

La trobada per a parlar de
Las inquietudes de Shanti Andía

serà el dimarts, 28 de febrer
a les vuit del vespre

Calendari de lectures

Març

El moliner udolaire, Arto Paasilinna

Abril

Primavera, estiu, etcètera, Marta Rojals

Maig

La casa de la alegría, Edith Wharton

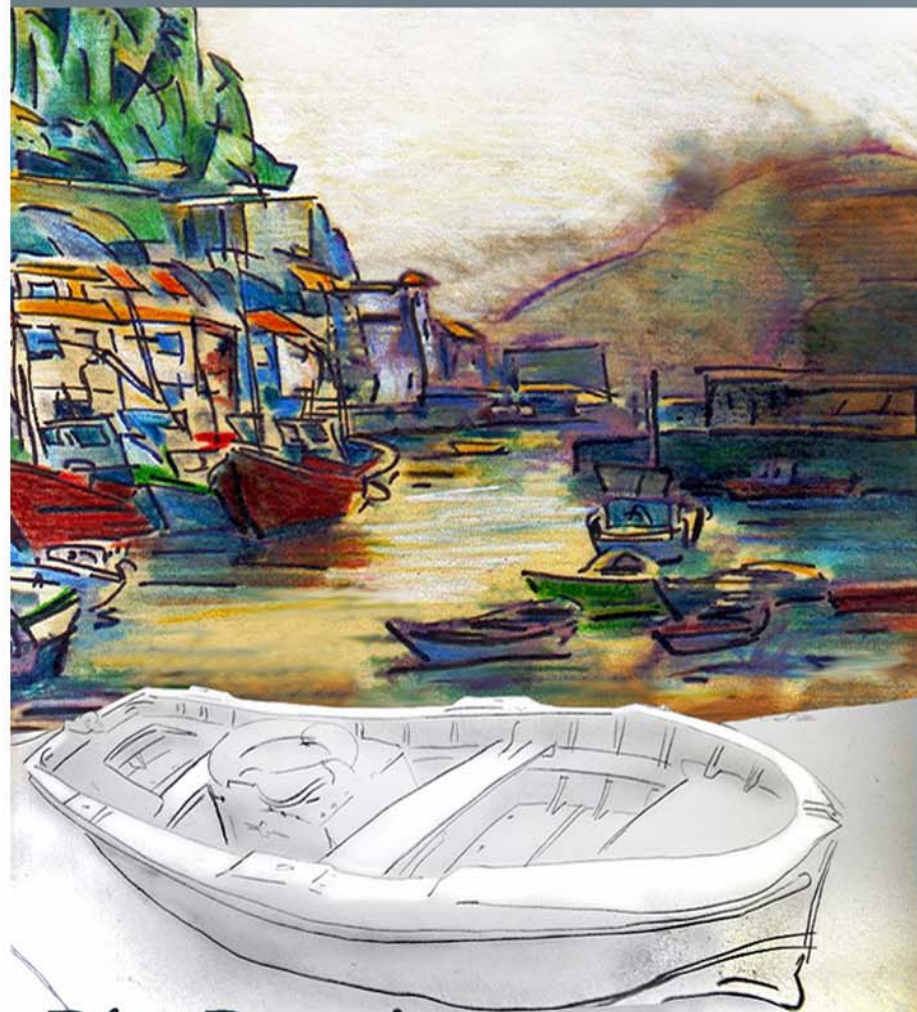
Juny

Últimas tardes con Teresa, Juan Marsé

De Casa al Club
el bloc del Club de lectura

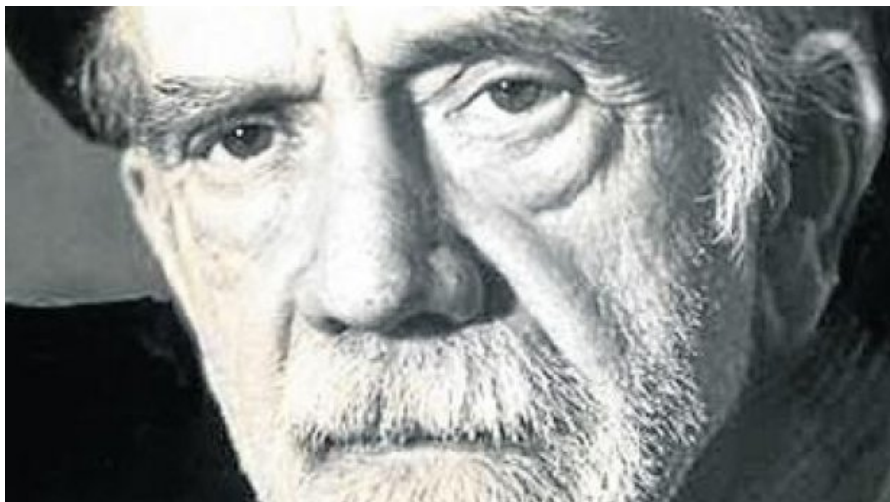
<http://decasaalclub.blogspot.com>

Club de lectura



Pío Baroja

Las inquietudes de Shanti Andía



Pío Baroja

(San Sebastián, 1872 – Madrid, 1956)

