

LA *EVIDENTIA* RETÓRICA COMO RASGO INTERDISCURSIVO PARA UN ANÁLISIS COMPARADO: ORATORIA, LITERATURA Y ESPECTÁCULO*

M^a Amelia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de Madrid
amelia.fernandez@uam.es

RESUMEN: El trabajo que presentamos es un análisis de la capacidad explicativa de la *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo a través del análisis comparado de un discurso de Emilio Castelar, «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias» (1870), y dos novelas de Pio Baroja, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista* (1930), que coinciden en describir la trata de esclavos en el siglo XIX.

Palabras clave: interdiscursividad, retórica, oratoria, literatura, prensa.

ABSTRACT: The present paper is an analysis of the explanatory power of rhetorical *evidentia* as a interdiscursive feature through comparative analysis between a rhetorical speech of Emilio Castelar, «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias» (1870), and two novels by Pio Baroja, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista* (1930), that seem to show the slave trade in the nineteenth century.

Key words: interdiscursivity, rhetoric, oratory, literature, press.

La *evidentia* fue descrita por la Retórica clásica como un recurso fundamental para lograr la adhesión del receptor. Los nombres que recibe, desde la *enargeia* griega hasta el *poner ante los ojos* latino, implican una verdadera formación de imágenes, de evidencias ante las cuales la razón queda suspendida en beneficio de la imaginación. La definición aportada por Lausberg (1966-1968: 810) es la siguiente:

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

La *evidentia* es la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). [...] La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación de testigo ocular.

Lo que propongo en este trabajo es su consideración como un rasgo interdiscursivo en el traslado de diferentes lenguajes con diferentes propósitos, si bien el principal es el de la conmoción del receptor. Tal y como plantea Tomás Albaladejo Mayordomo (2005: 7):

El estudio de la interdiscursividad es uno de los modos de explicar el discurso y la comunicación, teniendo en cuenta el examen de la diferencia y la semejanza como medio para el conocimiento exhaustivo de la compleja realidad de la comunicación discursiva.

Desde esta perspectiva debemos tener en cuenta que la condición última de la *evidentia* no es natural, sino artificiosa. La manera en la que se expresa y articula “lo evidente” depende del lenguaje que se utiliza y del discurso que se trasvasa, con el que coincide, el que le presta verosimilitud y autoridad. Esto lógicamente depende de la confluencia de lenguajes tecnológicos y del rango argumentativo de los discursos coincidentes. No se trata tanto de lo que se pone ante los ojos, sino de los ojos que describen y de los ojos que miran. El análisis de la evidencia no puede, ni debe, considerarse aislado del contexto ni del receptor. Si así fuera el discurso sería incomprendible por cuanto estaría alejado de su voluntad comunicativa.

He elegido dos textos que versan sobre la trata de esclavos y que de muy diferente manera obtuvieron repercusión. Propongo un análisis del discurso «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias», pronunciado por Emilio Castelar el 21 de junio de 1870 (cito por Castelar 1973: 257-303), y de las dos novelas de Baroja que cierran la *Trilogía del Mar: Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*, publicadas en 1930.¹

En ambos casos existen dos coincidencias fundamentales, la utilización de la prensa como apoyo para la evidencia y una relación de los padecimientos infligidos por los capitanes negreros a través de las noticias y de los relatos más tenebrosos. Mientras que Castelar utiliza la prensa coetánea, Baroja se vale de la prensa del siglo XIX en su minuciosa recreación histórica. Castelar y Baroja eligen diferentes formas y buscan diferentes propósitos, pero en la diferencia intensa de su forma de describir y, en último término de “evidenciar”, se advierte el ajuste no sólo del autor al discurso, sino también al público al que se pretende conmover.

1. Cito aquí y *passim* por la edición *El mar: Las inquietudes de Shanti Andia, El laberinto de las sirenas, Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista*, en: Pío Baroja: *Trilogías*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009, 5-971.

