

BAROJA Y LA RETORICA DE LA "NOVELA ESPONTANEA"

David William Foster

I. No sería una exageración afirmar que Pío Baroja ha sido el más leído y el más popular de los novelistas españoles de la primera mitad de este siglo. La extensa difusión de sus obras entre los lectores se debe a varios factores extrínsecos y obvios: escribió una gran cantidad de novelas a lo largo de cincuenta años, novelas que son de un entendimiento más o menos fácil para el lector popular que reflejan, en su relativa falta de sofisticación técnica, los problemas y el pesimismo vital que han venido a ser el denominador común de nuestros tiempos apocalípticos.¹

Sin embargo, la importancia de Baroja dentro de un esquema histórico-teórico del desarrollo de la novela en España depende de otros factores no tan obvios ni tan interesantes para su gran público lector. Si fuéramos a evaluar a Baroja en términos de una contribución a los conceptos novelísticos que se iban manifestando durante las primeras décadas de este siglo, tendríamos que subrayar el hecho de que, mientras Pérez Galdós, quien ya había pasado su apogeo, se apartaba paulatinamente de los principios de la novela realista para afiliarse con las nuevas técnicas psicológicas de la corriente de la conciencia, Baroja también se iba apartando del realismo pero hacia una revisión fundamental de los valores éticos de ese movimiento, sin profundizar en gran medida la mentada corriente de la conciencia. Lo que más importa subrayar aquí es la circunstancia donde Galdós, quien se empeña en introducir en su novela de principios de este siglo los grandes cambios de enfoque en la personalidad que confluyen en la preocupación de la corriente de la conciencia, queda básicamente al margen de

¹ Es sorprendente la desproporción entre el interés abundante sobre cuestiones biográfico-intelectuales referentes a Baroja, y cuestiones literarias estilísticas. Hay cualquier cantidad de obras que tratan aquellos asuntos. Los más importantes a que nos hemos referido son Miguel Pérez Terrero, *Vida de Pío Baroja, el hombre y el novelista*, Barcelona, 1960, que discute la biografía exclusivamente; Luis S. Granjel, *Retrato de Pío Baroja*, Barcelona, 1953, presenta en sus dos partes —*La vida como novela* y *La novela como vida*— una curiosa confusión de las líneas ontológicas entre los dos aspectos de la personalidad del novelista, para demostrar la inseparable unidad entre los dos, tesis de destacada trivialidad por la verdad inherente, universal que encierra; Sebastián Juan Arbó ofrece la biografía más monumental y documentada en *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, 1963; ver también Fernando Barza, *Baroja y su mundo*, Madrid, 1963, que pone énfasis sobre los aspectos extrínsecos del ambiente del escritor.

las direcciones que se adoptaron en España. Se pregunta por qué nunca surgió un ejemplo paradigmático de la novela joyciana o woolfiana en la Península, y precisa contestar que, por una u otra razón, esa falta se debe a la aparición de una novela escrita por hombre de destacada personalidad literaria —Baroja, Unamuno, Valle-Inclán— que al fondo no tenían gran interés en lo que ofrecía la novela que rechazaba el realismo por profundizar en la psicología subconsciente del personaje novelístico. En cambio, como trataremos de señalar en este estudio, con Baroja se principia un movimiento de expresionismo novelístico que va a culminar en los treinta con la deshumanizada novela-símbolo que es la última producción madura de Valle-Inclán. Aunque Baroja seguía escribiendo aún tras la muerte de Unamuno y Valle-Inclán, después de la contribución primaria que es la actitud humana de su obra, nunca llegó a sobresaliente de la novela de su época: el desarrollo de una novela antirrealista que buscaba su resolución artística y estructural en la formación de símbolos deshumanizados de una visión, no del realismo social o natural del hombre, sino de la esencia vital de su alma.

II. Para apreciar la relación entre Baroja y los valores ya tradicionales del realismo, tenemos que subrayar cómo respetaba la idea de la vida como aventura. La novela social tendía en gran parte a considerar la vida como un tipo de aventura. Por aventura no se quiere decir necesariamente que todo personaje-literario de esta novela hacía papel de aventurero en un gran momento histórico de su época, aunque sí a veces encontramos esta circunstancia en las novelas que continuaban afirmando el heroísmo napoleónico de la novela romántica. Al contrario, aventura en este contexto se refiere a la idea de que la vida de un hombre es esencialmente un proceso de acomodación al mundo que lo rodea, y que este proceso de acomodación —maduración si se quiere llamarlo así— representa una suerte de aventura social y espiritual. Así en la novela realista-social solemos encontrar en las primeras páginas un individuo que está por pasar una crisis, sea doméstica espiritual, política, etcétera. Esa crisis, cuyas raíces pueden o no ser indagadas por la novela, literalmente pone en tela de juicio al personaje principal. Lo vemos tratando de apreciar la situación, de analizarla, de sacarse de ella, de acomodarse a ella. En fin, lo vemos viviendo la gran aventura de todos los hombres: la de comprenderse a sí mismo y la de comprender la naturaleza de la experiencia humana como ser social.

En estas novelas hay con frecuencia una línea natural de desarrollo, desde un principio “que tenía que ser”, hasta un desenlace que representa la única conclusión lógica dadas las circunstancias de los personajes. El autor se preocupa por prólogos, por epílogos y por digresiones informativas —todos destinados a hacernos comprender la natural relación de causa y efecto entre las vidas humanas y sus circunstancias. Se sugiere el término “novela de cabos atados”, pues en estas novelas todos los cabos narrativos y temáticos llegan a fin a tener una interrelación unida y estrecha. El personaje principal de los ejemplos más destacados de este género de novela suele salir de su experiencia-aventura con más sofisticación con más

entendimientos, con más profundidad de sentimiento humano en el alma, y así sucesivamente.