Reconstruir la dilatada vida de Pío Baroja es sumamente sencillo. Existen varias biografías minuciosas, pero, sobre todo, contamos con los siete volúmenes de memorias que, con el título general *Desde la última vuelta del camino*, fue publicando el autor entre 1944 y 1949. Por otra parte, Baroja había ofrecido ya numerosos esbozos autobiográficos desde muchos años antes, en ensayos y conferencias como los contenidos en los volúmenes *Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias* (1918) o *Divagaciones apasionadas* (1924), sin olvidar el discurso de ingreso en la Real Academia Española (1935), titulado "La formación psicológica del escritor". Existen, además, abundantes retazos biográficos incorporados a muchas novelas, como *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia* o *La sensualidad pervertida* –entre otras-, que confirman los datos conocidos. La existencia del autor carece de zonas oscuras y de grandes acontecimientos. En las últimas líneas de sus memorias confesaba el autor que su vida le había

producido "una impresión más bien gris. La infancia, poca cosa; la juventud, mediocre, con una temporada de médico de pueblo y otra de pequeño industrial. Después, trabajando sin éxito, de editor. Luego, de viejo, escapando a París y otra vez la vida pobre y ramplona, ganando poco, sin dinero y sin prestigio". Sin embargo, en este marco gris y mediocre se inscribe la creación de medio centenar de novelas largas, de más de sesenta novelas cortas y otros tantos cuentos, de dos docenas de libros de ensayo, de varias obras de teatro y hasta de un libro de versos (*Canciones del suburbio*, 1944) que acreditan la extraordinaria laboriosidad del escritor.

"He nacido en San Sebastián el 28 de diciembre de 1872 [...] El recuerdo más antiguo de mi vida es el intento de bombardeo de San Sebastián por los carlistas." Acaso aquel recuerdo despertó en el Baroja maduro la afición a este período de la historia española, marco de las andanzas de Avinareta en la serie *Memorias de un hombre de acción* y presente también, directa o indirectamente, en otras novelas barojianas, como *Zalacaín el aventurero*. Hacia 1882, la familia se traslada a Madrid, y poco después a Pamplona. "De la vida infantil en Pamplona he hablado en dos novelas: en *La sensualidad pervertida*, libro en gran parte autobiográfico, con muchas cosas disfrazadas y cambiadas, y en *Silvestre Paradox*."

A partir de 1886, la familia se instala de nuevo en Madrid. El joven Baroja concluye el bachillerato y se plantea qué estudios emprender: "Yo sentía curiosidades; pero, en definitiva, vocación clara y determinada, ninguna". Pero es muy aficionado a la lectura: "En Pamplona, los autores y libros leídos por mí fueron: Julio Verne, Federico Marryat, Gustavo Aimard, el Robinson, algunos folletines: *Las tragedias de Paría*, *El coche número 13* y *Creación y redención*, de Dumas". Estas novelas de aventuras y folletines truculentos forman un sustrato sin el cual no podría explicarse adecuadamente buena parte de la narrativa barojiana. "Yo devoraba en mi juventud todo lo que caía en mis manos, principalmente novelas", afirma Baroja en sus memorias. En la segunda etapa madrileña, que corresponde al final del bachillerato y a los primeros años universitarios, las preferencias

confesadas del futuro escritor responden ya a una selección más exigente, aunque subsiste el trasfondo del folletín romántico: "En Madrid, mis favoritos eran: V. Hugo, E. Sue, J. Sand, Zola, Espronceda y Bécquer [...] Recuerdo haber comprado novelas famosas en traducciones españolas por entregas". Baroja se matricula finalmente en la Facultad de Medicina, publica algunos artículos y comienza a componer dos novelas que abandona: "La una se titulaba *El pesimista* o *Los pesimistas*, y la otra, *Las buhardillas de Madrid*. Creo que una de ellas debía parecerse a mi novela *Camino de perfección*, y la otra, a *Las aventuras de Silvestre Paradox*".

