

ESTRUCTURA Y SUPERESTRUCTURA EN PIO BAROJA

POR

JUAN CARLOS RODRIGUEZ GOMEZ

I. LA ECUACIÓN

Cuando en 1956 moría Pío Baroja, moría también con él el último ejemplar de una raza hacía tiempo condenada: la del mito del escritor «ibérico», verdadero «hechicero» de nuestra sociedad, refractor y vacunador de toda la ponzoña y la amargura destiladas en la vida cotidiana.

Pertenecer a esa «raza» quizá haya facilitado las acostumbradas comparaciones con otras especies animales: oso vascongado y hurafío. Pero los mitos, en el ámbito ideológico, tienen una génesis bien determinada: el iberismo, la España negra, desde Quevedo y la picaresca, tienen su origen como se sabe en el famoso «viraje» de la Contrarreforma hacia el interior de sí misma, aquel monstruoso fajar a un país cuya influencia desbordaba con mucho sus fronteras. La cerrazón produjo el moho y el moho fermentó en un mito: la «condición natural» del sarcasmo atroz, de la amargura de esa España negra. Con el levísimo arañazo en superficie de los «teóricos» neoclásicos o de inicios del siglo XIX—realmente qué esfuerzo baldío intentar convertir en literatura lo que no es «realidad» vivida—, tan injusta como tradicionalmente olvidados, la «negrura» ideológica se sigue desarrollando a lo largo del XIX hasta culminar en el «esperpento». Repitémoslo: si la «vanguardia» literaria hace siempre de hechicero, de mago que asume en sí todas las descomposiciones de un orden social para inmunizarlo, nuestra auténtica vanguardia en el siglo XX es el «esperpento», y el esperpento tan sólo hizo recoger la herencia de la negrura ideológica iniciada en el Barroco (1).

Esa «Literatura negra» ha sido, pues, nuestra única «vanguardia» a lo largo de los tres últimos siglos. Al hacer de la «negrura» una «condición natural» la realidad histórica quedaba inmunizada de sus propios daños. (Valle demostrará el artificio de su propio tinglado,

(1) Para este concepto de vanguardia véase ROLAND BARTHES: «¿En la vanguardia de qué teatro?», en *Ensayos críticos*. Barcelona, 1967, pp. 97-100. De cualquier forma, el origen último está en Levi-Strauss.

mejor dicho: no hay «condición natural», sino «artificio»; y el tinglado se derrumba; el «esperpento» es mucho más que «vanguardia».)

Sólo Pío Baroja seguiría arrastrando increíblemente hasta su muerte su condición de «hechicero». Y digo increíblemente porque a partir del año quince España se abriría de nuevo al mundo y en el hueco secularmente sellado empezaría a entrar un aire nuevo. No vamos a hacer juicios literarios ni estéticos sobre la validez de las posturas: de Juan Ramón al gongorismo, de Guillén a Miguel Hernández, de Lorca o Alberti al primer Casona, de Pérez de Ayala, Ramón o Azorín a Jarnés y Barea: nuestra literatura se «desempolvaba» y el fenómeno era tan plausible, tan asombroso, que empezó a hablarse de un nuevo Siglo de Oro. Las *Soledades*—o sea, el máximo ejemplo de lo no ibérico—bordeaban, zumbaban, más o menos cálidamente, sobre toda la época: pero no era una «vuelta» a Góngora, sino un Góngora como señal, como camino, como símbolo. Más: si Góngora fue el nombre explícito, el fenómeno de desempolvamiento era general—latente—antes del veintisiete y lo siguió siendo después. Solamente que no debemos confundir «desempolvamiento» con «alejamiento de la realidad», sino como esa renuncia al mito de la escritura ibérica, es decir, a un modo impuesto de ver la realidad y de hacerla en literatura. Frente al moho, Góngora era el último intento de «universalidad», era el recuerdo de que hubo una época abierta. Boscán, Luis de León, Herrera: nuestro genial humanismo del Renacimiento. (Y sólo ahora cito a Garcilaso para diferenciar claramente lo que fue la apertura iniciada hacia el quince de la evasión dulzona del garcilasismo de la posguerra.)

La «negrura» de España—y su literatura de amargos hechiceros—se volatilizaba como «condición natural» y aparecía como «circunstancia histórica» de la que era necesario desprenderse. Si el modo de hacer este desprendimiento fue o no «real», no es cosa de discutir aquí. Únicamente señalar, con plena conciencia de su obligada generalidad, la existencia del hecho.

Pues bien, vuelvo a decirlo: sólo Baroja siguió arrastrando este motivo. Con curiosas paradojas: como particularización única era inimitable, y, sin embargo, sus imitadores florecieron debajo de las piedras. Pero al mismo tiempo, al formarse conciencia, poco a poco, de que el «mito» correspondía a una época histórica pasada, Baroja, como encarnación del mito, dejó también poco a poco de interesarnos. Con el año de su muerte coincidía, curiosamente, una serie de obras de la llamada «aparición del pacifismo», cuando el país parece al fin «en calma», restañado (*Los bravos*, *El Jarama*, etc.), y por todas partes se deja de hablar de ilusorias «ideologías guerreras» y empieza el alba

del no menos ilusorio «pragmatismo». Por ahí empezó Baroja a ser museo. Y los barojianos, al intentar defenderle, redoblaban su empuje en el mito del «oso ibérico» y así no hacían más que agrandar el abismo.

Y, sin embargo, la obra de Baroja —aun con gran frecuencia a pesar de él mismo— no es sólo uno de los casos más claros de magisterio artístico que ha producido el siglo xx europeo, sino que creo que —hoy— representa la lección más útil —junto con Valle— de entre los hombres que forjaron nuestra época. Pero ¿de qué manera hallar esa lección?

En 1927, al estudiar *El obispo leproso*, de Miró, Ortega se lamentaba de que «nuestros escritores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos ‘amigos’— ni de Valera. No sabemos nada de Valle-Inclán, ni de Baroja, ni de Azorín. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún» (2). No es casualidad que sea un pensador «práctico» —Ortega— tan necesitado de una «gramática urgente» (3) de desvelamiento en su relación con el país el que haya puesto el dedo en la llaga de la «teoría» artística. En Baroja el camino está marcado por Ortega: todo el mundo lo sabe; pero la señal más importante —y, sin embargo, durante largo tiempo menos atendida— era «la ecuación del arte» que ejercitó. Únicamente por ahí podemos derribar el mito ibérico de Baroja y traerlo de nuevo hasta nosotros. Las páginas que siguen son sólo un intento de ojeo en el umbral de esa «ecuación» del arte barojiano. Sólo un intento: el camino total deberá ser recorrido en otras circunstancias.

II. LA NECESIDAD DE LA «SEMÁNTICA»

Repito: ¿qué sentido tiene, por tanto, una nueva aproximación crítica a Baroja? Para nosotros, una vez pasado el auge «realista» de la

(2) *Espíritu de la letra*. Madrid, 1.ª ed., 1927; 4.ª ed., 1958; p. 56. La alusión se hace en el año 27, es decir, cuando Ortega había publicado ya «Las meditaciones del Quijote» (1914) y «Una primera vista sobre Pío Baroja» (escrita en 1910, publicada en 1915 en *La Lectura*, y finalmente reimpressa como apéndice al tomo I de *El Espectador* con el título de «Anatomía de un alma dispersa»). En dicho tomo aparecieron también las decisivas «Ideas sobre Pío Baroja» (1916). Por último, *La deshumanización del arte* (seguida de *Ideas sobre la novela*) apareció en 1925, como él mismo indica en el párrafo citado. La argumentación de Ortega no carecía de retaguardia.

(3) En la *Anatomía de un alma dispersa*, con su famosa «cuestión económica»: «El español de hoy está obligado a una rígida economía... ¿cómo nos entretendremos en comer obleas?» En su *Ensayo de estética a manera de prólogo*, al hablar de *El pasajero*, de Moreno Villa, insiste en esta «cuestión económica» en la lectura de obras poéticas «que sólo en horas de exquisita ferviente superfluidad realizo».

posguerra —universo de símbolos amargos que se creyó semejante al barojiano—, la obra de Baroja presenta sobre todo un valor fundamental: no ya los tópicos coetáneos sobre su mal estilo o su claridad —¿en qué sentido?— que apenas nos dicen nada. Sino la oportunidad de ver cómo un hombre que escribió en una etapa atroz de indecisión y desconocimiento fue capaz de «purificar» esa agonía y transformarla en una estructura auténtica, aunque en un plano distinto: la estructura literaria.