En dos trabajos anteriores abordé el recurso retórico de la evidencia en este discurso de Emilio Castelar (Fernández Rodríguez 2001; 2004). Anoté en su momento la fuerza desplegada por esta forma espectacular, en su sentido literal, así como la inteligencia con la que Castelar lo comprende predisponiendo por ejemplo al público ante la recreación de una situación idílica para contrastarla en antítesis con el padecimiento de los esclavos en la isla de Cuba. Desde el terreno puro de la oratoria, Castelar ordena las palabras a través del efecto retórico sobre la audiencia; muy hábilmente elige además la información más verosímil, aquella que se desprende del día a día, del reclamo de una sociedad a la que le puede pasar desapercibida incluso la condición terrible de hechos asumidos de manera natural. Así, y tras anotar entre paréntesis al final de este texto la palabra “sensación” para describir la reacción del público, Castelar afirma:

¿Les daría a leer estos periódicos de Cuba el señor ministro de Ultramar a sus hijos? No puedo creerlo, no se los daría. Dicen: “Se venden dos yeguas de tiro, dos yeguas del Canadá; dos negras, hija y madre; las yeguas, juntas o separadas; las negras, la hija y la madre, separadas o juntas” (Sensación) (Castelar 1870: 275).

Junto a este giro efectista, Castelar también recurre a la narración conmovedora de los padecimientos en los barcos negreros a través del comentario del siguiente hecho, publicado por la prensa, en el que con un lenguaje conmovedor, apelando directamente a la audiencia, a través del encarecimiento del sufrimiento, describe paso a paso, imagen a imagen, palabra a palabra, un terrible espectáculo como si lo estuviera contemplando:

¿Cuál sería el espanto, señores diputados, cuál sería el horror de su agonía? No tenían qué comer, y para beber no tenían más que el agua del mar, no tan amarga como la cólera de los hombres. Murieron unos sobre otros. Imaginaos el dolor de los últimos supervivientes. Quizá un hermano vio morir a su hermano, quizá un hijo a su padre, quizá ¡qué horror! un padre a su hijo. Quizá alguno mordió por hambre la carne de su carne, bebió sangre de su sangre, buscando en las venas algún líquido con qué apagar su sed. Y, señores diputados, ¿aún temeréis que nuestras leyes perturben las digestiones de los negreros cuando tantos crímenes no han perturbado sus conciencias? (Aplausos) (Castelar 1870: 275).

Baroja, por su parte, elige el idioma neutro de un diario de navegación y a un narrador que no se deja seducir por las palabras. En la novela que comienza la *Trilogía del Mar*, *Las aventuras de Shanti Andía* (1911), dibuja las líneas maestras de las sucesivas entregas. El narrador —el propio Andía— es un contemplador y las sucesivas descripciones del mar lo son de un viejo marino al que le han reclamado sus memorias para un periódico local, *El correo de Lúzaro*. Desde esta invitación al recuerdo y a la contemplación, el protagonista mira hacia el pasado y hacia el presente, y el mar se convierte en el sujeto que cuenta:

Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastran a la contemplación (Baroja 2009 [1911]: 8).

De la bellísima antítesis entre «El mar antiguo» (pp. 7-12) y el mar actual surge toda la trama que sustentará la trilogía con la publicación de *El laberinto de las Sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930), siendo las dos últimas consideradas una única entrega en dos novelas sueltas. La diferencia de planteamiento es intensa.

En *Los pilotos de altura* y en *La estrella del capitán Chimista* la narración está hecha “a base de un diario de navegación” que refleja el mar antiguo. La forma elegida no sólo pretende dar una mayor verosimilitud a lo narrado, sino que también sirve para describir dos formas muy diferentes de ser y de actuar, de manera que adquiere una dimensión fabulosa no sólo la figura del capitán Chimista —“un coleccionista de aventuras”—, héroe legendario, sino también la del propio narrador, su contrapunto —el capitán Embil—. El artificio se plantea desde el principio, desde la credibilidad del testigo y en la voz de alguien que se aleja de la seducción posible de las palabras y prefiere la certidumbre de los hechos o literalmente:

Los que dan importancia a las palabras decían que el agua se había mareado; a mí como las palabras no me dicen gran cosa, esto del mareo del agua no me añadía lo más mínimo al conocimiento. El hecho era que el agua no se podía beber por su suciedad y mal gusto (Baroja 2009 [1929]: 738).