Para que no haya equivocación, el vocabulario que se está usando aquí para describir estas novelas no pretende por nada ser gracioso. Se espera que la descripción dada refleje fielmente el sincero objetivo transcendental de los mejores novelistas realistas. Es un objetivo que, por supuesto, tiene sus orígenes y se apoya en ciertos conceptos bien definidos sobre la personalidad humana. Por ejemplo, que lo más importante para el hombre es acomodarse a su circunstancia social, y que esta acomodación social es al mismo tiempo un ajuste espiritual, ya que la mejor ética es la mejor religión en esta vida difícil; que había una unidad en la psicología del hombre que se manifestaba claramente en la manera en que vivía, aun en la manera en que se vestía, se cuidaba las manos, y el acento con que hablaba (precisa recordar la popularidad que tenían en este momento las pseudo-ciencias de la fisiognomía y la frenología); que el exterior de un hombre gozaba de una relación proporcional con el interior de su conciencia y su alma. Estas y otras características que se han tratado en detalle en la crítica y la historia del realismo formaron la base sobre la que se edificaron las grandes obras de ese movimiento.

III. Dirigiendo ahora nuestra atención a las novelas de Baroja —y reconocemos el peligro y la dificultad del querer hacer afirmaciones generales sobre una obra tan variada y tan extensa— vemos una clara relación entre ellas y estos conceptos formativos de la novela finisecular. Sin embargo, Baroja no es ningún realista en el sentido cabal del término. Colorea su obra un fuerte tono de pesimismo que, si hubiera otras características de programa pseudo-científico, nos haría clasificarlo de naturalista. Pero tampoco hay afiliación directa con la escuela de Zolá, ni con la novela naturalista más contemporánea que se estaba escribiendo en Estados Unidos, salvo la posibilidad de así querer calificar las obras comprendidas por *La lucha por la vida*. El pesimismo, de origen schopenhauriano, darwiniano, o lo que sea, viene al final a ser el elemento clave para entender su relación con los realistas.²

² Los aspectos filosóficos han recibido más que su debida atención en la tentativa de formular el ideario del novelista: Carmen Iglesias ha proporcionado en análisis más útil en *El pensamiento de Pío Baroja, ideas centrales*, México, 1963 (fue escrito primero como tesis doctoral. *Las ideas de Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1960, X, p. 3743-44), donde en cuatro categorías (Filosofía, Religión, Ciencia, Literatura) se presentan tópicamente lo esencial del asunto; también útil es el ensayo de José Alberich, *Notas sobre Baroja: Agnosticismo y vitalismo*, Papeles de Son Armadans, 1961, XXII, p. 137-64, comentarios sobre estos dos conceptos claves del escritor; D. L. Shaw, *The concept of “ataraxia” in the later novels of Baroja*, Bulletin of Hispanic Studies, 1957, XXXIV, p. 29-36, es importante por subrayar el papel que tiene en las novelas este concepto estoico de la resolución pacífica de antitéticas fuerzas vitales; E. H. Templin, *Pío Baroja and science*, Hispanic Review, 1947, XV, p. 165-92, detalla la importancia de las actitudes barojianas frente a la ciencia, tan usada como subtema de las novelas; Martha Díaz de León de Recaséns, *La filosofía en las obras y en los personajes de Baroja*, Cuadernos Americanos, 1957, XVI, p. 85-106, subraya la importancia de ciertas corrientes filosóficas, la de Schopenhauer en particular; semejante enfoque es el de E. Inman Fox, *Baroja and*

En primer lugar, es necesario estudiar la cuestión de la vida como aventura. A veces pareciera que Baroja toma esta palabra en serio, y nos presenta personajes que salen en busca de aventuras, como los de *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Paradox Rey*, *Zalacaín el aventurero*. O quedamos con la impresión de que el hombre quiere aventuras, pero que no las puede encontrar, como en el grupo de novelas que incluye *El gran torbellino del mundo* y *Las veleidades de la fortuna*. O podemos decir simplemente que la búsqueda de aventuras en las novelas de Baroja es un punto focal para comprender la personalidad del hombre: éste quiere aventuras para aliviar el tedio de su vida, pero llega a darse cuenta de que las aventuras del mundo, si no son quimeras, son por lo menos otras manifestaciones del tedio o de las cualidades humanas que producen el tedio de la vida. Con decir esto no estamos diciendo nada nuevo sobre Baroja: sólo sintetizamos afirmaciones críticas y temáticas bien conocidas. Lo que sí vamos tratando de hacer, es subrayar lo conocido dentro del marco de las tendencias teóricas de la novela en aquella época. Así, aunque Baroja llegue a darnos a entender que la vida carece de trascendencia —de que no hay aventuras en ningún sentido heroico de la palabra— el deseo por la aventura sin duda es uno de los denominadores comunes de su producción novelística. Es dentro de su “aventurismo” donde tenemos que comprender a sus protagonistas; salen a buscar aventuras o creen que las están viviendo, cuando en realidad su vida es una irónica falta de acción. De ahí la falta de desarrollo espiritual en los personajes de Baroja: nunca llegan a tener una trascendencia gracias a las acciones de su vida. Las experiencias tienden a dejarlos igual que antes. En el caso de algunos —Paradox, por ejemplo— son el punto focal de la temática. Así articulan el punto de vista del autor, y gozan de una superioridad de perspectiva que no tienen los otros personajes. Pero en la gran mayoría de las novelas comentadas, se plantea la circunstancia de un personaje que sufre las “veleidades de la fortuna” sin jamás poder aprovechar el sufrimiento para ser una persona “mejor” por ello.

Si acierta lo dicho, sería bastante fácil apreciar la relación entre Baroja y los realistas. Sin cambiar significativamente las líneas generales de la novela como historia de un individuo destacado por su experiencia vital, Baroja se orienta irónicamente respecto a la ética y el concepto trascendental de la personalidad afirmados por la novela realista. El pesimismo con que retrata la esencia básica de sus protagonistas conlleva toda una serie de reorientaciones en la estructura novelística. La característica más evidente en todo esto es la sustitución de la estructura de “cabos atados”

Schopenhauer: El árbol de la ciencia, Revue de Littérature Comparée, 1963, XXXVII, p. 350-39; Carmen Iglesias, *El “devenir” y la acción en la obra de Pío Baroja*, Cuadernos Americanos, 1962, XXI, p. 263-70, también señala el papel de dos conceptos bastante mentados de la ficción; J. A. Rial, *Pío Baroja, precursor del existencialismo*, Revista Nacional de Cultura, 1956, Núm. 119, p. 99-104, tiene la dificultad de tratar un tema demasiado ambiguo; la tesis doctoral de Daniel Di Blasi: *A critical study of the essays and other nonfiction of Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1964, XXXIV, p. 3334-35, tiene una importancia marginal.

