SENTIDO Y FORMA DE «LA VIDA FANTASTICA»

I

HUMILDAD Y SOLEDAD

«En Baroja su áspero y acedo desdén está en razón directa de su ternura y sentimentalidad» (1). Tiene que protegerse del medio y de los hombres, escuda su sensibilidad tras el cinismo y el exabrupto. Es un caso conocido; en tiempos más recientes, nos ofrece otro ejemplo Luis Cernuda. El sentido moral, su inteligencia era lo que chocaba en Baroja con su alrededor tempo-espacial. En Cernuda la exasperación se debía más bien a su anhelo de refinamiento espiritual que lo traducía extrañamente en inocentes exquisiteces sociales y pueriles desplantes.

La primera materia del novelista es el presente, ese momento que le hiere sin cesar y le conduce al paisaje o al pasado: ambos origen de su lirismo. El intimismo barojiano, la exteriorización de su yo se hace siempre con larga estela de nostalgia, no tanto de «todo tiempo pasado fue mejor», sino de una distancia que quita toda crudeza al perfil de las cosas y de los hombres. La luz, sí; siempre que venga envuelta en una suave neblina que impida destacar la línea fuertemente. Al sol, prefiere el lucero de la tarde. A la pompa, la ostentación, la riqueza, la fuerza, el poder prefiere lo humilde y modesto. Dada su manera de ser como yo la veo, creo que su humildad ha sido mal interpretada. A la humildad se le puede dar el rango de protagonista. Baroja es un humilde que se siente superior a los demás. Es completamente sincero (con sinceridad quizá biológica), pero para mí es tan gesto como el histrionismo de Valle-Inclán o de Unamuno, los dos compañeros que sentía como contrincantes; en Azorín no veía un competidor; a Ortega podía respetarle, pues se movía en otro campo.

El paisaje de Baroja no se agota en su poético lirismo. Al dar con Castilla surge fortísimo el mundo moral, esa naturaleza seca, sarmentosa y retorcida con el terrible dramatismo que expresó en un ambiente distinto Van Gogh. El contenido psíquico-social, su terrible azote huracanado no se suaviza en la frase del escritor vasco, quien supo admirar al holandés, llena de un contenido históricamente (muy noventayochista) muy individual.

En el autor de *Camino de perfección* hay que diferenciar su repul-

(1) *Vida y obra de Galdós* (Gredos, Madrid, 1970), p. 21.

sa de Wagner (2) y luego de Debussy. A Wagner no le conoció bien, su oído lo rechazaba por falta de entrenamiento; él mismo ha declarado que una composición musical tenía que oírla varias veces; por el contrario, un lienzo lo captaba inmediatamente. Con Claudio Debussy ocurría ese hecho tan frecuente de no poder reconocer en otro medio su propia sensibilidad y pasión. Con Proust —con Joyce, con Kafka, a quienes no mostró el menor deseo de apreciar— con el cubismo y el superrealismo es la inquietud en forma de desgana. No quería, no podía salir de su mundo y prefirió desdeñarlos. Actitud opuesta a la de Galdós, siempre atento al mundo —sin modestia, sin orgullo ni humildad—, oyendo siempre el rumor que aparecía, con ansias de comprenderlo y captarlo. Galdós no debía nada a Baroja —se dio cuenta que era su sucesor y heredero; quizás admiró su diálogo. Baroja, no por mezquindad, sino porque no se reconocía, nunca al trazar el canon del siglo XIX cita, por lo menos que yo sepa, a don Benito. Los dos eran burgueses, Galdós lo sabía y lo aceptaba: era su ser. Don Pío chocaba con la aristocracia y el trabajador, chocaba con la burguesía. Sólo había un marco que podía encuadrarle: su individualidad, su yo; atraído por los humildes y sus sufrimientos, seducido por algunas figuras aristocráticas.

El autor de las *Memorias,* y los ensayos, el periodista es de una arbitrariedad más que sorprendente, indignante. Si tenía tanto pudor para hablar de su vida sexual y de su situación económica (3), ¿cómo no tenía por lo menos una cierta reserva al hablar no contra esto

(2) Esta afirmación parte de lo escrito por JULIO CARO BAROJA: «Y al volver de la ópera, las discusiones eran acaloradas, hacían sentir su antiwagnerismo mi abuelo y mi tío D. Pío... [éste] le atacaba por considerarlo de un simbolismo pesado y demasiado pedagógico y programático. Con los años las discusiones no cejaron.» «Recuerdos» en *Baroja y su mundo* (Madrid, Arión, 1962), vol. I, p. 49. Téngase en cuenta, sin embargo, lo que se dice en *El árbol de la ciencia* (Caro Raggio, Madrid, 1922), p. 39. Además BAROJA no teme contradecirse y su opinión la da como válida en el momento que la expresa, nada más. Lo que sucede con FREUD, del cual voy a hablar ahora mismo, y con EINSTEIN.

(3) En familia quizá no diría nada acerca de su situación económica, pero con el primer venido (por ej., yo) se quejaba bastante, no siendo sus circunstancias diferentes de aquellas en que se encontraban la mayoría de sus compatriotas. Aparte de esas dificultades y de que creyera que no había ganado lo que merecía (lo mismo que le molestaba no ser conocido en Europa y Estados Unidos, lo que le sucede a todos los españoles, pareciéndonos igualmente injusto), yo discernía otro motivo. Baroja durante la guerra civil no estaba y acaso no podía estar con un bando ni con otro. Negaba a la generación del 98 toda responsabilidad en la terrible tragedia. Como me atreviera a objetarle que el clima espiritual lo habían creado ellos con su labor destructora, afortunadamente destructora, que había sido tan fecunda, don Pío me replicó, 'pero si nadie nos leía'. Y yo insistí: 'Los que leíamos les leíamos a ustedes; es decir, a Unamuno, a Valle-Inclán, a *Azorín* y, claro, a Baroja. Lo del marxismo de Unamuno y espíritu revolucionario de *Azorín* no tuvo la menor importancia ni para ellos ni para la sociedad. Lo importante fue la actitud no conformista que crearon, el sacudimiento espiritual e intelectual que suscitaron, la sensibilidad que hicieron surgir, y de parte de Baroja y Unamuno la exigencia moral desde el

