dispersa de ser. La inspiración energética que le anima es una inspiración filosófica, no literaria. Las novelas de Baroja no suelen mostrar inspiración genuinamente estética. (Ortega y Gasset 1988: 173)

Con semejante punto de vista no es de extrañar que Ortega, en curiosa coincidencia con las buenas gentes de Vera de Bidasoa, aunque de nuevo sin pretenderlo, entienda la irritación

³⁵ Baroja, P. *El árbol de la ciencia*, pg. 176.

³⁶ Se le ha tachado por los Bonilla San Martín, Echegaray, Dicenta, Fernández Almagro, Luis Martín Santos, Benjamín Jarnés entre otros... de *descreído, nihilista, acoplejado, reaccionario, ineficaz, ácrata, contemplativo, diletante, irrespetuoso con el lector, insultante, extremado*, etc...

³⁷ Baroja, P. *Juventud, egolatría*, pg. 24.



que provoca en algunos esa manifestación inequívoca de la *methexis* barojiana que es el perenne inconformismo:

Porque Baroja no se contenta con discrepar en más o menos puntos del sistema de lugares comunes y opiniones convencionales, sino que hace de la protesta contra el modo de pensar y sentir convencionalmente nervio de su producción..... En cierta manera, pues, es justo que el hombre 'social' se sienta, a leer los libros de Baroja, herido e irritado.(1988: 102)

Para *Ciplijauskaité Biriuté*, en cambio, el inconformista estilo barojiano no se caracteriza como opina *Ortega* por la dispersión, pues la información rápida, impresionista e inacabada de los hechos que nos ofrece acaba produciendo un efecto realista... digamos, más bien, un efecto de esa *methexis* a la que se refiere Th. W. Adorno y por la cual sostener la utopía del arte, incluso la utopía de *lo real*, puede producir hallazgos brillantes, intuiciones exactas y momentos irrepetibles, pero exige también no obsesionarse en la narración de lo que acontece (*lo otro*), por la perfección numinosa y abstracta:

Las obras de arte no se distinguen de los seres transitorios por su perfección superior, sino porque, igual que los fuegos artificiales, se actualizan en el brillo de un instante en su manifestación expresiva. No son tan sólo lo otro respecto de lo empírico, todo en ellas es eso otro. (Adorno 1980: 113)

- *El efecto de lejanía en la experiencia artística*: Equivale este efecto estético al rechazo que expresa la obra de arte de toda *objetivación*, en particular de la de *objeto incardinado en un sistema*. Toda obra literaria está teoréticamente inacabada y si no es posible su *reificación* en ningún producto ideológico es debido a que ni siquiera es posible su *reificación* como *discurso* racionalista, como objeto establecido eludiendo la subjetividad. El distanciarse de ser objeto equivaldría por tanto a eludir la pretensión de ser *cosa en sí*, *producto acabado*, *mercancía concreta* o *bandera ideológica* etc... Por lo mismo la obra de arte, en su lejanía, renuncia también a ser una *propuesta moral objetiva*, haciendo del rescate de la subjetividad algo inherente a ella... aunque, nuevamente de modo *aporético*, esa misma subjetividad que la imbuye acabe objetivándola como experiencia estética:

La obra de arte es objetiva como algo conseguido en su totalidad por la mediación subjetiva



de todos sus momentos. Esa afirmación de la crítica del conocimiento de que la subjetivación y la cosificación son correlativas se verifica primordialmente en estética.³⁸

Algunos exponentes del efecto de *lejanía estética* en la obra barojiana podrían ser los siguientes:

- La insistencia de Baroja en practicar la *dogmatofagia*, es decir en aspirar al mismo tiempo al conocimiento y a la crítica de ideologías.
- La minusvaloración de sí mismo como hombre "*humilde y errante*" que "*nunca será nada*", siendo así que, con frecuencia, su peripecia personal es el eje cardinal de su producción literaria.
- Las apelaciones constantes al lector en la suposición de que éste sigue fielmente la secuencia de sus obras, a pesar de lamentarse de que gran parte de sus lectores no logran entrar en la estética de sus libros.
- La frecuente semitransformación (o mejor, la transformación nunca concluida), de individuos del entorno en personajes literarios, de hechos cotidianos en situaciones extraordinarias, de marcos físicos en ambientes humanos, de acontecimientos sociales en experiencias morales etc...