por la de “cabos sueltos”: al rechazar la idea de la trascendencia y el crecimiento espiritual de la personalidad humana, ya no existe la necesidad de trazar todas las relaciones narrativas que daban forma a la experiencia provechosa. Ya no es cuestión de captar en todo su detalle la esencia de un momento histórico en la personalidad de un hombre y demostrar por qué y para qué tuvo su importancia este momento. Al contrario, Baroja representa al hombre en los momentos más insignificantes de su vida, tratando de acomodarse, no a los valores y a las circunstancias que daban significado a su vida, sino al tedio que es la verdadera realidad del hombre des-aventurado. Las novelas de Baroja han sido criticadas repetidas veces por su falta de forma, por su amorfismo. Se mantiene aquí que esa crítica, a pesar de algún valor que tenga respecto al juicio definitivo del lector, no capta lo suficiente el intento que encierra este amorfismo. En vez de fijar al hombre en un momento significativo de su vida, un momento que le mida el valor de su carácter, Baroja nos presenta a un hombre completamente abandonado por la historia humana. Sí que tiene sus relaciones sociales y familiares; pero éstas sólo tienen la importancia de cedularlo en el registro civil. Lo que más importa es su total falta de pertenencia al universo. En novela tras novela, hay hombres vagabundos, desarraigados de un sistema de valores que les diera importancia trascendental. Si buscan una acomodación, es una acomodación neutra, una “ataraxia”, como dicen algunos —un equilibrio vital en que el hombre puede descansar de los agobios de la existencia y de las inquietudes que, sin saber él por qué, le acometen.

Por confeccionar una novela que parece de “cabos sueltos” donde se empieza en *medias res*, donde se termina en un punto que no tiene importancia en sí, sin una verdadera conclusión para los problemas metafísicos de la obra, Baroja quiere darnos a entender que la vida es un cabo suelto, que las cositas no vienen todas atadas con obvias y agradables interrelaciones entre sí, proporcionándonos la seguridad de un mundo conocido y arreglado en todos sus detalles. El hombre no sabe cómo se llama, y es pretencioso que el autor trate de darnos la impresión de que lo sepa.

La famosa contienda que sostuvo Baroja con Ortega acerca de los valores artísticos y los fines de la novela, revela mejor que nada la exacta relación entre Baroja y los realistas por un lado (Galdós) y Baroja y los formalistas simbólicos por otro (Unamuno, Valle-Inclán). Baroja mantuvo la trascendencia de la novela (pero no necesariamente la de la vida) y la capacidad de ella de captar y de representar la vida de una manera significativa e informativa. Ortega, como bien se sabe, quería que la novela en particular, pero el arte en general, no se sometiera a una visión metafísica y utilitaria. La novela no tenía como propósito la educación de sus lectores en la vida —no tenía la responsabilidad de abrirles los ojos a la naturaleza de su existencia y a cómo superarla— sino que tenía como fin la diversión como simple obra de arte, bella, fría, digna de refinada contemplación estética, sin gran valor inmediato para las cuestiones palpitantes de nuestra existencia.

Al querer Baroja insistir sobre el valor transcendental de la novela, apoya de una manera tangencial el mismo objetivo que vieron los realistas para la novela. Sin embargo, para Baroja la novela podía educar, enseñarnos cómo enfrentar la vida, sin afirmar que esa vida en sí tuviera nada de transcendente. (Hay en todo esto una graciosa paradoja: la afirmación de que la vida carece de transcendencia es en sí una afirmación transcendental. La verdad es que esta paradoja es lo que permitió que el Baroja pesimista mantuviera una posición tan prometedora para la novela contra los que querían darle la intranscendencia del arte deshumanizado.) No estamos diciendo que Unamuno ni Valle-Inclán dijeran que la novela no tenía transcendencia. Uno está seguro de que Unamuno, al menos, insistiría en que sus novelas suministraban fórmulas para sobrevivir la agonía de la vida. Pero lo que sí se afirma es que, de los tres, es Baroja quien rechaza definitivamente cualquier ligazón técnica y artística con el arte deshumanizado, para mantener una afiliación con las premisas fundamentales del realismo para la elaboración de su visión pesimista e intranscendental de la vida humana. Sin tener que resolver la cuestión de la deshumanización, la lectura más superficial de las novelas de Unamuno y de Valle Inclán revela la adopción por ellos de varias técnicas y procedimientos estructurales que correspondían con la posición de Ortega, por apartarse de la representación unificadora de la personalidad humana y de la tendencia de sustituir en su lugar lo que son más bien símbolos de la realidad humana. Es en Baroja donde vemos la única elaboración mayor de la personalidad de un hombre en términos de un panorama social y reconocible, donde el hombre acciona y reacciona en términos de la naturaleza que lo rodea. En lo que nos queda de este ensayo trataremos de indagar más las líneas principales de esta posición estructural de la novela barojiana.³

³ En el campo de preocupaciones estrictamente literarias, podemos recomendar los siguientes estudios que tratan problemas generales: Dwight Bolinger, *Heroes and hamlets: the protagonists of Baroja's novels*, Hispania, 1941, XXIV, p. 91-94; María Alfaro, *Pío Baroja: El pasado, La raza*, Cuadernos Americanos, 1957, XVI, p. 240-49; Ignacio Elizaldo, *Pío Baroja a hombros de la crítica*, Razón y Fe, 1957, No. 155, p. 237-58, de sumo interés por las observaciones sobre la recepción crítica de la obra del vasco; Wayne Scott Bowen, *Theory and practice of the novel in Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1958, XIX, p. 807, una tesis doctoral que promete más en el título de lo que da en sus análisis algo superficiales de la obra, que no llegan a profundizarse en las cuestiones pertinentes de teoría literaria; también bastante extrínseco en su enfoque es la tesis doctoral de Rosalie Wahl, *The literary doctrine of Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1960, XX, p. 3313, que es insatisfactoria por no aproximarse con riguroso criterio teórico al tema, contentándose con citas a Baroja y análisis de pasajes claves, orientación que suele revelar más bien ideales literarios que prácticas definidoras del arte novelesco; Jorge Campo, aunque con el mismo enfoque, da más interés a su estudio por la relación ambigua que tienen los prólogos con las novelas, *Pío Baroja, 1903; el joven novelista a la luz de dos Prólogos*, La Torre, 1961, VIII, p. 155-64; dos ensayos de cierto interés por las distinciones que hacen son Pedro Caba, *La novela en Baroja y en Zunzunegui*, Índice, 1962, No. 158, p. 9-10, estudio que examina a Baroja con un novelista que lo sigue, y José Angeles, *Baroja y Galdós: un ensayo de diferenciación*, Revista de Literatura, 1963, XXIII, p. 49-63, discusión importante por el relieve que hemos dado a las hondas diferencias entre la teoría novelística de los dos escritores cardenales.

