BAROJA, CRITICO LITERARIO

En las *Memorias* y en otros libros autobiográficos y ensayísticos de Baroja se encuentra una gran cantidad de opiniones sobre escritores antiguos y modernos. Tan gran cantidad, que quizá Baroja, como dice Rafael Ferreres (1), debería haber escrito una historia de la literatura. En todo caso, pienso que tal vez esa historia de la literatura pueda aún confeccionarse espigando, clasificando y ordenando los juicios barojianos. Al menos sería posible una historia de la novela española —y aun europea— de los siglos XIX y XX, historia que resultaría sin duda tan interesante y sugestiva como la que de la poesía de ese mismo período escribió Luis Cernuda, el único crítico literario español que en independencia y sinceridad puede compararse de entrada con Pío Baroja.

Tal vez, para seguir hablando, lo primero que debamos hacer sea explicar un poco lo que entendemos por crítico literario y en qué sentido puede serlo Baroja. Podemos decir que hay, en primer lugar, dos clases de crítica: la que pretende fundamentalmente potenciar la obra, explicarla, interpretarla, hacerla más asequible a los lectores, y la que intenta, sobre todo, dar sobre ella un juicio de valor. Baroja se inscribe en esta última, en la más difícil. Otra posible clasificación sería la siguiente: de un lado, la crítica académica y universitaria, la crítica de los especialistas, cada día más sofisticada por cierto, y en general excesivamente preocupada por métodos y sistematizaciones; de otro lado, la crítica anárquica, que tiene como único patrón el gusto individual. Baroja pertenece también, evidentemente, al segundo tipo; es decir, al tipo de crítica en que es más difícil acertar y más fácil equivocarse. Por supuesto que es la suya una crítica subjetiva, lo cual no quiere decir en modo alguno que sea incoherente ni arbitraria, como (no obstante lo que tantos dicen y repiten) espero que tendremos ocasión de comprobar más adelante. Al enjuiciar a un autor determinado, claro está que esta crítica a que nos referimos

(1) RAFAEL FERRERES: *Pío Baroja, crítico literario,* en *Los límites del modernismo,* Ed. Taurus, Madrid, 1964, pp. 105-109. Lo citado en página 105.

será muchas veces poco comprensiva, injusta, pero si (como ocurre con Baroja) obedece a una opinión sincera, el juicio será siempre interesante. El otro tipo de crítica no se aventura en cambio casi nunca a dar un juicio; se limita a presentar, a interpretar, a comentar o a resumir, y cuando valora no suele ser sincera o, lo que es lo mismo, no da un juicio auténticamente personal, no se compromete. Algunos confunden el juicio propio con lo subjetivo, y el juicio ajeno con lo objetivo. Es un error: todo juicio es subjetivo por definición. Lo que pasa es que hay críticos sin criterio, que se limitan a repetir lo que otros dicen, y de este modo, además de no correr más riesgos que el de hacer de papagayos, pueden encima presumir de objetivos. Baroja, cuando opina sobre otros escritores (sea cual sea su renombre) tiene en cambio tanto criterio —valga la expresión— que para nada tiene en cuenta el criterio de los demás. Eso tenemos que agradecerle. Su crítica es tan subjetiva como la de todo el mundo, pero más independiente y sincera que la de nadie. Sólo Cernuda, como antes decía, puede comparársele en este sentido (2). Ambos vienen a ser (sin otra relación entre ellos que la de su sinceridad, esa *rara avis)* el polo opuesto a ese tipo de escritor de matices (es decir, cauto y equívoco) que tan frecuentemente entre nosotros pasa por crítico literario... para no decir nada de otros que pasan por historiadores de la literatura. Claro está que los dos —Baroja y Cernuda— se equivocan muchas veces (más veces Cernuda que Baroja, me atrevería a decir), pero sus equivocaciones, sus puntos de vista personales también nos sirven para matizar los nuestros, para discutirlos, para refutarlos, para contrastarlos y aquilatar así dialécticamente nuestros propios gustos y actitudes. Por eso Baroja, como después Cernuda, nos enseñó más a muchos de los lectores de mi generación (de los que nacimos durante la guerra o al acabar la guerra y despertamos a la vida intelectual en la década de los cincuenta) que todos los manuales de literatura al uso por aquellos años. Tiene razón Ferreres cuando dice que «don Pío es un docente estupendo», cuando señala que «el estudiante de literatura comienza a tener independencia de criterio, a pensar y repensar sobre los escritores, no cuando lee manuales, sino cuando un hombre como don Pío le da ímpetu para que piense, que medite al encontrarse ante contradicciones patentes entre

(2) Cernuda se niega, sin embargo, a dar su opinión sobre ciertos poetas amigos. Está en su derecho, y siempre es mejor callar que mentir. Pero en esto, como en otras cosas, Baroja le lleva ventaja... a pesar de que «escriba mal en su género (el positivista)». Véase: LUIS CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 2.ª ed., Ed. Guadarrama, Colec. Punto Omega, núm. 82, Madrid, 1970, página 164. La frase entrecomillada anteriormente sobre Baroja está en nota de la página 122.

la opinión oficial y la de un escritor de talla como Baroja» (3). En este sentido, como digo, la deuda que con él tenemos contraída muchos estudiantes de literatura de los años cuarenta y cincuenta es incalculable: agradecimiento parecido al que —contra el parecer de Corrales Egea (4), entre otros— le debemos en un campo estrictamente ideológico los que nos formamos en la terrible inopia, en el profundo desamparo intelectual de estas tierras y de aquellos años, como en alguna ocasión espero tener la oportunidad y el gusto de mostrar.

Pero acerquémonos más a lo que entendemos por crítica literaria barojiana. Llama la atención, en primer término, la poca importancia que se le ha concedido. Muchos, la mayor parte, se la toman a broma, creen literalmente que es cosa de risa, que son ganas de nadar a contracorriente, de salirse como sea del lugar común. En el mejor de los casos se estiman sus opiniones como muy personales y «subjetivas». y casi todos, aun los más fervorosos «barojianos», califican con frecuencia de *arbitrarios* sus juicios y apreciaciones. Es curioso: hasta su propia hermana, según nos cuenta su sobrino Julio Caro en ese espléndido artículo que encabeza el primer tomo de *Baroja y su mundo*, le reprochaba a veces fraternalmente su arbitrariedad, y el propio Julio Caro reconoce:

> No era fácil cuestión la de saber cuáles eran sus grandes hombres... Metía en su santuario a Cervantes y a Calderón, pero no a Lope y a Quevedo. Veneraba a Kant, pero no a Hegel... Y era difícil saber la razón de las simpatías y las predilecciones porque, en esto, sí creo que era vasco típico, es decir, muy poco aficionado a razonamientos largos (5).

Vemos, pues, que el propio Julio Caro (tan barojiano él y que tan bien entendió a su tío) acepta que las simpatías y antipatías literarias de Baroja dan la impresión de algo muy personal y, en cierto modo, caprichoso, aunque la última frase transcrita nos orienta bien hacia la justa explicación de esa apariencia de arbitrariedad. Creemos, en efecto, que Baroja era poco dado (no sé si por ser vasco, que eso no me interesa) a las matizaciones y a los largos razonamientos; pero estamos también convencidos de que tenía, desde sus supuestos estéticos (teóricos y prácticos), muy buenos motivos para estimar a Cer-

(3) R. FERRERES, *op. cit.*, pp. 108 y 109.

(4) Me refiero particularmente a las opiniones expuestas por este autor en *De «La sensualidad pervertida» a «La estrella del capitán Chimista»*, en *Baroja y su mundo*, obra colectiva realizada bajo la dirección de Fernando Baeza, prólogo de P. Laín Entralgo, 2 tomos y un apéndice (3 vol.), Ed. Arión, Madrid, 1961, tomo I, pp. 183-206, esp. 200-201.

(5) JULIO CARO BAROJA: *Recuerdos*, en *Baroja y su mundo*, tomo I, pp. 35-73. Lo citado en pp. 64 y 57, respectivamente.

vantes por encima de Quevedo, y a Calderón bastante más que a Lope de Vega; en otras palabras, que sus apreciaciones no eran en modo alguno caprichosas ni producto de su humor del momento, sino consecuencia clara de unas convicciones estéticas, ideológicas y éticas muy arraigadas; consecuencia, por otra parte, perfectamente coherente y sistemática, aunque instintiva, no racionalizada (no olvidemos que Baroja es un artista, no un pedante). Todo esto es lo que, sin ánimo de agotar el tema, trataremos de razonar y ejemplificar a continuación. Nuestra tesis consiste en que, desde sus supuestos, la crítica de Baroja no es arbitraria, sino coherente, y, con frecuencia, muy perspicaz y muy certera. Esto, dejando a una lado lo que ya constituye de entrada su máxima originalidad como crítico, lo que hace de él un mirlo blanco de la crítica, es decir, la sinceridad de sus juicios y el amor a la verdad que preside siempre tanto sus elogios (escasos) como sus censuras (abundantes). Y notemos de camino que, contra lo que suele creerse, es más difícil la crítica que el ditirambo, porque —lo observa atinadamente Ferreres— «cuando se va a contrapelo hay que acertar en lo que se censura, so pena de caer en un absurdo criticón» (6), que es precisamente —añado yo— por lo que vienen tomando a Baroja algunos simples y muchos pedantes.