Bien se le podría atribuir al *efecto estético de lejanía* esta observación, antivitalista sólo en apariencia, que el propio Baroja hace a propósito de la novela *Rouge et Noir* de su maestro *Stendhal*: "Si la vida es así, con raras excepciones, es turbia, oscura y sin brillo. La novela quizá es lo que no debe ser como la vida."³⁹

La renuncia a la catarsis

El último de los efectos de estética que, en opinión de Adorno, pone de manifiesto la obra de arte es el *efecto de renuncia a la catarsis*. Entiéndase por *catarsis* la mitificación del criticismo y la rebeldía artísticos: La insuficiencia del artificio argumental y de la ideología para comprender la vitalidad que rige en la experiencia estética, ha inducido en ocasiones a algunos artistas y a la propia filosofía contemporánea del arte (por ejemplo en algunos escritos de Marinetti, Jünger, Wilde etc...) a identificar el arte con la propia magnitud de su

³⁸ Ibid. pg. 223.

³⁹ Baroja, P. *La nave de los locos*, pg. 26.



espectáculo o con la fruición emocional que llega a producir el momento crítico y destructivo de la dialéctica desatada en él. Se ha llegado a advertir en esa magnitud y en esa emoción, tanto un espíritu objetivo, como la evidencia de que el arte es un producto exclusivo de la subjetividad. Pero sobre todo se ha atribuido a esa magnitud y emoción, la capacidad de purificar la experiencia estética, rejuveneciéndola y liberándola de lastres históricos. Extremando este planteamiento se ha llegado, incluso, a una interpretación catártica de "el arte por el arte" en donde éste consiste exclusivamente en destrucción o en las pasiones desatadas en ella, sin importar su coste. La experiencia trágica del siglo XX, sin embargo, no permite ya una interpretación pedestre de la autonomía del arte. El cultivo de la Estética, no puede equivaler al esteticismo, ni siquiera al destructivo y revolucionario, sino al sostenimiento cada vez más complejo y contradictorio de su propia apelación moral. Semejante propósito equivale a asumir riesgos, el de la aporía sobre todo, pero no a renunciar al criterio axiológico de la ponderación racional de bienes y fines. De lo contrario el arte, y no sólo él, se encaminaría a la barbarie:

La catarsis es una acción purificadora en contra de los afectos que está de acuerdo con la opresión. Por eso ha quedado anticuada como parte de la mitología artística. La doctrina de la catarsis imputa al arte ese mismo principio que, después, la industria de la cultura se ha apropiado...El 'Jugendstil' colaboró no poco en ello con su ideología de la vuelta del arte a la vida y con las sensaciones de Wilde, D'Annunzio y Maeterlinck, preludios de la industria de la cultura...Así ha sido como el principio de "L'art pour L'art"...se ha convertido en la cobertura de su contrario. (Adorno 1980: 312)

Está claro que algunos escritos juveniles de Baroja, participan de ese aire del *Jugendstil* que denuncia Adorno. Ahora bien, salvo en esos momentos iniciales y a medida que el relato da paso a la novela, el uso negativo de la dialéctica, de la iconoclastia incluso... de lo que el propio Baroja denomina *dionisismo*, no equivale ya a una catarsis inhibidora del discurso moral. Dicho de otro modo, Baroja va ponderando en su obra con creciente sutileza, el valor y la justificación de la acción, sobretodo de la que se presenta como destructiva de lo viejo y purificadora del presente. Así en "*Juventud, egolatría*", una obra de *higiene* que en 1917, entre otras cosas, acusa el impacto de la Gran Guerra que por entonces asolaba Europa, escribirá lo siguiente:

Cuando hojéo los libros míos, ya viejos, me da la impresión de que muchas veces, como un



sonámbulo en completa inconsciencia, he andado por la cornisa de un tejado, a riesgo de caerme y otras, me he metido por caminos llenos de zarzas, en donde me he arañado la piel.⁴⁰