A partir de esta propuesta narrativa podemos observar la crudeza con la que el autor refleja “la trata” y la vida de un “negrero” situándose literariamente en la condición de testigo:

Como ya no puede quedar vivo nadie que haya presenciado con sus propios ojos cómo se creaba y cómo funcionaba una empresa de trata de negros, lo explicaré yo con detalle (Baroja 2009 [1929]: 635).

La descripción cruda y vívida de la trata lo es en la medida en que el protagonista la considera sencillamente un negocio y como tal es descrito. Baroja, con su indudable pericia narrativa, elige una forma distinta apenas apuntada por el narrador a través de las reacciones de algunos personajes.² Lo que elige Baroja es la inclusión de “suelos” o noticias de un diario y de un diario muy especial publicado en Sierra Leona. En la novela puede leerse:

La historia moderna de la trata en el siglo XIX la hacía el periódico de Sierra Leona, el *The Royal Gazette and Sierra-Leone Advertiser* (Baroja 2009 [1929]: 648).

El periódico, que recibió varios nombres, publicado en Sierra Leona como en otras colonias del Imperio británico (Phillips 2006: 198) y de naturaleza propagandística,

2. Así, por ejemplo, el propio Chimista en *Los pilotos de altura*: “Yo no quiero ser capitán negrero. Es un oficio que me da asco. Preferiría ser pirata. Yo no tengo la moral de esa gentuza comerciante” (Baroja 2009 [1929]: 681).

daba cuenta de las incursiones contra los barcos negreros tras la prohibición británica de la trata de esclavos. A partir de esta referencia, Baroja incluye la información tan cercana al lector de la prensa coetánea como al propio narrador en la minuciosa recreación histórica. Así, y a renglón seguido, puede leerse:

Este periódico publicó noticias de varios cruceros de los barcos de guerra ingleses. En 1825, el comandante inglés Bullen visitó, cerca del río Calabar Viejo, el navío francés *Orfeo*, con setecientos negros que se transportaban a la Martinica; iban encadenados dos a dos, los unos por las piernas, los otros por los brazos y algunos por el cuello; el olor que salía del sollado era tal, que el oficial inglés no pudo resistirlo. Todos los presos pedían agua, acometidos por la sed horrible que provoca el clima de los trópicos. [...] La *María Pequina*, barco portugués, al ser capturado llevaba veintitrés negros, cargados en el Gabón, de los cuales habrían muerto la mitad poco después de su partida. Estos esclavos marchaban metidos en un lugar que no tenía más que tres pies de alto. *Los Dos Hermanos Brasileños*, de Bahía, tenía cuando le cogieron, doscientos cincuenta y siete esclavos metidos en el fondo de la bodega, hombres, mujeres y niños mezclados (Baroja 2009 [1929]: 648).

En términos de evidencia, tanto lo es el encarecimiento oratorio de Castelar como la ficción novelesca planteada por Baroja; la conmoción es la misma aunque el artificio de Baroja nos resulte más cercano. De hecho, frente a la pasión desplegada por Castelar en el Congreso, podemos oponer la frialdad de la descripción de la trata en pasajes como los que siguen:

En un listón de madera como el que sirve para tallar a los quintos marcaban siete pies de altura, los dos últimos de arriba divididos en pulgadas. El negro valía más cuanto mayor fuese su estatura. Si medía seis pies, valía dieciocho piezas, entre ropas, abalorios, pólvora, aguardiente, fusil, etcétera. Cada pulgada de menos se rebajaba una pieza. Las mujeres tenían más valor si eran jóvenes y de buen aspecto (Baroja 2009 [1929]: 641).

La diferencia última quizá estribe no sólo en las situaciones comunicativas distintas de las que ambos parten, sino también en los recursos disponibles en cada momento histórico. Castelar construye su discurso desde la palabra, Baroja en un mundo ya dominado por el cine, lo hace desde la imagen. Las dos formas de descripción prácticamente se materializan en dos estilos muy diferentes, caracterizados por el propio Baroja en el libro V de sus *Memorias* titulado *La intuición y el estilo*, en el que puede leerse la distancia entre dos tiempos, dos siglos y dos formas diferentes de captar y de describir, incluso desde la propia disposición gráfica que reproducimos en la siguiente cita:

El párrafo largo parece todavía natural al idioma castellano. Ha dominado y domina aún. Castelar, Valera, Galdós, lo han empleado.

