

LO GROTESCO EN BAROJA

MARÍA NIEVES FERNÁNDEZ GARCÍA
I. B. Conde Diego Porcelos, Burgos

Dos autores merecen capítulo paralelo, por cuanto a *lo grotesco* se refiere: Valle-Inclán y Baroja.¹

Mi actual propósito es exponer la configuración de *lo grotesco* en este último.

INSATISFACCIÓN CON EL ENTORNO

Al igual que Valle-Inclán, Baroja tampoco está de acuerdo con el entorno; no le gusta. Buena muestra es *El árbol de la ciencia* (1911), en cuyos ambientes y conflictos, folletinescos, se critica duramente la sociedad española. Para eso el autor había recorrido España, y, en el trato con sus gentes, había comprendido los móviles de una, como quiere Francisco Gutiérrez Pérez, «historia aciaga que (...) había derrochado estupidez y crueldad, las dos bestias negras de Don Pío».² «Algún resorte —dice por boca de Fernando Osorio— se ha roto en mi vida.»³

Pero con sus repliegues e inconformismos,⁴ no llega, al fin, a ser un revolucionario. Quizá porque, al mismo tiempo, sentía un *regusto* morboso, le agrada-

1. En mi tesis doctoral, de próxima aparición, me ocupo de este aspecto en Valle-Inclán.

2. F. PÉREZ GUTIÉRREZ, «Los curas en Baroja», *Barojiana*, Madrid, Taurus, C. Persiles, 1972, p. 96.

3. P. BAROJA, *Camino de Perfección* (1902), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973², p. 120, OC, t. VI. Siempre que me refiera a la obra de Baroja, cito por esta edición. En adelante doy en el texto, entre paréntesis, el número de página en arábigos y, salvo inclusión anterior, también el del tomo en romanos.

4. Colabora en las protestas, alrededor de 1900, y estuvo vinculado a movimientos políticos: socialismo utárquico y anarquismo.

ba esa realidad española. Tal es el sentir que se refleja insistentemente en su obra.⁵

LA INFLUENCIA FOLLETINESCA EN LOS BAJOS FONDOS

El interés existente en el autor por los *bajos fondos*, está en consonancia con la corriente folletinesca extendida por Europa a finales del siglo XIX.⁶ Valga poner de ejemplo, es esclarecedor al respecto, el ambiente sombrío, desolador, sórdido y cruel del Madrid de *La Busca*.

En todo caso, su obra puede ser entendida como documento humano de la época. Existen también en este aspecto muchas concomitancias con Valle-Inclán. Precisamente, y no es casualidad, como en el caso de Valle, las variantes existentes en algunas novelas de Baroja, reflejan claramente la actitud y las distintas posiciones que el autor va tomando ante los hechos, así como su intención, crítica, al considerar al mundo a distancia.

Lo que sí he de demostrar, a la luz de la valiosa declaración de principios que el autor vierte en sus obras, y de su peculiar, individual, *ética*, es que de ésta, de la ética, nace —de nuevo la comparación con Valle-Inclán es obligada— su *estética* de deformación: *lo grotesco*.

A esto debe añadirse la relación existente entre Baroja y otras corrientes literarias, españolas y extranjeras, del momento. Por eso se enfrenta, también literariamente, con la triste realidad, de la que emprende su «distanciamiento emocional». Para Baroja, como para Valle y para Dostoyewski, el héroe está en crisis, igual que los héroes de la sociedad. De esta tesis deriva, principalmente, su «noluntad» de estilo.⁷ Al mismo tiempo orienta el desdoblamiento psicológico, concorde con la época.⁸ Por consiguiente, los personajes de Baroja son «desdoblamientos de sí mismos, en los cuales se elogia o se denigra con más o menos claridad lo que se inventa» (*La intuición y el estilo*, t. VII, p. 1057).⁹

Cabe insistir. En lo concerniente a técnicas de distanciamiento, dentro de las

5. «Nada para mí tan interesante como ver por las rendijas de una empalizada el interior de un solar, con el suelo lleno de barreños rotos, de latas de petróleo, de ruedas de coches» (*Vidas sombrías*, t. VI, p. 1020).

6. Para la comprobación del *folletinismo*, debe verse: E. ALARCOS LLORACH, *Anatomía de «La lucha por la vida»*, Discurso leído el día 25 de noviembre de 1973 en su recepción pública. Madrid, RAEL, 1973, pp. 35 y ss.