Se puede fácilmente constatar que el estilo barojiano, entre el pesimismo desgarrador de *Vidas sombrías* o *La lucha por la Vida* y el más lírico de *El Pasado o El mar*, ha ido ponderando cada vez con mayor sutileza la compleja reconciliación de los personajes y su acción con un discurso moral. Por ejemplo, en 1.912, en *El mundo es así*, el personaje central de la novela, *Juanito Velasco*, justifica la vida decadente en la catarsis de la acción con estas palabras:

Sí; todo es violencia, todo es crueldad en la vida. ¿Y que hacer? No se puede abstenerse de vivir (sic), no se puede parar, hay que seguir marchando hasta el final.⁴¹

En cambio diez años después, en la introducción de *Mascaradas sangrientas*, el relator se distancia de las acciones terribles y viscerales de una de las partidas en las que ha degenerado moral y políticamente el Carlismo con estas otras palabras:

...así, el autor, viejo y dilecto amigo nuestro, marcha en su libro planeando a la vista del crimen, con el corazón un poco ligero y la jovialidad honda del que sintió en otro tiempo, en las acciones algo peligrosas, la embriaguez plebeya y dionisiaca...⁴²

En sus Memorias, Pío Baroja nos da testimonio explícito del escepticismo sosegado y epicúreo que ha ido fraguándose en él con la madurez. En esas Memorias precisa que 1.914 dividió su obra en dos etapas: La primera de *arrogancia* y *nostalgia*, la segunda de *historicismo* e *ironía*. Debe incluirse en ese nuevo talante el distanciamiento definitivo de la catarsis, lo cual coincide, además, con la intensificación que acusan desde 1.912 los conocimientos filosóficos de Baroja... con el perfeccionamiento proteico de su obra, del que Julio Caro (1984) nos ha dado noticias exactas.

⁴⁰ Baroja, P. *Juventud, egolatría*, pgs. 23 y 38.

⁴¹ Baroja, P. *El mundo es así*. pg. 213.

⁴² BAROJA, P. *Mascaradas sangrientas*, pg. 10.



Para quién relatar: selección y educación frente a la catarsis

Convencido de que en toda obra literaria, *“el disimulo es imposible, porque allí donde menos lo ha querido el hombre que escribe, se ha revelado.”*⁴³ Baroja no ocultará nunca sus contradicciones o aporías, pero tampoco se privará de criticar a los numerosos lectores que se acercan a su obra desde corsés ideológicos y por tanto superficialmente:

... en mis libros, el lector, en general, no entra. Yo tengo una esperanza, quizá una esperanza cómica y quimérica, la de que el lector español de dentro de treinta a cuarenta años, que tenga una sensibilidad menos amanerada que el de hoy y que lea mis libros, me apreciará más y me desdeñará más.⁴⁴

La dialéctica del relato barojiano incluye una cierta prevención ante la catarsis que pueda derivarse de su negatividad, que desautoriza cualquier interpretación simplista e ideológica de ese relato. Las alusiones y referencias doctrinales tienen el propósito de suscitar vitalidad cultural y estética antes que adhesiones. La negatividad dialéctica de los hechos y la acción, la escritura y la lectura sin fin que los constituye y el riesgo de catarsis que se corre con ello, apelan directamente al lector... a un tipo determinado de lector. No en vano el texto que se acaba de citar se parece a aquél en donde Nietzsche anuncia que sus mejores lectores aparecerán en el siglo XXI y sigue, casi al pie de la letra, el deseo expresado por este Filósofo alemán en *Ecce Homo*:

No quiero 'creyentes', pienso que soy demasiado maligno para creer en mí mismo, no hablo jamás a las masas... Tengo un miedo espantoso de que algún día se me declare 'santo'.
(Nietzsche 1978: 123)

Justamente porque *Baroja* tampoco desea ser santo ni hablar a las masas preferirá al lector de libros frente al lector de periódicos.⁴⁵ Tal elitismo en el lector es correlativo al del escritor-asceta *humilde y errante* (imagen que de nuevo evoca a Nietzsche) y cuadra bien con los elementos de estilo que se han examinado aquí: Negatividad estética, licencias de heterodoxia gramatical, digestión librepensadora e individualista de la catarsis... Se trataría,

⁴³ BAROJA, P. *Juventud, egolatría*. “Egotismo” pg.22

⁴⁴ Ibid. “Yo escritor”, pg. 37.