Tampoco nos interesa, pues, hablar, como suele hacerse, del pensamiento de Baroja, concebir «la verdad» de Baroja. No sólo porque ya lo conocemos y cualquier labor crítica sería rizar el rizo e insistir en el atasco, sino porque lo que Baroja pensaba sobre «su» realidad era «ideológico» normalmente y no podía ser de otra manera. Sin medios rigurosos de pensamiento el escritor no es capaz de «purificar» un sistema dañado: sólo puede hacerlo si emplea los instrumentos propios de transformación. Es decir, sus medios técnicos, sus medios semánticos: su «ecuación artística». De la confrontación de estos medios y de este «pensar la realidad» (que es a la vez resultado de la ósmosis entre su conciencia individual y el campo ideológico dominante) nace la estructura de su obra. Ortega decía que Baroja pensaba mal, pero sentía bien. Sus «ideas» realmente apenas nos interesan hoy, salvo como contraste frente a su técnica artística. Sus ideas eran fósiles, pero su técnica una zarpa viva. Aquellas tapaban «lo real» mientras ésta lo descubría.

Así, pues, sólo desde este punto de vista concebimos una nueva aproximación crítica a Baroja: no interesándonos su «verdad», sino la «verdad» de su estructura. Por tanto, la ecuación del arte de Baroja implica para nosotros —y en primer lugar— dejar de lado los elementos abstractos de «lo barojiano» y ceñirnos a sus circunstancias semánticas concretas. Y el punto de partida radicará en distinguir siempre «lo dicho», «lo explícito», lo que es pensamiento dañado del autor —en una palabra «superestructura»— de lo que es estructura, *realidad transformada por unos medios específicos*, o sea, su mecanismo interno.

III. «LO DICHO»

Hasta ahora hemos hablado de una agonía social, la de la España de principios de siglo, desvelada en las categorías estéticas de la obra barojiana. De sobra nos son conocidas las líneas de fuerza, la historia real, que sustentan esa «agonía», una de las épocas más duras, más aplastantes, de nuestro desarrollo contemporáneo. Pero, para no hablar en el vacío es menester recordar brevemente aquella mascarada, «aquel

vivir el hueco de su propia vida» que fue la Restauración, la confusión y la indigencia que tras el 98 no hicieron sino agudizarse.

Caracterizados los intelectuales del tiempo por sus deseos de incorporación de España a la historia europea y al mismo tiempo por su impotencia propia de espectadores de una historia que los arrastra, se encuentran, con el 98, bruscamente zambullidos en los acontecimientos. Y el derrumbamiento, como se sabe, presenta las formas de idealización, de nostalgia, y, en general, de «punto de partida», de «borrón y cuenta nueva»; pero, en su mayoría, sin relación real con las cuestiones que estaban en la base. Desde el sentimentalismo de Castilla a la idealización de los «juegos florales», etc., nunca se toca la historia real. El reconocimiento de la «pequeñez», del «estancamiento», se transforma en dos posturas: a) Un ideal «retorno a las fuentes»; y b) «mística» aspiración al futuro; difusa unión a lo nuevo, a lo que ya se intuye, aunque sin saber exactamente cómo, ni qué es lo intuido.

Baroja, al negar repetidamente su relación con el 98, parece negar este abstruso idealismo, al menos en sus respuestas, ya que en la raíz también lo anegaba a él (anarquismo, irracionalismo espiritual, etc.). Sin embargo, lo que queremos señalar es que *tampoco* sus «respuestas» a los problemas del país difieren esencialmente de la actitud ideológica del momento. Baroja está aprehendido en esa red, y no liberado de ella. Lo que él nos dice en sus libros—«lo dicho»—no difiere de lo que recibimos del resto del 98. Considerando que en su obra hay dos épocas claramente distintas, marcadas por la aparición del afanoso Avinareta, vemos que toda la primera parte—o sea, la que propiamente sería noventayochista—, se resume en los dos polos citados:

1) «Retorno a las fuentes»: Como se sabe, tras su tesis doctoral, que lleva el significativo título de *El dolor. Estudios de psicofísica*, terminada en 1896, Baroja rompe a escribir con sus *Vidas sombrías*, colección de cuentos aparecida en 1900, y en el mismo año sale *La casa de Aizgorri* primera de la ¿trilogía? *Tierra vasca*. En 1901 se inicia la *Vida fantástica* con *Paradox*, a quien sigue *Camino de perfección* en 1902 y *Paradox Rey*, ya más lejos, en 1906. En 1903, por último, continuaba *Tierra vasca* con *El mayorazgo de Labraz*. Aparentemente un caos; cada año, con la regularidad de las estaciones, como decía Ortega, Baroja va soltando un libro. Pero en el bosque tiene que haber un sendero. Como puede verse fácilmente, hasta 1904 dos ejes dominan en su obra: *Paradox* y *El mayorazgo de Labraz*. *Vida fantástica* y *tierra vasca*; «vida», aún con significado «universal»

y limpio (4), sin impurezas, capaz de recibir adjetivos libres del mundanal ruido como este «fantástico» (de perteneciente a la *fantasía* y a la vez —y por eso— extraordinaria); o la emoción connotada en el profundo sintagma «tierra vasca», emoción que es enraizamiento en la arcilla natal, aunque transfigurada desde luego por el «soñar» romántico. Después vendrá «el mar», pero éste será «cambio y libertad» (5), es decir, valores «culturales», aprendidos podríamos decir, ya no este instintivo asentamiento en la tierra, en la raíz. Vida-Tierra: la blancura de la vida se basa en un acorazonado origen en la arcilla natal. Y al mismo tiempo en una transfiguración onírica (defendida y purificada por el «sueño») de ambas realidades. Es, para entendernos, el «Paraíso romántico», tantas veces citado en Baroja y que él nunca abandonará del todo: desde ese «1900-1901» (*Vidas sombrías, La casa de Aizgorri, Paradox*) a 1903 (*Labraz*).

2) Sin embargo, junto a este «Paraíso romántico», este especial «retorno a las fuentes» de Baroja, aparece el otro polo característico del campo ideológico dominante: la «actitud precursora», la mística unión a «lo nuevo».

En efecto, en 1902 se reúnen casi, como dice Baroja (6), «por casualidad» una serie de obras, verdadera revolución del arte narrativo (*Amor y pedagogía*, de Unamuno; *La voluntad*, de Azorín; la *Sonata de Otoño*, de Valle, y el *Camino de perfección*, de Baroja), cuyo indubitable significado convierte este año en lugar de ruptura y, por consiguiente, en fecha tradicionalmente citada para señalar la aparición del «espíritu nuevo» (7). Así se coincide con la «nueva época» española—Alfonso XIII—y la «nueva estética» que, frente al irracionalismo nebuloso de los románticos, o el racionalismo mecanicista y lento de los naturalistas (8), va a ser una brillante y cegadora «apología racional del irracionalismo» como clave artística: es decir, la primera edición de la *Estética*, de Croce.

(4) Alba, cándida, es como siente Baroja la vida cuando la ve a la vez lejana e intocable. Luego, con la evolución, vendrá la «añoranza» de esta imagen. Pensemos en Jaime Thierry de *Las noches del Buen Retiro*: «La nieve, tan blanca y tan pura, se había convertido en una cosa negra, amarillenta y sucia. Así había pasado en su vida, pensó Thierry».

(5) «El haber nacido junto al mar... me ha parecido siempre un augurio de libertad y de cambio.» (*Memorias*, II, 71.)

(6) «Era la casualidad la que nos reunió por un momento a todos, un momento muy corto...» (*Juventud, egolatría*, p. 238.)

(7) Véase sobre todo A. ZAMORA VICENTE: *La voz de la letra*, Espasa, Madrid, 1958. Especialmente el capítulo «Una novela de 1902», pp. 27-45.

(8) Todavía en 1902, y para acentuar la simbología de fin de un ciclo, muere Zola.

Intercalándose con el «retorno a las fuentes», por tanto, en 1902 aparece la «aspiración a lo nuevo». Pero ¿qué es «lo nuevo» que aporta Baroja? Ya lo hemos insinuado: lo que él mismo llamará en *El árbol de la ciencia* una actitud «precursora», Fernando Osorio, el héroe de *Camino de perfección*, es, como se sabe, el claro antecedente de Andrés Hurtado. Y, frente a la íntima «satisfacción de la realidad» de los Paraísos románticos, representa el primer signo de aquella otra corriente que—desarrollándose y alterándose profundamente—existe siempre en Baroja: este tipo de héroe «sicológico» significa que la realidad puede desaparecer y que puede sólo existir en la mente de un hombre. El paraíso romántico así se tambalea.

Hemos hablado de 1902. En este año aparece también un libro titulado *El inmoralista* y su autor es André Gide. Nueve años antes que Baroja publicara *El árbol de la ciencia*, Gide ha traído al mundo dos «nuevos»—y decisivos—engarces de la estructura cotidiana occidental: el infierno de la conciencia y la necesidad de alimentos terrestres. Estos dos rasgos, así *in genere*, engarzan también a Andrés Hurtado y lo disuelven en *Duquesnel*. No cabe duda de que, aunque desde un plano distinto, Andrés Hurtado se explica por aquella «pasividad» ante el mundo que veía Lukacs (9) en los héroes de Proust y que también justifica el cosmos gidiano. Nada más alejado de Baroja, al parecer, que estos dos representantes del «clasicismo» más decantado, y, sin embargo, en *El árbol de la ciencia*—como es obvio en Proust y Gide—al disolverse Andrés en aconitina, y pretender disolver con él las «leyes objetivas», el sentido global que se desprende del libro es sobre todo el anuncio de la muerte de una manera de sentir el mundo, que el estallido del catorce y la revolución de los soviets no harán sino confirmar: la «actitud precursora» es un anuncio de disolución.