Los años de Baroja como estudiante de Medicina y sus primeras prácticas profesionales, una vez titulado, han dejado huella en una de sus más significativas novelas, *El árbol de la ciencia* (1911), que, junto con *Camino de perfección* (1902), constituyen acaso las dos obras más representativas del espíritu pesimista y turbulento de una generación que ha proyectado sus lecturas de Schopenhauer sobre la visión de una España sumida en el sopor y la decadencia. Concluida la licenciatura en Valencia y, poco después, el doctorado en Madrid –con una tesis titulada *El dolor. Estudio de psicofísica*–, Baroja ocupa una plaza de médico en Cestona durante algo más de un año, y en 1895 vuelve a Madrid para regentar, junto con su hermano, la tahona de su tía Juana Nessi. En 1900 aparecen los primeros libros: *Vidas sombrías* –recopilación de cuentos dados a conocer antes en revistas y periódicos, que logró un elogioso comentario de Unamuno– y *La casa de Aizgorri*. Sujeto aún a la pequeña industria de la panadería, que no abandonará hasta 1902, Baroja publica dos novelas más: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y *Camino de perfección*, uno de los títulos claves del autor y de su generación.

Por entonces, Baroja ha viajado ya a París –escenario de algunas novelas posteriores– y a Roma, evocada luego en *César o nada*. Realiza también diversas excursiones por España, con frecuencia a pie, que le servirán más tarde para ambientar escenas de distintas narraciones. De igual modo, un viaje a Londres le proporcionará materiales para su novela *La ciudad de la niebla*.

En 1912 se perfilan ya con nitidez las características de la narrativa barojiana. Las novelas se agrupan en trilogías, algunas de ellas ya concluidas en esa fecha: "**Tierra vasca**", formada por *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909); "**La vida fantástica**", donde se integran *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *Paradox, rey* (1906); "**La lucha por la vida**", una de las trilogías cuyos componentes tienen mayor trabazón entre sí, que constituye, al mismo tiempo, el más completo retrato del Madrid suburbial de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. En algún caso, una trilogía contiene una novela independiente y dos relacionadas, como sucede con "**La raza**", donde figura la ya citada *El árbol de la ciencia*, pero también dos novelas como *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*, donde se narra la historia del doctor Aracil y su hija, primero en su huida de Madrid a raíz de un atentado anarquista contra el rey, y luego durante su estancia en Londres. Éstos son los primeros años de una vida apacible y laboriosa, casi enteramente llena con la escritura, diversos viajes y algún homenaje inesperado, como el ingreso en la Real Academia Española en 1935, seguido poco después de una estancia en Francia, a raíz de la guerra civil española, y de una vuelta a Madrid, donde transcurren los últimos lustros del escritor.

En 1912 Baroja ha publicado ya cinco trilogías completas y tiene otras dos comenzadas, que concluirán tras un largo paréntesis, debido a que el autor empieza, en 1913, las "**Memorias de un hombre de acción**", serie de veintidós volúmenes que se inaugura con *El aprendiz de conspirador* (1913) y se cerrará con *Desde el principio hasta el fin* (1935). En ellos, Baroja trata de reconstruir novelescamente la vida de un lejano pariente, don Eugenio de Aviraneta, mezclado en todo género de conspiraciones y aventuras durante el turbulento siglo XIX. El resultado es un extraordinario fresco de la España decimonónica –con algunas salidas ocasionales a otros lugares de Europa– en la que personajes, hechos reales y fondos históricos alternan con elementos de ficción. No ignoraba Baroja que esta serie sufriría la inevitable comparación con los *Episodios nacionales* de Galdós

y que, en esto como en otros aspectos de su narrativa, él necesitaba ser distinto. En el tomo de memorias *La intuición y el estilo* (VIII) expuso con nitidez el narrador vasco las diferencias entre su serie y la galdosiana: “Galdós ha ido a la Historia por afición a ella; yo he ido a la Historia por curiosidad hacia un tipo; Galdós ha buscado los momentos más brillantes para historiarlos; yo he insistido en los que me ha dado el protagonista [...] Galdós pinta a España como un feudo aparte; yo la presento muy unida a los movimientos liberales y reaccionarios de Francia [...] Artísticamente, la obra de Galdós parece una colección de cuadros de caballete de toques hábiles y de colores brillantes; la mía podría recordar grabados en madera hechos con más paciencia y más tosquedad”.

En efecto: uno de los problemas que debió afrontar Baroja al comenzar su carrera de novelista fue el de la presencia y la popularidad de Galdós en España. El entonces joven narrador vasco tuvo que proponerse forzosamente, para encontrar su manera personal, distanciarse del modelo galdosiano y buscar fórmulas renovadoras que afirmaran su propia personalidad. Y la renovación no tenía por qué ser temática, sino formal. Si Galdós había tocado en muchos casos asuntos relacionados con problemas de conciencia y conflictos religiosos, como en *Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch*, Baroja no rehuyó adentrarse en motivos análogos en *Camino de perfección* o *El cura de Monleón*. Tampoco le importó descender al mundo de los arrabales urbanos en “La lucha por la vida”, que ya Galdós había atisbado en *Misericordia*. Pero Baroja somete el modo galdosiano de novelar a una intesificación derivada de una poda radical de adherencias discursivas y de informaciones accesorias. En *El árbol de la ciencia*, por ejemplo, la escena del suicidio de Andrés se omite por completo y sólo queda, narrado con la frialdad de un informe forense, el relato de la descripción del cadáver. Pueden compararse estas escuetas líneas con las numerosas páginas que preceden al suicidio de Julia en *La pródiga*, de Alarcón, o con el suicidio de don Ramón de Villamil en *Miau*, de Galdós, precedido de las minuciosas reflexiones y dudas del personaje. Algo parecido sucede con el suicidio de Tonet en el capítulo final de *Cañas y barro* (1902), de Blasco Ibáñez. No sólo