y aquello, sino contra éste y aquél? ¿Bastaba con no poder soportar a tal o cual persona para hacer de ella un guiñapo grotesco? En un articulito de cuatro párrafos acaba por completo con Freud y el psicoanálisis. Es tan inconcebible que por eso brota acaso una clara explicación. No me parece que se trate del hombre racionalista que se ve obligado a enfrentarse con el irracionalismo; percibo más bien el temor de pensar que se ha podido penetrar en las zonas más ocultas al propio individuo. No sólo el individuo no puede guardar un secreto, sino que él mismo ignora ese secreto. No es necesario suponer nada vergonzoso —término y concepto que, por supuesto, no tienen o no deben tener ninguna validez hoy día—, es, el secreto, el núcleo, el último reducto del individuo liberal, lo más privado de su persona que se veía completamente amenazado. Si el psicoanálisis no era charlatanismo, el mundo de Baroja y la cultura occidental se venían abajo. La razón había forjado el instrumento dominador del irracionalismo de la vida y el ser; había descubierto la subconsciencia.

Quizá no valdría la pena examinar artículo por artículo, una opinión tras otra; es posible que no encontráramos siempre explicación a tan subjetiva actitud. Lo único que quería observar es que la lectura de esa parte de la obra barojiana con frecuencia me irrita y desagrada. Sin embargo, en sus novelas existe la misma arbitrariedad y lejos de desazonarme la encuentro esencial y es la que da unidad a la creación artística. Es la revelación de un yo hecho sinceridad, que rebosa amor, que siente en todo la vibración de la vida, el movimiento sin fin; la tristeza de que su amor no puede ser correspondido. Vive sólo porque no hay pareja posible. Al hombre que fustiga es al ser que caído de la altura moral que le corresponde se convierte en instrumento vil de la injusticia.

El orgullo de Cernuda transformaba en soledad su necesidad de cariño; se hacía un solitario, deseando compañía y ser aceptado. La soledad de Baroja era la del impresionista. El narcisismo del Valle-Inclán de las *Sonatas,* el narcisismo impresionista en general, como el satanismo, es a la vez expresión simbólica del deseo extremo de perfeccionamiento, de acicalamiento, de atildamiento y el dolor de estar solos. La soledad romántica es la del rebelde o un recogimiento de comunión; la del realismo-idealista es la de «¡qué solos se quedan los

---

punto de vista personal y con respecto al Estado. No nos formaron políticamente ni podían hacerlo. El socialismo inspiraba una gran simpatía, sobre todo al compararlo con la fetidez institucional y política que le rodeaba, pero la Casa del Pueblo parecía, a pesar de todos los pesares, no una cloaca, pero sí una casa de pueblo. Mi objeción no es que la generación del 98 (Baroja al rechazar esta denominación, achaca el ambiento psíquico-moral a la pérdida de las colonias, como se decía entonces) fuera apolítica, sino que siéndolo interviniera constantemente en política. Situación compleja en la cual siento no poder detenerme.

muertos!», la del huérfano y abandonado. La soledad impresionista es la de no encontrar compañía. Dondequiera que se vuelven los ojos no se ve más que degradación moral y mediocridad. En Valle-Inclán da lugar a un alejamiento aristocrático, Unamuno se cree el único, y Baroja, abrumado, sobrecogido ante la vaciedad y crueldad de la humanidad absurda se siente melancólica, lírica, irónicamente humilde.

Cuatro textos sobre el impresionismo

El primero que conozco se encuentra en Adelardo López de Ayala, *Consuelo* [1878]: «Si tú pudieras / llenar una y otra estancia / de acuarelas, *impresiones.*» [Subrayado del autor.] Acto I, esc. XI. [Descripción de la escena.] «Gabinete de Consuelo, adornado al estilo moderno...» Act. III. El segundo es de José María Pereda, *Sotileza* [1884] (obsérvese la agresividad): «La mar, verdosa y fosforescente, rizada por una brisa que yo llamaría juguetona si el término no estuviera tan desacreditado por copleros chirles y por impresionistas cursis que quizá no han salido nunca de los trigos de tierra adentro» (cap. 11).

Angel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid:* «Antón del Sauce, cabeza visible del impresionismo granadino» [Trabajo cuarto]. «Yo sólo he de insertar por convenir a la mejor inteligencia de mi historia, el trabajo del impresionista Sauce» [Trabajo quinto]. *Pío Cid* se debió escribir entre 1896 y 1897, se publicó en 1898. El texto más expresivo y por ser tardío aún más significativo es de Pío Baroja, *El árbol de la ciencia* [1911], «Una vez un enfermero le dio a Andrés un cuadernito encontrado entre papeles viejos que habían sacado del pabellón de las Hermanas de la Caridad. Era el diario de una monja, una serie de notas muy *breves,* muy *lacónicas,* con algunas *impresiones* acerca de *la vida del hospital,* que abarcaban cinco o seis meses. En la primera página tenía un nombre: Sor María de la Cruz, y al lado una fecha. Andrés leyó el diario y quedó sorprendido. Había allí una narración tan *sencilla,* tan *ingenua de la vida* hospitalesca, contada con tanta gracia que le dejó emocionado» (primera parte, cap. XI, página 73, Caro Raggio, Madrid, 1922). Los subrayados son míos.