3) Entre estos dos polos—«retorno a las fuentes» y «aspiración» a lo «nuevo»—que se intercalan desde 1900 a 1911, Baroja coloca su único enfrentamiento directo, cara a cara, con la realidad, *Aurora roja*, que, como se sabe, constituye el tercer volumen de *La lucha por la vida* (la «trilogía» más compacta y la más conocida como tal). Aparecida en 1904, *La lucha por la vida* redondea la complejidad de toda

(9) *Teoría de la novela*, la famosa eclosión de hegelianismo estético. Hay versión española en Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966. Sobre la visión lukacsiana del arte como «particularidad» y como «intuición sensible», *vid.* DELLA VOLPE: *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*, en Ciencia Nueva, Madrid, 1967, y los ataques a la estética romántica en general en todas las obras del profesor italiano.

esta primera etapa barojiana (10). Entre las dos grandes líneas ya vistas, *Aurora roja* representa un alto en el camino, un momentáneo pararse a observar—y sentir—sin mediaciones: es decir, un intento de afirmación de lo objetivo, de la realidad; incluso de las leyes que la sujetan y dominan. Pero—repito—un intento momentáneo. Después Baroja irá escalonadamente desprendiéndose de las categorías objetivas hasta disolverlas en el morbosos crisol de Andrés Hurtado.

Ahora bien, no sin vacilaciones. (Lo que nos confirma que la obra de Baroja no es un todo cerrado y concluso, sino que está en perpetua transformación sobre sí misma.) Tras *Aurora roja*, Baroja renuncia a la técnica del enfrentamiento directo—como si dijera me he equivocado de método pero las leyes existen—y vuelve a buscar esas leyes «de lo real» porque de algún modo las necesita (11). Así construye su gran hallazgo, uno de los más decisivos en su vida: partir, no de lo que hay, no de lo que existe, sino de un—ilusorio—«lo que se hace». La «acción», que a partir de ahora será lo objetivo, se une en 1909 a una realidad preexistente, nunca olvidada: el paraíso de la tierra vasca. De aquí, como se sabe, nace *Zalacaín*. Su mayor esfuerzo «objetivo», su mayor síntesis épica, por tanto: Adrados ha visto la relación entre la *Iliada* y el *Zalacaín* (12), línea que está también en la construcción de una Circe (la hechicera Linda, la muchacha del circo), o las evocaciones de Roncesvalles (13); piénsese por otra parte en el significado de esa realidad preexistente, de permanencia de la vida, en las reflexiones sobre el cementerio de Zaro...

(10) En 1902 habían salido también los *Idilios vascos*, donde se repite la mayoría de los cuentos de *Vidas sombrías* («Mari Belcha», «Marichu», «Bondad oculta», «Playa», «Otoño», «Errante», etc.), pero con ellas nace por primera vez en volumen esa tradicional joya maestra del cuento que es *Elizabide el vagabundo*. Y en 1904, junto a *La lucha por la vida*, publica *El tablado de Arlequín*, que ve la luz en 1917. Por otra parte, es proverbial el despiste de Baroja respecto a diversas facetas de su obra. Si no lo supiéramos de sobra nos ayudaría a comprenderlo su característica manera de recordar uno de estos primeros cuentos: «Por esta época creo que el primer escrito mío que se comentó algo fue uno que publiqué en el año 1897 en una revista, *Germinal*, que dirigía Dicenta. El cuento mío tenía como título *Piedad oculta o Bondad oculta*».

(11) Véase esto en *César o nada*, publicado en 1910. Para cerrar el ciclo diremos que en el 11 apareció también *Adiós a la bohemia*, junto con *El justo* y *Las coles del cementerio*, en el *Cuento Semanal*. Como saben los barojianos, el citar la primera obra tiene sobre todo un interés sentimental. Don Pío, tantas veces despreciador del teatro y los saineteros, crea en 1926 un teatro privado, en casa de Ricardo Baroja, que se inaugura con *Los cuernos de don Friolera*, de Valle, y este *Adiós a la bohemia*, de Baroja. Que el teatro llevara el nombre de *El Mirlo Blanco* nos parece a estas alturas bastante lógico.

(12) ADRADOS, FRANCISCO R.: «El *Zalacaín* de Baroja y el canto VI de la *Iliada*». *Revista de Occidente*, núm. 23, febrero 1965, pp. 202-207.

(13) EOFF, S. H.: *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 153-190. Un análisis bastante aceptable del tiempo en *Zalacaín* y en Bergson.

En esta «épica» de *Zalacaín* confluyen, como decimos, la «acción» —es decir, un «rasgo de sinceridad»— y el «paraíso» de la tierra, que, a estas alturas, ya es un rasgo forzado. Una nueva acción y un nuevo paraíso también «querido», también aprendido, aparecen en 1911: *Shanti y el mar*. Con razón se ha dicho que el folletínismo llega en los marinos de Baroja a su ápice. Por un lado es un desnudamiento progresivo de la acción, y, en la mar, la acción tiende a peripecia pura y, como tal, a folletín: así en su «cultura del mar», una cultura de «libertad y cambio», es decir, del «héroe del mar», el pirata, el filibustero, el negrero... Pero ¿por qué no, si llevando las cosas a su extremo, el folletín, el melodrama, bien se base en la «ley del corazón» o en la «ley de la acción», exige la paralela y necesaria existencia de una «ley del mundo» que nunca se pone en duda? ¿Por qué no si lo que Baroja va buscando es esta «ley del mundo», buscándola y ofreciéndola frente a la descomposición de su Andrés Hurtado? Y sobre todo, ¿por qué si no *Zalacaín y Shanti Andía* están escritos en un grado de inocencia absoluta, sin la menor contaminación del lenguaje, sin el menor compromiso, con la mayor «neutralidad» posible; dejando el lenguaje limpio, disponible, y por lo tanto inexpresivo; usándolo sólo para hacer vivir a su acción, a su tierra, a su mar; ese lenguaje que Ortega llamaba «porosidad», aire libre, corriente y, por tanto, fresco, y que Barthes, de conocerlo, llamaría «grado cero», «escritura blanca»?

Si no fuera por eso *Zalacaín* y *Shanti* sólo representarían una re-lamida postura de vuelta al paraíso, un nuevo «retorno a las fuentes», pero ya absolutamente artificial. Y lo «artificial» no va con Baroja. De ahí que, a partir de ahora, se precipite, como dijimos, hacia el «sicologismo», y que, finalmente, *El árbol de la ciencia* represente una gran recapitulación: la que cierra todo este primer período de existencia (el más fecundo, sin duda, el de mayor fruto); Baroja recapitula no sólo sobre el mundo que le rodea, sino sobre su propia vida pasada, su significado. Por primera vez en Andrés Hurtado se presenta de manera absoluta ese héroe que —como hizo Byron con el Hernani de Víctor Hugo— individualizaba Salinas (14) no como un héroe, sino como un universal de la época. Parece sentir su vida en las ramas y la reconstruye en *El árbol de la ciencia* (cuyo matiz autobiográfico todo el mundo ha señalado ya, por otra parte). Aquí, en 1911, con el *Árbol*, un Baroja ha terminado. Ahora bien, dejándolo así, únicamente habríamos confirmado su unión con el «idealismo» noventayochista, no sólo en los puntos de partida, sino también en

(14) «Este héroe de época... que quiere luchar por una vida cuyo sentido y finalidad apenas entrevé...», en *Literatura Española Siglo XX*, p. 126.

las respuestas: lo que él dice a los problemas del país, lo que nos da, «lo dicho» es tan sólo un moverse entre los dos polos—«retorno a las fuentes», «unión a lo nuevo»—que rigen en el campo ideológico dominante de su época, de una manera o de otra. Si su «estética» dependiera de ahí, su obra sólo sería una muestra más de esa «escritura espesa» (la que, sin hacer naturalmente «juicios», sólo indicando puntos de partida narrativos, va de Blasco Ibáñez, Palacio Valdés o Felipe Trigo a Gabriel Miró y José Francés (15), o de «escritura blanca» (la que partiendo de Unamuno—la «nivola»—o Azorín desembocará en Espina y Jarnés, tras la «deshumanización»). Por lo que, para apreciar el «valor» de su obra, debemos, en gran medida, olvidarnos de lo explícito y buscar no «lo que se dice», sino lo que verdaderamente actúa por debajo, en los entresijos de su estructura.