asistimos a él, sino a la búsqueda del cadáver por parte del tío Toni. Y algo parecido, en cuanto a la premiosidad del desarrollo, podría decirse del suicidio de Rafaela en *Genio y figura* (1897), de don Juan Valera. Todos estos y otros muchos casos muestran la “manera” barojiana de narrar, donde la reducción tajante de informaciones secundarias va acompañada de una ampliación de las perspectivas. En las pocas líneas que cierran *El árbol de la ciencia* se nos ofrecen, elusivamente, los puntos de vista de Andrés y de los otros dos médicos, mientras que en *Miau*, por ejemplo, sólo conocemos las reflexiones de don Ramón Villamil.

Otro aspecto compositivo característico de la obra novelesca barojiana es el planteamiento de la narración. En muchos relatos el punto de partida es el de un personaje que llega a un lugar y vive unas experiencias. La composición en sarta va añadiendo personajes y situaciones hasta llegar a un final, casi siempre doloroso o melancólico. Es el caso de Manuel en la trilogía “La lucha por la vida”; de Quintín en *La feria de los discretos*; de don Fausto Bengoa en *Los últimos románticos*; de María Aracil en *La ciudad de la niebla*; de César Moncada en *César o nada*, enérgico alegato contra el mal endémico del caciquismo, que habían denostado Costa y los escritores regeneracionistas. Baroja comienza por situar al personaje en un ámbito físico y topográfico: “No podría hablar de un personaje secundario sin conocerle algo y sin saber dónde vive y en qué ambiente se mueve”. El autor confiesa su preferencia por un tipo de composición narrativa que consiste en “dejarse impresionar por el medio y buscar lo característico entre el conjunto de las impresiones”. Pero esta búsqueda de lo característico exige la aplicación de unos criterios selectivos, y es aquí donde se pone de manifiesto la modernidad de Baroja. Puede ejemplificarse esta modernidad en el uso del paisaje, que ya no es un simple marco de las acciones, sino el reflejo psicológico de un personaje, el símbolo de una situación o, como hubiera dicho Amiel, de un estado de ánimo. En *La busca* (III, 2), Manuel, cada vez más descontento con el derrotero de su vida, ha pasado la noche guarecido con golfos, vagabundos y hampones en el pórtico del Observatorio. Al amanecer –anota el narrador–, “el cielo, aún oscuro, se llenaba de nubes negruzcas”. La mirada se extiende,

por encima de tejados y chimeneas, hacia las afueras de la población, y la descripción concluye así: "Por encima de Madrid, el Guadarrama aparecía como una alta muralla azul, con las crestas blanqueadas por la nieve [...] El esquilón de una iglesia comenzó a sonar alegre, olvidado en la ciudad dormida". Sobre la muchedumbre de pícaros y desheredados entre los que se encuentra el conturbado Manuel, la cima blanca del Guadarrama aparece como un símbolo de elevación y pureza, lo que explica que inmediatamente comience a oírse una campana cuyo sonido se siente como "alegre". El paisaje está visto a través del filtro del personaje; convertido, en suma, en expresión de un estado de ánimo. En *Camino de perfección*, acaso la novela barojiana con más descripciones de la naturaleza, la correlación entre el paisaje y el espíritu de Fernando Osorio es permanente. Al final de *La feria de los discretos*, Quintín, resignado a renunciar a Remedios, contempla el cortijo en que ella vive, iluminada por la luna llena cuya luz "al pasar por entre las hojas de una parra, bordaba en el suelo preciosos encajes". Decide alejarse, monta a caballo y emprende la marcha. Vuelve la cabeza para ver por última vez el cortijo y "un nubarrón se interpuso delante de la luna; todo el campo quedó en las tinieblas". He aquí un paisaje simbólico : la luna es la felicidad soñada e inalcanzable junto a Remedios, mientras que el nubarrón que la oculta y oscurece el campo y el camino de Quintín tienen un valor perfectamente descifrado. Se trata de no nombrar directamente las cosas, como había preconizado Mallarmé como principio de la estética simbolista de la que los escritores llamados del 98 participan. El propio Baroja califica un paisaje de *El árbol de la ciencia* –los jardines del colegio de niñas y del convento de frailes que se divisa desde la casa de Iturriz- como "algo alegórico". Y esta concepción del relato, de indudable parentesco con algunos postulados del simbolismo, no afecta únicamente a las descripciones, sino a otros aspectos de la narración, como la separación entre el plano de la historia narrada –externo, lo que se puede contar o resumir- y el tema de la obra, la estructura profunda que proporciona su auténtico sentido. Así, la historia de *El árbol de la ciencia*, que es, para Baroja, "el libro más acabado y completo de todos los míos", relata la vida de Andrés Hurtado –que posee muchos rasgos del autor- desde su época de