Para mejor entender la arraigada posición desde la que Baroja lanza los dardos de sus opiniones críticas, quizá sea conveniente hacer unas breves consideraciones acerca de sus supuestos ideológicos, éticos y estéticos.

Su ideología

Es de sobra conocida y la ha sistematizado en una tesis doctoral, recogida en parte en sus *Memorias* por el propio Baroja, Helmut Demuth, aunque hoy resultan mucho más interesantes en este sentido las páginas que le dedica Sobejano en su magistral *Nietzsche en España* (7). Desde un punto de vista marxista y fischeriano, con un criterio polémico y, en definitiva, poco objetivo, ha hecho de ella últimamente un buen resumen crítico Martínez Laínez (8).

(6) R. Ferreres, *op. cit.*, p. 109.

(7) H. Demuth: *Pío Baroja: Das Weltbild in seinen Werken*, Hagen, 1937. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, esp., pp. 347-395.

(8) F. Martínez Laínez: *El sentimiento político de Pío Baroja*, en *Revista de Occidente*, 2.ª ép., núm. 62, mayo 1968, pp. 185-203. Aunque de intención divulgadora, tiene interés en este sentido el reciente *Pío Baroja*, de Eduardo Tijeras, EPESA, Madrid, 1971, esp. pp. 82-97.

Conviene insistir tal vez en que Baroja viene a ser, ante todo, un escéptico radical; un nihilista, si así se prefiere. En casi todos los campos de la especulación humana —aparte de su devoción por la ciencia— se limita a hacer el mínimo de afirmaciones, y así resulta liberal-romántico-anarcoide en política (de los del individuo contra el Estado, dice él), agnóstico en filosofía, individualista en todo, antifanático y dogmatófago, como se autodefine en *Juventud, egolatría* (9). Claro está que, literariamente, y a consecuencia de sus ideas, no le serán simpáticos, por ejemplo, los integristas, por el solo hecho de serlo, ni los socialistas (al menos los socialistas españoles de su tiempo), ni en general los doctrinarios de cualquier partido, confesión o filosofía. Baroja rechaza así, o censura, a una gran cantidad de escritores desde un punto de vista ideológico perfectamente legítimo, que son sus propias convicciones. Eso no quiere decir que sea un dogmático por su parte. Si advierte otros valores literarios —éticos o estéticos— en escritores ideológicamente opuestos, no dejará de reconocerlo así. Por ejemplo, si hay algún escritor contemporáneo que ideológicamente se halle en las antípodas —o en una de las antípodas, si así lo prefieren Martínez Laínez y algún otro— de Baroja, éste es Menéndez y Pelayo. Ya puede suponerse lo que piensa Baroja del autor de la *Historia de los heterodoxos*. Pero, aun así, y refiriéndose concretamente a esta obra literaria, también sabe verle algo de positivo:

> Menéndez y Pelayo me da la impresión de un escritor que marcha entre dos corrientes; una, la más limpia, es la del humanista que puede llegar a saborear el gusto pagano de una obra latina o griega; la otra, la más turbia, es la del tradicionalismo español exclusivista, limitado y pobre *(Las horas solitarias;* V, 307).

A veces esos valores que, por encima de sus convicciones ideológicas, despiertan el interés de Baroja son sólo los de la cultura y la inteligencia, sobre todo la inteligencia filosófica capaz de una profundidad de visión, expresada formalmente en un estilo —al menos— no excesivamente adobado para su paladar. Esto explica, por ejemplo, su aceptación de Calderón. Si no acepta también a Quevedo, o sólo en parte lo acepta, es porque en Quevedo ve sobre todo al hombre

---

(9) *Juventud, egolatría,* 1917; V. 158. En adelante, salvo excepciones, citaré a Baroja en el texto por *Obras completas,* 8 vol., Biblioteca Nueva, Madrid, 1946-1951. Doy siempre, a continuación de la cita, el número romano del tomo y la cifra arábiga de la página; en algunos casos antepongo el título de la obra y el año de su aparición. Conviene advertir, sin embargo, que de algunos volúmenes de esta edición de *Obras completas* —del tomo primero, por ejemplo— han debido de hacerse, al menos, dos impresiones con distinta paginación. Es, además, edición algo descuidada a veces y, desde luego, intervenida en su día por la censura; pero es también, hoy por hoy, la más cómoda para todos.

de ingenio, no al filósofo estoico ni al poeta moral, y porque siente también por él un rechazo estético debido a su estilo, a su prosa conceptuosa y retorcida, mientras Calderón (barroco también como Quevedo) escribe en verso y con un lenguaje —para ser en verso— menos rebuscado.

No voy a intentar aquí, porque no es el caso, un planteamiento polémico de la ideología barojiana. Pero sí me interesa, puesto que la ocasión se ofrece, dejar constancia de mi profundo desagrado ante el hecho de que este escritor, a causa de sus ideas, haya sido absurda, fanáticamente vapuleado desde la derecha y desde la izquierda. Ultimamente, desde el segundo campo ideológico, ha merecido la condena minuciosa e implacable del citado Martínez Laínez, que, en cierto modo, no ha hecho más que sistematizar y hacer pública la opinión crítica respecto a Baroja flotante en ciertos sectores, y seguir la huella trazada años antes por Corrales Egea (10), quizá el primero —dentro de España— en abrir fuego abiertamente contra el escritor tomando como base sus ideas políticas y el reflejo de éstas en su obra literaria. Y yo me pregunto: ¿Pero qué pretenden estos autores? ¿De qué quieren convencernos? ¿De que Baroja pertenecía social e ideológicamente a la pequeña burguesía liberal y participaba de las tensiones psicológicas propias de esta clase? ¿De que deseaba la libertad y la seguridad a un tiempo? ¿De que no estaba conforme con lo que había, pero desconfiaba de lo que había de venir? ¿De que era un esteta y no un político? Bien, ¿y qué? ¿Hay que quemarlo por eso, como preguntaba Rafael Conte en un artículo de *Informaciones?* (11).

Me parece bien que se pongan las cosas en su punto, pero nada más. Baroja no creía en Dios, pero tampoco creía en la revolución; no era católico practicante, pero tampoco marxista ni bakuninista; despotricaba contra la sociedad en que le tocó vivir, le indignaban sus injusticias, sus miserias y sus estupideces, pero no creía en una sociedad futura. ¿Lo condenaremos por eso a la hoguera? Bien está que media España haya estado dispuesta a prender fuego a esa hoguera por la mitad de esos delitos, pero mala cosa sería que la otra media quisiera también aportar su leña para hacerle purgar la otra mitad. Es cierto que Baroja tenía su propia ideología y que en esto no fue mucho más allá que cualquier intelectual de su tiempo y de su clase, pero conviene que le juzguemos (porque eso es lo que

(10) J. Corrales Egea, *op. cit.* Parecida es la actitud de Luis Landínez, en el mismo volumen de *Baroja y su mundo*, pp. 110-124. Quizá ambos parten de las afirmaciones de Sender en un conocido artículo reproducido también en dicha publicación, tomo II, pp. 339-343.

(11) Rafael Conte: «¿Hay que quemar a Baroja?», en *Informaciones*, 27 de junio de 1968.

era y lo que pretendía ser) como escritor, como artista, como observador de su época, y no como ideólogo. Es más, todos, creo yo, aceptamos hoy como algo incontrovertible que Baroja unía, a una inteligencia agudísima y a unas dotes excepcionales para captar y sintetizar lo concreto, una cierta incapacidad de ideación. A esto añadiríamos, por nuestra parte, el reparo a ciertas contradicciones alimentadas por ciertos arraigados prejuicios, tal vez de origen psicológico, en los que vemos hoy, desde este punto de vista, los aspectos más negativos de la obra barojiana, y que fundamentalmente podríamos resumir así: racismo, puritanismo y escepticismo político.