A principios del siglo “Azorín”, que ha escrito muchos ensayos formales del estilo, algún que otro escritor y yo, intentamos el párrafo corto.

Para mí era la forma más natural de expresión por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista. En el párrafo largo hay un ritmo más musical que en el corto; ritmo no muy complicado, porque se podría marcar con un tambor.

La sonoridad de la prosa es condición que se armoniza más con el párrafo largo que con el corto. La sonoridad es un elemento de la elocuencia y, por lo tanto, del período redondo.

En el párrafo corto no tiene apenas cabida. El párrafo largo es una melopea un tanto monótona. El párrafo corto da la impresión del golpeteo del telégrafo de Morse (Baroja 1983 [1944]: 342).

Cabe añadir que el propio Baroja ajusta el estilo a cada narración de una manera magistral. Las remansadas descripciones del mar vistas por quien “contempla” en *Las aventuras de Shanti Andía* (1911) son muy diferentes al narrador que “cuenta” en *Los pilotos de altura* y en *La estrella del capitán Chimista* (1930). Y en los dos casos, siendo como son novelas más que de género, de “inquietud” histórica, cabe decir lo que el propio Baroja afirmaba en relación a la historia, a la que concebía, como “obra de la fantasía y de la retórica como cualquier otro género literario” (Baroja 1983 [1944]: 78). Ahora bien, ese estilo del que habla Baroja, apoyado profundamente en la imagen codificada a través del lenguaje cinematográfico, hubiera sido incomprensible en la narrativa del siglo XIX que cuenta una historia, no tanto en la lírica. Al fin y al cabo es también la diferencia entre *El Mar antiguo* de 1911 y *El Mar antiguo* pero ya profundamente moderno de 1930.

La reconstrucción histórica de ese “mar antiguo” posee sin duda el sabor que se desprende de los periódicos de la época. La influencia de la prensa en Baroja va todavía más allá. La alusión inicial al *Semanario pintoresco español* (Baroja 2009 [1929]: 567) y a algunos de los tomos de la revista que quedan en la biblioteca devastada de Cincúnegui es también la invitación que, probablemente redactada por el editor de este periódico, Mesonero Romanos, en 1836, servía de “Introducción” para sus futuros suscriptores:

Otras veces, adaptando las observaciones de los más celebres viajeros, guiaremos al lector fuera de nuestro país, enterándole de las maravillas de la naturaleza y del arte en otras naciones; las producciones infinitas y variadas de la historia natural en las distintas regiones que forman nuestro globo, los monumentos elevados por los hombres que como dice Víctor Hugo, *escriben en páginas de piedra los progresos de su civilización* (Mesonero 1836: 5).

Las andanzas por el mar antiguo lo son también por un mar de papel de manera reconocible para cualquier lector de prensa antigua en los comienzos del siglo XX. Ya en el ámbito de la narración, si *Las aventuras de Shanti Andía* comenzaban con el contraste mantenido entre el pasado y el presente, *Los pilotos de altura* y *La estrella del Capitán Chimista* abren una separación insalvable a través de la compleja trama narrativa que confía a un manuscrito hallado la responsabilidad del tiempo. Al principio

mismo de *Los pilotos de altura* Baroja presta a su protagonista —“un fabricante de novelas” como el mismo Baroja—³ la siguiente reflexión:

Realmente, en España —añadí yo—, el público no necesita escritores. Con que haya cafés y cinematógrafos les basta. Con el tiempo se podría hacer desaparecer definitivamente a los autores. Una buena medida sería, por ejemplo, comenzar metiendo en la cárcel a todo el que escribiera un libro (Baroja 2009 [1929]: 569).