estudiante de Medicina hasta su muerte voluntaria, después de haber perdido a su mujer y a su hijo. Pero el *tema*, la idea motriz que se materializa en personajes y acciones, no es otro que la contradicción entre vida y pensamiento, uno de los más constantes núcleos de preocupación noventayochista.

Lo que mantiene en pie la narrativa barojiana ha sido la extraordinaria capacidad narrativa del autor, su percepción casi impresionista del detalle, su flexibilidad para acomodarse a las estructuras de una novela filosófica, como *El árbol de la ciencia*, o a las del relato de aventuras, como *Las inquietudes de Shanti Andía* o *Los pilotos de altura*. Ha creado personajes inolvidables, representativos de una época, como Andrés Hurtado, Fernando Ossorio o César Moncada, ha dignificado ciertos recursos de la novela de folletín y ha dado entrada, en la literatura española contemporánea, a la narración marinera. Ha sido a la vez Stevenson y Conrad sin dejar nunca de ser Baroja.

Ricardo Sanabre. "Pío Baroja". *A 100 escritores del siglo XX. Ámbito hispánico*. Ariel, 2008. P. 22-28.

PÍO BAROJA

Pío Baroja A: *Historia y crítica de la literatura española*, a cura de Francisco Rico. Vol. VI. Modernismo y 98, José-Carlos Mainer. Crítica, 1979. P. 332-337.

La peculiar situación de Pío Baroja en el panorama crítico de la literatura española del siglo XX (que en calidad, ya que no en cantidad, le ha sido poco propicio) viene determinada por dos aspectos fundamentales: en primer lugar, por su casi exclusiva dedicación a la novela, pasión solitaria en medio de una crisis muy acusada del género y de una promoción de escritores de múltiple actividad; en segundo lugar, por los rasgos de su misma biografía y sus ideas, tan proclives a la caricatura hostil o, lo que es peor, a la complicidad acrítica de sus admiradores.

La vida de Baroja, nada azarosa por cierto, ha suscitado pródigamente hagiografías menores (citaré la más veterana, Miguel Pérez Ferrero (1941) y la más extensa, Sebastián Juan Arbó (1963), ensayos de interpretación psicológica (Luis S. Granjel (1954) y el más reciente y completo de Isabel Criado (1974) y hasta un sugestivo volumen de recuerdos familiares (Julio Caro Baroja, 1972), que es la más importante entrega de una notable obra dedicada a la dilucidación del escritor por el conocido antropólogo español. Pocas vidas, sin embargo, más lineales que la del escritor vasco. Nacido en San Sebastián (1872) en el seno de una familia de profesionales y de horizontes ideológicos bastante abiertos, realizó hasta el doctorado los estudios de Medicina (que le marcaron con un peculiar positivismo antropológico; véase el interesante trabajo de Luis Maristany (1968) y, tras un período de nomadeo profesional – más que de bohemia-, fijó su propia imagen moral en un talante solitario, algo huraño y un mucho melancólico: escasos viajes europeos, cierta misoginia (compensada por la enorme influencia de su madre y su hermana), tendencia a convertir el ejercicio de la literatura en una renta fija (Baroja fue hombre de pocos editores y sobre todo, de uno, su cuñado Rafael Caro Raggio), la

pasión por la antigüedad reciente (libros de viejo, grabados decimonónicos, objetos decorativos e inútiles...que fueron llenando, desde 1912, la casona de Itzea, adquirida en aquel año y en Vera de Bidasoa).