Su estética

Respecto al estilo, Baroja ha sido siempre, como todo el mundo sabe, enemigo del énfasis, de la retórica, de lo ampuloso y de lo retorcido; partidario, teórica y prácticamente, del estilo llano, de la sencillez, de la naturalidad; de un lenguaje que tiene como base de referencia la lengua hablada y no la anquilosada y marchita tradición literaria que le llega a través de los escritores de la Restauración; de una retórica en tono menor frente a la gran retórica de Valle-Inclán o de Pérez de Ayala, o frente a la retórica media y a veces trasnochada de Unamuno. Añádase a esto la depurada sinceridad de tono que Baroja practica y exige. Azorín dijo, y casi todos aceptan hoy, que el secreto de Baroja es su estilo (12). Sería conveniente añadir que el secreto de su estilo está, de una parte, en que tiene como base la lengua hablada, y de otra, en la sinceridad de su tono, matizada de un especial pudor típicamente barojiano (que opone su sinceridad a la de Unamuno, por ejemplo). Pero sería necesario añadir también que Baroja tiene, además de su estilo, otro secreto. Este segundo secreto parece, en principio, que consiste también en la sinceridad (no del tono, sino del contenido de su comunicación), pero en realidad, como muy agudamente ha señalado Alberich, lo asombroso

(12) «De cuantos elogios inspira a Azorín la literatura barojiana, ninguno más incondicional que los dedicados a su estilo», resume Luis S. Granjel (*El Baroja de Azorín*, en *Baroja y otras figuras del 98*, pp. 87-104; lo citado en p. 101). Lo cual no quita para que un escritor como Fernando Díaz-Plaja esté aún convencido de que esto del estilo de Baroja es una especie de invento del cerrilismo y el absolutismo hispánico —Azorín incluido, sin duda—, como se desprende del siguiente fragmento: «Los admiradores de Baroja no admiten que su ídolo tenga un estilo gramatical deficiente y, si se les pone [*sic*] ejemplos patentes, dicen que Baroja «tiene el estilo de no tener estilo» o algo parecido... Todo es granítico, inmutable». Tan granítico y tan inmutable, al parecer, como la idea de que el estilo tenga forzosamente algo que ver con la gramática. (F. Díaz-Plaja: *El español y los siete pecados capitales*, 8.ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 271.)

de Baroja no reside —o no reside sólo— en su sinceridad, sino en lo que esa sinceridad (siempre pudorosa y depurada, por otra parte), como una ventana abierta, ofrece al lector. ¿Y qué es lo que vemos a través de esa ventana? Según Alberich es, sobre todo, «un desencanto completamente inusitado entre nosotros» (13). Puede que Alberich, el crítico universitario que quizá mejor ha calado hasta hoy en Baroja, tenga razón en éste como en otros puntos. Pero yo diría que no es sólo eso; yo diría que, a través de esa ventana abierta de par en par que es la claridad y la sinceridad barojiana, a través de un estilo prodigiosamente transparente y funcional y al mismo tiempo —he ahí el prodigio— personalísimo, lo que vemos es sencillamente el mundo literario (y no sólo novelístico, pues la personalidad barojiana, omnipresente en su obra como la de Montaigne en la suya, resulta tan interesante o más que sus propias novelas) más rico y complejo que se ha ofrecido a los españoles desde el Siglo de Oro. Baroja es un escéptico, un desencantado, «una sima de desilusión», pero es también un prodigio de curiosidad, de interés, de humor, de vida, de alegría, de optimismo. La literatura barojiana, si la comparamos con la de cualquiera de sus contemporáneos, es una literatura higiénica, imaginativa, refrescante. Baroja, como Shakespeare (14), tiende a la alegría como las plantas a la luz, y —aunque los desee mejores— ama apasionadamente el mundo y la vida por encima de sus convicciones intelectuales, ciertamente de un pesimismo radical. No sé si tendrá algo que ver con esto el que nuestro autor se considere a sí mismo como un tipo de tendencia maníaco-depresiva, pero sí es notorio, como digo, que hay en su obra, en considerable dosis, una alegría vital profusamente imbricada en un sistema de convicciones pesimistas más o menos schopenhaueriano.

Pero quizá nos alejamos demasiado del tema. Quedémonos simplemente, por ahora, con la idea de la sinceridad de tono, y con la idea de la sencillez, de la naturalidad, de la vitalidad (por tener su base en la lengua hablada, es decir, la lengua *viva)* del estilo. ¿Qué tiene de extraño entonces que Baroja admire a Cervantes y no a Quevedo? ¿Son arbitrarias sus objeciones a Pérez de Ayala o a Miró, su rechazo de Gómez de la Serna o de Valle-Inclán?

En cuanto a su concepto de la novela, es también muy conocido, y sobre ello ha escrito mucho y muy convincentemente el propio Baroja. Hay para él, fundamentalmente, dos tipos de novela: una novela

(13) José Alberich: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja,* Ed. Alfaguara, Madrid, 1966, p. 76.

(14) J. Alberich: *Baroja frente a Shakespeare,* en *op. cit.,* pp. 159-171.

impermeable (digamos Flaubert) y otra permeable (digamos Dickens). Si a alguien se le ocurre que una puede servir para los días de lluvia y otra para los días de sol, sepa que el dicho es viejo que, en opinión de Baroja, se trata de un chiste fácil y de aire callejero (VII, 1043). Pero no me resisto a copiar en esto sus propias palabras, pues difícilmente puede plantearse con imágenes más expresivas y, hasta cierto punto, imparciales la disyuntiva que en este sentido se ofrece al novelista y que, en último término, no es otra que la del arte «puro» frente al «impuro»:

> La ventaja de la impermeabilidad —dice Baroja—, de la impenetrabilidad con relación al ambiente verdadero de la vida, se compensa en la novela con el peligro del anquilosamiento, de la sequedad y de la pobreza. Es lo que ocurre con una maceta; la maceta porosa se confunde con la naturaleza de alrededor; su superficie se llena de musgo y de líquenes; la tierra que está dentro y lo que vive en ella se nutre, respira, experimenta las influencias atmosféricas; en cambio, en el jarrón, en el búcaro vidriado, la planta y su tierra están bien aisladas, pero no hay movimiento de dentro afuera ni al contrario, no hay ósmosis y endósmosis, y la planta corre el peligro, por la pobreza cósmica, de ir al raquitismo y a la muerte. En otro sentido, algo semejante ocurre con el jardín clásico y con el romántico; si el jardinero del jardín clásico exagera la tendencia a la simetría y a la unidad, construye un jardín de piedras, de jarrones, de estatuas, en donde la Naturaleza apenas se presenta más que tímida y enmascaradamente; en cambio, si el jardinero del jardín romántico exagera la naturalidad, hace perder fácilmente el carácter al jardín para convertirlo en un trozo de bosque o de selva (VII, 1043).

Vemos, pues, que Baroja conoce las ventajas y los inconvenientes de uno y otro tipo de novela y que plantea el dilema con cierta objetividad, digamos, profesional. Incluso llega a aceptar, en otra ocasión (IV, 313), la preeminencia *artística* del tipo de novela que a él no le gusta. Sus aficiones, sus tendencias y sus aptitudes le llevan luego a ser, como lector y como autor, un decidido partidario de la novela porosa, permeable respecto a la vida, abierta a toda clase de inquietudes y de curiosidades; quizá porque nuestro novelista busca sobre todo la amenidad, y huye como gato escaldado de la pesadez, del hermetismo, de la pureza y de la perfección.

Esta es la principal razón por la que Baroja tiende a descalificar en gran medida a escritores de talla como Flaubert y Proust. Del primero de ellos dice en *Juventud, egolatría* (1917): «Flaubert es animal de pata pesada. Se ve que es normando. Toda su obra tiene mucho peso específico; a mí me fastidia» (V, 183). Unos años después,

en el prólogo a *La nave de los locos* (1925), vuelve a la carga: «En cierta técnica de novela francesa estilo Flaubert se pone como dogma que el autor debe ser sereno, impasible, que no debe tener simpatía ni antipatía por sus personajes» (IV, 324). Y ya en 1907 aparece, implícita, la imagen del jardín, justamente a costa de la obra maestra de Flaubert: «Entre el jardín del Luxemburgo y *Madame Bovary* prefiero con mucho el Luxemburgo», dice Yarza, personaje de *Las tragedias grotescas* que tiene, como tantos otros, un noventa por ciento de Baroja, al menos en sus opiniones.

> La obra del novelista francés —escribe Corrales Egea comentando esto mismo— tiene mucho, para Baroja, de jardín a la francesa, recortado, domesticado, afectadamente geométrico... Flaubert es el prototipo del escritor que todo lo fía a la técnica, a la construcción, al engarce, al ajuste. Su obra de novelista tiene, desde este punto de vista, algo de artesanía, de relojero. Sus novelas empiezan y acaban, se abren y se cierran, tienen su principio. su medio y su fin, en oposición al concepto de novela abierta que Baroja preconizó siempre (15).