La respuesta a la publicación de estas dos obras en la prensa de 1930 confirma este diagnóstico sombrío desde la incompreensión hasta la prohibición en Cuba. Las dos novelas obtuvieron el premio de la “Asociación del mejor libro del mes”, en este caso de febrero, tal como recoge —entre otros periódicos— *El Heraldo de Madrid* del 29 de marzo de 1930. La influyente *Gaceta literaria*, en su «Almanaque literario 1930», publica una reseña de las dos novelas en el apartado correspondiente a “Libros de España” a cargo de Giménez Caballero, director de la publicación. A Giménez Caballero, desde la distancia de 1944 —“en estos periódicos viejos”— Baroja le pone como ejemplo de la “crítica con elogios a veces y con burlas y bromas” (Baroja 1983 [1944]: 94 y 139-141). Y, desde luego, es así; Giménez Caballero, bajo el título “Baroja y los negreros”, resalta el aspecto más llamativo —a su parecer— la frialdad artificiosa de la narración y la proyección del espacio:

Con el piloto de altura capitán Chimista, Baroja, se recorre el mundo, detallando el mundo —el mundo de los negreros del siglo XIX— con la precisión y sequedad de unas líneas de bitácora. Más que la descripción fastuosa y fantástica de exotismos, Baroja ha querido la exactitud del sextante, la leve oscilación de la brújula; lento y prolijo el desarrollo de su historia, resulta a la postre un canto lírico del mar universo y de sus héroes. Sus héroes vascos. La obra de Baroja es una regata de pueblecito cántabro en baliza cósmica (Giménez Caballero 1930: 5).

Curiosamente, Giménez Caballero enlaza la reseña de Baroja con la de Menéndez Pidal y, en ese mundo cinematográfico del que se duele Pío Baroja, se leen las siguientes palabras referidas a *La España del Cid*:

Lástima que este libro no fuese vulgarizado en el acto a las masas españolas con la edición de un film cidiano, de una película documental y hermosa sobre la España del Cid, perdurable aún en un paisaje y en el rastro trémulo del aire histórico (Giménez Caballero 1930: 4-5).

Más cercana a un mundo veloz es la reseña firmada por Jorge de Alba para *Crónica* el 20 de abril de 1930 bajo la sección dedicada a los libros y a toda página. Se trata de una verdadera catarata de imágenes y episodios valorando la obra en la medida en que “se puede leer de un tirón”. El ritmo frenético de la reseña sólo se detiene

3. Así se considera a sí mismo en *La intuición y el estilo*: “El fabricante de novelas es, sin duda, y ha sido siempre, un tipo de rincón, agazapado, observador, curioso y tenaz” (Baroja 1983 [1944]: 165).

en la transcripción de dos de los pasajes más dramáticos de *Los pilotos de altura* y esto es así en la medida en que la reseña cumple la función de atraer la atención de los posibles lectores. La siguiente cita —a pesar de su extensión— es sólo una breve muestra de lo más parecido a un guión cinematográfico que puede ser así escrito por quien lo describe y comprendido por quien lo lea:

Disertaciones sobre la trata de color y la hipocresía de los ingleses. Ferocidades registradas minuciosamente. “Algunos negreros —escribe Baroja— eran verdaderamente satánicos; muchos llevaban a bordo perros antropófagos, que se alimentaban de carne y bebían sangre humana. Estos animales feroces, conocidos por los colonos de América con el nombre de perros devoradores, eran empleados en las colonias para la caza de cimarrones. También los brasileños empleaban otro sistema bastante bárbaro: “Tenían a todos los negros con un par de grillos en los pies, lo mismo en la bodega que en la cubierta o en el entrepuente, y pasaban por entre las piernas de los esclavos una cadena delgada, a la cual ponían un sistema de poleas. A la menor alteración o bulla, tiraban de la cadena, la ponían tensa a cierta altura y quedaban los negros cabeza abajo”. Deliciosa la pintura de estas excursiones erizadas de peligros. Tierras de mandingos. Algunos son antropófagos y se arrodillan ante los rayos del sol que les calienta. El reyezuelo era harto ridículo. Fiestas religiosas de los negros carabalís. Estos adoran al tiburón (Alba 1930: 15).