7. Cf. G. DÍAZ PLAJA, «Centenario de Baroja. Su noluntad de estilo», BRAE, Homenaje a Baroja, LII (1972), pp. 383-389.

8. Para esta dimensión puede verse B. CIPLIAUSKAITE, «Distancia como estilo en Pío Baroja», *Pío Baroja* (ed. Javier Martínez Palacio), Madrid, Taurus, *El Escritor y la Crítica*, 1979, pp. 139 y ss.

9. J. M.^a VAZ DE SOTO distingue «personajes de Baroja» y «tipos barojianos», cf.: «El ejemplo de Baroja», *R.O.T.* 21, n.º 62, año 6, 2.ª época, Madrid (1968), pp. 174-184.

tendencias literarias de la época, el humor, la ironía y el sarcasmo configuran las de Baroja. Así como Valle-Inclán: «Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde desde donde canta»,¹⁰ Baroja advierte:

[...] el humorista vive sobre una montaña [...]. El humorismo no puede resultar del que mira el mundo de abajo arriba. Quizá mejor puede producirse del que mira el mundo de arriba abajo, pero la posición verdadera del humorista será estar a nivel de los demás [...] ni más arriba ni más abajo: a la altura del corazón. En esta altura se puede cambiar constantemente de punto de vista» (*La intuición...*, p. 422).

Así se explica la jovialidad y la ironía de Baroja, quien parece, en expresión del profesor Emilio Alarcos Llorach, «juguetear con sus creaciones».¹¹

En esta línea, Ramón Gómez de la Serna opina que la distancia que crea el humorismo permite «ver por dónde cojea todo» y «abajar las alcornias».¹²

Por la perspectiva referida, las obras de Baroja parecen apartarse con frecuencia de la creación artística, para ofrecer un comentario ético, filológico o político. Se trata, en definitiva, de un distanciamiento moral, de enfoque moderno —universal—, que nos hace pensar en Bertold Brecht.

Pues bien, esta línea de distanciamiento, así para las situaciones como para la presentación de los personajes, la toma Baroja, aprendida, de los folletinistas, sin descartar a Dickens ni a Balzac. «La Historia —piensa— es el folletín de las personas serias.» De esta suerte el autor se ve obligado a inmiscuirse en el juego, y, en consecuencia, a leer a distancia; aunque para *Memorias de un hombre de acción (1913-1925)* sea necesario consultar los archivos.¹³

El distanciamiento artístico es, así pues, la técnica que utiliza Baroja para presentar a golfos, hampones, vagabundos, aventureros, mendigos y, en general, a cualquier otra clase de marginación social. En este aspecto destaca «La lucha por la vida», pues ofrece tipos y costumbres, producto de la sociedad que, en reciprocidad, representan.¹⁴ Muchas veces por medio de felices superposiciones entre el personaje imaginario y el histórico. Los otros personajes protagonizan una visión pesimista de España, elaborada por el comportamiento de los españoles. Y, con todo, se compone una *comedia humana* similar a la de Balzac.

En esto consiste al *desmitificación* o desheroificación —que tiene un evidente paralelismo intencional en el trazo de caracteres valleinclinianos—; se basa en la realidad de tipos y situaciones folletinescos idóneos para el efecto. Porque, dice el autor: «Tomar los tipos y los detalles de la realidad, para organi-

10. «El anillo de Sigés», *La Lámpara maravillosa*, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, p. 642, O.E.

11. Discurso citado.

12. *Ismos*, Barcelona, 1952, pp. 1066-1073, OC, t. II.

13. Cf. «Prólogo», *Aviraneta, o la vida de un conspirador*, t. IV, p. 1173.

14. Tendencia romántica que se proyectó al 98 y a los folletinistas, en general.

zarlos y ordenarlos conforme al sentir individual, me gusta» (*La leyenda de Juan de Alzate*, t. VI, p. 1130). Excelentes muestras de *desheroificación* al respecto, existen en *Memorias de un hombre de acción*. Incluyo aquí una:

Michelena tenía un sistema político-social, en donde entraban la religión, la música, la teofantropía y el magnetismo, Jesucristo, Bach y Mesmer. Sus argumentaciones la ilustra con trozos musicales («El escuadrón del Brigante», t. III, p. 222).¹⁵

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Paso a esbozar, sólo, el *distanciamiento* en la caracterización de los personajes.