La forma de la novela barojiana y del impresionismo

Baroja nos entrega la manera de ser de su época, de su generación y con toda seguridad su propia sensibilidad y sus propios anhelos. El largo párrafo descriptivo, oratorio, es sustituido necesariamente por

«una serie de notas muy breves», «muy lacónicas»; por «algunas impresiones». Un nombre y una fecha. Andrés-Baroja queda «sorprendido». Sorpresa producida por la sencillez y la ingenuidad con que se captaba una vida —la vida— de un medio ciertamente triste, presentada tan sin trasfondo, sin perspectiva, que producía emoción. Esa subjetividad que sustituye a la densa pesantez objetiva tiene una levedad femenina, su gracia, su encanto; feminidad que ahuyenta la agresiva crueldad masculina que al observar quiere penetrar en el objeto, apoderarse de él. Ese nombre, esa fecha no es que quieran atraerle, sino que naturalmente le atraen y le seducen. Ahí tenemos toda la diferencia entre la intuición —que moviliza todos los sentidos, todo el cuerpo— y la razón que acecha la realidad descomponiéndola, matándola para que nos entregue científicamente todos los elementos que la forman.

En lugar de la distancia que exigían el realismo y el naturalismo, hay una entrañable unión entre el sujeto y el objeto —irónica, desdeñosa, apasionada, turbulenta, melancólica, siempre amorosa, rechazando todo lo impersonal—. El naturalismo iba a dar al misterio después de su larga investigación que había acumulado infinitos datos y hechos. El impresionismo nos hace vivir el misterio. Con trazos rápidos, con manchas ligeras entrega la notación de un paisaje, una figura, un medio. Tanta luz nos deslumbra, pero la interioridad, el psicologismo nos deja perplejos. Si el realismo y el naturalismo imponen la claridad mental, el romanticismo y el impresionismo nos hunden en el destino y la vida. La tensa unidad se convierte en lo fragmentario. La ley y el análisis se disuelven en la sorprendente enajenación del ser, todo impulso e irracionalidad. Baroja indica cuál es el punto de arranque de su creación: «A mí, en general, es un tipo o un lugar el que me sugiere la obra» (*Páginas escogidas*. Calleja, Madrid, 1917, p. 12). Esto explica la importancia del elemento descriptivo en la novela barojiana:

> Yo siempre he tendido a hacer descripciones por impresión directa y, sea amaneramiento o costumbre, no podría hablar de un personaje cualquiera si no supiera dónde vive y en qué ambiente se mueve (p. 21).

El personaje, apunta, tiene que ser «inventado» [habría que dedicar más espacio del permitido para explicar este término]:

> también se puede asegurar que la invención no depende sólo del talento del escritor; porque a éste los materiales de la invención se los da el ambiente de la época (p. 17).

Galdós está luchando arduamente para hallar una nueva forma a la novela; piensa en el diálogo; éste le lleva al teatro, y en él este problema se complica, porque, como es natural, la necesidad de la nueva forma le viene impuesta por la nueva concepción del mundo, por un nuevo sentimiento que poetiza la materia o la cambia en símbolo. Como ya advirtió en *Nazarín* y en *Halma,* cuando los supuestos naturalistas habían sido superados era el momento en que lectores y público se habían acomodado en el naturalismo. Baroja nos dice de sus personajes jóvenes en *El árbol de la ciencia:*

> La hostilidad entre Hurtado y Montaner todavía se manifestó delante del escaparte de una librería. Hurtado era partidario de los escritores naturalistas, que a Montaner no le gustaban; Hurtado era entusiasta de Espronceda; Montaner, de Zorilla, no se entendían en nada (parte I, capítulo I).

Y más adelante dice: «Julio Grácil leía novelas francesas de escritores medio naturalistas, medio galantes» (parte I, cap. VII).

En el trabajo quinto de los de Pío Cid se comenta el artículo (así lo llaman) del impresionista granadino Sauce. Es una historia envuelta en leyenda, 'Juanico el ciego. Tragedia vulgar'. Alguien propone que la retoque y añada algunos detalles. El autor acepta gustoso la proposición y Pío Cid interviene:

> lo mejor es no cambiar punto ni coma en ese trabajo. Tal como está es como un tajo de carne cruda, y si se hace la alusión a la leyenda de Edipo, parecerá que el artículo está calcado en la tragedia clásica .Y luego que no bastaría añadir unos párrafos por el principio, sino que habría que rehacer todo el artículo, porque al tomar cierto corte clásico exigía líneas más severas y habría que suprimirle algunos rasgos demasiado realistas. Cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento, y si tiene la obra a medio hacer, no debe de remendarla, sino destruirla y hacer otra nueva.

No se trata del problema de la creación, del cual, después de Bécquer, hablaron Galdós, Echegaray y el mismo Ganivet. No voy a discutir sus ideas; lo que me interesa es subrayar algunos puntos. El impresionismo, en uno de sus aspectos, recibe su savia del naturalismo; de ahí esa 'tajada' no ya de vida, sino de 'carne cruda'. Con la expresión zolesca, nos está diciendo que se trata de una vida captada directamente, sin interposición de ideas o conceptos. Ganivet no se refiere a la labor de lima o de corrección cuando niega la posibilidad de retocar una obra. Está sintiendo la unidad de tono, una armonía que es mucho más importante que preocuparse de la armazón del

carácter. La intuición nos entrega la realidad física, la externa y la interior, de una manera más hondamente significativa que con largas explicaciones, atentas a las leyes biológicas o de la física, o de la sociología o psicología. Azorín, sobre todo Valle-Inclán y Unamuno, nos han dejado sus teorías de estético y con especial referencia a la novela, al personaje novelesco. En la nueva generación, Gabriel Miró, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala han insistido también. El último, en su *Belarmino y Apolonio,* irónicamente, haciendo juego con su teoría acerca de la filosofía, la pintura y el drama, expone sus ideas referentes a la novela. Dentro del ámbito español, el punto seguro de arranque, como es natural, se encuentra en Cervantes.

El fragmento

El diálogo, la figura, la situación, el acontecer, todo en una novela barojiana es un haz de fragmentos alrededor de un 'yo'. Un yo que a veces es el autor; otras, su doble; con frecuencia, su antagonista; encontramos al autor fragmentado en varios personajes, y éstos, divididos en multiplicidad inconexa. Lo primero que nos domina, no obstante, es la sensación de vernos cogidos en un tejido fluido y vibrante. En pocos mundos novelescos de la literatura tenemos tal sentimiento de conjunto, si se cree necesario pronunciar la palabra, digamos de unidad. Es la vida —absurda, arbitraria, escapando a toda explicación, corriendo sin finalidad, moviéndose sin cesar, sin cambiar de sitio—. Sólo hay algo que rige: es el azar, caprichoso o lleno de misterio, dulcemente melancólico, aterrador, cómico.