Bastante más rigurosa es la reseña de José Díaz Fernández para el prestigioso periódico *El Sol* publicada el 23 de febrero de 1930 y bajo la sección “Los libros nuevos (Ojeada semanal)”. En ella la lectura se detiene en los aspectos esenciales de las dos novelas, resaltando la “sencillez, la fuerza y el patetismo” de la escritura barojiana, las intrigas y sorpresas de una novela de aventuras pero insistiendo también en el tema principal y en el acertado tratamiento:

Baroja ha encontrado en medio del pacato siglo XIX un rincón violento, superviviente de los mares antiguos. La compra de esclavos y su transporte a las costas de Cuba le dan motivo para describir la vida americana de entonces, la barbarie negrera, la codicia de los consignatarios y pilotos, la piratería oficial de los ingleses, el tenebroso concierto de ambiciones e intereses. El mar es un mundo diferente, cerrado y aislado, por donde circulan los peligros, en el cual los hombres tratan su vida a diario con sorprendente desprecio. En sus “Memorias de un hombre de acción”, Baroja ha hecho acopio de historia; en estas novelas lo ha hecho de geografía; es decir, abarca genialmente el tiempo y el espacio y en dos volúmenes mete nada menos que tres continentes (Díaz Fernández 1930: 2).

Con escasas excepciones las dos novelas de Baroja fueron recibidas como novelas de aventuras y, en último término, como novelas de viajes al gusto del público lector. Se ajustaban así a la ácida visión del propio autor que preveía la acogida de su novela en ese salto tan barojiano entre la realidad y la ficción. El periódico madrileño *La Libertad*, uno de los más leídos e influyentes hasta su cierre en 1939, publicó bajo la firma del poeta José Montero Alonso un «Film’ literario de 1930» encabezado por un “Lo que hoy se lee” y bajo el título «La España espiritual»:

1930 ha tenido perfiles muy característicos en esta zona de la vida literaria. A lo largo de sus horas, España ha leído más, muchísimo más, que en los años precedentes. [...] Hoy interesan lo mismo —o más— que la novela los reportajes, las biografías, los viajes, los libros sobre temas sexuales. La curiosidad popular se diversifica. Se lee todo: la vida nueva de Rusia, y la novela frívola, y la biografía del héroe, y el agudo libro político. Se lee todo. Diversidad, sirena también del público lector... (Montero Alonso 1931: 8).

También, en ese “film” de 1930, puede leerse la siguiente reseña de las dos novelas de Baroja encuadradas históricamente bajo el epígrafe “Los escritores del noventa y ocho” y caracterizadas como la continuación de un folletín:

Tres figuras muy representativas del grupo del 98 —Valle Inclán, Baroja, Azorín— han publicado en el año recién muerto. Valle-Inclán nos dio la vida abigarrada, policroma y personalísima de su “Martes de Carnaval”; Baroja continuó el magnífico folletín de sus novelas con “Los pilotos de altura” y “La estrella del capitán Chimista”; “Azorín” acaba de publicar el noble y dolorido coro de su “Pueblo”... (Montero Alonso 1931: 8).

Las dos novelas sólo fueron leídas en clave política, midiendo su verdadera repercusión, cuando fueron prohibidas en Cuba. En este caso la “evidencia” histórica se trasladó en términos de las tirantes relaciones entre los dos países. A raíz de la publicación del libro *Grandes hombres de Cuba* por el Embajador de Cuba en España García Kohly y de la concesión de una entrevista a *El Heraldo de Madrid*, el redactor Juan G. Olmedilla hace la siguiente reflexión que vincula literatura y cine, también literatura y política, algo que, por otra parte, ya estaba presente en la obra de Baroja:

Por misteriosa relación con el ambiente, mi imaginación emplea el breve ocio de la antesala en recordar —objetivamente— dos incidentes de estos últimos tiempos, en los que España y Cuba danzan unidas, o quizá separadas, mientras el Sr. García Kohly actúa de bastonero mayor: uno es el de la prohibición de dos novelas de Pío Baroja —“Los pilotos de altura” y “El capitán Chimista”— en territorios de la Gran Antilla. Ambos libros tratan, como es sabido, los tenebrosos manejos de los negreros cuando los marinos vascos, con la cooperación de Cuba, hacían cruceros del África Occidental a aquella hermosa isla para enriquecerla de esclavos de color; el otro incidente, menos conocido por haberlo acallado con mordaza de hierro la censura primorriverista, lo ocasionó la intervención del embajador de Cuba cerca del Gobierno de la dictadura para evitar que se proyectase en España la película “Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro” (Olmedilla 1930: 16).