Entonces podremos ver que todo este período de Baroja no fue sino una investigación sobre la «realidad», y que llegó verdaderamente a descubrirla, lejos de las abstracciones—lógicas por otra parte—de sus compañeros de época. Sólo a partir de aquí cobra sentido el afirmar que Baroja es un escritor «realista»: a partir de esos medios que son capaces, si se los aplica con rigor, de convertir una agonía cotidiana en una estructura purificada. No obstante, no cabe duda de que ese rigor en el romper la cáscara no sería posible, de no ser que, como dice Adorno (16): «Si bien el espíritu expresa la ceguera, expresa también, al mismo tiempo, *movido por la incompatibilidad de la ideología con la existencia*, el intento de escapar a esa ceguera» (el subrayado es nuestro). Es decir, en el caso de Baroja, lo que Ortega aclararía diciendo: «El sentimiento de la insuficiencia que padecen las ideas y valores de la cultura contemporánea es el resorte que mueve el alma entera de Baroja» (17).

Movido por este resorte, por este afán de escapar a la ceguera, Baroja (aunque sin duda tuvo un perfecto «conocimiento» de sus medios, un magnífico «control» sobre ellos) fue, sin embargo, en cierto modo «inconsciente» de sus resultados finales, del proceso de transformación al que esos medios le llevaban: inconsciente de su propia «problemática». Así, su *ideología no coincide con la estructura de su forma*. Y, por tanto, «lo barojiano» no puede ser, como hemos dicho, un paradigma invariante, una esencia que se realizaría en cada obra concreta. Porque en cada caso—dentro de ese sistema abierto y en transformación que, como hemos visto, es la obra de Baroja—el «des-

(15) Como espero poder probar en un trabajo que preparo sobre esa novelística de los años 20.

(16) En *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962, pp. 9-30.

(17) «Ideas sobre Pío Baroja», en *El Espectador*...

arrollo» final de los «medios» sólo se explica por el hecho de *que está determinado por lo real*. No en el sentido mecánico del antiguo «sociologismo» (la analogía entre el objeto y las formas), sino en lo que afirmaba —otra vez— Ortega al hablar de Dostoyevski, en las *Ideas sobre la novela*: «El realismo no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en la manera de tratar con ellos». Con lo que nos indica el «lugar estético» (o sea, las formas en su sentido más general: un «lenguaje» que no es solo el «qué» se nos dice, sino precisamente una manera veraz de investigar, de tratar las cosas: mejor que un lenguaje, una «estructura»); pero también que el objeto «está» de un modo u otro en estas formas. *Al estudiar las formas estamos estudiando el objeto transformado*: la Historia real se nos ha convertido en Estética.

Veámoslo —en líneas generales, pues no podemos ser exhaustivos— en las dos obras clave de este período barojiano: *Aurora roja* y *El árbol de la ciencia*.

IV. LO «NO DICHO»

1) La característica fundamental de *Aurora roja* es la de desarrollarse en un «límite»: todo el «realismo» español, pensemos en Galdós y «Clarín», está radicado en el tiempo y en el espacio del mundo dominante. Con afanes corrosivos, más en él. Ahora bien, para ese mundo el resto es sólo una «función»: su exterior. Baroja se sitúa en *Aurora roja* en el «límite» que separa el «mundo» de su «exterior». Ahí el «pueblo» no tiene aún definición (esencia) y mucho menos profundización en esa esencia (categorías autónomas: Amor, Muerte, etc.). Es un mero adjetivo sin ángulos ni perspectivas, sin relaciones; mejor dicho, cada uno de sus individuos mantiene con los demás una relación metonímica, un mero «estar al lado». Y al mismo tiempo, en ese «límite», el «poder» sigue estando tan sólidamente constituido como para que sus bases orgánicas se impongan y, con ellas como punto de partida, se puede saber el final del libro, dentro de las posibles variaciones: *Aurora roja* emplea, pues, elementos antagónicos, pero —y esto es lo importante— en una «zona intermedia» en que parecen no friccionarse, no ponerse en cuestión, limitarse sin enemistad, o mejor dicho, como si la separación no existiera. El problema técnico consistirá siempre en ver de qué modo, gracias a las formas artísticas, estos problemas históricos se convierten en relaciones concretas, en verdad desnuda, en estructura literaria.

Como se sabe (y dando por entendido, como decía Ortega (18), que todo el mundo conoce el libro al menos de un modo general), *Aurora roja* comienza con un «prólogo» que no es precisamente tal, sino una narración aparte en que se nos cuenta una «ruptura»: la de Juan con su mundo: «Cómo Juan dejó de ser seminarista». Este prólogo es una verdadera obra maestra y conviene ver con detalle la condensación de sus elementos (19), especialmente ahora más que otra cosa, las «categorías» narrativas, en un lugar muy condicionado, el principio del libro: se nos perdonará si utilizamos la terminología de la semántica formal, especialmente de Carnap (20). Aunque no nos interesen la mayoría de sus afirmaciones, partiremos de esta terminología «en el vacío» porque nos puede ser, si la aplicamos a la literatura, muy útil: toda la Literatura, como «forma», es un lenguaje «intenso» (el de los «casos posibles») que tiene como correlato un lenguaje «extenso»—o pragmático—: lo real. (De ahí que Quine, otro estudioso de la semántica formal, al pensar que sin esta infraestructura real el lenguaje intenso es arbitrario e inútil, aunque sea correcto formalmente, nos esté indicando otro camino hacia el realismo. Pero por ahora nos basta con apuntarlo.)

Pues bien, *dentro de cada obra en particular*, las categorías narrativas tienen también un lenguaje «intenso» (el «caso» que se presenta) y un lenguaje «extenso» (la realización de este «caso», más o menos detallado, más o menos concreto, si se precisan tiempo y lugar o hay confusión de ellos, si se pormenoriza o no, etc.). Si el lenguaje intenso es el «caso», el lenguaje extenso es su «contexto». Por tanto, al observar, aun rápidamente, la acción inicial de este prólogo, vemos: *Elemento «A»*: 1) Imprecisión partiendo de un pasado desconocido: «Habían salido». 2) Definición, con artículo, de los factores actuantes: «los dos muchachos». 3) Expresión de las circunstancias de «hecho» y «lugar», ambas semánticamente imprecisas: a) «a pasear»; b) «por los alrededores del pueblo». *Elemento «B»*: 1) Tiempo implícito, que marca la intersección del primer elemento con el segundo: «y a la vuelta». 2) Precisión semántica del hecho: «sentados»; y del lugar: «en el pretil del camino». Tal precisión indica el momento en que los

(18) «Yo supongo que antes de leer estas páginas se ha leído la novela, y en general, se ha leído la obra de Baroja.» En *Anatomía de un alma dispersa*, en *El espectador...*

(19) Nos basamos de aquí en adelante en un presupuesto: la relación con la «realidad» está en la organización significativa de los elementos de la narración más que en lo que pueda ser «boca» del autor. Es por otra parte lo que hizo Gramsci en su famoso análisis del Canto X del Infierno de la *Divina Comedia*.

(20) *Vid. Meaning and Necessity*, Chicago, University Press, 1956.

personajes aparecen por primera vez ante nosotros. 3) Precisión del hecho: «cambiaban» VS imprecisión de su significado: «alguna frase indiferente». 4) Por último, intercalado entre estos dos factores de precisión-imprecisión, aparece otra vez el tiempo, no ya como cambio (pues quedó interrumpido en «sentados»), sino como existencia esponjosa: «a largos intervalos».

Esta descomposición nos ofrece, pues, un esquema triádico: 1) «Habían salido a pasear por los alrededores» (Relación-Relación). 2) «Los dos muchachos» (S-S'). 3) «Cambiaban alguna frase indiferente» (R-R). Y, por lo que hemos podido ver, mientras los «sujetos» (S-S') están precisados y en presente, sus relaciones (R-R) son imprecisas y diluidas en una confusión de tiempos: precisión, técnica, pues, para lograr una imprecisión semántica (el único rasgo preciso es «sentados en el pretil del camino», no sólo por ser, como hemos visto, la aparición de los «sujetos» ante nosotros, sino también por ser el origen de la acción posterior. Unas líneas más abajo leemos: «Se levantaron del pretil del camino donde estaban sentados...»). Tenemos una acción, por tanto, ligada a algo tan imprecisamente que podemos decir que es *una acción sin contexto*. Este hecho no está aislado, sino difundido a lo largo de todo el «prólogo»; es su clave fundamental. Una «acción sin contexto» indica: que el contexto está supuesto en todas partes y no hace falta denotarlo (la acción en el mar, Shanti...). Sería «melodrama». Que el contexto está en la acción misma, desdoblado (Zalacaín). Sería «epicidad». O que se extrae la acción como única realidad existente (Avinareta).