El fragmento impresionista no debe confundirse con el romántico. Este presenta la desesperación del hombre; aquél, la constante germinación del ser y de las plantas, de las ideas, de las acciones; su malogro, su florecer, su plenitud, su marchitarse. No es tanto que todo aparezca más natural y espontáneo como que nos arrastre con su impulso vital. Marcel Proust observa penetrantemente: «Unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'execution.» *(La prisonnière,* Gallimard, París, I, 219.)

El estilo

Entre Galdós, sin olvidar al autor de *La regenta,* y Gabriel Miró se coloca Baroja, el gran novelista del 98. Si una página de Miró es inconfundible, en cambio Galdós y Alas resaltan por la arquitectura

ideológica de sus mundos respectivos. Azorín, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja han proyectado su personalidad en forma de estilo. Su escritura es intransferible, y, sin embargo, en los cuatro encontramos las mismas características. Estilo antioratorio (Unamuno era un gran orador), frase breve, inquieta y nerviosa; prosa muy musical; estos renovadores no se limitan a la sintaxis; el vocabulario lo enriquecen de muchas maneras, y aquí es donde Baroja ofrece una novedad que si no es única, por lo menos es muy rara: las voces científicas, no debidas a su formación profesional, son frecuentes, y para una novela, numerosas.

Pereda y Galdós intentaron con éxito hacer entrar el habla del pueblo en el cauce literario. Ganivet no tuvo, al parecer, una preocupación particular por el estilo; pero al leerle —no me refiero a sus cartas personales— sus voces sorprenden a menudo. Ganivet mismo nos ha advertido que intencionalmente: «Hombre, usted me descuaja»; esta palabra y otras muchas eran nuevas en el vocabulario del joven diplomático *(Pío Cid,* trabajo tercero). Como se ve, Ganivet concedía valor a lo ramplón y vulgar; la razón debe de estar en que con el uso de ciertos giros él creía desburguesar el lenguaje. Este diplomático elegante, a caballo, llevando el frac, se va convirtiendo en un hombre espiritual. También los cuatro tienen el mismo problema, pero se alejan del anquilosamiento académico y burgués, elevándose por medio del lenguaje a un nivel trascendente y simbólico.

II

LAS TRES NOVELAS

Con Baroja el hombre europeo del siglo XIX es, por vez primera, héroe de novela española.

(ANTONIO MACHADO)

Baroja penetra en una misteriosa realidad segunda que tiene en España todo lo real y que bordea el trasgo e intenta una especie de heroicidad desesperada.

(RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA)

Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, la primera novela de 'La vida fantástica', nos entrega —y hoy es demasiado fácil verlo, pero en 1901 fue imposible— todo el mundo barojiano,

mundo que se congrega alrededor de un yo silvestre y paradójico: el trazo significativo (mozo de cuerda), la presentación fragmentaria de la figura (el portero) (4), la ficha antropológica del protagonista —descripción del personaje, que se hace así por primera vez en la literatura española y quizá en la literatura en general—. Todo de una manera cómica o humorística. El mundo como caos —se ha comparado el ámbito barojiano a una trapería, a la tienda de un ferretero—. Es preferible sentirlo como caos, término que usa Baroja, ya que toda la tensión de su obra es verse inmerso en el caos, cuando el hombre exige el cosmos. Los animales despiertan la ternura; son seres débiles e inofensivos, y su enemigo, el hombre, cruel más que nada por ignorancia y miedo. Estas características de la humanidad no se revelan siempre en esa forma. Como ser social, el hombre ha inventado la dignidad. El individuo pusilánime y estrafalario, al convertirse en objeto de risa, se siente humillado. La dignidad de los hombres que se creen dignos —pobres mequetrefes ridículos, que ni saben lo que es la dignidad ni en realidad quieren ser dignos— no despiertan piedad; son objetivamente clasificados.

Todo eso se amontona en los primeros párrafos del primer capítulo, pero aún no basta. Nos da el apoyo literario. Personaje misterioso «como los de las historias de los folletines». Anarquistas, fabricantes de explosivos, dinamiteros, siniestros bandidos, monederos falsos. «Toda una procesión de seres terribles y majestuosos desfiló por su mente.» Se ve rodeado de una humanidad mediocre, y el folletín le presta los resortes de los sentimientos en su forma más elemental: el misterio como terror estúpido, la aventura de la ignorancia. ¡El folletín en plena época modernista! Elegancias, exquisiteces, noblezas soñadas por pequeños burgueses; grandes acciones de pequeños marxistas, cuando no son agentes provocadores, pobres trastornados al servicio de la Policía. El perrillo de Paradox: «pequeño monstruo informe, sin apariencia de animal, que daba la sensación, como diría un modernista, de una toquilla arrollada que tuviera la ocurrencia de ser automóvil». ¿Greguería, imagen? No; no es anticipación. Baroja piensa en el poeta decadente. Para crear su obra tiene que hacerle morir. Baroja es uno de los 'raros' del 98, uno de los decadentes. Su connatural audacia le lleva a oponerse no sólo a la sociedad burguesa, 'revolucionaria' ácrata; también al medio literario de los jóvenes, cuyo exponente más extremo en España es Valle-Inclán (5).

---

(4) Fragmentación que no debe y no puede confundirse con lo grotesco barroco.