A la prohibición se referirá Pío Baroja en su espléndido y conmovedor *Aquí París*, fruto explícito de la soledad y de la desorientación en el París que le acoge durante la Guerra Civil y le ahuyenta al comienzo de la I Guerra Mundial. Este libro, reeditado en 1998, tras la primera edición en 1955, se cierra con la reflexión sobre el impacto de su obra en Latinoamérica, sobre todo a raíz de la publicación de *Ayer y hoy* en 1939, en Chile, por la editorial Ercilla:

Me parece recordar que el gobierno de Cuba prohibió la entrada en la República de “La estrella del capitán Chimista”, porque decía haber yo, en este libro, vertido injurias para los cubanos, pero recuerdo también algún recorte que en este sentido llegó a mis manos, que tal prohibición sirvió para que algunas plumas se ocupasen de protestar en principio contra la prohibición, condenando los móviles de la extrema susceptibilidad nacionalista que hubo de inspirarla (Baroja 1998 [1955]: 239-240).

Poner ante los ojos, enargeia, son formas de describir lo que el autor o el orador comprende como una *evidentia* y, sobre todo, de hacerlo ante el receptor en una visión compartida. Como tal, es un rasgo interdiscursivo que puede ser de un gran interés para el análisis comparado entre discursos aparentemente distantes. En el caso de la trata de esclavos, la utilización de la prensa es la forma de mostrar la certeza de aquello que no sólo está publicado, sino que también se ha vivido, aunque se publique con determinados fines o se silencie de manera vergonzante. El exceso oratorio percibido en el discurso de Castelar es la redundancia de la palabra que sólo se tiene a sí misma y que, quizá, pueda causar incluso un mayor impacto en su llamada a la imaginación. La descripción de Baroja pertenece a un mundo distinto, en el que la palabra ha sido relegada por la imagen y por el lenguaje cinematográfico. La “sonoridad de la prosa” es también la sonoridad del tiempo entre dos siglos y del propio discurso en su interdiscursividad entre la retórica y la literatura.

Ambos parten de dos circunstancias por completo distintas pero desde la distancia de la situación comunicativa —oratoria y literaria— convergen en elegir la *evidentia* como el mecanismo principal para la conmoción del receptor, presente en el caso de Castelar y ausente en el caso de Baroja. La eligen, además, desde la forma adecuada y ajustada al efecto buscado sobre la audiencia, si bien, en ambos casos, la respuesta del receptor está —como no podía ser de otra manera— interferida por sus propias expectativas. A pesar de todo, la lectura en clave política devuelve al texto, precisamente, su condición interdiscursiva, en el caso de Castelar legítimamente orgulloso por el éxito que obtuvo su discurso (Fernández Rodríguez 2001 y 2004) y, en el de Baroja, por la prohibición expresa que certifica en todo caso la eficacia de lo descrito y narrado.

Ahora bien, el reverso de la *evidentia* se halla en su propia llamada a la imaginación, de manera que la respuesta receptora puede complacerse más en el efecto y en el placer causado en la imaginación que en la conmoción de la voluntad pretendida. De hecho, Aristóteles, en su *Poética*, en la parte elocutiva, hablaba precisamente de la *enargeia* como el recurso fundamental de ese “poner ante los ojos”, ante los ojos del poeta y, por lo tanto, ante los ojos del público. Los discursos antiesclavistas y abolicionistas fueron más de una vez comprendidos como una invitación a imaginar los sucesos más tenebrosos y a conmocionarse por ellos, de manera no muy lejana a lo que puede ocurrir en nuestros días con la más terrible crónica de sucesos. En la propia naturaleza del recurso se encuentra también aquello que lo paraliza y es su condición añadida de espectáculo.

Mientras que Castelar domina la *evidentia* ante sus receptores guiando literalmente su imaginación, la principal habilidad de Baroja consiste en explotar el artificio desde

el pasado narrativo y traerlo al presente; en ese cruce de realidad y literatura sólo queda una posible conclusión. En una entrevista concedida a *La Libertad*, el 17 de mayo de 1931 y bajo el titular “Pío Baroja quisiera escribir una novela en torno al actual momento político y social de España” se lee:

“Me llegó el otro día una carta de Valparaíso, con el recorte de un diario que daba cuenta de un crimen cometido en la calle de Pío Baroja... Ya ve usted, no sabía que había una calle con mi nombre. Y en Valparaíso... Debe ser por *La estrella del capitán Chimista*... Mire, mire usted...” Don Pío se levanta y con ese andar suyo en que el busto va inclinándose hacia un lado y otro, se acerca a una estantería y de una cestilla con cartas saca una y de ella el recorte. En el recorte, un suceso de maleantes ocurrido en el número 186 de la calle de Pío Baroja... “Por lo que de ahí se deduce —me dice ahora—, debe de ser un verdadero suburbio, un barrio de esos de folletín...” (Montero Alonso 1931: 8).