Con frecuencia el recurso utilizado es, directamente, la ironía:

Era una rubia esbelta, con los ojos azules y los dientes muy blancos. Los hombres de mi tiempo hubieran dicho que era una diosa, y los jóvenes, que parecía un caballo de carreras (*El escuadrón...*, p. 988).¹⁶

Del mismo modo, los personajes se caracterizan por una pincelada humorística.¹⁷

La Riojana tenía la nariz remangada, los ojos muy claros, la boca entreabierta, como expresando una interrogación; el pelo rubio rojizo, la piel blanca y el pecho abundante. Hablaba con mucha gracia, una gracia picante, burda; su conversación era como esos guisos de arriero salpicados con especias fuertes (*Ibid.*, p. 128).¹⁸

También el sarcasmo se pone a contribución de la caracterización de los personajes:

La Engracia no sabía leer. Vestía blusas vistosas, azules y sonrosadas; pañuelo blanco en la cabeza y delantal de color; andaba siempre corriendo de un lado a otro, haciendo sonar las monedas del bolsillo. Llevaba ocho años de buscona y te-

15. El reflejo de la política, y del pensamiento religioso o filosófico, caracteriza a muchos de los personajes barojianos (cf. *Mala Hierba*, t. I, pp. 403, 436 y 480).

16. Para la perspectiva irónica, puede verse, de J. ALBERICH, «El submarino de Paradox, *Ínsula*, año XVII, n.º 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972.

17. Sobre la dimensión humorística en Baroja, puede verse, de L. LÓPEZ DEL PECHO, «Perfiles y claves del humor barojiano», *R.O.T.* 21, n.º 62, año 6, 2.ª época, Madrid, 1968, pp. 129 y ss.

18. Sobre la caracterización de las mujeres, véase, de G. DURÁN, «¿Baroja, antifeminista?», *Ínsula*, n.º 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972, p. 8.

nía diecisiete. Se lamentaba de haber crecido, porque decía que de niña ganaba más (*La Busca*, t. I, p. 354).

Pero Baroja utiliza otros muchos procedimientos para distanciarse de los personajes. Procedimientos, todos, producto de su enfoque abrupto, que le devuelve retratos abultados, caricaturescos, de expresionismo grotesco, para la deformación. Explico, muy someramente, a continuación, los más frecuentes.

ANIMALIZACIÓN

La especie animal puede inspirar, en ocasiones hasta la transformación — *animalización*—, el físico, el gesto, la actitud o la psicología de los personajes.

Paca Dávalos «era todavía *felina*», en sus ojos «quedaban algo de *tigre* viejo y derrengado que bosteza dentro de la *jaula*» (*El sabor de la venganza*, t. III, p. 1151);¹⁹ «un niño enteco, pálido y largirucho como una lombriz blanca» (*La Busca*, p. 260); la patrona tenía «aspecto *bestial*» y era «aplastada como un sapo» (*Ibid.*, p. 284); «El Bizco, con una especie de chimpancé cuadrado» (p. 284); dos hermanas «alegres como cabras» (*Mala Hierba*, t. I, p. 433), la chica «parecía un pez enharinado» y «tenía los ojos saltones» (*Ibid.*, p. 446); ocho soldados de caballería son vistos «como un animal de muchas patas» (p. 486); «un fraile dominico navarro con aire de elefante» (*Los caminos del mundo*, t. III, p. 350);²⁰ el Padre Madruga tenía los ojos brillantes de animal selvático» y «la boca saliente, con morro» (*Ibid.*, p. 356); «el penitenciario Sansirgue, como una gruesa araña peluda, plantó su tela espesa» (*Los recursos de la astucia*, p. 547); el partido carlista, «una manada de idiotas», «digna de ser uncidos a una carreta» (*Las tragedias grotescas*, t. I, p. 937).²¹

LA COSIFICACIÓN

Polín tenía «las guías del bigote terminadas en dos círculos tan perfectos, que [...] ni un matemático con su compás hace circunferencias tan admirables», «su nariz tenía forma de picaporte» (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, t. II, p. 14); un tipo meridional, «la cabeza amelonada» (*Cé-*

19. El subrayado es mío.

20. Para la apreciación que Baroja hace de los curas, puede verse de I. ELIZALDE, «Los curas en la obra de Baroja», *Letras de Deusto*, n.º 4, julio-agosto, Bilbao, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto, 1972, pp. 51-114.

21. Caracterizaciones apoyadas en descripciones raciales, pueden verse en *Mala Hierba*, pp. 415-417. Y en *Aurora roja*, p. 511.

sar o nada, t. II, p. 655);²² MISS PICH, «de color orejón, y pelo azafranado [...] cuello de nuez puntiaguda» (*Paradox, Rey*, t. II, p. 170).²³

LA MUÑEQUIZACIÓN

Un hombre «con unos *brazos de muñeco*» (*Mala Hierba*, p. 391); un viejo, «con bigote *de mosquetero*» (*Ibid.*, p. 413); tres «*figuras que parecían muñecos*» (p. 486); un abate «tenía *cara de polichinela*» (*El amor, el dandismo y la intriga*, t. IV, p. 40).