(5) La revista a la cual se alude es casi con toda seguridad *Revista Nueva*. V. *Obras completas* (Biblioteca Nueva. Madrid, 1918). *De escritor*, «Un seudo-

En el capítulo II empieza a contar la vida de Paradox, con un procedimiento técnico que rinde homenaje a Cervantes —falta de datos, su búsqueda; explicación del nombre—; ese recorrido biográfico es al mismo tiempo un recorrer tierras: San Sebastián, Pamplona, el camino, pueblos, entrada en Francia, estancia en París, Madrid. Del pasado nos situamos en el presente. Primero, este presente es aún pasado, pero muy próximo. El camino había tenido cierta consistencia muy ambiental, pero acaba en una serie de nombres de ciudades, en unos rasgos muy rápidos, y así se coloca en Madrid; otra vez se presenta el caos y sobre todo la necesidad de orden; «ordenar es clasificar». Dos preciosas vistas de Madrid —de día, de noche—; se introduce al personaje compañero, don Avelino. Y el capítulo VI establece el empalme con el primero. Con el curso de la vida se presentan las bromas y engaños —las del niño Silvestre, las que le hacen al muchacho y sobre todo las de Macbeth, charlatán inglés que había escapado de su país, pero que a él vuelve conducido por la Policía. Macbeth no asesinó; robó. «Si Macbeth y su mujer eran ladrones, ¿serían los ladrones las únicas personas buenas y caritativas del mundo? Y al pensar en sus tíos, que gozaban de fama de intachables y de honrados, se preguntaba [el muchacho Silvestre] si no sería el ser honrado sinónimo de egoísta, de miserable y de vil» (cap. IV). Los conceptos morales que erige la sociedad aparecen como la gran mixtificación. Las invenciones son el puro juego libre y gratuito de la inteligencia; la más bella es el belén. Claro que el Ministerio de Fomento se niega a darles patente por absurdas. Paradox no tiene nada de ridículo ni cómico; en cambio, don Avelino, el hombre práctico, además de ser un fracasado, vive siempre dependiendo de Paradox. Don Avelino es cómico; se cree práctico, sin darse cuenta de que no lo es; Paradox sabe, hasta el punto que es posible saberlo, lo que es la inteligencia y su funcionamiento. De aquí el origen y cariz de la gran aventura, la del filósofo. Kant primero, Shopenhauer luego. Explorar y crear un cierto orden, abrir un cierto camino. «El trabajo de Paradox, al irse orientando en el laberinto de ideas filosóficas, fue agradabilísimo, sólo comparable al de Livingston al penetrar en las ignotas regiones del Africa Central» (cap. IX). La gran aventura consiste en dar con la clave de un sistema filosófico que nos permita establecer un orden. Así también el azar se hace costumbre. Al irse terminando este primer aspecto de la vida fantástica, aparece la famosa caja: Paradox «sacó una caja grande, donde arrojaba todos los periódicos...» (cap. XVI).

---

protector». Toma V, p. 206. El impulso para crear la figura del 'poeta' se debería probablemente a Valle-Inclán, pero quizá otros escritores le prestarían algunos rasgos; muy posiblemente para varios de ellos el modelo sería Alejandro Sawa.

En el capítulo XVIII se insiste: Paradox «se dedicó nuevamente a leer los papeles guardados en el fondo de su caja...» Por fin se escapan de la buhardilla por los tejados. Avelino es un estorbo. Nochebuena fría y triste. Larga noche, a la cual volveré a referirme. Parten, por fin, para Valencia.

Camino de perfección, el segundo volumen de la trilogía, es de 1902. El novelista se convierte en personaje y va a fabular su formación espiritual. Se trata de sus años de estudiante de medicina. «Entre los compañeros que estudiaron medicina conmigo...» Así empieza, de manera semejante al comienzo de *El árbol de la ciencia.* Pero aquí el novelista se identifica con el protagonista, Andrés Hurtado, pasándose pronto de los años de estudiante a la práctica de la profesión. El protagonista de *Camino de perfección* es Fernando Ossorio, también Baroja. El novelista no se identifica con su yo para poder penetrarlo mejor, algo distinto de lo que ocurre en *Aventuras, invenciones y mixtificaciones...,* en que se presentan distintos aspectos del yo, Paradox, Labarta el médico. Se comprende que Baroja parta de su tierra vasca al emprender su labor creadora; junto a esa fuente originaria, el impulso de su creación lo encontramos en sus dos grandes experiencias formativas: la disciplina médica y su actividad industrial, regente de una tahona. Experiencias que, como su origen, le hunden en dos medios sociales. Tardará algún tiempo en superarlas. Hay que tener en cuenta su entrega a la lectura y, más que formación visual, su experiencia espiritual de la pintura.

Se ha observado con insistencia la faceta erótico-sentimental de Baroja. En mi opinión, característica general de los Cuatro del 98 y también de un Ganivet o de un Navarro Ledesma. Fernando Ossorio sólo muestra desinterés y desgana por la medicina. Se ha dedicado a la pintura y es incomprendido. Su gran experiencia es la sexual y la sentimental, la cual ya empieza fuertemente en *Silvestre Paradox.* No quisiera descarriar a nadie haciéndole buscar en la novela datos biográficos. Se trata de una caracterización del amor, de la vida sentimental, tan sensual en un Renoir, tan atormentada en un Van Gogh, no ya raro y decadente, sino, como dice Gauguin, tan miserable en la acepción de Víctor Hugo. El mismo calificativo en la pluma de Unamuno para designar a los mejores de su época. Estos sufridores morales, estos atormentados viven el amor, según Baroja, de una manera cerebral, como sólo es posible en un medio intelectual-científico-industrial.