No se trata, claro está, de preguntarse quién tiene razón, si Flaubert o Baroja, sino de mostrar tan sólo que la aversión de nuestro autor hacia el novelista galo se basa, sobre todo, en el concepto diametralmente opuesto que tienen ambos de la novela, y que en Baroja es fruto (como en Flaubert, por otra parte) de una arraigada convicción teórica y práctica que le lleva a aborrecer lo que él llama novela «de esquema» o «de argumento cerrado» ante la imposibilidad de «meter tipos vistos o entrevistos de la vida real en la armazón de ese esquema», porque «en seguida viene la alternativa de respetar los tipos o respetar el esquema, y, en general, no hay modo de resolverlo...; si se cambia el esquema, la novela toma un aire desordenado, y si se cambian los tipos, los personajes adquieren un aire falso» (*Memorias,* VII, 436). Cabe, naturalmente, oponer a este razonamiento una concepción menos esquemática y más dialéctica de la novela, en la que el personaje llegue a modificar el esquema y, a su vez, las líneas maestras del esquema encaucen, sin falsearlo, al personaje. De todas formas, creo que lo que Baroja advierte es que, en la práctica, hay —o ha habido— una cierta incompatibilidad entre esas novelas «de argumento cerrado» y tipos como Don Quijote y Sancho, como Hamlet, como Raskolnikof o Pickwick; que los personajes de esta vitola acaban siempre por romper el esquema, el estrecho molde para

(15) José Corrales Egea: *Baroja y Francia*, Ed. Taurus, Madrid, 1969, pp. 176 y 175.

el que tal vez se les había ideado. Respecto a Shakespeare, por ejemplo, vuelve a servirse nuestro crítico del símil del jardín clásico:

> Las obras de Shakespeare —leemos en el *Nuevo tablado de Arlequín*— me parecen como un jardín que tiene un trazado artificial, pero donde la fuerza de la vida y del pensamiento rompe ese trazado e invade los caminos de una manera alegre. En cambio, esto [esto son ni más ni menos que los frescos de Miguel Angel, aunque bien podría tratarse de una tragedia de Corneille o una novela de Flaubert] me parece como una naturaleza falsa, hecha artificialmente, sin juventud y sin alegría, con una furia pedantesca y absurda. Me parece que entre el inglés y éste hay la diferencia que puede haber... entre una obra de la Naturaleza y una obra de un ingeniero (V, 113).

Siempre, pues, la misma disyuntiva. Ante ella, es obvio que Baroja se inclina (como novelista y como crítico), a costa de la unidad y de la perfección de la novela hermética, por la verdad de los caracteres y de las situaciones de la novela abierta, porosa, permeable; sobre todo, y en lo que a su propia obra se refiere, creemos que para no tener que renunciar también a hacer de la novela un cauce de expresión subjetiva, y de los personajes, según su costumbre, portavoces de sus propias «divagaciones apasionadas», lo que da, por cierto, a sus libros un aire tan característico, o más, que el de su condición itinerante y abierta. La novela —repite muchas veces a lo largo de su obra— es un género donde cabe todo. Estamos de acuerdo con él: todavía hoy es imposible dar de la novela una definición estructural definitiva; sigue siendo cierto que se trata de un género en evolución permanente, proteico, multiforme, irreducible a esquemas apriorísticos.

Sí, tiene razón Baroja: en la novela cabe todo... o casi todo. Una de las cosas que no cabe, que no ha cabido en la novela ha sido justamente Pío Baroja. El corsé del género (de límites imprecisos, muy abierto en verdad, muy poroso ya de por sí) le vino estrecho. Su ancha, su rica, su poderosa personalidad desbordó el cauce de la más generosa preceptiva. Y así, Baroja es novelista a ratos, memorialista otras veces, narrador casi siempre; poeta lírico en prosa, humorista de verdad cuando se tercia; ensayista, no en el sentido actual, más riguroso, sino a la pata la llana (conversador impenitente y ameno, él y sus personajes), un poco a la manera de Montaigne, de Chamfort, de Larra en España. Como novelista propiamente dicho, como creador de ficciones, hemos de reconocer que le faltó un punto de disciplina, de contención, incluso de fantasía (no olvidemos que inventar es lo más difícil, según él mismo reconoce una y otra vez) (16); sus dotes de

(16) Por ejemplo, en *Memorias, La intuición y el estilo*, VII, 1042.

observador estaban por encima de sus dotes imaginativas; por eso sus libros de memorias son mejores que sus novelas, acierta más cuando recuerda que cuando inventa. Pero eso no le impide ser más novelista que ningún otro escritor de su tiempo, ni tampoco invalida en modo alguno su concepto de la novela como un género abierto, poroso, itinerante, *vivo* como su prosa.

> La vuelta al modelo oral —escribe Alberich— no sólo se advierte en su sintaxis y en su vocabulario, sino, más ampliamente en la construcción de sus novelas, también excepcional. Fijémonos en cómo narra un buen conversador, de los que encontramos a veces en una tertulia o en una visita... Baroja intentó liberar el género de las conversaciones de la novela naturalista y psicológica del XIX y aproximarlo al modelo, más natural, de la narración verbal (17).

Y es que, en definitiva, nuestro autor adopta siempre, ante la literatura y ante la vida, respecto al lenguaje y respecto a la novela, el punto de vista más sencillo, la técnica más espontánea y menos artificiosa. Y con este mismo criterio enjuició a los demás, dándonos su opinión de modo también directo y sin complicaciones ni paños calientes.

Su ética

Resumidos así, algo someramente, sus presupuestos ideológicos y estéticos, hay que añadir, por lo que a su crítica literaria se refiere, que Baroja juzga siempre al escritor y al hombre todo junto. Es lógico que así sea. También nosotros le juzgamos a él como escritor y como hombre al mismo tiempo. Siempre es difícil estudiar la obra por separado del autor; en el caso de Baroja esto es imposible. Y la razón de esta imposibilidad creo que reside sobre todo en que Baroja es, en la mayor parte de sus libros (y sobre todo, claro está, en sus *Memorias*), no un hombre que escribe, sino un hombre que habla. Por eso, muchos de sus lectores (y quizá particularmente los que lo leímos en una edad temprana y luego hemos olvidado sus libros un poco) experimentamos la extraña sensación de que lo hemos conocido en persona, de que lo hemos tratado en vida y discutido con él, de que lo hemos oído hablar interminablemente. De ahí que, aunque fuera posible disociar al escritor de la obra, no podamos separar al hombre de su palabra.

(17) J. Alberich, *op. cit.*, p. 87.

Tampoco Baroja los separa al formular sus juicios; la estimación literaria va casi siempre unida en él a la estimación moral; si en algún caso concreto entran en conflicto, la cosa ha de resolverse como en una balanza, será tan sólo una cuestión de equilibrio, ya que no de matices, pues Baroja no era hombre dado a las transacciones. Así, en el caso de Anatole France, para seguir por ahora con ejemplos no españoles, pesa más el platillo de lo negativo (y aquí asoma la oreja el puritanismo barojiano, subrayado por Sender y, repetidamente, por Corrales Egea); en el caso de André Gide, en cambio, y a pesar de la repulsa barojiana a su defensa del homosexualismo, quizá la balanza se incline ligeramente hacia los logros literarios, sobre todo a causa de su estilo (VII, 1020). Y si a Anatole France no le reconoce ningún mérito ni como hombre —libidinoso— ni como escritor —amanerado— (18), Gide es el único escritor francés contemporáneo al que concede en sus *Memorias* un cierto valor a escala universal (VII, 820). Pero hay tal vez una diferencia en la actitud de Baroja frente a esos dos autores; y es que mientras que nos parece justo que a André Gide se le juzgue no sólo por su estilo, sino también por sus actitudes morales, puesto que Gide es como escritor un moralista, y la defensa del homosexualismo —por ejemplo— algo sustancial en su obra, no parece adecuado en cambio que cuando se trata de enjuiciar a Anatole France se hable casi exclusivamente de su «erotismo senil» (I, 1057) o de su «cabeza de pepino» (VII, 1301), porque esto sí son cosas extrínsecas a la obra literaria. Nos parece, sin embargo, que Corrales exagera cuando afirma que «Baroja no discrimina lo moral de lo artístico» (19), aunque sí parece cierto que nos encontramos aquí ante la más grave objeción que puede hacerse a Baroja como crítico literario, no por el hecho de que nos dé el juicio moral sobre el escritor en cuanto tal, sino porque a veces juzga la obra por la personalidad real (no la personalidad literaria, lo que sería legítimo) del hombre que la escribió. Y es que, como decíamos al principio, Baroja juzga al escritor y al hombre todo junto, lo que puede ser justo en casos como el suyo (y es lo que hacemos con él sus lectores), pero no en el caso de un Cervantes, por ejemplo.