IV. La novela realista dependía para su coherencia estética del sentido natural y transcendental de su trayectoria narrativa. Los acontecimientos, su organización y su desarrollo eran "naturales", dadas las circunstancias humanas de la situación de la historia. Al rechazar este concepto de una coherencia narrativa basada en una supuesta coherencia psicológica del personaje novelístico, un Baroja tiene que buscarse otro principio estructural para darle forma artística a su obra. Nos hemos referido a "cabos sueltos" como la impresión total que recibimos de estas obras; es una impresión que pretende dar la ilusión de reflejar fielmente el caos y la falta de organización intrínseca de la vida. Pero, ¿qué pasa entre el primer capítulo, donde se presentan todos estos cabos sueltos, y el último capítulo, donde lo vemos todavía sin atar? El novelista tiene que llenar este gran vacío central con algo que tenga una base formal.

Se ha hablado mucho del *ritmo* como el principio artístico que hallaron los novelistas de este siglo para dar forma a su obra.⁴ El ritmo es, en pocas palabras, la variación con repetición de la idea motriz de la narrativa. El ritmo se ha usado en varias ocasiones antes que la novela contemporánea, y sería interesante estudiar con profundidad su función estética en varias épocas. En la novela actual, el ritmo ha alcanzado la importancia de un principio estético fuertemente ligado a la temática de las obras que pretende organizar. Por ejemplo, si un novelista como el Baroja de *El árbol de la ciencia* quiere insistir que la vida al fondo no tiene fin, que todas nuestras tentativas de buscarle un sentido son falsas y vanas, y que el fin legítimo del hombre es dejarse vencer o ser vencido por

Hay un grupo de estudios que merecen especial atención por tratar directamente problemas específicos de las novelas y de la teoría y práctica de Baroja: D. L. Shaw, *A reply to "deshumanización"* — *Baroja on the art of the novel*, Hispanic Review, 1953, XXV, p. 105-11, es importante por las notas que ofrece sobre una polémica central al entendimiento de las novelas; tres otros trabajos aportan observaciones adicionales: E. Cordel McDonald, *The modern novel as viewed by Ortega*, Hispania, 1959, XLII, p. 475-81, Julio Rodríguez-Luis, *La discusión sobre la novela entre Ortega y Baroja*, La Torre, 1962, X, p. 85-125, y Carmen Iglesias, *La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela*, Hispanófila, 1957, No. 7, p. 41-50. Sobre el estilo hay varias discusiones: Eloy L. Placer, *Baroja, Flaubert y el estilo*, Symposium, 1960, XIV, p. 49-52; José Alberich, *Algunas observaciones sobre el estilo de Pío Baroja*, Bulletin of Hispanic Studies, 1964, XLI, p. 169-85; María J. Embeita, *Tema y estilo en Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1965, XXVI, p. 1039-40; como se suele mencionar la influencia del vasco en el estilo, ver los trabajos de Eloy Placer, *La influencia del euskera en el estilo de Baroja*, Hispania 1962, XLV, p. 218-33, y *Lo vasco en Pío Baroja*, Dissertation Abstracts, 1959, XIX, p. 1745. Aunque el tema sea de sumo interés, estos estudios satisfacen muy poco por la simple falta de una concepción general del estilo que pueda tratar sofisticadamente la obra literaria. Hasta que no dispongamos de técnicas adecuadas, estudios como éstos no pueden dejar de ser sugestivos y bastante intuitivos, con una falta de pruebas lógicas. La técnica novelística ha merecido poca atención figurada, en el sentido de análisis detallados de obras específicas; ver los siguientes: D. L. Shaw, *Two novels of Baroja: an illustration of technique*, Bulletin of Hispanic Studies, 1963, XL p. 131-59; María A. Salgado, *El paisaje animado en "Camino de perfección"*, Hispania, 1966, IL, p. 404-409; Robert Knox, *The Structure of "El Mayorazgo de Labraz"*, Hispania, 1953, XXVIII, p. 285-90.

⁴ Sobre el ritmo estructural de la novela, consúltese el estudio de Edward K. Brown, *Rhythm in the novel*, Toronto, 1950.

las fuerzas ciegas de la existencia, no hay nada más eficaz para dar sustancia a este concepto de la vida que presentarnos a un hombre que tiene que aprender esa lección vital por medio de repetidos choques contra su verdad fundamental. Y así es en *El árbol de la ciencia*. Andrés, el personaje principal, vive esencialmente una ilusión (es decir, ésta es la conclusión a que llegamos después de meditar la novela que nos lo presenta). Su ilusión es la esperanza de encontrar algo en la vida que le dé significado, algo que alivie los sufrimientos, tanto espirituales como físicos, de la existencia. Busca ese significado y esta promesa en la medicina, en la ciencia que en estos años se estaba jactando de ser la solución para todos los problemas del hombre y la base de su salvación temporal.