Camino de perfección («Pasión mística»). Fernando Ossorio, en *Camino de perfección,* soñaba con un desenlace feliz de novela rosa para

su vida; ésta le impone otro. La chica con quien vivía se ha marchado con un hombre que tiene dinero. «Los dos me saludan y me hablan; ninguno de ellos cree que ha obrado mal conmigo. Es raro, ¿verdad?» (*Camino*..., cap. II). ¿Tragedia? No se puede expresar de una manera más sencilla un dolor, una repugnancia. El cauce de la novela es el camino; el viaje empieza en el capítulo IX y termina en Yécora, capítulo XXXIII. Con el título teresiano no hacía falta el subtítulo. Se pasa por un verdadero infierno —dudas, inquietudes, sequedades, vacío del alma—; pero hay un querer hacer algo, una purificación a través del cuerpo, el cuerpo sano y fuerte. Había que pasar del ascetismo a la aceptación de la Naturaleza. «El ideal de mi vida era un paisaje intelectual...; la mujer soñada era una mujer algo rígida, de nervios de acero..., con la menor cantidad de grasa, de estúpida brutalidad y atontamiento sexuales» (cap. VI). Al final (cap. LVII): «Dolores era el gran río de la Naturaleza adonde afluía él. Sí, ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendió entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba, el Dios incierto y doloroso que hace nacer las semillas y remover eternamente la materia con estremecimientos de vida.» Es extraño que se haya hablado de la aversión de Baroja a las mujeres. La Naturaleza fecunda da el hijo, que vivirá en libertad, lejos de las estupideces y dogmas. Este desenlace feliz hay que compararlo con la historia de otro gran amor, el de Andrés Hurtado. Ríos también que van a dar a la muerte.

Paradox, rey es la última novela de esa unidad maravillosa que es la trilogía 'La vida fantástica'. No una novela dividida en tres partes, sino tres novelas formando un todo.

El mismo cauce, el viaje. En diálogo con acotaciones y un yo que traspasa los límites humanos, en estrecha unión con la Naturaleza. De un trozo de periódico que envuelve una caja de sobres —caja semejante al cajón de sastre que revuelve Silvestre Paradox antes de abandonar Madrid cuando va a terminar la primera novela. De ese fragmento, noticia incompleta, arranca la acción. El hombre de pensamiento (Paradox) irónico, sereno, comprensivo, siempre descontentadizo, según le reprocha don Avelino Diz de la Iglesia, y Paradox le replica: «Es la condición humana. Además, yo soy hombre de ideas, de proyectos, de lucha; lo establecido me cansa» (tercera parte, cap. III). El hombre de pensamiento podrá suscitar unos u otros sentimientos, pero nunca es cómico; precisamente lo contrario de don Avelino, quien quizá no despierta nunca animosidad, pero que con mucha frecuencia

produce la risa, pues se cree un hombre práctico. «¡Como si se supiera lo que es lo práctico!»

Así, don Avelino va siempre a arrastras de Paradox, el cual le produce un sentimiento de casi hostilidad; le inspira casi envidia. Todo por ignorancia, porque no lo comprende.

El anuncio lo había puesto un judío, pintado sin ningún rasgo físico o moral antisemita. Este judío, Abraham Wolf, nos introduce en un mundo cosmopolita, ya que Baroja, por naturaleza —excepción entre los del 98, europeizantes o no—, es cosmopolita, y la deformación de los personajes empieza inmediatamente: franceses, ingleses, hispanoamericanos, alemanes, moros, negros y, claro, españoles. Pues Baroja, muy español porque es muy vasco, a los que fustiga más —¡gran acto de amor!— es a los españoles. Van a Bu-Tata; los negros los quieren matar; después son los mismos negros los que les suplican que les gobiernen. Bajo el reinado de Paradox Bu-Tata entra en una especie de Edad de Oro o de utopía de la vida sencilla, la cual termina a cañonazos, y la vida sigue ya en los brazos maternales de la Iglesia, el Ejército, del patriotismo, de la prostitución, de las enfermedades y del alcohol. En el mar han tenido que luchar con la Naturaleza y con los hombres; en la tierra han tenido que dominar a los hombres y la Naturaleza.

Las acotaciones son de una luminosidad y de un colorido deslumbrantes; el temporal es todo ráfaga, sacudidas, oscuridad, y luego, el esfuerzo continuo. Baroja es el gran creador de atmósferas. Sus páginas trasladan el frenesí con que se apodera de hombres y cosas y sentimientos. Su pluma nos sumerge en un ambiente que es luz, color, aire, crueldad, amor, ridiculez, majadería, estupidez, melancolía, sensualidad.

No es que yo trate de evitar las palabras colonización, imperialismo, democracia, socialismo, prensa, historia. En un momento o en otro, todo es objeto de su sátira. Tanto la supraestructura como la infraestructura. Es obvio y evidente. Pero esto es lo argumental y anecdótico. La novela está encuadrada entre un gran anhelo emprendedor y una realización que impulsa al cambio y un sentimiento de cansancio. La condición humana; claro, la condición humana de esa época. El tema de la novela es el sentido de la vida, tema que impone el diálogo y la estructura lírica: sentirse uno con el cosmos, cosmos que al mismo tiempo es creado por la conciencia; la confidencia que se recoge en el 'Elogio sentimental del acordeón'; el tedio de lo social (tan modernista), que alcanza su expresión en 'No está la felicidad en las alturas'. La creación sin eje hace estallar el 'Elogio metafísico de la destrucción'; mientras el progreso nos lleva al 'Elogio

de los viejos caballos del tiovivo'. Si la confidencia nos dice melancólicamente «lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...» El tedio sustituye la melancolía por el humor, humor triste de payaso, a tres voces. La princesa, cansada de sus refinamientos —taparrabos, plumas, collares—; el primer sacerdote, carcomido por la ambición, queriendo sustituir la magia de la bola de estiércol por la planta que le permita alcanzar el amor y el poder. Por fin, su majestad, el hombre que todo lo tiene, insatisfecho por tenerlo todo, hasta el aburrimiento máximo.

Destruir es cambiar, es transformar. «No, algo más. Destruir es crear.» Pero desde el punto de vista moral, lo que se nos ofrece es una serie de perspectivas en las cuales todo sentido de valor es sustituido por la propia actitud subjetiva, desde la del primer sacerdote hasta la del indiferente, pasando por la serpiente, el pez, el sapo, la golondrina, la hiena. El indiferente lo personificaba el murciélago. Aún hay que captar lo que es la vida, y el 'Elogio de los viejos caballos del tiovivo' es quien nos la entrega: «vuestro sino es cruel, porque lo mismo que los hombres corréis, corréis desesperadamente y sin descanso, y lo mismo que los hombres corréis sin objeto y sin fin...»