Pero quizá hemos insistido demasiado en lo que podríamos llamar faceta sexual de la moralidad, en la que, por cierto, encontramos una de las mayores limitaciones de Baroja, que resulta en esto un hombre —y un escritor— lleno de prejuicios, sospechamos que, en gran parte,

(18) Sin embargo, en una ocasión por lo menos reconoce que «está bien», como «la cocina francesa o la plaza de la Concordia», pero que a él no le gusta, que no le es simpático (*La nave de los locos*; IV, 309).

(19) J. CORRALES EGEA: *Baroja y Francia*, p. 184.

de etiología neurótica. Sin embargo, Baroja es un moralista no sólo en este limitado sentido, sino en el sentido en que son moralistas casi todos los grandes escritores del XIX, desde Stendhal a Nietzsche. Lo más importante para él en un escritor no es su técnica literaria, ni su estilo, sino su fondo moral, que es algo así como el sedimento de su personalidad, donde han quedado y han ido fermentando sus buenos y sus malos instintos. Este fondo moral se traduce luego literariamente en lo que Baroja llama *acento* o *estilo* (en el sentido de estilo psicológico, no en el meramente formal), que es, según él, lo que nos atrae irresistiblemente en los grandes escritores como Dostoyevski, Dickens, Ibsen, Schopenhauer.

> El acento es todo en el escritor —leemos en el prólogo a *La nave de los locos*—, y ese acento viene del fondo de su naturaleza (IV, 325).

Y al referirse a Dostoyevski, polemizando en esto sin nombrarlo con Ortega y Gasset, ve en él sobre todo, más allá de su técnica intransferible de hiperestésico (y tal vez de epiléptico), ese fondo moral y sentimental que es como un fuego recóndito, como la fuerza motriz que impulsa su obra:

> Diríamos que esta máquina poderosa que es la obra dostoievskiana, que nos asombra por su agilidad y por su temple, es como un automóvil que para mi contrincante [Ortega] tiene, naturalmente, un motor, pero que lo más trascendental en él es la carrocería; en cambio, a mí me parece lo contrario; para mí la obra del ruso tiene seguramente su carrocería, pero lo esencial en ella es la fuerza de su motor (IV, 319).

Y esta fuerza la tiene Dostoyevski y, en mayor o menor medida, la tienen Dickens, Tolstoy, Stendhal, Ibsen, Balzac, Nietzsche, Schopenhauer y todos los grandes autores del XIX que Baroja considera como maestros; en cambio, carecen de ella, o la tienen en escasa medida, Anatole France o Pérez Galdós.

El caso de Galdós es curioso, pues siendo sin duda el novelista español más valorado por Baroja entre sus contemporáneos, y aun reconociéndole condiciones literarias para destacar, cree que es sobre todo su falta de sensibilidad ética la que hace que sus libros no lleguen en definitiva a poderse colocar a la altura de los grandes novelistas europeos del XIX. En una conferencia pronunciada en la Sorbona y recogida posteriormente en libro con el título de *Divagaciones apasionadas* (1924), había dicho Baroja:

> Yo, aunque conocí a Pérez Galdós, no tuve gran entusiasmo ni por el escritor ni por la persona. Era, indudablemente, un novelista hábil y fecundo; pero no un gran hombre (V, 498).

¿Y por qué no era un gran hombre, por qué no llegó a ser un escritor de proyección universal, según Baroja? Justamente por esa falta de motor, de fondo moral, de sensibilidad ética.

> Es lo que hace principalmente —escribe en sus *Memorias*— que sus obras no estén a la altura de las de un Dickens, de un Tolstoy o de un Dostoievski. *No hay llama. No hay el hervor generoso de un espíritu* (VII, 744; el subrayado es nuestro).

No se trata aquí, como se ve, de un reproche al hombre, sino al escritor.

> Porque *en literatura* —añade, y el subrayado es nuestro también— se puede ser un cínico y un degenerado, como Paul Verlaine; se puede ser un satánico, como Baudelaire; se puede ser un ególatra, como Nietzsche [y conviene tal vez que Corrales Egea tome nota de alguno de estos nombres para que evite en adelante establecer una relación demasiado simplista entre el puritanismo y las fobias literarias barojianas], pero no se puede ser un cuco que disimule ante el público sus pequeñas artimañas y sus intrigas (VII, 744).

Esto de la cuquería es uno de los principales reproches que hace también a Unamuno (tan puritano, o más, que el propio Baroja, para que Corrales Egea siga, si quiere, tomando nota), aunque para éste las objeciones, aparte las numerosas anécdotas poco favorecedoras para el personaje y la insistente acusación de egotismo casi patológico, son más bien de orden estrictamente literario, no obstante las apariencias. Puede servirnos en ambos sentidos el siguiente párrafo, más ponderado que tantos otros:

> Y Unamuno quiere decirnos que el vascongado es zorro. ¡Qué va a serlo!... Unamuno puede que sí. Unamuno era el aldeano que sale del terruño y se hace rabiosamente ciudadano y adopta todos sus hábitos y procedimientos. Quiso primero ser un escritor español ilustre y después ser un escritor universal. Escribió miles de cartas y tuvo su política, política unamunesca, y llegó a ser conocido en el mundo entero. Ya después de muerto, sin el brazo poderoso que sostenía la armazón de su obra, ésta se desmorona. Yo creo que el bagaje no era grande. Así lo pienso sin entusiasmo y sin odio. Sus novelas me parecen medianas, y su obra filosófica no creo que tenga solidez ni importancia. No llega en sus lucubraciones a esas fantasías a lo Spengler o Keyserling, y mucho menos a esa penetración aguda de los Bergson y de los Simmel (*Memorias*, II, 1944; VII, 501).

Años después insiste más o menos en el mismo criterio, incluso se le advierte, dadas las opiniones que le merece en otras ocasiones, una

cierta inclinación a la benevolencia por su coterráneo y compañero de generación:

> Yo no sé si la obra de Unamuno, con el tiempo, tomara mayores proporciones o se achicará. Yo me alegraría más que se agrandara; sin embargo, no lo creo. Su obra, sin él, supongo que va a bajar. Sus novelas no me parece [*sic*] de las que pueden quedar; los ensayos quizá estén mejor, pero no dan la impresión de ser tan originales como parecen, y los versos leídos son fríos, ásperos y pedregosos, aunque tengan conceptos a veces elevados (VII, 866).

¿Juicio duro tal vez? Es posible que sí, pero sin duda no muy alejado, aparte su sinceridad y su valentía, del de muchos que no gustan hoy de la obra de don Miguel. Y es que a éste, como a Baroja, se le acepta o se le rechaza en bloque; es su personalidad total, reflejada línea a línea en su obra literaria, la que atrae o repele; y quizá sus caracteres —los de Unamuno y Baroja—, tanto personales como literarios, vengan a ser en gran medida antitéticos. De ahí que Baroja haya sabido ver como nadie el aspecto negativo de la obra unamuniana, como ha señalado acertadamente Arbó (20). Que haya tenido además la valentía de expresar sus opiniones (y ya en vida de Unamuno le dedicó algunos párrafos un tanto agresivos) (21) en una época —los años cuarenta— en que la figura de don Miguel había alcanzado ya proporciones míticas, es una de tantas cosas que —los hombres de mi generación al menos— hemos de agradecer a Pío Baroja, crítico literario. Por otra parte, las anécdotas, los juicios sobre la persona, que hasta ahora hemos ahorrado al lector, vienen a completar el retrato, incidiendo en esa necesaria desmitificación. Y no queremos terminar este capítulo sin dar al menos una muestra de ello. Así, por ejemplo, los unamunianos fervorosos (que los hay, tan abundantes al menos como los barojianos) se indignarán tal vez por la caricatura, pero no dejarán de reconocer que hay mucho de verdad en lo que sigue:

> Yo creo —dice Baroja— que Unamuno no hubiera dejado hablar por gusto a nadie. No escuchaba. Le hubiera explicado a Kant lo que debía ser la filosofía kantiana; a Riemann o a Poincaré, lo que era la matemática; a Planck, su teoría de los *quanta*, y a Einstein, la de la relatividad; a Frobrenius, la etnografía de Africa, y a Frazer, los problemas del folklore. No le hubiera indicado a Mozart o a Beethoven lo que tenía que ser la música, porque había decidido que la música

(20) SEBASTIÁN JUAN ARBÓ: *Pío Baroja*, 2.ª ed., Ed. Planeta, Barcelona, 1969, p. 373.