Hay una ironía básica que rodea la novela, empezando por su título. El 'árbol de la ciencia' representa varias cosas: en primer plano es el árbol que condenó al hombre, el símbolo del deseo de éste de querer saber lo que no le era dado saber. En el caso de Andrés, lo que quiere saber, su "pecado" en términos de ese árbol del Mal, es el porqué de la existencia. En vez de dejarse arrastrar pacífico e ignorante por las ciegas corrientes de la naturaleza, quiere oponerse a ella, quiere superarla, y quiere justificar su propia dignidad humana. Obviamente, Baroja quiere que llegemos a compartir su conclusión de que el deseo de Andrés es el pecado mortal: la naturaleza no permite que se le oponga, que se la intente descifrar, y la condenación espiritual de Andrés que vemos manifestarse paulativamente en las páginas de la novela es la justicia final de ese pecado. El significado secundario del "árbol de la ciencia" es su referencia a la medicina: ésta es también un árbol que promete saber mucho. Andrés, trate que trate, busca en vano una consolación y un remedio en la medicina. A lo largo de la novela, vemos su fracaso. Es un fracaso que culmina en su inhabilidad como médico de impedir la muerte de su esposa con el nacimiento del hijo. Andrés se suicida al llegar a una comprensión total de la terrible y trágica ironía de su impotencia ante las fuerzas de la naturaleza que, por fin, le han triunfado decisivamente. La medida de estos dos planos del "árbol de la ciencia" viene en los segmentos donde Andrés dialoga con su tío, el portavoz, se supone, del autor, bajo los árboles en el jardín de éste:

[...] La ciencia entonces, el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: la cantidad de mentira que se necesita para la vida. ¿Se ríe usted?

—Sí, me río, porque eso que tú expones con palabras del día está dicho nada menos que en la Biblia.

—¡Bah!

—Sí, en el Génesis. Tú habrás leído que en el centro del Paraíso había dos árboles: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. El árbol de la vida era inmenso, frondoso y, según algunos santos padres, daba la inmortalidad. El árbol de la ciencia no se dice cómo era; probablemente sería mezquino y triste. ¿Y tú sabes lo que le dijo Dios a Adán?

—No recuerdo, la verdad.

—Pues al tenerlo a Adán delante, le dijo: "Puedes comer todos los frutos del jardín; pero cuidado con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que tú comas ese fruto morirás de muerte!" Y Dios, seguramente, añadió: "Comed del árbol de la vida, sed bestias, sed cerdos, sed egoístas, revolcaos por el suelo alegremente; pero no comáis del árbol de la ciencia, porque ese fruto agrio os dará una tendencia a mejorar que os destruirá." ¿No es un consejo admirable?

—Sí, un consejo digno de un accionista de Banco —repuso Andrés.

(*Obras completas*, Tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, p. 510-11)

—Habrà que creer que el árbol de la ciencia es como el clásico manzanillo, que mata a quien se acoge a su sombra —dijo Andrés burlescamente.

—Sí, riéte.

—No, no me río.

(*Op. cit.*, p. 514)

Volviendo al concepto del ritmo novelístico, vemos su importancia en el contexto de la temática de la novela. Baroja se aprovecha de la repetición con variación para profundizar, tanto para nosotros como para Andrés que lo está viviendo, sobre el sentido de la vida. Andrés vive varios momentos que al fondo son repeticiones de la misma fórmula vital: optimismo profesional, desilusión con comprensión, desesperación profunda al apreciar su verdadera impotencia. Esta fórmula se repite varias veces en la novela, pero principalmente con referencia a la muerte inevitable de su hermano menor, a quien trata sin éxito de salvar, y la muerte innecesaria de la única persona con quien había encontrado un poco de "ataraxia". Es en este sentido que podemos hablar de la presencia de un ritmo estético en la novela de Baroja. La acción, los detalles de la narrativa, no llegan a ningún final transcendental donde se pueda apreciar la justicia de la experiencia humana. Si llegan a un final, es un final de última desesperación, de última comprensión de la ironía de nuestras esperanzas de dignidad salvadora. Para dar aún más sustancia a esa última comprensión, que en el caso de Andrés le viene encima con tanto impacto que lo impele hacia el suicidio, Baroja se vale de un ritmo repetitivo donde insiste y vuelve a insistir, contra el deseo vano de Andrés de ver y creer lo contrario, en que su hombre paradigmático vea la fundamental razón de su existencia. El ritmo es en parte la sustitución de una trayectoria transcendental. Es también un principio estructural y estético que no sólo da forma al contenido, sino que también lo une íntimamente con lo que el novelista está tratando de articular en su obra. El hecho de que un hombre como Andrés viva inútilmente la repetición de su fracaso por negarse a comprender el pecado natural de sus deseos "científicos", cobra bastante más efecto literario por valerse el novelista de una aproximación organizadora

que enfoca rítmicamente este hecho. Cuando Andrés se suicida, no es una trayectoria que llega a su cierre natural; es un vórtice cíclico y rítmico que al fin se encierra.

Lo mencionado toca sólo lo más general del ritmo de una novela: el ritmo básico que tiene sus raíces en la disposición lineal de la narrativa es sostenido por otros elementos menos destacados. Por ejemplo, en *El árbol de la ciencia*, Baroja se aprovecha de un ritmo secundario que surge de la alternación entre el *tempo lento* de las descripciones detalladas por la voz narrativa y la rapidez de la tensión emocionante del diálogo entre Andrés y las otras personas con quienes está en una contienda casi perpetua; principalmente son los diálogos-debates que mantiene con su tío en la arboleda pseudo-sofoclea de éste. En los segmentos de *tempo lento* vemos la insistencia de Andrés en buscar la ya mencionada transcendencia y ataraxia que anhela; durante los momentos de diálogo y debate intensivos, hay una tensión que surge del simple hecho de que éstos son los momentos en que sus explicaciones que ha elaborado en la relativa lentitud de sus cavilaciones, se le vienen abajo en el choque con la realidad y con los seres humanos que tan trágicamente la hacen presente en su existencia. Está de más decir que el mismo Andrés es uno de esos seres humanos, y cuando se detiene para dialogar con su subconciencia, como por ejemplo al final de su falso idilio de médico campestre, es para darse cuenta de lo fútil de su empresa. El último "autodiálogo", que significativamente no presenciamos, habrá sido el que culmina con el suicidio. Este procedimiento rítmico de revelación pertenece al tópico más ancho de la técnica de descubrimiento donde el autor nos descubre a su personaje central y a su temática fundamental por medio de un paulatino y rítmico ensanchamiento de nuestro horizonte de percepción y comprensión.