⁴⁵ BAROJA, P. *El tablado del Arlequín*, “La Novela”, pg. 100.



por tanto, de un *elitismo ácrata* que a Ortega, elitista *orgánico y sistemático*, no dejó de parecerle una *extravagancia indefendible* (1988: 120). Ese *elitismo ácrata* veía en los corsés académicos, sociales y políticos formas de igualación y de barbarie que, en el fondo, constituyen una variante hipócrita de la propia catarsis. Todo ello entronca con una vieja tradición hispánica de individualismo librepensador, pero también revelará una *sensibilidad filosófica* de tipo vitalista en el ejercicio literario que el propio Ortega, a pesar de todo, comprenderá bien cuando escriba en *El espectador*:

La corrección gramatical –dado que exista una corrección gramatical- abunda hoy en nuestros escritores. Sensibilidad trascendente, en cambio, se encuentra en muy pocos. Tal vez en ninguno como en Baroja... yo tengo que hablar de la sobra de su espíritu, de su individual postura ante ese temblor ubicuo que llamamos la vida... (1988: 91, 94, 102)

El elitismo individualista que expresa Baroja con el cultivo negativo de la dialéctica y su digestión de la catarsis, aunque no pretenda discípulos ni seguidores, tiene sin embargo un inequívoco efecto educativo: Al no proporcionar a sus lectores justificaciones intelectuales definitivas de sus relatos o personajes, les acostumbra a una cierta soledad teórica, a la experiencia moral y estética del sinsentido o de la nada, a una suerte de ascetismo relativista, en donde finalmente tampoco les abandona... si son capaces de asumir tal situación sin resentimiento. Se advierte esto bien en la figura, en ocasiones profética en ocasiones socrática, de *Juan* el protagonista de *Aurora roja*, que no busca anarquistas al uso sino tipos voluntaristas, ácratas místicos que no se legitimen con los ideales que profesan sino con la superación, en su modo de vivir o de morir, de las insuficiencias o aporías que tienen esos ideales⁴⁶ Todos recelan de él, incluso sus propios correligionarios, pero finalmente todos le reconocen como el anarquista más auténtico... por contradictorio que parezca, como un tipo superior a los demás. En esa misma calve de selección educativa de lectores en torno al individualismo, se deben interpretar otros muchos personajes y pasajes barojianos: *Andrés Hurtado* en *El árbol de la Ciencia* (un precursor epicureo que elige morir)... *Pepe*, en *Camino de perfección* o *César Borgia* en *César* o *nada* (que elijen caminar hacia un superhombre que no se *resigna a vivir*, sino que *quiere vivir*)... *La leyenda de Jaun de Alzate* (en donde se reivindica un nietzscheano y extemporáneo *sentido de la tierra* que sobrepasa el presente)... *Santhi Andía*, *Chimista* o *Embil* de la tetralogía *El Mar* (en donde la moralidad de los personajes está *más allá del*

⁴⁶ Baroja, P. *Aurora Roja*, caps. III y V de 10 tercera parte



bien y del mal)... la *República de los chapelaundis del Bidasoa en Momentum Catastroficum* (en donde lo vasco se distingue precisamente por un individualismo versátil, radicalmente contrario del modelo bizkaitarra, tribal, racista y de sacristía):

Yo no sé, en verdad, si este individualismo es bueno o malo. Siempre lo he tenido, siempre he sido igualmente individualista e igualmente versátil. Antes, como muchos, me sentí universalista y aspire a ser ciudadano del mundo; luego me he ido replegando sobre mí mismo, y hoy me parece demasiado extenso ser español, y hasta ser vasco, y mi ideal es ya fundar la República del Bidasoa con este lema: 'Sin moscas, sin frailes y sin carabineros'.