(21) Esp. en *Juventud, egolatría*, V, 214.

> no era nada; que no valía la pena de ocuparse de ella, porque a él no le gustaba, y que sólo algunos tontos caían en ese lazo burdo de las notas (VII, 861).

¿Juicio moral, juicio literario? Como vemos, ambos se confunden en Baroja, y cuando se trata de hombres como él y como Unamuno, tal vez es justo que así sea, porque los dos fueron escritores que —diferentes en tantas cosas— coinciden en haber dejado una obra que es, sobre todo, desde la cruz a la raya, una larga autobiografía, un inagotable autorretrato.

Resumiendo lo dicho: Baroja, en sus juicios críticos, sobre todo si se trata de escritores a los que ha conocido personalmente de alguna manera, funde sus apreciaciones literarias sobre la obra con consideraciones de orden humano y moral sobre su autor. ¿Es un reproche fundado que podemos hacerle como crítico literario? En parte creo que sí. Porque si es cierto que la base humana y moral del autor se refleja siempre de algún modo en su obra, también parece evidente que, desde un punto de vista estrictamente literario, lo que es lícito juzgar es ese reflejo que está dentro de la obra, y no lo que queda fuera de ella; aunque es preciso reconocer también que, cuando hemos leído a un escritor y lo hemos tratado en persona al mismo tiempo, es para todos un poco difícil desligar unas impresiones de otras. Baroja, por su parte, ni lo intenta. Es sin duda un grave fallo en un crítico literario en sentido estricto, pero claro está que nuestrto novelista nunca profesó de tal ni le interesaba la crítica químicamente pura, y para nosotros, excepción hecha de algunos excesos, quizá sea preferible así, porque de este modo nos ha dejado, además del juicio que le merecieron las obras de sus contemporáneos, la estampa viva, el retrato físico y moral de las personas, para trazar los cuales Baroja era sin duda un maestro insuperable. Su Unamuno, su Valle-Inclán, su Galdós, su Blasco Ibáñez merecerían figurar sin duda en una galería de retratos ilustres con tanto mérito al menos como los mejores lienzos que de ellos se conservan.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Decíamos al principio que, si no una historia de la literatura, podría espigarse al menos en la extensa obra barojiana (en sus libros autobiográficos, en sus ensayos y hasta en sus novelas) un amplio panorama de la literatura española de los siglos XIX y XX con sólo extraer y ordenar sus opiniones (y las de sus personajes, aunque sin confundirlas

del todo con las del autor) sobre los escritores de esta época. Es cosa que deseo hacer algún día. De momento, ya tenemos algo parecido respecto a la literatura francesa en un libro —*Baroja y Francia*— de Corrales Egea. A modo de conclusión, y porque coincide con parte de mis propias observaciones, me interesa copiar aquí un párrafo de este autor que subraya sobre todo la coherencia y constancia de los criterios barojianos:

> Hasta el fin de su vida literaria —escribe Corrales— Pío Baroja permanece fiel a una serie de premisas que condicionan su escala de valores como escritor, y ante todo como novelista. Los elementos que integran sus gustos en literatura son poco menos que invariables *desde el principio hasta el fin* de su carrera, y esos elementos son los que predominan en su propia obra, en su estilo: sencillez, espontaneidad en la expresión, huida de todo amaneramiento y de lo que pueda significar ampulosidad, carpintería, elaboración planificada de antemano y según ciertas reglas *escolares* (22).

Añádase a esto su coherencia ideológica, ética y humana, y resultará la tesis que venimos sosteniendo en este artículo: Baroja es consecuente con sus convicciones y casi sistemático (¡quién lo diría!) a la hora de enjuiciar críticamente a otros escritores; si a ello añadimos aún, como venimos sosteniendo, una sinceridad e independencia de juicio verdaderamente insólitas, al menos en nuestro país, podremos ir reconstruyendo la figura de un crítico literario de importancia desacostumbrada, que la ligereza y la pedantería habitual en nuestros medios intelectuales —cuando no el resquemor— no había querido reconocer hasta ahora.

No siendo aquí posible esbozar siquiera esta pequeña historia literaria barojiana, que nos reservamos para otra ocasión, terminaremos estos breves apuntes con el comentario a dos o tres juicios críticos que pueden ejemplificar la manera de hacer de Baroja e ilustrar un poco más lo dicho hasta ahora.

Ortega

Empezaremos por Ortega y Gasset, para que no se diga que Baroja no habló bien de ninguno de sus contemporáneos o regateó sus elogios (e incluso su generosidad, como veremos) cuando sintió verdadera admiración por alguien. Ortega es sin duda, a nuestro juicio, entre los escritores conocidos personalmente por Baroja, aquel a quien pro-

(22) J. Corrales Egea: *Baroja y Francia*, pp. 141-223. Lo citado en pp. 197-198.

fesó una admiración más sincera. Esta admiración es, sobre todo, de orden intelectual, cultural, filosófico, aunque en última instancia Baroja acabará diciendo que Ortega es más de la raza de los grandes escritores que de la de los filósofos. Es también mayor, incluso, hacia la persona que hacia la obra escrita. A veces le hace algunos reproches de tipo personal, como —ya en *Juventud, egolatría*— el de su tendencia ambiciosa y autoritaria (V, 205); pero, en general, la persona de Ortega está vista con simpatía y admiración, sobre todo porque era un hombre «repleto de cultura» (VII, 473) y porque hablaba muy bien, porque era un conversador extraordinario.

> Yo he hablado —nos dice— con alguna gente de fama en España y fuera de España; pero no he encontrado un interlocutor que, poniéndose al nivel del que hablaba, fuera culto o inculto, se expresase con tanto ingenio y tanta perspicacia como Ortega y Gasset. En él no había repertorio: no era de esos tipos celebrados de café que van desarrollando sus historias, sus anécdotas y sus frases ingeniosas (VII, 1038).

Como escritor, Baroja elogia el estilo, la prosa de Ortega, en cierto modo antitética de la suya, lo que nos muestra, de una parte, la amplitud de su criterio, y de otra, que lo que reprocha a ciertos autores, como Pérez de Ayala, por poner el ejemplo de un escritor próximo a Ortega, no es la prosa de período amplio ni la resonancia literaria de la expresión, sino el rebuscamiento formal, la quiebra del equilibrio entre significante y significado en favor de aquél. En Ortega ve Baroja una prosa «soberbia y trabajada hasta la perfección», pero sin trasponer los límites de la funcionalidad, sin caer en la retórica ni en el virtuosismo.

A lo largo de los años, la amistad y el trato entre Baroja y Ortega conocieron probablemente algunas lagunas y altibajos. A la hora de defender sus propias posiciones, Baroja no duda en atacar las tesis orteguianas (que moteja de arbitrariedades) sobre Beethoven, sobre la deshumanización del arte y sobre la novela; ni de echarle en cara sus equivocaciones, porque era hombre «de más cultura que intuición» (VII, 454). También se equivocó Ortega, según Baroja, al sobrevalorar el talento literario de Proust, que «últimamente, en París, estaba en la curva descendente» (*Memorias*, I, 1944; VII, 456). Alguien dirá que, al menos en esto último, el que parece que en definitiva se equivocó fue Baroja. Pero no se trata aquí de entrar en pormenores ni de dar o quitar la razón a nadie.