Ninguno de estos casos corresponde a *Aurora roja*. Repitamos: lo superestructural del libro es que trata de lo que podríamos llamar la lucha revolucionaria; Baroja la pulveriza, es inútil, para nada sirve. Pero si nos fijamos bien, pese a este deseo, aparece más fuerte la estructura: situar esta lucha en sus verdaderos ejes. Así, muestra Baroja su voluntad de realismo, de investigar la realidad a toda costa. ¿Qué medios utiliza? En líneas generales crea un héroe, Juan, el anarquista, que, como hemos visto, rompe con el mundo y personifica la lucha. Ahora bien, a Baroja no le basta con eso, es «realista», no pone el acento en la ruptura, sino en cómo se realiza. Una primera visión nos basta para darnos cuenta de que en el prólogo la acción es autónoma porque lo que importa es connotarnos que la ruptura de Juan es «*morab*», de conciencia, y *pretende ser «absoluta»*, y que a partir de ahí su lucha revolucionaria será ridícula, inútil. Sólo que hablar de «mundo» es, como dijimos al principio, una abstracción. Juan

es un héroe trágico por su ruptura (21) moral, por ser el «representante» de lo justo. Pero si, como Baroja dice, el personaje principal es «inventado» y los demás cogidos del ambiente, al injertar a su héroe en ese «ambiente» se ve claro que la tierra de Juan es el «exterior» y en esas circunstancias el romper con el mundo se convierte en una ilusión. No hay «tragedia» posible, pues, desde el principio, como dije, está previsto lo que va a ocurrir: las que prevalecen son las bases del organismo y Juan sólo se mueve en su límite. En narrar esto radica el verdadero realismo de Baroja.

Por eso afirmé que el prólogo, más que tal, es un resumen, una clave de toda la novela. Pues si allí vemos «una acción fijada a algo tan imprecisamente que podemos decir que es una acción sin contexto», ahora vislumbramos que la ruptura es realmente autónoma del contexto porque sólo se produce en la mente del héroe, no en la realidad. El héroe cree que rompe, pero su ruptura está a mil leguas del mundo; el mundo, tras ella, se queda impávido.

De ahí que en el libro haya un doble plano: la novela en sí no crece, no se desarrolla. Los capítulos, sus escenas, son únicamente una sucesión de «epifanías», de imágenes que sólo sirven para corroborar esta ilusión de ruptura. Pero por otro lado, Juan sí crece, él sí que desarrolla al máximo esta ilusión hasta morir. Bajo la estructura del libro aparece, no el desarrollo de la ruptura, sino la progresiva identificación, confusión de Juan con su mito, hasta no tener otra salida que la muerte.

De nuevo, como vemos, aparecen los ribetes del melodrama. Pero Baroja—casi siempre—lo utiliza para negarlo. Negar el melodrama es negar el vehículo que la burguesía creó en el XIX para el pueblo (22), mas negándola desde dentro, es decir, utilizando su mismo lenguaje: la «ley de Juan» es negada precisamente a partir de la «ley del mundo», no sostenida por ésta, como debe ocurrir. Al alterar así los valores, Baroja despelleja al héroe y al mundo. Los vuelve al revés. Y esta vuelta de revés—incómoda, fosca—está en la base de *Aurora roja*. Veamos sus mecanismos de nuevo en las «categorías narrativas». Baroja nos describe a los «sujetos»: Martín es «alto y fuerte»; Juan, «bajo, raquítico»; Martín tiene «ojos grises»; mientras que a Juan no se le ven los ojos—que son un signo positivo del melodrama—, sino que

(21) Basten algunos ejemplos: Ruptura moral, de «conciencia»: «Es que ya no creo... Por qué no creo.» Absoluto: «Me he decidido ya a no retroceder nunca... Adelante, siempre adelante...» Representante de lo justo, de la verdad: «Explican cómo es la vida... La verdadera vida... He aprendido lo que es la vida...»

(22) Vid. ALTHUSSER: «Il piccolo, Bertolazzi et Brech», en *Esprit*, diciembre 1962. Asimismo el gramsciano *Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi, 1950.

sólo ofrece una «cara manchada de roséolas». Es decir, una totalidad «inexpresiva» y además disforme. La caracterización de Martín se resume en lo que Baroja llama una «expresión jovial», que es el resultado lógico de aquella «vida» que nos indicaban sus ojos. Mientras que en Juan se invierte el proceso. La totalidad—la cara—es confusa, carece de vida. Por tanto, es lógico que la señal particular—los ojos—no exista como tal, sino que se desplace hacia su «función»—mirar—declarada como «categoría negativa» por el doble signo último: «mirar adusto y un tanto sombrío».

La contraposición Martín-Juan (S-S') es, pues, una reminiscencia melodramática: «bueno-malo; «signos positivos-signos negativos». E igualmente ocurre en el final de la caracterización: «los dos vestidos de negro tenían aire de seminaristas». Pero inmediatamente se los vuelve a contraponer: Martín es el joven del melodrama: «imberbe el uno»; Juan el hijo mayor de los cuentos: «rasurado el otro». Pero sobre todo Martín es «el alto», es decir, se le *define* ya por una categoría «positiva». No es extraño, pues, que a continuación lo veamos actuando en una duración ininterrumpida—como corresponde al héroe—«grabada»; y sobre todo en *relación directa con su objeto*: «grabada»: a) «con un cortaplumas»; b) «en la corteza de una vara» (fijémonos en la exacta nomenclatura con que se define el objeto); c) «una porción de dibujos y de adornos». Mientras que Juan no tiene ninguna «categoría», es una mera oposición a «el alto». Es «el otro». Por tanto, se le muestra en una actitud pasiva y de modo que entre él y su objeto final—el paisaje—no haya relación directa, sino una acumulación de mediaciones: a) un símbolo descriptivo de la pasividad: «con las manos en las rodillas»; b) nuevo símbolo, pero ahora «interno», de esa pasividad: «en actitud melancólica»; c) duración ininterrumpida de la actitud «contemplaba»; d) signo anímico ambiguo: «entre absorto y distraído»; e) objeto final: «el paisaje».

Vemos, pues, que mientras Martín es «positivo», preciso en su definición y en «relación directa» con su objeto, Juan es *negativo, impreciso y lleno de símbolos* entre él y su objeto. Fijémonos cómo se altera el melodrama y cómo se inicia la estructura de la narración: Porque Juan es precisamente el héroe barojiano, y todas estas «categorías» son las que le van a definir a lo largo de la novela: «pasividad», porque nunca logrará realizar, «hacer» verdaderamente su ruptura; «imprecisión», porque siempre jadeará oscuramente sin saber cuál es el camino, y «símbolos» porque son los que deforman su conciencia y le impiden ver certeramente cuál es el objeto de su ruptura, el mundo. Sólo sabe que está a disgusto en él («mirar adusto, sombrío»). Mientras que Martín («expresión jovial», categorías positivas)

indica la adecuación a ese mundo. Martín podría ser un héroe de melodrama. El proyecto formal de Juan sólo puede ser trágico. Ya veremos en qué circunstancias.

2) El punto de partida de la estructura de *Aurora roja* es esta «vuelta al revés» del melodrama. Como se sabe, Baroja, durante largo tiempo lector apasionado de aquella inflación folletinesca que amaneció en «los bajos fondos de París», nunca abandonó del todo esta técnica. Pero la varió sustancialmente al utilizarla. Partiendo de ahí creó un héroe, Juan, que rompe con un mundo. Mas la abstracción del joven Lukacs (héroe frente a mundo igual a tragedia novelesca) o, desde otro punto de vista, el analogismo sociológico de Hauser (desde el Renacimiento, las razones de la tragedia hay que buscarlas en el interior del héroe mismo) no nos servirían, pese a su deseo de integrar literatura y sociedad, para alcanzar una comprensión del mecanismo barojiano. Porque, repito, la ruptura de *Aurora roja*: a) es una ruptura moral, de mera conciencia, y, por tanto, su acción está desligada del contexto, no tiene los pies en la tierra, y b) la ruptura con el mundo no es «realmente» posible porque el héroe no pertenece al «mundo», sino a su «límite».

3) En el desarrollo de este minucioso complejo la maestría técnica de Baroja llega a niveles de perfección. La primera parte de la novela se esfuerza en delimitar el mundo de los personajes. Utiliza el antropomorfismo de la tradición realista («algunas casas como los hombres...» «Su fachada era algo así como el rostro de un viejo»). Pero este antropomorfismo abstracto tiene una connotación concreta: Las fronteras del «límite» son un cementerio derruido y un prostíbulo, es decir, sitios donde muerte y amor dejan de ser «categorías autónomas», como dijimos, para depender de una misma raíz de miseria (23). Parece una señal sin importancia. Y sin embargo nos indica cuál va a ser todo el proceso interior de la novela. Su desarrollo a través de categorías no autónomas, sino dependientes. La maestría de Baroja vuelve a brillar.

Ahora bien, Manuel, que retoña aquí tras *La busca* y *Mala hierba*, parece no ser así, parece ser absoluto. El esquema trágico, ¿podría cumplirse?

(23) «... podía llamarse sin protesta alguna calle del Amor, como la de Magallanes podía reclamar con justicia el nombre de calle de la Muerte.