Este programa, expuesto por mí en un folleto, no tuvo éxito y, sin embargo, no creo que sea más estúpido que los programas de las otras Repúblicas o Monarquías.

Un pueblo sin moscas quiere decir que es un pueblo limpio; un pueblo sin frailes revela que tiene buen sentido, y un pueblo sin carabineros indica que su Estado no tiene fuerza; cosas todas que me parecen excelentes.⁴⁷

El camino pedagógico que Baroja hace recorrer a sus lectores para desembocar en el universo poético y vitalista de sus relatos, deja bien claro, sin embargo, que a quien prefiere como lector no es al discípulo sumiso, sino al filósofo proteico y epicúreo que cultiva el escepticismo sin decaer en la catarsis... sin temor a que su individualismo pueda parecer grotesco:

Podrán decirme los sabios que yo no tengo derecho a llamarme discípulo de Epicuro; pero cuando pienso en mí, me viene espontáneamente a la imaginación el título grotesco que Horacio dio a los epicúreos en sus epístolas. Título grotesco que a mí casi me parece un honor: cerdo de la piara de Epicuro. ("Epicuri de grege porcum") (Nietzsche 1978: 49).⁴⁸

La sutileza de este comentario, recuerda al *hombre que trabaja y juega* descrito por Eugenio D'Ors y más al fondo a la representación que Nietzsche ofrece del superhombre como un niño.⁴⁹ Y es que, a propósito del tipo de dialéctica que la escritura barojiana y su voluntad de estilo ponen de manifiesto, bien se le puede adjudicar a su autor el aforismo que aquél filósofo incluyó en *El Gay saber*:

El epicúreo escoge para sí la situación, las personas y hasta los acontecimientos

⁴⁷ Baroja, P. *Divagaciones apasionadas*, "Divagaciones de autocrítica", pg. 24-25.

⁴⁸ Baroja, P. *Juventud, egolatría*, pg. 29.

⁴⁹ En I, "*De las tres transformaciones*". Véase también, III, "Del hombre superior" pg. 394



que se acomodan a su disposición más sensible y más intelectual; renuncia a lo demás -esto es, a la mayor parte-, porque vendría a ser para él un precio demasiado grande y pesado. (Nietzsche 1973: 315)

Bibliografía

Las citas referidas a los escritos de Pío Baroja se realizarán según la versión de las obras completas de este autor conmemorativa del centenario de su nacimiento, que viene publicando la Editorial Caro Raggio (Madrid) desde el año 1973 hasta el presente.

Abellán, J.L. (1995) El filósofo Antonio Machado. Madrid, Pretextos.

Adorno, Th. W. (1980) *Teoría estética*, Ed. Taurus, Madrid.

Adorno, Th.W. (1998) *Minima moralia*. Madrid, Taurus.

Bürguer, P. (1997) "Capítulo III: La obra de arte vanguardista", *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona.

Caro Baroja, J. (1984) Introducción a *La nave de los locos*", de Pío Baroja, Caro Raggio, Madrid.

Casullo, N. et al (1996) Itinerarios de la modernidad. Teórico 4: *El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas*. Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires

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

Lasagabaster, (1998), Baroja: *El carnaval de la escritura (en Baroja la escritura interminable)* rev. Ínsula, nº 617, Madrid

Lasagabaster, JM (ed.) (1989) Pío Baroja (*Treinta dos años después*) Cuadernos Universitarios. San Sebastián, Mundáiz.

Nietzsche, F. (1973) *El Gay saber*. Ed. Narcea. Madrid.

Nietzsche, F. (1978) *Así habló Zaratustra*. ED. Alianza, Madrid.

Nietzsche, F. (1978), *Ecce Homo*, Ed. Alianza, Madrid.

Ortega y Gasset, J. (1988), *Ensayos sobre la Generación del 98* Ed. Revista de Occidente-Alianza, Madrid.



Datos del autor

El Dr. Ramón Emilio Mandado Gutiérrez es profesor de Historia de la Filosofía Española en la Universidad Complutense de Madrid. Es, además, Presidente de la "Real Sociedad Menéndez Pelayo" y Miembro de la Junta Directiva de la "Asociación de Hispanismo filosófico".