Ciertamente, el expresionismo grotesco, para la caracterización degradante, se logra, como explicaré enseguida, por la concurrencia de connotaciones diversas. Pero es evidente que Baroja sigue pautas de caracterización que responden a criterio selectivo, en cuanto a procedimientos se refiere. Esto me orienta a incluir aún: rasgos físicos, descuidada o antiestética indumentaria, gestos, actitudes y habla.²⁴

La mujer dejó veinte céntimos en la mesa y volvió al mostrador. Era ancha, teta, de obesidad enorme, con la cabeza metida entre los hombros, con cinco o seis papadas en el cuello; despachaba de cuando en cuando una copa, que cobraba de antemano, y hablaba poco, con displicencia, con un gesto invariable de mal humor» (*La Busca*, p. 3000).

En el retrato anterior —valga ofrecer una sola muestra—, existen aspectos folletinescos, que se evidencian en Sué (Cf. *Los misterios de París*. Traducción de Arce. Ed. Bruguera, Barcelona, 1968, p. 96).²⁵

El desaliño en el vestir, en sí, es reflejo de lo *folletinesco*; sirva, por esta circunstancia, decir, una vez más, barojiano. Y puede, por las mismas razones, hacernos pensar en tipos valleinclanescos:

[...] recostadas en la pared, se veían unas cuantas mujeres feas, desgreñadas, vestidas de corpiños y faldas haraposas, sujetas a la cintura con cuerdas (*La Busca*, p. 262).

22. «[...] cuando quiere ser novelesco —afirma CORPUS BARGA— se limita a pasar revista a los personajes: a éste le falta un botón, aquél tiene torcida la nariz, etc. [...]» («Lo que sobra y lo que falta en las dos últimas novelas de Pío Baroja», *R.O.*, t. XV, Madrid, 1927, p. 413).

23. Más casos en *Mala Hierba*, pp. 401 y 460. *La familia de Errotacho*, t. VI, p. 281. *La sensualidad pervertida*, t. II, p. 855. *Los enigmáticos*, t. VIII, p. 432.

24. V. nota 22.

25. Igualmente se podría señalar el parecido físico —también de caracteres— existente entre Rodolfo y Roberto, en las obras respectivas. Por otra parte, la semejanza entre Cojuelo y El Bizco es también clara.

El expresionismo logrado por connotaciones grotescas existe también en la descripción de los colectivos humanos:

La gente es «rebaño oscuro», en la perspectiva de Fernando (*Camino de Perfección*) y «rebaño de tortugas», en la óptica de Manuel (*La Busca*). «Era aquello un conclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros», resume —y me exonera de incluir un texto (cf. *ibid.* p. 291) cuya extensión rebasaría el espacio que se me concede— la descripción del grupo que nos evoca otro, «hueste de mendigos», «racimo de gusanos» (cf. *El Marqués de Brado-mín*),²⁶ o el goyesco cuadro de *Romance de lobos*,²⁷ de Valle-Inclán.

Es también exponente de los logros barrojanos, la acumulación, a veces «caótica»,²⁸ para la deformación grotesca, de recursos expresionistas, degradadores, de índole diversa. Por esta acumulación de connotaciones negativas, Baroja, se puede decir, continúa la línea de caricatura, de hipérbole, quevedesca. Para comprobarlo aduzco el ejemplo que sigue:

El padre Herreros tenía una cabeza ruda, las cejas negras, cerdosas, la nariz corta, la boca enorme, de dientes amarillos, y el pelo gris. Vestía hábito de color de chocolate, y por la abertura se le veía el cuello hasta el pecho. El gesto de los labios del buen fraile era el de un hombre que quiere pasar por comprensivo e insinuante. El hábito lo llevaba sucio, y, sin duda, tenía la costumbre de dejar colillas sobre la mesa (*César o nada*, p. 626).