V. No hay duda de que el aspecto más esencial de la literatura es su descubrimiento de una personalidad humana, o de una temática mediante una personalidad apropiada. De ahí que la crítica de la novela, uno de los géneros literarios que más característicamente se orientan hacia la personalidad humana, se vea obligada a prestar una atención primordial a lo que podemos llamar la "retórica del personaje"; es decir, la manera o la forma que adopta el novelista para tratar el personaje literario y su personalidad reveladora y única.

Ya hemos intentado delinear la manera de que un novelista como Baroja rechaza el concepto realista de la unidad superficial del protagonista. Rechaza tanto la idea de que el individuo sea dueño de una personalidad estable exterior, como la idea de que sea de interés estudiar esa personalidad si existiera. Este aspecto de orientación antirealista no sorprende en sí; encontramos semejante renuncia en la mejor obra innovadora en todo el continente y en las Américas. Más importante para este estudio es que Baroja también revela un desafío ante la tendencia de la corriente de la conciencia, ante la novela que esperaba ser una ventana sobre el mecanismo interior de la psiquis humana. Tendencia que originaba en las siempre nuevas técnicas de los últimos realistas, como por ejemplo el gran

novelista Henry James, este enfoque quería captar el fluir de la personalidad tal como se revela en el gran panorama subconsciente de nuestro ser, la subconciencia que toca en cada aspecto de nuestra vida exterior y social, pero que sólo raras veces llega a manifestarse directamente en la gentil máscara que nuestra civilización nos impone. En parte, desde luego, este enfoque utilizaba las investigaciones de la nueva psicología de Freud y la moral de los filósofos científicos que tuvieran tanto impacto sobre la fase naturalista del realismo predominante. El resultado es a veces un choque irónico entre lo que el individuo aparenta ser y lo que es según lo revela su subconciencia.

Claro debe ser que vemos una manifestación de esta ironía psiquiátrica, si se nos permite describirla así, en algunas de las novelas de Baroja —*Paradox*, *Rey*, por ejemplo, donde se monta una aguda sátira sobre el anhelo de la utopía, una utopía que, por mucho que contribuyan los refinados valores de la civilización, resulta imposible gracias a la naturaleza "pecadora" y "ruin" del hombre. Sin embargo, la obra total de Baroja es desilusionadora si insistimos en buscar una contribución sólida al desarrollo de una técnica de la corriente de la conciencia para la novela española de su época. Se ha criticado al vasco por esa falta aparente de interés en los aspectos interiores y secretos de esa caja de Pandora que es la subconciencia humana. Sin embargo, los desarrollos más contemporáneos en la novela, con su rechazo subsiguiente de la corriente de la conciencia como el único valor novelístico de nuestro siglo, le han favorecido a Baroja, y se acepta más la idea de que una contribución a la novela del siglo veinte podría basarse en otros aspectos que la indagación de motivos psicológico-psicoanalíticos.

Aunque *El árbol de la ciencia* no sea la novela paradigmática de Baroja, es un buen ejemplo del procedimiento de su autor en la cuestión de la caracterización. En primer lugar, como hemos subrayado Andrés no se presenta dentro del marco realista, ni tampoco aparenta tener el narrador mucho interés en profundizar en su psicología interior. Lo que más indica la ausencia de tal profundización es un desinterés por parte de Baroja en contarnos la prehistoria de Andrés, ni de dar relieve al cómo y por qué de su personalidad. Se le presenta a nosotros tal como es al emprender la carrera universitaria. Nunca se nos permite preguntar por qué él es el sensible, el rechazado, el vagabundo espiritual, mientras los otros son los acomodados y los materialistas contentos de esta vida. Lo importante es su humanidad en la forma en que la encontramos, y la novela se limita estrictamente al examen de esa cualidad dada, para hacernos ver cómo, al final de cuentas, ella lleva a Andrés al suicidio. Entretanto, la retórica del personaje nos deja ver la circunstancia irónica de esa personalidad, la estupidez trágica de sus deseos humanistas y transcendentalistas que hacen caso omiso de la potente naturaleza del universo, la negativa de Andrés de aceptar completamente la ironía que está viviendo material y espiritualmente. Pero nunca se nos deja preguntar por qué es así, por qué tiene que ser así, si es posible dudar del resultado final de esa personali-

dad. Un Henry James o un Aldous Huxley dejarían de escribir si se pensarán incapaces de dejarnos satisfechos ante cada una de estas cuestiones, si no pudieran llevarnos privilegiadamente por la mano por todas las galerías secretas de sus personalidades —aunque, por supuesto, las galerías se diferenciarían bastante entre los dos autores.

En contraste, para Baroja lo significativo no es la prehistoria, ni la intra-historia, de una personalidad humana, sino la medida en que es lo suficientemente acertada y aceptable como para que, como narrador, él no tenga que justificárnosla por medio de una discusión subconsciente. Tenemos que aceptar a Andrés como artículo de fe, como una proposición cuya validez no puede llegar a dudarse. Baroja, según él mismo confiesa y afirma, se empeñaba en presentar personajes “espontáneos”, verosímiles, reconocibles. Sin embargo, por espontáneos que parezcan los individuos escogidos, el que no tengamos por eso que preguntar por pruebas novelísticas será siempre un acuerdo entre novelista y lector. El vasco presume que tal acuerdo existe, y sus personajes ficticios siempre se presentan como si no pudiera haber duda alguna acerca de su validez como verdaderos individuos auténticos de una narrativa que pretende articular tesis fundamentales sobre la circunstancia humana. Sería legítimo tacharlo a Baroja de confanzudo por su seguridad de siempre acertar en la selección de tipos humanos para nuestro entendimiento. Se evita la palabra “contemplación”, porque la contemplación estética es lo que buscaban los artistas deshumanizados, según el criterio de Ortega. La identificación con tipos humanos escogidos para nosotros por un novelista que, como todo gran artista, está segurísimo de tener una infalible clave para la naturaleza humana.