La ideología barojiana anda en estrecha y recíproca relación con este pequeño rincón material que el novelista hizo sobrevivir hasta su muerte en 1956. La conformaron un manifiesto orgullo antropológico de vasco (que predicó como una forma de epicureísmo menor, aversión por la grandilocuencia y cierto poso anarquizante: “sin moscas, curas ni carabineros”) pero, sobre todo, una significativa serie de manías: a lo francés en general (tema estudiado con minucia por Corrales Egea (1969) y a la hirsutez, o la antipódica trivialidad, del resto del país, cosas todas que muchas veces contrapuso al carácter nacional inglés por el que sintió acusada predilección. Tan elementales fobias y filias (herencia remota de unas ingenuas convicciones positivistas) le llevaron a menudo a actitudes políticas muy contradictorias: sus juveniles simpatías anarquistas (y su más perdurable republicanismo) no parecen guardar relación con las afirmaciones germanófilas que, a contrapelo de los intelectuales de su tiempo (pensemos en Unamuno y Azorín), mantuvo en el período 1914-1918 (Á. Antón, 1970); su inofensivo antisemitismo y su admiración por ciertas formas de vida heroica le convirtieron en 1939, y al decir de Ernesto Giménez Caballero (1938), en un precursor del fascismo español; su misma actitud de repudio de los aspectos más radicales de la experiencia republicana española y sus vacilaciones ante el hecho de la guerra civil le acabaron por convertir en un solitario inquilino –entre molesto y pintoresco- de la postguerra madrileña, silencioso testigo de un ramplón culto tertuliano administrado por sus fieles de aluvión. El pensamiento de Baroja –muy explícito en su obra, gracias a lo que Ortega y Gasset llamaba la “estética del impropio” (1962) y, sobre todo, a su preocupación memorialística- supone, en suma, un resumen ejemplar de la crisis ideológica finisecular tal y como se esbozaba en apartados anteriores. Lo que, en este caso, no supone, la ausencia de una singular lucidez con respecto a sus propias limitaciones (como ha visto brillantemente Antonio Elorza (1968) y una insobornable sinceridad que mitigan grandemente lo que

podría ser hostil caracterización de un reaccionarismo de fondo (como defiende J.A. Gómez Marín, entre otros, 1972).

Como indicaba arriba, la otra singularidad de Baroja es su casi exclusiva dedicación a la novela, género en el que su huella ha sido considerable en escritores posteriores (Camilo J. Cela, J.A. Zunzunegui, Ignacio Aldecoa e incluso Luis Martín Santos), no pocos de los cuales han brindado alguna exegesis de su obra e incluso, en fecha muy reciente, un desigual intento de testimonio colectivo (Barojiana, 1972). La popularidad de sus relatos ha alcanzado, por otro lado, áreas de lectores infrecuentes y, así, una buena parte de su obra desbordó los intereses del público habitual de clase media para convertirse en asidua lectura de medios proletarios que vieron en el bronco individualismo barojiano —y con frecuencia, en sus propios temas— una afortunada imagen de la rebeldía contra lo establecido.

No poco de ese éxito se debe a la rareza de las posibles referencias literarias del arte del escritor: un cierto regusto romántico y la asimilación de formas modernistas (visibles en la eficacia descriptiva, el impresionismo psicológico y la tendencia a la evocación nostálgica) conviven con su conocida predilección por la novela inglesa de aventuras, por el folletín decimonónico y por los escritores rusos (Gorki, por ejemplo, ejerció una influencia aún no evaluada sobre el primer Baroja). Sobre todo esto, se ha insistido a menudo en la imagen de un autor intuitivo y desordenado, escasamente traducible a otras literaturas (lo que es muy cierto, aunque quepa la excepción de los conocidos elogios de Hemingway) pero que, sin embargo de lo que de cierto haya en tales imputaciones, no carecía de una teoría de la novela y, más aún, del decidido propósito de reflexionar sobre la misma. [...]

Un estudio de la estética barojiana podría empezar por la atrabiliaria relación de sus filias y sus fobias. El sugestivo breviarío personal que es Juventud, egolatría, de 1917 ofrece, por ejemplo, toda una sección, la titulada "Admiraciones e incompatibilidades", sobre las mismas: de los clásicos, Shakespeare es quizá el mejor librado ya que Cervantes (con todo y admirar su Quijote) y Goethe le parecen "antipáticos"; Molière le resulta más "moderno" que el penúltimo citado, pero ahí acaban todas sus concesiones a la literatura francesa de la

que son denostados Hugo y Chateaubriand, Balzac y Flaubert, Zola y casi Stendhal (pese a que como éste, Baroja también remite su cabal entendimiento a una posteridad de treinta años); sólo los grandes narradores rusos del XIX y Poe son alabados sin reserva. La misma discrecionalidad es norma en la formulación de sus ideas narrativas. No tiende en ellas a una ilustración sobre la función del realismo, ni sobre las relaciones entre ideología y relato, ni sobre la arquitectura interna del mismo. Más bien esboza notas a posteriori de una práctica inveterada, donde el máximo de generalización lo ocupan entidades tan apriorísticas e indefinibles como el "ritmo" de la narración o lo que reiteradamente denomina "unidad de efecto" (entendida como redención de lo aparentemente disperso en la novela). En definitiva, y al igual que cuando valoraba a sus clásicos, un problema global de acertar o no hacerlo.