Podrían añadirse aún otro muchos tipos caricaturescos y grotescos. La lectura de *César o nada* (1910) proporcionaría un buen muestrario. Pero el análisis exhaustivo de los tipos grotescos existentes en Baroja, trascendería el propósito de esta ponencia. Por eso creo que debo concluir ya; y lo hago del modo que sigue:

El distanciamiento del autor respecto a los personajes, motiva la proliferación de éstos. Muchos son personajes secundarios —tendencia que se proyectará, pongo por caso, a *La Colmena* de Cela—, creados por la memoria, consecuencia con la distancia, sin encariñamiento (no se profundiza en su entraña);²⁹ con la ironía del distanciamiento aprendida en Stendhal. El escritor español se justifica así:

Hay personajes que no tienen más que silueta, y no hay manera de llenarla. De algunos, a veces, no se puede escribir, aunque se quiera, más que muy pocas líneas, y lo que se añade parece vano y superfluo. El detalle inventado y mostrenco salta a la vista como cosa muerta (*La intuición...*, pp. 1946-1947).

26. Ed. Aguilar, Madrid, 1964³, *OE*, p. 103.

27. Ed. cit., p. 741.

28. Utilizo este término, ya clásico: «caótica» o quevedesca.

29. V. nota 9.

ESCENARIO

Al llegar aquí debo considerar el tratamiento de los *escenarios*; si convenimos en llamar escenarios a los lugares y locales donde los personajes realizan sus actos.

La influencia folletinesca está también presente en ellos. Así como el ambiente de miseria, los dramáticos tonos de negrura, los aires tétricos. Reflejos naturalistas. Escenarios evidentemente idóneos para personajes grotescos, degradados: «cuartuchos» que destilaban «humedad y mugre», «montón de basura y de excrementos», rincones con «cucarachas muertas y secas» que constituyen «un foco de infección» (*Mala hierba*, p. 453); «La Casa Negra», «casucha» con «vigas negruzcas», donde «dormían todos mezclados, arremolinados en un amontonamiento de harapos, y de papeles de periódicos», «ofrecían un aspecto siniestro» (*ibid.*, p. 458).

Es interesante notar que la taberna como *escenario* en «La lucha por la vida», de Pío Baroja, por cuanto a expresión folletinesca, herencia naturalista, respecta (cf. *La Busca*, p. 300), tiene un paralelo en el expresionismo social, igualmente concomitante con el folletinismo: *La pipa de Kif* de Valle-Inclán.

De este modo similar, en la tahona (cf. *La Busca*, pp. 326-327) o en El Corralón de la casa del Tío Rilo (cf. *ibid.*, pp. 286-287) existen evocaciones y ecos naturalistas del contraste entre las viviendas de los pobres y las moradas de los ricos que Ayguals de Izco presenta en *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores* (cf. Imprenta de Ayguals de Izco y hermanos, Madrid, 1985, pp. 173-175).

Ortega y Gasset, a propósito precisamente de estos *escenarios*, califica —no entro ahora a juzgar con qué justicia— la obra barojiana de «especie de asilo nocturno, donde únicamente se encuentra vagabundos» (*El Espectador*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, t. I, p. 96).

Similares características, e iguales propósitos, se cumplen en los *escenarios naturales*, escenarios al aire libre. Son, además, muy frecuentes: «luces madrileñas», «aire turbio y amarillento», «campo yermo», «eras inciertas, pardas», bajo «cielo húmedo y gris, en la enorme desolación de los alrededores madrileños» (*Mala Hierba*, pp. 456-457); «el espectáculo de miseria y sordidez, tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid» (*La Busca*, p. 227).

Ahora bien, los *escenarios naturales* constituyen, igualmente, el *marco* o cerco en que encajan los personajes. Y si los *escenarios interiores* sostienen *dramatis personae*, estos otros, *al aire libre*, son generalmente reflejo de psicologías:

Aquel severo, aquel triste paisaje de los alrededores madrileños, con su hosquedad torva y fría, le llegaba a Manuel al alma (*ibid.*, p. 322).

Nótese también la afinidad existente entre las chozas del señor Custodio — magnífico precedente, por otra parte, de la chabola de Muecas y su cría de ratas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos— y el espíritu de Manuel:

Toda aquella tierra negra daba a Manuel una impresión de fealdad, [...] le parecía un medio propio para él [...] residuo también desechado de la vida urbana (*La Busca*, p. 359).

Hasta aquí creo haber considerado suficientemente los recursos de *significado* o contenido (fondo temático) que Baroja utiliza para la deformación grotesca que pretende. Queda para otra ocasión —en el espacio que ahora se me concede no tiene cabida—, el análisis del *significante* (lo específicamente lingüístico), cauce de tales *deformaciones*.

Concluyo. Baroja transmite su actitud crítica, su *ética*, de la que gran parte de su producción es muestra, con espontaneidad, frescura y riqueza expresivas. Como consecuencia, configura con recursos caricaturales una *estética* de deformación *grotesca*. Esto, en definitiva, es lo que he tratado de demostrar con el presente sondeo a su obra.