No sería correcto decir que Andrés y sus compañeros ficcionales son símbolos —no encierran en su personalidad un entendimiento más profundo de la realidad. *Ellos son la realidad*, o, al menos, es la ilusión que se nos quiere dar a entender. Es una ilusión porque, aunque fotografiados y grabados a máquina, nunca pueden ser la realidad. Esta es una posición crítica lo suficiente obvia y sensata para que una defensa de ella esté de más en un estudio especializado del arte novelístico. Aunque algunos críticos tiendan a olvidar la distinción entre el *sine qua non* del arte —un grado variable de artificialidad— y lo que pretende ser el arte ilusoriamente, en la gran mayoría de la literatura es bastante fácil demostrar las líneas distintivas. En el caso de Baroja, ha habido cierta equivocación debido al hecho de que el novelista implica con toda seguridad que ha tomado individuos directamente de la vida, y que, como hombres inteligentes, no tenemos otro remedio que aceptar su selección. Es esta ilusión la base más elemental del procedimiento novelístico de Baroja: crear la ilusión de espontaneidad, evitar el problema de la profundización psicológica, y salir exitoso con una novela que parece ponernos en la más íntima aproximación al fluir de la vida. Sin embargo, como quisimos precisar antes de entrar en esta cuestión de la espontaneidad de la presentación de los personajes novelísticos, el solo hecho de que el novelista se aproveche de

una técnica tan artística y formal como el ritmo estructural revela cómo, el fondo, sea lo que sea la ilusión superficial —el tono narrativo— que quiera dar el novelista, la creación feliz y satisfactoria de dicha ilusión nunca puede surgir de la espontaneidad ni de un antiformalismo en el arte; aún la ilusión de caos se debe a un cuidadoso arreglo estructural, y es aquí donde reside una de las distinciones primordiales entre las premisas críticas y las teorías de un programa literario.

Entonces, lo que hemos venido diciendo es que la rebuscada ilusión de espontaneidad y de una realidad inmediata es de lo que se aprovecha Baroja para la retórica del personaje: el seguir con esta ilusión, que tiene que fundarse en la apariencia externa, le conduce en la dirección opuesta a la corriente de la conciencia, hacia la afirmación de una vertiente del principio de la narración y la revelación externas.

Lógicamente, el mismo Baroja queda mucho más evidente como voz narrativa de lo que sería el caso si dejara revelarse a nosotros por su propia cuenta el fluir de la subconciencia humana. La presencia de Baroja es constante. Mientras Unamuno será una presencia constante en su obra por la falta de enajenación estética entre su propia personalidad y la de sus protagonistas-símbolos, en el caso de Baroja hay un equilibrio estético que surge de entre las líneas precisas entre un Andrés que vacila caer, y una voz narrativa que mantiene un tono fijo respecto a las cualidades de la personalidad de Andrés.

El resultado natural de este equilibrio y este tono fijo es la importante función de la voz narrativa como un elemento básico en la retórica del carácter. Aunque se ha concedido más valor en este siglo a la novela que “descubre”, que “revela” una personalidad por medio de la misma, Baroja se alía más con la técnica bien tradicional de la descripción por medio de la voz impersonal de la tercera persona: prefiere la vieja técnica “decidora” sobre la moderna técnica “reveladora”.

Al mismo tiempo, hay que subrayar que Baroja es lo suficientemente sofisticado como novelista como para disfrazarse tras la superficie narrativa de su obra. En verdad, el empleo en algunas novelas del dialoguismo total, como por ejemplo en el ya mencionado *Paradox, Rey*, donde el autor sólo puede intervenir en las “instrucciones escénicas” y otras transiciones semejantes, revela hasta qué punto Baroja puede aceptar el imperativo de que el novelista revele a sus personajes en vez de hablarnos de ellos. Sin embargo, en *El árbol de la ciencia*, que es más típico del procedimiento técnico de Baroja, podemos evaluar su presencia como el control retórico del libro. Es en la organización retórica del diálogo o de los pasajes de transición donde mejor se puede indagar la medida en que la novela “espontánea” de Baroja es simplemente una ilusión artística. Sería innecesario insistir sobre la posición de que los personajes de una novela no sean representaciones fictivas de su autor; creemos que la crítica formalista de las últimas décadas ha demostrado bien la distinción intrínseca entre la obra de arte y el ser humano que la creó. Sin embargo, decir que los personajes de una novela no son representantes —extensiones psicológicas— de un autor no

quiere decir que no sean *representativos* de él de alguna manera. Es decir, Andrés tiene obviamente alguna relación con las ideas de Baroja, como también con su tío y con su esposa. Así que los problemas de interpretación no residen en la identificación del personaje con el autor, sino que surgen de la necesidad de evaluar tal relación. Es decir, ¿cómo sabemos que Andrés representa un ideal romántico común a los seres humanos, y cómo sabemos que su tío es el punto de vista que más directamente corresponde con el de Baroja como observador de las aspiraciones de los hombres? Baroja puede manifestar su propia personalidad en Andrés así como en el tío, pero en cada caso sería una proyección de facetas diferentes. Sin querer abordar una discusión de reflejos biográficos o psicológicos en los personajes del vasco, discutir la manera de que él nos hace ver su punto de vista trae los personajes sería hacer una declaración significativa sobre su teoría novelística.

VI. Hemos usado la frase "la retórica del personaje". Con ella quiere referirse a la forma en que el novelista trata de convencernos, de hacernos aceptar su punto de vista que está difundido a lo largo de su obra. La retórica suele considerarse el arte de la argumentación, la habilidad de conmover las emociones y el alma del público lector. Al aplicar el término a la novela, se quisiera sugerir que este género —así como los otros, pero de distinta manera— es una forma de persuasión emocional. La novela no es un ensayo filosófico, y el simple hecho de que se base en las acciones caóticas de nosotros los hombres confusos, señala el grado en que no puede ser una apelación estrictamente razonable. Enfocándonos en el personaje novelístico, vemos que esta retórica, esta argumentación artística, se orientan principalmente en términos de los individuos que vienen constituyendo el foco de interés de la novela. Si es que Baroja nos tiene algo que comunicar, lo podría hacer directamente por medio de un ensayo. Pero si quiere hacernos apreciar su "mensaje" en términos vitales, tendría a bien encauzarlo en la actitud de unos personajes ficticiales.