Una anécdota que quedaría en la memoria de Pío Baroja por cuanto volvería a referirse a ella en *Aquí París*, certificando de manera indirecta la fuerza de la evidencia:

Cuando se publicó *La estrella del capitán Chimista*, la prensa de allá hizo de mí casi ‘un caso’ esforzándose en comentarme como algo extraordinario en cuanto a falta de precisión e ignorancia. Les habría bastado con conocerme un poco para estar informados de los términos de mi sinceridad consustancial. En esa ocasión recuerdo haber recibido el recorte de un periódico de Valparaíso, en el que se daba cuenta de una sustracción de pesos en un domicilio ubicado en una calle que llevaba mi nombre. Querían, sin duda, hacerme conocer ese detalle para que hablase de América con menos independencia, era no conocerme (Baroja 1998 [1955]: 242).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA, J. DE, «Los libros. Las dos novelas de Pío Baroja: *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*, Caro Raggio, editor, Madrid, 1930», *Crónica* 20-IV-1930, 15.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T., «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* 8/1 (2005), 7-34.
- BAROJA, P., *El escritor según él y según sus críticos (Desde la última vuelta del camino. Memorias I)*. Madrid: Editorial Caro Raggio 1983 [1944].
- , *La intuición y el estilo (Desde la última vuelta del camino. Memorias V)*. Madrid: Editorial Caro Raggio, 1983 [1944].
- , *Aquí París*. Madrid: Editorial Caro Raggio 1998 [1955].
- , *Las aventuras de Shanti Andía*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1911], 5-971 (5-267).
- , *El laberinto de las sirenas*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1923], 5-971 (271-562).

- , *Los pilotos de altura*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1929], 5-971 (565-767).
- , *La estrella del capitán Chimista*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1930], 5-971 (771-971).
- CASTELAR, E., «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias (21-VI-1870)», en: E. Castelar: *Discursos parlamentarios*. Ed. de C. Llorca. Madrid: Narcea 1973, 257-303.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J., «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol* (23-II-1930), 2.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. A., «La función de las imágenes en la retórica de Emilio Castelar: 'Ante los ojos'», en: J. A. Hernández Guerrero (ed.) / F. Coca Ramírez / I. Morales Sánchez (coords.): *Emilio Castelar y su época. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética (Cádiz, diciembre de 2000)*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2001, 189-202.
- , «'Tengo un sueño'. Emilio Castelar y Martin Luther King. Utopía, Literatura y Retórica en el discurso antiesclavista», en: J. A. Hernández Guerrero / M. C. García Tejera / I. Morales Sánchez / F. Coca Ramírez (eds.): *Oratoria y Literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2004, 369-376.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., «Pío Baroja y los negreros», *La Gaceta literaria. Almanaque literario de España 1930* (1-I-1931), 5.
- LAUSBERG, H., *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura*, 3 vols. Madrid: Gredos 1984 [1966-1968].
- MESONERO ROMANOS, R., «Introducción», *Semanario pintoresco español* 1 (abril 1836), 3-6.
- MONTERO ALONSO, J., «'Film' literario de 1930. La España espiritual», *La Libertad* (2-I-1931), 8.
- , «Los escritores del noventa y ocho», *La Libertad* (2-I-1931), 8.
- , «Novelas y novelistas», *La Libertad* (17-V-1931), 8.
- OLMEDILLA, J. G., «Las novelas de Baroja y la película *El héroe de Cascorro*», *El Heraldo de Madrid* (31-VII-1930), 16.
- PHILLIPS, R., «Creole and African voices: journalists», en: R. Phillips: *Sex, Politics and Empire. A postcolonial geography*. Manchester: Manchester University Press 2006, 197-212.