Galdós también estaba obsesionado con encontrar un blanco a la vida. Superando la actitud poltica (Escuela y Despensa), hizo su lema 'Amor y Ciencia'; no tardó en reducirlo a lo esencial: Amor, la verdad eterna. Sipsom dice: 'Amor y trabajo'; Paradox añade: 'y la muerte después'. Estas son en 1906 las verdades eternas para Pío Baroja: amor, trabajo y muerte.

III

EL SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA

Unidad de «La vida fantástica»

En *Silvestre Paradox,* Paradox nos dice que está tomando notas para escribir una novela por entregas que se titulará *Los golfos de Madrid. El salón y la taberna. o El mando del vicio.* Y un tal don Pelayo, que Diz de la Iglesia le llevó para que le alojara y socorriera, medio policía, medio ladrón, le sirve de guía en los bajos fondos de la ciudad y le da a conocer los antros del vicio y la corrupción. Las palabras de Paradox: «entré en el mundo de la golfería y de los caballeros de la busca». El acicate literario viene de la novela folleti-

nesca francesa, la reveladora de misterios; estos misterios no son otra cosa que los lugares donde se fragua el crimen. Es un mundo completamente exótico para la burguesía, que vive sin saberlo amurallada por pasiones inimaginables, rodeada de una humanidad elemental y primitiva. Eso nos explica la forma de *La lucha por la vida,* con sus tres partes de folletín; en esa serie, ya empezada cuando está escribiendo *Silvestre Paradox,* más que lo novelesco predomina lo humano; la experiencia que ha adquirido en la panadería es la que le lanza a la profesión de escritor. Como patrono descubre la lucha por la vida, que tiene muy poco de darwiniano y aún menos de marxista, aunque nos diga que en esa época los obreros empezaban a organizarse y a considerar al patrono como su enemigo. Es más: en sus *Memorias* afirma: «Toda la primera parte del siglo XX, en su avanzada primera, está inspirada en un sector por Nietzsche; en el otro, por Karl Marx» (6). Don Pío no ve la lucha de clases; lo que estudia es la condición humana. Al hablar de sus primeros libros nos explica el contacto con Nietzsche. «Desde entonces [se refiere al banquete para celebrar la publicación de *Camino de perfección*] se habló de los escritores de este tiempo como si fuéramos nietzcheanos. Pura fantasía. De Nietzsche no conocíamos más que el olor.» Podía ser esto así por no existir ni instituciones oficiales ni privadas con capacidad y medios para encauzar la vida intelectual. Con Marx era aún más difícil la propagación de sus ideas, ya que exigía un medio de acción revolucionario totalmente inexistente. La aproximación a Nietzsche se establecía de una manera oral, individual e intermitente. En la mayor parte de los casos, no ya sin estudio, pero ni aun lectura (7). La cual no impedía que hubiera antinietzscheanos. No se sabe lo que es más triste si las actitudes pro marxistas o antimarxistas.

La trilogía que estamos estudiando, en la cual 'fantástica' debe entenderse en su doble acepción de (1) estupendo, maravilloso, magnífico, inexistente, y en la otra, más importante (2), de creadora, una continua creación, a veces magnífica y maravillosa, a veces pura mixtificación. Esta vida fantástica tiene como núcleo en cada momento el estímulo de Nietzsche, estímulo lírico, dinámico y de pensamiento. En *Silvestre Paradox* nos da la gran aventura de la filosofía, la incesante actividad creadora de la ciencia, las invenciones del protagonista y, por fin, la falsedad y el engaño de la moral al uso, la gran mixtifi-

(6) *Memorias. Final del siglo XIX y comienzos del XX* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1919), tomo VII. Tercera Parte. 'París fin de siglo'. Cap. 2, p. 888. El texto que cito a continuación: Cuarta Parte. 'Primeros libros', cap. 5, p. 731.

(7) Véase el magistral estudio de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (Gredos, Madrid, 1967). Entre las numerosas páginas que dedica a Baroja son especialmente interesantes las 391 a 395.

cación. Paradox, al entrar en los bajos fondos de la sociedad —donde no hay clases, todos iguales, pobres y ricos— se siente amargamente deprimido: «Galeote triste, de una vida miserable, remaba y remaba, azotado por la necesidad, sin objeto, sin fin, sin percibir a lo lejos la luz del faro, bajo un cielo negro, en un pantano turbio que reventaba en burbujas producidas por exhalaciones de la porquería humana.» El sueño de un país utópico no ha sido refugio que le tranquilizara; poco a poco, sin embargo, la honda amargura se transforma en ironía; con ella viene la calma y logra dormir (cap. XV).

La última noche en Madrid es la de Nochebuena; ateridos, hambrientos y sin dinero, Paradox y Diz van de un sitio a otro hasta que éste empeña su reloj para irse a Valencia. Esperando la salida del tren se les ocurre ir a la panadería de unos amigos que celebran la fiesta con la comilona de costumbre. Son bien recibidos, y después de haber bebido bastante, Labarta el médico lee un poema en prosa de Labarta el pintor que empieza: 'La religión está dando las últimas boqueadas', y termina: *Mors melior vita.* Todos empiezan a gritar: «¡Viva la muerte!» Grito de tono religioso, que era desde hacía tiempo un grito militar. Es muy probable que lo de 'La religión...' sea un reflejo de *Gott ist tot;* pero lo cierto es que Silvestre no les acompaña en los vivas, diciendo sólo: «Es verdad, es verdad. La muerte, mejor que la vida.» Uno de los comensales era un relojero alemán. «Pero el relojero alemán, que había oído hablar de Nietzsche, no estaba por eso y defendió la vida, el sentido trágico de la vida» (8). Hemos de ver, creo yo, que la experiencia de Baroja es esta oposición entre la muerte y la vida, que es una superación del sentido cristiano, como lo plasmó Nietzsche, no suprimiendo el dolor, sino superándolo por medio del sentido trágico. La frase puede ser de Baroja o de Paul Schmitz; pero es don Pío quien, quizá el primero, expresa el concepto y acuña la frase, es decir, la hace entrar en el castellano escrito.