En resumen, podemos decir que Baroja admiró en Ortega, sobre todo, «al hombre repleto de cultura filosófica» y conversador excepcional; elogió sin reticencias su prosa y su estilo literario; combatió

algunas de sus tesis, y llegó a decir que creía en su talento de escritor, pero que en su intuición artística, musical y política no creía gran cosa (VII, 454). Baroja, se dice por algunos, regateó sus elogios y fue cicatero con sus propios amigos. No. Fue simplemente honrado. Cuando admira a alguien (y entre sus contemporáneos, con razón o sin ella, creemos que sólo admiró verdaderamente a Ortega y Gasset) puede llegar a escribir el mejor elogio fúnebre, el más emocionante, que se escribió en España a la muerte del filósofo, y con el cual, por ser poco conocido al no hallarse incluido en la edición de sus obras completas, quiero cerrar este capítulo:

> Redacto estas líneas en momentos dolorosos, muy dolorosos, para las letras de mi país. Acaba de abandonarlas uno de sus nombres más gloriosos, José Ortega y Gasset. Para ensanchar el ámbito de mi homenaje póstumo al gran español de mi tiempo, quiero reproducir aquí las líneas que he dado a la prensa para despedirle desde mi retiro de ochentón con flecos. Dicen así: «No me atreveré a asegurarlo de una manera dogmática, pero creo que Ortega es el primer escritor español de nuestra época; Ortega se ha destacado en la literatura española con un vigor extraordinario. Su prosa es soberbia y trabajada hasta la perfección. La juventud debe estudiarla constantemente... Soy demasiado viejo, por otra parte, para señalar con exactitud los grandes hallazgos de Ortega en la literatura y en la filosofía. Sé que en las dos ha dejado un rastro magnífico. Pero, para mí, el hombre valía tanto como la obra, o más. Recuerdo a Ortega muy joven, casi adolescente, a comienzos de este siglo o a fines del anterior. Hablaba ya con una dignidad y una originalidad extraordinarias. No recuerdo a otro que se le pueda comparar. Ortega, nervioso, de estatura mediana, de mirar profundo, tenía el aspecto de los grandes hombres de verdad, no de esos personajes teatrales que a veces se confunden con ellos. Su obra es obra de juventud y de brío...» Madrid, octubre de 1955 (23).

Creo que vale bien por todas las *Ideas sobre Pío Baroja* del tomo primero de *El espectador.*

Machado

Aunque suene a paradoja, la crítica literaria barojiana es a veces tan elocuente por lo que dice como por lo que calla. A la poesía, aparte su constante y un tanto enfadosa admiración por algunos versos de Paul Verlaine, Baroja le prestó siempre, como es sabido, una atención escasa. Ya a la vejez nos salió con aquellas *Canciones del suburbio,* que, si no para otra cosa, sirvieron al menos para mostrarnos una cierta capacidad para el verso y unas aficiones poéticas decididamente po-

(23) Prólogo a una reedición de *Vidas sombrías,* Afrodisio Aguado, Madrid, 1955, pp. 17-19.

pulares, premodernistas y, a pesar de ciertos ecos del propio Bécquer, prebecquerianas. Baroja tenía sin duda pocas aptitudes y poca afición para la poesía en verso (24). De los poetas españoles contemporáneos suyos, sólo hace, que yo recuerde, algún elogio de Maragall, a quien conoció personalmente y que le causó buena impresión (VII, 867), y menciona a veces, por su fama, a Rubén Darío, casi siempre para contar alguna anécdota poco favorable o para decir que tenía espiritualmente «algo de negro». (¿De dónde le vendría a don Pío tanto racismo y tanto antisemitismo? La explicación que apunta su sobrino Julio al decir que «sentía» biológicamente las diferencias raciales no parece suficiente) (25). Acerca de los otros poetas modernistas sólo encontramos en su obra algunas anécdotas y algunas ironías. De Salvador Rueda dice al menos que era buena persona, lo que en la pluma de Baroja, y tratándose de un poeta, no deja de resultar sumamente elogioso (VII, 866).

En cuanto a Antonio Machado (que en cierto modo es a la poesía de su tiempo lo que Baroja es a la novela), a pesar de haberlo conocido tempranamente en París a fines del siglo XIX, apenas lo encontramos mencionado en las *Memorias*. Por su sobrino Julio sabemos que «gustaba... de los versos de Machado» (26). Según García Pavón, cuando, en los años de su vejez, se le preguntaba por el poeta, decía que «era muy aburrido» (27); lo cual, si hemos de creer a Julio Caro cuando dice que al que más temió en su vida fue «al hombre aburrido» (28), parece indicarnos que personalmente no lo debió estimar demasiado. «Como poeta, prosaico», respondía también invariablemente, según el testimonio de García Pavón, cuando en aquellos años crepusculares de la posguerra le preguntaban por el autor de *Soledades*. Este juicio no aparece, que yo sepa, en ningún libro de Baroja. Lo que sí aparece son dos anécdotas parisinas con el poeta como protagonista, una de ellas tomada literalmente del libro de Pérez Ferrero (VII, 720-722) (29), y un juicio, en no sé qué parte de su obra, en que

(24) Aunque si hay un prodigio de incomprensión —en un poeta y crítico de su talla— es el artículo de Pedro Salinas sobre Baroja con motivo de *Canciones del suburbio: Don Pío Baroja y el romance «plebeyo»*, en *El romanticismo y el siglo XX*, «Estudios Hispánicos», homenaje a Archer Huntington, Wellesley, Massachusetts, 1952. Puede verse en *Baroja y su mundo*, tomo II, pp. 275-276.

(25) J. CARO BAROJA, *op. cit., en Baroja y su mundo*, tomo I, p. 55.

(26) J. CARO BAROJA, *ibidem*, p. 54.

(27) F. GARCÍA PAVÓN: *Las Memorias*, en *Baroja y su mundo*, tomo I, pp. 296-303. Lo citado en p. 302.

(28) J. CARO BAROJA, *ibid.*, p. 64.

(29) MIGUEL PÉREZ FERRERO: *Vida de Pío Baroja*, Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1972, pp. 97-101. Este libro se editó primero con el título de *Pío Baroja en su rincón*. Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1940, y Editora Internacional, San Sebastián, 1941. La edición recientemente aparecida reproduce los prólogos de Baroja y Néstor Luján, y los epílogos de Azorín y Pérez de Ayala, de ediciones anteriores.

habla del barroquismo propio de la literatura española, para distinguir un barroquismo claro y apolíneo de otro turbio y dionisíaco; en este último incluye, si no recuerdo mal, a Unamuno, y en el primero, junto a Ortega y Azorín (los dos autores más estimados por Baroja), cita a Antonio Machado. Esto, sin detenernos a discutir la justeza de la clasificación, nos parece un síntoma claro de interés por el poeta. Quizá, por otra parte, hizo bien en colocarlo estilísticamente junto a Ortega y Azorín; pero, a nuestro modo de ver, a lo que más se parece el estilo de sus versos es justamente a la prosa del propio Baroja, y si nuestro novelista hubiera tenido más gusto por la poesía y más sensibilidad para el verso (con tener bastante más de la que generalmente se le supone) creemos que tal vez hubiera llegado a advertirlo. José Pla destaca como lo mejor del 98 «las poesías de Antonio Machado y los paisajes, retratos y ambientes dispersos en la obra de Baroja, de una calidad insuperable» (30). Sobre que sean o no lo mejor, no es fácil ponerse de acuerdo, pero que ambos autores, el novelista y el poeta, tienen mucho en común, me parece evidente. Lo que tienen en común (que no tratamos de dilucidar aquí) no está sólo en el estilo entendido formalmente, aunque sí es ahí donde el parecido salta primero a la vista, como ha sabido ver Corrales Egea:

> Si hay otro autor contemporáneo con quien se le puede comparar en economía de recursos y, al mismo tiempo, en eficacidad [*sic*], precisión y justeza hay que pasar a la poesía y evocar a Antonio Machado. Muy diferentes en cuanto al fondo, coinciden ambos en escoger —el uno, en la prosa, y el otro, en el verso— el camino de la llaneza, de la naturalidad y de la sencillez (31).

Si en algo disiento de este juicio, es en la idea de que Baroja y Machado sean muy diferentes «en cuanto al fondo»..., pero creo que no es esta la ocasión para entrar en más disquisiciones.

Dicenta

Si después de los casos de Ortega y Machado escojo a un autor como éste, tan distante, es para ejemplificar otra manera de hacer crítica, en la que Baroja es un consumado maestro. Se trata de presentarnos a un escritor, de darnos su retrato definitivo, a través de unas cuantas anécdotas de apariencia intrascendente, pero que en el

(30) José Pla: *Pío Baroja*, en *Baroja y su mundo*, tomo II, pp. 347-349. Lo citado en p. 348.

(31) J. Corrales Egea, en *Baroja y su mundo*, tomo I, p. 205.

fondo reflejan con fidelidad su talante psicológico y el carácter de su obra. Me limitaré a transcribir a continuación, primero, un breve diálogo; luego, lo que campoamorianamente podríamos llamar un «rasgo intencionado» y, por último, para no alargarme, un brevísimo juicio crítico.

El diálogo:

> Dicenta alguna vez me dijo:
>
> —¿Pero es que usted cree que una obra de teatro no es una obra de arte?
>
> —¿A mí qué me importa el arte? —le contestaba—. Eso y la carabina de Ambrosio, para mí es igual.
>
> —¿Pues qué es lo que le importa a usted?
>
> —A mí me importaría que la vida fuera agradable, que se ganara con facilidad, que la gente no fuera bestia...
>
> —Y eso, ¿cómo se consigue?
>
> —Pues yo creo que de ninguna manera.
>
> —Y entonces, ¿qué hay que hacer?
>
> —Nada... Resignarse.
>
> —Eso, de ninguna manera (VII, 783).