Buena parte de sus disquisiciones surgieron del enfrentamiento con Ortega, iniciado en un primerizo texto de éste y ya en franca liza cuando Baroja escribe su prólogo "casi doctrinal" a La nave de los locos. Si Ortega venía defendiendo la ruina del naturalismo por su dispersión anecdótica, es también cierto que Baroja se inventó un enemigo a su medida y que de su trabajo tampoco se desprende una cerrada defensa del realismo tradicional. Antes bien, encarece la capacidad de inventiva fabuladora, el poder de captación de lo ambiental (con recursos sustancialmente poéticos) y la unidad de impresión que debe producir todo relato. Y lo cierto es que, más que sus tesis, la práctica narrativa barojiana refleja su presencia activa en los nuevos rumbos de la novela de nuestro siglo: ya sea con la creación de relatos que son, claramente, "de protagonista" (y aunque los tales personajes sean una suerte de vacío receptivo y vagamente descontento), ya con significativas aproximaciones al modo de novela dialogal que preocupó a Galdós (La casa de Aizgorri, Paradox, rey, La leyenda de Juan de Alzate, etc.).

En cualquier caso, Baroja legitima para sí un cierto desaliño artístico (con justificaciones que podríamos rastrear en otros escritores de su promoción) con el que cabría relacionar su peculiar talante de humorista, tan vivaz en su obra. De la afectación de descuido y de este talante se nutre su singularidad

estilística, acertadamente definida por su propio usuario como "retórica de tono menor": párrafo muy breve, escasos e imprecisos nexos sintácticos, léxico muy sucinto y aun avulgarado y, sobre todo, una fresca comunicatividad que no excluye, por ejemplo, una acusada sensibilidad para el color y lo típico, pervivencias evidentes de su formación modernista. El mismo Baroja, en forma que puede parecer sorprendente, gustaba de vincular su renovación estilística a la forma expresiva de Verlaine.

La obra narrativa del escritor vasco está dividida por el mismo en trilogías de agrupación frecuentemente arbitraria, o por la distancia cronológica o incluso por disparidades temáticas. Al margen de esa clasificación, parece evidente la distinción de dos grandes etapas, divididas por el año 1912. La primera es de marcada creatividad y bastante variedad, e incluye, sin dudar, las mejores creaciones del escritor. En Camino de perfección (1902) y El árbol de la ciencia (1911) logró, a través de sus dos protagonistas –Fernando Ossorio y Andrés Hurtado–, arquetípicas etopeyas generacionales que han recibido con posterioridad multitud de análisis; en cambio, la muy unitaria trilogía "La lucha por la vida" (La busca, 1904; Mala hierba, 1904; Aurora roja, 1905) anduvo cerca de lograr la perfecta novela revolucionaria y reflejó, con perfección, la peculiar vitalidad del mundo marginal madrileño entre el "lumpen", la pequeña burguesía desclasada y el naciente proletariado. Del mismo modo, si las Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox (1901) y sus amigos detallan las andanzas de unos bohemios tan alucinados cuanto inofensivos en el mismo Madrid de La busca, El mayorazgo de Labraz (1903) recrea con tintas zuloaguescas una tragedia intemporal que no hubiera desdeñado el Valle Inclán más prerrafaelita, y La casa de Aizgorri (1900) construye un espeso ambiente entre ibseniano y maeterlinckiano, pero en todo caso congestionadamente modernista como el de El mayorazgo.

La línea de unión con la etapa siguiente viene ofrecida ya entonces, por novelas de ambientación diversa, cierto toque de exotismo (a veces muy literario y aun naïf) y apresurada andadura narrativa. Algunas inciden en el terreno de la novela

histórica –que luego sería dominante de la segunda etapa– como es el caso de las agrupadas en la trilogía "El pasado" y las dos iniciales de "La raza" –La dama errante y La ciudad de la niebla– mientras otras –César o nada– esbozan una novela política. A partir de ellas, Baroja pasa insensiblemente al gran proyecto narrativo que, con el título común "Memorias de un hombre de acción", desplaza veintidós novelas correspondientes a los años que van de 1913 a 1935: se trata ahora de una dispersa –y, a la vez, unitaria– novela histórica que viene enlazada por la biografía de un personaje real, Eugenio de Avineta, conspirador decimonónico y lejano antecesor del propio autor. Con este empeño, Baroja no pretendió la construcción didáctica que asistió al Galdós de los Episodios nacionales, ni tan siquiera el vigoroso retablo estético –y estático– de Valle-Inclán: más bien pretendió vivir por delegación y a partir de una minuciosa documentación ambiental un siglo que le atraía y le repelía con idéntica fuerza y, por descontado, levantar el armazón de una serie de personajes voluntariosos e inquietantes, entregados –como en sus propias novelas– a una suerte de acción pura.