La escena de *Camino de perfección* es mucho más conocida, pero que yo sepa no se ha relacionado nunca con *Silvestre Paradox.* Ya no se trata de «un relojero alemán que había oído hablar de Nietzsche», sino de un Max Schmitz, con quien se encuentra Fernando Ossorio; Antonio Machado nos descubre algo esencial acerca del novelista y su obra; pero antes Max le confiesa a Fernando: «No parece usted español; los españoles han resuelto todos esos problemas metafísicos y morales que nos preocupan a nosotros, los del Norte; en el fondo, mucho menos civilizados que ustedes. Los han resuelto negándolos; es la única manera de resolverlos.» Ese hombre inquieto, complejo,

(8) *Del sentimiento trágico de la vida* es de 1913.

asomado lo más posible al mundo, interesado constantemente en el pensamiento y la ciencia, procurando identificarse siempre con su sinceridad, es Baroja, de quien Ramón Gómez de la Serna ha visto que «penetra en una misteriosa realidad segunda que tiene en España todo lo real». Fernando Ossorio no es que desconociera a Nietzsche; es que sin conocerle (quizá como todos o casi todos sus paisanos) tiene una idea de oídas: «¿Lo conoce usted?», le pregunta Max. «No. He oído decir que su doctrina es la glorificación del egoísmo.» «¡Cómo se engaña usted!»

Nietzsche surge como el destructor de todo lo falso y el creador de una vida nueva y una nueva vida. El camino de perfección no es el del misticismo oriental, siempre falso para un occidental que ama la acción en la tierra: «la materia evoluciona, asciende y se purifica». La purificación en el ejercicio físico y la lectura de Nietzsche han salvado a Max (9). Fernando, que ha partido de la incomprensión y del sexo, se salvará también en la tierra, no sin antes, gracias a Shakespeare (Kin Lear, *Macbeth),* descubrir la maldad de la vida, y frente a ella, la voluntad de ser.

El lirismo fuertemente encauzador domina la última novela. Cuando leemos el 'El elogio sentimental de la acordeón' volvemos a situarnos en e:a misa del gallo oída en un pobre convento madrileño. «Silvestre, olvidado de todo, sentía caer sobre su corazón, con un estremecimiento angustioso y dulce al mismo tiempo, las largas melodías [del piano y del armónium del convento de monjas], las tristes melodías, que subían y se dibujaban en el aire» (cap. XX). En *Camino de perfección* léanse los capítulos XIII, XLVI y XLVIII, que son un bello canto a la transformación, que es la muerte, y la germinación incesante, que es la vida. Vida que depende de Nietzsche. Paradox Rey es un superhombre dominando la Naturaleza, fuerte, impávido, sereno, ayudando a los hombres, y si en el momento del ataque los hombres prácticos transforman un trapo en bandera y disparan con mortal puntería, Paradox es el que arregla la ametralladora y sobre todo quien hace huir al enemigo enfocándole un reflector eléctrico. Los trabajos de este nuevo Hércules son numerosos. La estructura social es derribada. El mundo será para los genios, no puestos al servicio del capital o de la industria, sino al de la humanidad. No sólo el superhombre nietzscheano encarna en Paradox; también el eterno retorno. Los negros de Bu-Tata pasan de su barbarie primitiva (descrita de una manera muy nietzscheana: Supraestructura: Rey, Iglesia, Ejército, nobleza; infraestructura: el pueblo que trabaja para los de

(9) *Camino de perfección* (Renacimiento, Madrid, 1913), cap. 11, pp. 75-77.

arriba) a la barbarie de los blancos. Paradox ha sido sólo una interrupción de la cadena. El sentimiento trágico de la vida nos ha conducido a ese ejercicio de voluntad que lleva a una felicidad individual posible, a un aspecto del yo erótico-sentimental. Hay «un remedio para el mal de vivir: la acción» (10). Diz se hubiera quedado siempre en Africa; Paradox tiene que continuar su vida errante. En la vejez podrá Baroja declararse sedentario. Para él el viaje es un andar, pisar distintas tierras, ver desfilar hombres y mujeres, razas diferentes. Pero la filosofía es también una aventura; de Ortega escribirá: «Ortega y Gasset es para mí el viajero que ha hecho el viaje por las tierras de la cultura» (11). De ahí que el concepto de trágico aplicado al sentimiento de la vida se traslade quizá por vez primera en castellano a la cultura: «ese sentimiento trágico de la cultura y de sus obligaciones que han tenido sobre todo los alemanes». Refiriéndose al cruce de cartas entre Kan y Garve, añade: «Parecen dos viajeros enfrente de una Naturaleza llena de misterios. Un sentimiento así, trágico, de la cultura no lo pueden tener estos fríos, estos amanerados saltimbanquis latinos» (12).

El superhombre no puede existir sin la masa. Baroja es un solitario sociable; con la razón va tras lo irracional. A su humildad nadie ha pretendido darle un tono religioso; pero quisiera que se reconociera que quizá dependía de su humor en un cierto momento. Por eso conviene recordar lo que dice de Lamela, personaje de *El árbol de la ciencia:* «A pesar de su apariencia sonriente y humilde, tenía un orgullo y una confianza en sí mismo extraordinaria: sentía la tranquilidad del que cree conocer el fondo de las cosas y de las acciones humanas» (13). Si de ningún personaje debemos buscar la identificación completa con el novelista e incluso de ningún medio, todavía sería más absurdo pensar en la relación Lamela-Baroja. Lo que me proponía era que se advirtiera este trazo psicológico, el cual, por otra parte, no ha escapado a los moralistas.

JOAQUIN CASALDUERO

The City University of New York
Graduate Center
NEW YORK

(10) *Juventud, egolatría,* O. c., ed. cit., tomo V, p. 173.
(11) *De escritor, O. c.,* ed. cit., tomo V, p. 205. V. *Supra,* Livingstone.
(12) *Juventud, egolatría, O. c.,* ed. cit., tomo V, ambos textos en la p. 198.
(13) *El árbol de la ciencia* (Caro Raggio, Madrid, 1922), p. 60.