Otra cualidad un tanto paradójica unía a estas dos calles, y era que, así como la de Ceres, a fuerza de ser francamente amorosa, recordaba el sublimado corrosivo y, a la larga, la muerte; así la de Magallanes por ser extraordinariamente fúnebre, parecía a veces jovial y no era raro ver en ella a algún obrero cargado de vino o alguna pareja de golfos sentados en el suelo recordando sus primeros amores».

Las condiciones de lo trágico son: un mundo absoluto frente a otro mundo también absoluto, ambos representados en dos personajes, según lo ha visto Goldman (24). Un mundo sería concreto y existente. El otro no tiene presencia física, sino que está encarnado en el héroe. Juan es el héroe. Manuel, su hermano, el antagonista. Juan «trae» un mundo que anunciar. Manuel «tiene» un mundo concreto que parece autónomo. Que cree poseer sus propias leyes: Baroja nos dice que Manuel está «reglamentado» y «encarrilado en su trabajo».

¿Qué ocurre? Se nos presenta (cap. III) una escena en la que el mundo de Manuel y el mundo de Juan parecen chocar. Más que una escena, una imagen, una epifanía explicatoria: al chocar parecen ser autónomos. Como anuncié, desde esas alturas podría ser posible la tragedia. Veamos la primera fase de la imagen: el mundo del antagonista (Manuel) está lleno de «cosas» («bonita casa, cuartito limpio, mesa redonda, aparador lleno») que nos señalan cómo está estructurado. Estas «cosas» tienen la misma significación que Baroja pretendía al decir «reglamentado y encarrilado en su trabajo». Son signos que el mundo de Manuel manda a Juan. Signos de lo concreto y existente. Por su parte, Juan «ve», dice Baroja, estas cosas. «Ver» nos indica el modo de relacionarse con ellas: desde afuera. Parece de nuevo el héroe trágico que llega de afuera para chocar con el mundo que existe. Juan «ve» signos de un círculo compacto. Pero Baroja nos señala al mismo tiempo la trampa: esto que «ve» le «sorprende». Por eso se limita a «saludar» y a no «preguntar». Por primera vez el choque se esfuma.

Segunda fase: La llegada de Juan produce en el antagonista (y en su hermana, y en Salvadora, la chica que se casaría con Manuel) «turbación». No por ser un «enemigo», sino por ser un mero «factor nuevo». La fricción produce entre ellos «una conversación lánguida». La posibilidad del choque empieza a disolverse por segunda vez. Por su parte, Juan, tras relacionarse con las «cosas», necesita tomar contacto con el mundo opuesto. Y lo que hace es anunciar su propio mundo: «salida del seminario; París; vida obrera. El fuego de sus ideas. Un arte social y fecundo para las masas». Pero de nuevo Baroja nos señala la trampa. Juan emplea estos signos, como si fueran algo compacto, para oponerlos a las cosas compactas de Manuel. ¿Es un mundo autóctono? No. Baroja dice: Juan «quería» (es decir, el mundo que trae el héroe es una mera postura en el aire) y Juan «soñaba» (el «sueño del futuro» que será clave en la estructura de la muerte. Las cosas

(24) *Vid. Le Dieu Cadré*, París, Gallimard, 1955 y *Sciences humaines et Philosophie*, Presses Universitaires de France, 1952.

no son en realidad, sino que se sueña que son). La tragedia se ha derrumbado otra vez: el héroe no representa «realmente» a ningún mundo. Y tercera fase: Todo lo que dice Juan es «lenguaje desconocido» para Manuel. Fijémonos: la relación es entre dos personas, no entre dos mundos. No hay posibilidad de tragedia. Manuel dice:

«¿Tienes casa ya?» Es el final de la escena. Se acepta la incorporación del «factor nuevo» como un mero hecho aislado, no como anuncio de algo total y mejor.

Como vemos, la imagen pretende mostrarnos sobre todo no que el choque no existe, sino que existe sólo a tenor de relaciones individuales. La tragedia es imposible. El proceso «estético», el desarrollo de ambas cadenas, es perfecto. Los dos elementos no se confunden—no luchan—, sino que se alternan «paralelísticamente» hasta agotarnos toda su complejidad:

1) Exterior de ambos mundos: signos de uno (cosas); signos del otro (ver).

2) Visión interior del mundo de Manuel. Signos: «turbar» y «factor nuevo».

3) Toma de contacto. Signo: «conversación lánguida».

4) Visión interior del mundo de Juan. Signos: «vida obrera, artesas, etc.».

5) Segunda toma de contacto: no hay choque de mundo, sino relaciones individuales. Signo: «Lenguaje desconocido para él.»

6) Conclusión de la imagen: Juan se incorpora *como individuo* al mundo de Manuel. Signo: «¿Tienes casa ya?».

Como se observa, el no tener dificultad para presentar al héroe ya incorporado al límite indica que sus signos no son un mundo opuesto, sino un flotar en el vacío. La tragedia se aniquila. Juan habla en términos de humanidad y Manuel en términos de relaciones concretas (egoísmo, casa). Parecen friccionarse, al menos como individuos, y sin embargo están unidos por la misma raíz, viviendo en el límite, utilizan sin saberlo el lenguaje del poder. El límite es el exterior, pero esta poseído por las categorías del mundo. La diferencia entre Juan y Manuel es meramente de grado.

De este modo, como dije, el libro más que estructura de relato tiene estructura de parábola: variaciones simbólicas sobre un mismo hecho. Así un mecanismo paralelo al que hemos visto se nos va a presentar a lo largo de toda la primera parte, formando una descripción cada vez más concreta de este límite y sus habitantes (aquí aparecen los famosos «tipos» de Baroja picarescos sobre todo por sus relaciones de incomunicación de mero estar al lado, sin relación interna como corresponde a los habitantes de un «exterior»). La segunda parte se de-

dica propiamente a la anarquía, el gran hecho al que se unirá Juan como si al fin hubiera hallado el camino para la ruptura. Y finalmente en el tercer núcleo vuelve a cobrar primer plano la figura de Juan, su proceso final. Juan sigue hablando en el aire para hundirse en el «sueño del futuro». De ahí que este signo —«sueño»— en su multiplicidad connote, como dijimos, toda la estructura de la muerte.

4) Baroja distribuye los elementos de esta estructura de modo que en el centro, convergiendo sobre él los demás, aparezca el momento de la catarsis, la purificación no sólo de Juan, sino quizá de todo lo que le rodea. Pero por primera vez en el libro, como si al fin se hubiera alcanzado una verdad, el proceso se desarrolla sobre una doble metáfora: *la aurora del agonizante y la aurora del héroe se identifican*. Juan parece al fin tener un mundo que anunciar. Es decir, la catarsis coincide con la llegada de la *Aurora roja*. Lógicamente, Baroja, diríamos, «personifica» su narración. Hay un héroe que espera una aurora (la revolución obrera), hay un enfermo que espera una aurora (la posibilidad de mejoría) y hay toda una estructura narrativa que espera su justificación trágica en esta doble aurora. Por eso el primer enfoque se hace desde lo inmediatamente anterior a ese alba cumbre: la oscuridad.

Es de noche en el cuarto del enfermo, es la noche del héroe y la estructura narrativa se esfuerza en potenciar esta noche. O mejor «graduarla». Baroja pretende otra vez agotar todas las realidades posibles. Dice: «Juan divagaba continuamente / sentía la preocupación de ver la mañana / a cada paso preguntaba si no había amanecido/». Son los tres núcleos principales: el primero está visto desde «los demás» que ven a Juan. El «divagar» es tanto delirio actual de enfermo como rota vida pasada. El segundo núcleo es de «temor»: temor de enfermo a la noche y temor del héroe de que no se cumpla la Aurora a la que ha entregado la vida. Por eso no es deseo o esperanza, sino un «sentir» en la carne. El tercer núcleo es hacia los demás: con «preguntaba» se cierra el triple proceso de oscuridad iniciado en «divagaba» y encarnado en «sentía». El héroe y el agonizante están —lo han estado siempre— unidos. (Fijémonos en el tiempo: «continuamente» y «a cada paso» dice Baroja. Ambos indican que la postura ha sido la misma durante toda la vida, pero también connotan su premura, la urgencia del alba.) Ahora el destino trágico va a cumplirse y con él la purificación. Baroja gradúa de nuevo. Primero nos indica el lugar por donde llegará la Aurora: «tenían abiertas las contraventanas por orden de Juan». Después el tiempo: «A las cuatro»; y, al fin, un sintagma claro, progresivo: «empezó a amanecer». Esta frase se aísla y se convierte en eje de la narración. Por primera vez,

ahora, en la muerte, Juan se identifica con su mito. Por eso ahora las significaciones *no aparecen autónomas del contexto*, sino incrustadas en él: claridad y precisión («luz fría de la mañana»); suavidad y pureza («comenzó a *filtrarse*»). La Aurora («roja» y «llameante» la llama Baroja) ya se ha cumplido.