El «rasgo intencionado»:

> Dicenta gritaba donde todo el mundo estaba callado, o pasaba donde estaba prohibido pasar, y el guardia o el policía que le salía al encuentro, le decía:
>
> —Haga usted el favor, don Joaquín; usted, que tiene tanto talento, no nos fastidie usted.
>
> Dicenta condescendía (VII, 784).

Y el juicio crítico:

> Dicenta no era hombre de ideas nuevas y libres, sino escritor lleno de preocupaciones viejas sobre el honor y la honra (VII, 735).

«La casa de Aizgorri»

Para terminar daremos una muestra de autocrítica barojiana. Nos limitaremos, por razón de espacio, a una sola obra, y escogemos para ello *La casa de Aizgorri,* uno de los primeros libros publicados por el novelista y que, por tanto, pudo juzgar en años posteriores con suficiente perspectiva. Nos ha llevado también a ello una circunstancia personal, que nos permitiremos exponer brevemente.

Hace cosa de un mes, repasando la bibliografía barojiana más a mi alcance con vistas a este artículo, tropecé con la encuesta en torno

a Baroja del número monográfico de *Indice,* y allí con la respuesta de uno de los encuestados —la escritora Elisabeth Mulder— a la pregunta de cuál sería la novela de Baroja que incluiría en una antología de la novela moderna. La novela preferida, como se habrá adivinado, era *La casa de Aizgorri;* pero lo que a mí me llamó la atención es lo que a renglón seguido añade esta escritora: «Yo los defectos que Baroja le pone a esta obra no he tenido nunca la lucidez de verlos» (32). Como daba la casualidad de que yo no había leído hasta entonces *La casa de Aizgorri,* ni recordaba tampoco la opinión que a Baroja le había merecido posteriormente esta obra primeriza, decidí leerla, anotar mis impresiones y tratar de cotejarlas después con la autocrítica de su autor.

Doy sobre esta novela, en primer lugar, un breve comentario de Luis Granjel:

> Varios son los temas que, enlazados, forman el nudo dramático de la obra; el principal lo constituye su descripción de la ruina tanto como económica, biológica y moral de una vieja familia hidalga, la que fundara el jauncho Machín de Aizgorri, dueña de la destilería, y con ella de todo el pueblo de Arbea, que degenera bajo los efectos letales del alcoholismo. A este tema, el central, se une otro de índole social: la lucha obrera, reflejada en la huelga que ha de poner en trance de bancarrota la fundición de Mariano Unzuela. Un tercer hilo de la trama novelesca es la leve leyenda de amor que acabará por unir a Mariano Unzuela, reencarnación de los antiguos ferrones vascongados, con Agueda, único fruto sano en la estirpe de los Aizgorri... La quema de la destilería, su destrucción a manos de los obreros en huelga, y el triunfo de Mariano Unzuela, el moderno ferrón, enfrentado a sus obreros, así como el final feliz, de «novela rosa», que dijeron algunos críticos, en que concluyen los amores de Mariano y Agueda, expresa el optimismo con que ve Baroja, en aquella fecha, el porvenir de la vida vasca (33).

He aquí ahora mis notas (que podrían ser las de cualquier lector actual de la novela conocedor de Baroja):

La casa de Aizgorri es obra inmadura en la que se perciben influencias no bien asimiladas. Los personajes resultan un tanto convencionales, falsos y topificados. No tienen aún ese sello barojiano de naturalidad, «antiliterario», tan característico en su obra de madurez. Quizá, en todo caso, podríamos hacer una excepción con Agueda, tipo femenino que reaparece más perfilado en otras novelas posteriores de Baroja: mujer buena, bonita, enérgica en su feminidad, soñadora, romántica.

(32) *Indice de Artes y Letras,* núms. 70-71, Madrid, enero-febrero de 1954, p. 30.
(33) Luis S. Granjel, *op. cit.,* pp. 109 y 111.

La estructura es más bien teatral y nada «barojiana». Hay también personajes más o menos melodramáticos o folletinescos —como el «malo» Díaz—, y la obra tiene algo así como una moraleja que podríamos llamar «antialcohólica». Esta moraleja aparece explicitada en boca del médico don Julián (anciano y bondadoso: otro topicazo), e implícita en toda la trama. El alcoholismo es enfermedad que se paga en las siguientes generaciones: lugar común de la medicina y de la mala literatura francesa de aquellos años que se encarga de recordarnos el don Julián de la novela. Y para que no se nos ocurra dudar de estas afirmaciones del doctor, el autor (que también es doctor) nos presenta a un personaje —Luis— que, por hijo de alcohólico, resulta débil, enfermizo, miedoso, cruel... En cuanto a la hija —Agueda—, es, en boca de otro personaje, «un lirio blanco y puro» brotado entre «plantas enfermas y venenosas» (I, 32), sin que por esto se libre de sufrir también ella el influjo de esa herencia malsana que la aboca a la locura, aunque al final acabe triunfando sobre sus propias taras.

El mundo de lo mágico, de lo sobrenatural, que aparece sobre todo a través de la criada Melchora, tiene, no obstante, su raíz popular, algo de falso, un regusto claramente libresco. El argumento contiene también elementos melodramáticos —la obra está escrita en forma dialogada—, y tras la muerte de don Lucio, la trama se diluye un poco hasta desembocar en esa estampa final de *happy end* en la que sospechamos un sueño irrealizado del propio autor.

En las descripciones de paisajes y de interiores, hay partes muy logradas, con notas líricas —siempre al borde de lo sentimental o de lo ingenuo— y con ese toque barojiano de síntesis y exactitud en el detalle, aunque también nos llegue a veces algún eco de retórica modernista aún no depurado. Quizá lo más conseguido, en la línea de lo que luego ha de ser el arte de Baroja, sea el diálogo, vivo y realista, con rasgos de humor y un cierto aire de familia ya barojiano que alcanzan en él algunos personajes.

A lo largo de toda la obra se percibe un paralelismo simbólico un tanto rebuscado: de una parte la gente sana y trabajadora, de otra los «malos» y los borrachos; con los primeros, el hierro, metal honrado, que ruge en el yunque; con los segundos, el alcohol, serpiente traidora que silba en el alambique; a un lado, la destilería, enfrente la fundición. Este simbolismo resulta, claro está, en exceso esquemático, demasiado simple e ingenuo. Al final de la obra, la destilería ha sido incendiada por los obreros; la fundición, en cambio, se ha salvado. Mariano —¿Baroja?— lleva a su casa, con su madre, a Agueda, la niña

de Aizgorri —¡sentimental Baroja!—, mientras a lo lejos, en la noche, se ve el resplandor del incendio. «Esa —dice Mariano— es la luz de la aurora. Es el día nuevo que nace.» Un *happy end* semejante (a nivel individual) se da en *El mayorazgo*. Pío Baroja aún debía de creer por aquellas fechas en una felicidad posible.

La casa de Aizgorri resulta, en fin, a mi modo de ver, una novela muy floja, inmadura, ingenua: pre-barojiana, si se me permite el término. Tampoco la composición, contra lo que podría pensarse, está lograda, y a pesar del artificio, falta unidad. Con un criterio realista, los personajes carecen de verosimilitud, y desde un punto de vista simbólico carecen de profundidad.

En cuanto a la influencia de Maeterlinck que le atribuyeron en su tiempo, Unamuno, entre otros, no puedo detenerme a comentarla. Baroja la niega, aunque reconoce que pudo haber una influencia indirecta a través de las conversaciones (VII, 726). Muy notable es, en cambio, a mi juicio, la influencia de Ibsen, sobre todo del *Juan Gabriel Borkman*, publicada cuatro años antes.

Por último, leamos el juicio que merece a Baroja esta obra suya a los dieciocho años de su publicación:

> Algunos han supuesto —nos dice— que *La casa de Aizgorri* es una de mis mejores obras. No lo creo. Toda ella es literatura artificiosa y poco natural. Hay en *La casa de Aizgorri* mucho retoque, mucho relleno y mucho barniz (34).

Por nuestra parte, ya le hemos dado la razón. Lo que nos interesa subrayar ahora es que quien así escribió sobre una de sus novelas más elogiadas fue, a nuestro juicio, y para concluir, crítico literario de una honradez insólita y de una perspicacia realmente muy aguda.

JOSE MARIA VAZ DE SOTO

Beatriz de Suabia, 160
SEVILLA

(34) P. BAROJA: *Páginas escogidas*, Bibl. Calleja, Madrid, 1918, p. 42.