Absorbido por la elaboración de este ciclo, el novelista parece ceder en su esfuerzo creativo que, a partir de 1912, reitera moldes anteriores. A la nueva etapa pertenecen, sin embargo, la trilogía "El mar" que, arrancando de Las inquietudes de Shanti Andía (1911), cuenta entre las producciones más amenas de Baroja. La tónica, sin embargo, la da la insistencia en aquel modelo de relato itinerante, mal enhebrado por la sensibilidad de un personaje, cruzado de nostalgia evocadora, que, en el mejor de los casos, puede tener la fuerza de las "Agonías de nuestro tiempo" (1926-1927) o la banalidad de "La selva oscura" (1931-1932) que pretende ser reflejo –y muy hostil– de las conmociones políticas de la España del momento, bache creador que superan, pese a todo, Las noches del Buen Retiro (1934), regreso agrídulce a la bohemia finisecular, y El cura de Monleón (1936), sorprendente novelización de una crisis religiosa. Los últimos años de Baroja no tienen otra creación de interés que sus propias memorias publicadas con el título "Desde la última vuelta del camino", tan atractivas por su fluidez como decepcionantes por su frecuente superficialidad. Para entonces,

todos los mundos de Baroja habían muerto: el de la crisis intelectual del fin de siglo, la herencia decimonónica de una Europa brillante y conspiradora, y, sobre todo, el más importante de su propia imaginación, mucho más decisiva en la elaboración de su obra que aquella observación paciente de la realidad que solía requerirse de los narradores.

LES MEVES INQUIETUDS EUSKALZALES

NOTES DE TALLER D'EN GIRBÉN

(Euskalzale: filobasc; amic del paisatge, la cultura i la gent del País Basc.)

Dono per fet que l'escena s'ha repetit més d'una vegada. Situem-nos a la sala d'una etxe (casa, llar), on, tot i filtrada, arriba la salabror del mar. No cal pensar necessàriament en un massís caserío, pot ser al 3^o 2^a d'un bloc de pisos; tot i així, continua funcionant tal i com ens adverteix Baroja: la casa és un espai de total domini femení. Imaginem-hi, doncs, en una tarda plujosa, la trobada d'unes dones...

Posem que unes parentes llunyanes han vingut de visita. La sala està presidida, de fa molt temps, per un oli damunt cartró de 100x70, ben emmarcat, on s'hi veu una escena del proper port de pescadors. "És muy bonito este cuadro -diu una que mai havia estat en aquella casa. Y muy moderno..."

Arribats a aquest punt indefugible, i com que enlloc està escrita, toca tornar a explicar la història de la pintura i d'aquell foraster que, entre altres coses, volia ser pintor. "¿Qué se habrá hecho de aquel chico catalán?..."

La gent dels ports ja hi està feta als forasters que, així com arriben, se'n van.

Després de mitja vida recorrent el País Basc (i això inclou moltes de les seves muntanyes i tots els seus ports), durant la lectura de *Las inquietudes de Shanti Andía* es va convertir en un afer

cabdal mirar de descobrir on calia situar aquest centre del món que és Lúzaro.

S'ha de dir que és un topònim ple de sentit. Si salvem l'escull de l'accent (que no correspon a l'ortografia -l'euskara no n'usa- sinó a la ideologia espanyolitzant de Baroja), Luzaro vol dir: extensament, per llarg temps...

Tot un indici.

Així, tot llegint, anava prenent notes dels detalls geogràfics -a la menuda i a l'engròs- amb què Baroja aconsegueix fer del tot consistent aquell port de mariners i pescadors. I, davant l'amalgama de dades contradictòries -ara seria força ensopit que m'hi esplaiés-, vaig arribar a la conclusió que, de fet, Lúzaro era un espai mític construït amb retalls d'arreu de la, en veritat, brava costa basca.

Després d'això (havent ja decidit estalviar-me el tòpic retrat del Pío amb la boina), vaig pensar que seria oportú d'il·lustrar *Las inquietudes* amb els meus retalls portuaris bascos.

Vaig reobrir la carpeta on deso els apunts de fa quasi trenta anys, de quan acabava amb el cul entumit de dibuixar segut als norais, per a confeccionar una imatge convenientment al·lusiva.

Hi aplego el menut apunt a color d'un port (un dels que van acabar sent pintures amb les que expressar gratitud, alhora que pagava l'estada), i l'esbós d'una txalupa varada en un altre port.

En principi, vaig pensar en afegir damunt la barca a tres nens nens jugant a ser pirates.

Més tard me n'he desdit. Passats tants anys resulta més que improbable que els nens de Luzaro hagin aconseguit el seu somni d'esdevenir pirates... Si més no, dels de la mar, segur que no.

Jordi Girbén i Maurício