Aquí está el último lugar de contradicción de la tragedia con el límite. Es decir: se nos cuenta el choque de la Aurora esperada («el reflejo *rojo*») sobre la agonía del lecho («daba en el rostro *pálido* del enfermo»). *Es otra vez la tensión «rojo-pálido» que acaba por significar todo el universo semántico de la novela*. Tres veces en este brevísimo espacio habla Juan de los sueños que ha tenido. Manuel lo despide hablando del hermoso sueño que lo poseyó. Y tres veces insiste Baroja en llamar «roja» a la Aurora en estas líneas: el valor metafórico de «rojo» y de «sueño» parece indudable. La Aurora del enfermo es también la aurora «roja y soñada» del héroe. En la muerte—como dijimos—confluyen tanto el ideal revolucionario como la vida concreta en un límite concreto que le ha impedido realizarse. Si no ¿a qué morir Juan en una aurora, a qué llamarla «roja», a qué hablar del «sueño»? Por esta doble confluencia (el «ideal» y «la vida», lo «rojo» y lo «pálido») en esa escena de la *muerte en el alba*, el libro se llama *Aurora roja*. No por la taberna o la asociación anarquista como suele pensarse. Más: éstas son la otra cara de la estructura del libro, la palidez del límite donde Juan ha sucumbido. Desde nuestro punto de vista, en cambio, el título *Aurora roja* nos señala ese momento de la muerte en el alba, el momento de la catarsis, de la purificación trágica.

Finalmente, Juan se va como había nacido a nosotros y ésta es, con todo, la crueldad de la muerte: muere sin expresión verdadera, es decir, sin «ojos» (recordemos el prólogo) y sin posibilidad de comunicar su palabra (recordemos el resto de la novela); muere dominado por la oscuridad, por la imprecisión, por el silencio. «Pupila» y «boca» son sus signos de muerte, pero sólo se nos comunica su carencia («veladura») y su apariencia dolorosa («contracción»): «Hubo una *veladura* en sus *pupilas* y una *contracción* en su *boca*. Estaba muerto».

5) Ortega calificó a *Aurora roja* como «manual de Derecho político». Pero, dejando aparte el rasgo acusatorio, parece clara la realidad de esta afirmación. Pues si por un lado existe Juan, el héroe trágico, no cabe duda de que el gran estrato de la novela es ese mundo límite y sus ilusiones, donde todas las vidas son contigüidades y nada tienen en común, salvo la gran idea de la «Anarquía».

Por eso *Aurora roja* es una novela «política», porque política es la división entre un sistema y su exterior y porque, contradictoriamente, la única realidad posible para estas vidas aparte es su identificación

con un contexto «político», el «anarquismo». Azorín, en una de las páginas clarividentes que dedicó a Baroja, llega a decir: «Una condición hay en todos los seres y todas las cosas que determina su estructura... Baroja logra no trasladar un aspecto cualquiera de las cosas, sino aquel matiz precisamente que marca su estructura dominante... Esta visión produce un efecto penetrante, doloroso...» (25). Maravillosa, magnífica verdad. La visión de Baroja produce un efecto hosco, porque no nos podemos identificar con ella. Y la identificación es imposible porque no es nuestro mundo tal como se nos da, sino la «condición que determina su estructura» y que nosotros no vemos, que para nosotros es opaca, un misterio.

No es ya la abstracción del héroe del joven Luckacs (26), su ruptura abstracta con un mundo «total». La «visión barojiana» no es nuestro mundo como totalidad, como lo creemos, sino la fragmentación del mundo en un límite y su «poder» ausente. Y en verdad ese organismo poderoso nunca aparece en la novela, que sólo se desarrolla allá abajo, en los «barrios».

Nada más lejos, pues, de Baroja que la—tantas veces atribuida—técnica del «espejo». Baroja no se conforma con esto, se hunde en las entrañas, las rompe—nunca refleja—hasta «presentar», diríamos, esos fragmentos; sólo que así atasca para siempre a sus personajes al encerrarlos en sus auténticas cuatro esquinas, los reduce a su marco, los estrella en la piel del melodrama y su multiplicidad de mundo ilusorio. ¿Los atasca o es el único camino? Esta, ciertamente, es la interrogación de la novela (27). Y en ella no puede—no debe—estar la respuesta.

Ortega, al hablar de la metáfora, la define no como la realidad, sino como «una imagen ideal» radicada en nuestro «lugar sentimental» (28). Pues bien, éste es precisamente el punto en que se establece Valle para elaborar su «ritual» aristocrático, la «liturgia» y el «escenario» del desarrollo «ideal» de una clase. Baroja, al contrario, descien- de todos los peldaños de la metáfora, desde el «lugar sentimental» al

(25) AZORÍN: *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Espasa, Madrid, 1958 (5.ª ed.), p. 142.

(26) GOLDMANN en *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964, y en *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Instituto de Filosofía, 1962.

(27) La obra en resumen es una interrogación doble: del autor respecto a sus medios y de la obra respecto al lector. BARTHES, en sus *Ensayos críticos*, hace un profundo estudio del sentido de la interrogación en Brecht, pero la palabra es anterior, y, en lo que ha podido ver, aparece por primera vez en Hegel: «La obra de arte, empero, no es por sí misma tan serena como se cree, sino que, esencialmente, es inquisición...» *Introducción a la Estética...*, p. 166.

(28) La metáfora «consiste, pues, en la trasposición de una cosa dada en su lugar real a su lugar sentimental», *La deshumanización...*, p. 166.

«lugar real». Y así, con esta nueva —o la misma— «vuelta al revés», se consolida su fosquedad (29).

Vuelta hacia el «lugar real», tal como nos ha indicado *Azorín*, aquí radica el proyecto formal de Baroja. Y su sinceridad para con ello ya vemos a qué resultado le ha llevado. Partiendo de una técnica melodramática y de un anecdótico barriobajero, nos asomamos a los perfiles de esa increíble transmutación, nos asombramos ante la «ecuación» artística que la obra nos revela. Guillermo de Torre, al descubrir en un libro nuevo unas viejas palabras con el autor (30), nos confirma este verdadero «resorte» barojiano. Habla Baroja: «Pero no acaba de convencerme (Gómez de la Serna). No tiene *amor a la realidad*... Le pasa lo que le pasaba a Felipe Trigo... O sea, que para él la verdad no tenía importancia.» (El subrayado es nuestro.)

6) Baroja «pensaba» mal, pero «sentía» bien. Era sincero con la «realidad». En *Aurora roja* le descubre las «leyes». Pero en el *Arbol de la ciencia* disuelve estas leyes en «sicologismo». O mejor. Esto es «lo dicho». Pero todo lo que nos irá revelando Andrés Hurtado es su progresivo «ser devorado» por esa realidad indomitable que se le escapa y que, por tanto, él pretende negar: la negación de la «ley de lo real», de lo objetivo y su consiguiente afirmación como mera creación subjetiva. Esta clave será el núcleo de la novela: considerar «la negación» de lo real como única ley posible. Lo demás sólo existe en el interior del hombre. Y ese interior está podrido.

El camino recorrido desde la seguridad romántica de Labraz, donde hay una integración perfecta en un mundo vivo, es asombroso. El camino desde el principio hasta el fin de una etapa. Insinuada de este modo, la estructura del *Arbol de la ciencia* es radicalmente distinta a la de *Aurora roja*: si allí veíamos una parábola, la estructura del «Arbol» es, por el contrario, de relato propiamente dicho, de suceso; presenta una verdadera progresión, porque lo que se desarrolla es la idea a partir de los hechos mismos. Allí la ruptura verdadera sólo se producía al final y con ella la revelación del destino trágico. Aquí la ruptura no se llega a producir nunca: es decir, la ruptura en sentido

(29) Para hacer ver puntos de contacto diríamos que Baroja se basa precisamente en aquel temor que existía en Croce sobre la confusión entre metáfora y analogía (o sea, para él metáfora dañada). Croce lo advierte a propósito de la *Lettre sur les aveugles*, de Diderot. Baroja se basaría en esta segunda metáfora —dañada— desmontándola. Para llegar a la «imagen ideal», es decir, a la metáfora de una sociedad, es necesario conocer su «verdad», y ésta está oculta. Baroja, pues, partiría de la analogía para llegar a la auténtica metáfora, a esa verdad oculta. Sin embargo, como el mismo lenguaje crociano se presta a confusión, preferimos la «claridad» de Ortega. Sobre estos aspectos en Croce, *vid. Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1954 (5.^a ed.). Especialmente «Noterella sulla metafora», pp. 160-64.

trágico del héroe como representante de un mundo absoluto frente a otro mundo también absoluto. Porque Andrés es el mundo con el que quería romper Juan. Andrés es el sistema, no su límite. Andrés no es representante de nada, sólo de sí mismo. No hay tragedia, sino psicología. Como los héroes de Gide o Musil, Andrés sólo tiene dos polos: el infierno de la conciencia y la necesidad de alimentos terrestres. Visto todo en función de su interioridad, los elementos narrativos se reducen a meras funciones de Andrés: es un álgebra pura de elementos que se combinan en su funcionalidad con respecto a un sujeto. Así, desde los bruscos pasos de un punto y aparte a otro («universales» que se abandonan en cuanto no sirven a esta función) a la desaparición como por ensalmo de los adjetivos «exteriores». Los que existen no son tales, sino verdaderas definiciones del mundo («repugnante, ridículo, indomable», la famosa estética del impropio de que hablaba Ortega). El mundo no existe y no puede tener adjetivos salvo los que el héroe quiere aplicarle. Las descripciones meramente en función de Andrés se multiplican: «el verano fue sofocante...», etc. (pp. 3⁸ y ss.). Compárense con las descripciones del mismo tipo en *Aurora roja*. En el capítulo VI aparece claramente esta «interioridad», este «psicologismo»: sentirse «doble» y «secreto». Su héroe de la Revolución francesa es Saint-Just (en *Aurora roja* era Dantón), pero «sus cariños y sus odios revolucionarios se los reservaba, no salían fuera de su cuarto. De esta manera Andrés se sentía distinto cuando hablaba con sus discípulos en los pasillos de San Carlos y cuando soñaba en la soledad de su cuarto» (p. 30).

En cierto momento de indecisión «humanitarista»—ideas sobre la injusticia «social»—tres caracteres confluyen sobre Andrés: Julio (pragmatismo, «buen sentido», adecuación a lo que hay), Lamela (idealismo arcaico y conservador) y Schopenhauer (la no-acción pesimista). De un polo a otro Hurtado sólo tiene la impresión de espantoso «vaivén de las ideas». Pero son «vaivenes»—el infierno de la conciencia—dentro de un sistema perfectamente estructurado. Cuanto más parece enclaustrarse en sí mismo, más encadenado está al contexto sobre el que pretende resbalar. En esta situación su proceso narrativo es siempre el mismo: salida de Andrés hacia el exterior—choque con algo—, nuevo retorno a sí mismo, negación de las leyes y consideración de la vida de afuera como un caos devorador («la crueldad universal») (p. 93).

La cuarta parte, núcleo central del libro, donde se habla en directo de «la realidad de las cosas» (p. 127), es un largo, abstruso y confuso reflexionar de Andrés y su tío Iturrioz: «la vida... no existe fuera de nosotros» (p. 126). No existe el espacio ni el tiempo. El árbol de la vida se opone al árbol de la ciencia...», etc. Luego, tras el primitivo «infierno

de la conciencia» y este núcleo central de decisiva importancia para el álgebra narrativa, Andrés está en condiciones de resolver su «vida», no dándole un sentido, sino adquiriendo alimentos terrestres, es decir, «experiencias»: «la experiencia en el pueblo», «la experiencia en Madrid», «la experiencia del hijo».

La experiencia en Madrid es un *ritornello* al punto de partida. No ha cambiado nada, todo es «un pantano, un campo de ceniza». «La misma vida sin vida, todo igual». La casi violación de Dorotea en el pueblo (con el esquema «pasión-anonadamiento» que en el «amanecer» acaba por ser considerado «absurdo») le ha hecho salirse fuera de sí y entrar en el mundo, volcarse. La boda con Lulú le afianza en el sistema. Pero al aceptarlo abiertamente empieza a morir. Todos los signos informativos que ahora recibimos son de descomposición. La experiencia del hijo hace que «su cerebro esté en tensión» y «las emociones le desequilibran». Incluso desaparecen los «tipos» (que en esta novela más que líneas de relación son «casos» explicativos del ser de Andrés, en función suya también. «Síntomas clínicos» que se mueven de forma mecánica, para que Andrés experimente con ellos al tiempo que ellos lo explican. También hay aquí, como se ve, lejanas reminiscencias de Nietzsche). Andrés se queda solo—el hijo exige de él «ser un hombre» y Lulú también—, se desmorona. Ni la morfina puede con esto. La muerte de su mujer y de su hijo revela la verdadera postura de Andrés a lo largo de su vida:

A) «contemplaba estúpidamente» VS «niño muerto» «dolor agudísimo».

B) «ella» «lo contemplaba» («con ojos secos») VS (él) «inyección de morfina».

C) «contemplaba a la muerta» («con sorpresa») VS (sic) «traspasada el alma».

Este «contemplar algo», «sentir sorpresa» (que es lo único que «mueve» a Andrés. Sorpresa, es decir, de un bloque opaco a otro, algo en superficie) y volver a «su alma» a sentir «dolor», ha sido el eterno proceso de Andrés Hurtado. Por eso su muerte tiene una semejanza con su vida: como el resultado de un proceso de aniquilamiento consciente y a la vez irremediable. Desde este punto de vista toda la novela se presenta como una investigación en torno a la muerte de Andrés. Y es la muerte la que nos revela el verdadero sentido de su vida: muere solo, oculto en su cuarto, sin poder soportar un dolor «interior», y, sin embargo, dependiente siempre del exterior, los demás, hasta que su cadáver sea descubierto. Baroja le llamó «precursor». Mas precursor ¿de qué?

De cualquier forma, sea cual sea la respuesta, *El árbol de la*

ciencia cierra una etapa, la de la «realidad» y deja abierto el paso a otra, la de la historia. Pero ya todo se había puesto en juego: desde Gide al catorce, desde la revolución de octubre o el culto a lo irracional, a la existencia misma de una civilización en sus bases. Por eso Ortega, al meditar sobre el *Quijote*, es decir, sobre la realidad española que le agobiaba, vio todo ese mecanismo funcionando en Baroja, y antes que nada dijo: «En Pío Baroja tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada» (30).

7) Andrés Hurtado es ante todo una actitud, no un héroe. Así, es precursor como el inmoralista de Gide, pero también como los jóvenes del III Reich. Mas de cualquier forma no puede entenderse como un precursor «concreto»; no lo piensa así Baroja, sino, según es corriente en la época, especialmente en esa masa subyacente de la literatura «menor», Hurtado—igual que Díez-Canedo (31) señalaba en los personajes utópicos de Felipe Trigo—es precursor «en abstracto» de un mundo futuro que desde la ramplonería del siglo se ve forzosamente «mejor» y luminoso. Nada más cierto que relacionar a Baroja con Voltaire. Este es el «último escritor feliz», según acertada expresión de Barthes. Baroja el barrendero de los últimos vestigios de esa «ilusión» de felicidad: el gran hallazgo dieciochesco del «individuo autónomo». Mientras que Andrés parece avanzar a pesar del mundo, lo único que avanza es el mundo, disolviéndole. Por eso Salinas, al otear desde su *Índice literario* la obra pasada de Baroja, sólo recibió la impresión de un rastro: un rastro de «elegía» (32).

Tras la «vuelta al revés» de *Aurora roja* y esta especial «muerte de Narciso» de *El árbol de la ciencia*, Baroja inicia el gran fresco de la acción, Avinareta, que representa ante todo una especie de «escritura limpia», de confesión directa, sin mediaciones, ante el lector—frente al «él» y el «pretérito indefinido» «realistas» usa el «yo» y el pretérito perfecto—, y que en cierto sentido representa, por tanto, un intento de «deshumanización». Es decir, deshumanización respecto a un «humanismo»: el «idealismo» de la gran burguesía clásica. Pero al mismo tiempo, Baroja—encrucijada—no puede renunciar a él: su zambullida en la historia es una búsqueda hacia atrás, hacia los orígenes de ese mismo mecanismo que él ha derrumbado y ha visto derrumbarse—siempre elegía—a su alrededor. Por eso desde

(30) «Conversaciones con Pío Baroja», en *Al pie de las letras*, Losada, Buenos Aires, 1967 (p. 235).

(31) E. Díez-CANEDO: *Conversaciones literarias*, pp. 28-37.

(32) SALINAS: *Ob. cit.*

una cárcel, matriz fatal para tanta literatura nuestra, Baroja Avinaretta nos ofrece, a través de *El escuadrón del Brigante*, como antes lo hizo con Zalacaín o Shanti, la última bocanada de aire limpio —yo diría— que hemos podido respirar en nuestro siglo: como si al fin desde el pasado resucitara un último y ya olvidado Paraíso romántico. Después todo será juventud perdida, añoranza, laberinto. Pero esto ya no nos interesa.

Entre tanto, anclado así el país en ese momento de confusión, en que las riendas están ocultas y difusas, frente a los pronunciamientos irrealistas de los «políticos» del 98 y sus sucesores, sólo la concreción conceptual de la literatura revelaba la necesidad de unos «medios» rigurosos para romper la costra ideológica, el caparazón fósil. Unos medios semejantes a los que —en Baroja, en Valle— estaban convirtiendo en estructura auténtica una realidad mixtificada, dañada hasta las raíces.

Entre líneas «estéticas» se purificaba una agonía.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ GÓMEZ