Aunque Baroja tiende a veces a valerse de la digresión ensayística, queda bastante evidente que se esfuerza por crear verdaderas personalidades que vivan el problema humano. Andrés es una de estas personalidades; también lo son Fernando Ossorio del *Camino de perfección*, Larrañaga de *Las veleidades de la fortuna* y otras novelas, Juan Alzate de *La leyenda de Juan Alzate*, y, en grado menor, Zalacaín de *Zalacaín el aventurero*. Hay otros personajes barojianos que se podrían mencionar. Todos, con la posible excepción de un Silvestre Paradoz, más observador cínico que participe en el circo vital, son lo suficientemente uniformes como para facilitarnos una entrada bastante fácil al concepto de su creador sobre los valores espirituales del hombre. Esta uniformidad surge en mayor parte del control novelístico de Baroja en su organización retórica de los personajes y las circunstancias vitales. No es tanto el diálogo, aunque en toda novela se puede afirmar que éste se limita a subrayar aspectos primordiales de las actitudes conscientes e inconscientes del personaje. Es más bien todo el ritmo de la novela en lo que se refiere a la disposición fundamental de la

presentación a cada paso. Como hemos visto, el actuar de Andrés, dadas sus circunstancias psicológicas y de ambiente y dadas las revelaciones que vienen en sus diálogos con los otros personajes en general y con su tío en particular, es la retórica más adecuada y eficaz de la novela. Claro que Baroja está allí controlando como maestro de títeres; éste es el papel de todo escritor. El problema no es si está o no está controlando la psicología y las acciones de sus personajes, sino si las está controlando en una forma apropiada para el fin artístico de su novela o no. A veces puede ser un problema si las está controlando abiertamente o en forma más sutil: aunque el gusto contemporáneo prefiera la ilusión de que no hay control por parte del novelista, sería imposible encontrar una novela donde ese control, al final de las cosas, estuviera ausente.

Dentro de este contexto de la retórica del personaje, no sería inconveniente referirnos otra vez al tema tan importante para la novela contemporánea de la corriente de la conciencia. Baroja implica una y otra vez que el individuo carece de una psicología interior que merezca nuestra atención clínica y analítica. Posee una esencia espiritual que se refleja inmediata y reveladoramente en su falta de orientación frente al vivir diario. Este sentido de vagabundeo espiritual y físico —un vagabundeo, nos permitimos repetir, que se manifiesta directamente en los actos y en las "aventuras" de su historia— viene a ser su única psicología vital. Así que Baroja se aparte significativamente de la novela psicoanalítica que busca lo distintivo y lo distinto en la corriente de la conciencia de cada individuo. Lo que tiene en común con todos los otros seres es una exterioridad realista, de poca importancia, y una corriente de la conciencia que es lo más importante para la manera de que lo revela única y distinto a sus hermanos. En las obras del vasco se obra al revés; si Fernando Ossorio, Zalacaín, Andrés Hurtado se diferencian en algo, es en la circunstancia exterior de su vida-aventura. Al fondo son idénticos, iguales, no por ser meras proyecciones de Baroja, sino porque así manifiestan la creencia implícita de éste en la identidad psicológica y espiritual de todos los hombres. Siendo idénticos, precisa simplemente indagar esta identidad y sus características significantes; investigar todo lo otro de la corriente de la conciencia sería alejarse del punto focal de la narrativa, el cual es el cinismo irónico del autor frente a la presupuesta transcendencia de la vida. Es por estas razones que Baroja pone el énfasis sobre la *acción*, cuando la novela de Joyce, de Woolf, de Huxley, lo está poniendo sobre el pensamiento, sobre el *pensar* como acto continuo, ininterrumpido y fluyente de la psiquis. Falta en Baroja el detalle de la motivación psicológica por la misma razón. Hay motivación que toma su autenticidad de una circunstancia vital del personaje —como, por ejemplo, el suicidio de Andrés —pero no es una motivación que surge del gran desconocido de la subconciencia y mucho menos una motivación formándose y definiéndose. Nuestro interés no se dirige a la motivación, sino a los actos que, si son el resultado de una motivación psicológica, será una motivación de las líneas más generales y fundamentales de una crisis espiritual de personaje que constituye el punto de partida de la narrativa. No

es única, es universal, y siendo universal, no exige una representación en detalle. Aunque se pueden señalar ejemplos de una aproximación a la reflexión interior, como sucede cuando Andrés vive la vida de un médico campestre, siempre conduce al mismo fin: la reafirmación de la fórmula básica de una crisis humana que dio ímpetu en primer lugar a la formación de la narrativa. Nunca nos lleva a una contemplación de una personalidad interior que sea sorprendente e intensamente personal por su autonomía única. Por definición la novela de la corriente de la conciencia nunca puede cederse a la ironía: vendría nuestra duda sobre la importancia y la autenticidad singulares del proceso psicológico que presenciamos. En cambio la ironía barojiana, en cuanto se refiere a su actitud compasiva pero singular frente al "romanticismo" del espíritu humano, indica una posición retórica que está por encima de la pisis humana y no céntricamente ubicada dentro de ella, lo cual es la ilusión que se trata de crear en la novela de la corriente de la conciencia. El pasaje siguiente de *El árbol de la ciencia* subraya esta distinción primordial entre el procedimiento de Baroja y el de otros novelistas contemporáneos:

Varias noches Andrés entraba en algún café cantante con su tablado para dos cantadoras y bailadoras. El aire flamenco le gustaba y el canto también cuando era sencillo; pero aquellos especialistas de café, hombres gordos, que se sentaban en una silla con un palito y comenzaban a dar jipíos y a poner la cara muy triste, le parecían repugnantes.

La imaginación de Andrés le hacía ver peligros imaginarios, que por un esfuerzo de voluntad, intentaba desafiar y vencer.

Había algunos cafés cantantes y casas de juego, muy cerrados, que a Hurtado se le antojaban peligrosos; uno de ellos era el café del Brillante, donde se formaban grupos de chulos, camareras y bailadoras; y el otro, un garito de la calle de la Magdalena, con las ventanas ocultas por cortinas verdes. Andrés se decía: "Nada, hay que entrar aquí". Y entraba temblando del miedo.

Estos miedos variaban en él. Durante algún tiempo tuvo como una mujer extraña a una buscona de la calle del Candil, con unos ojos negros sombreados de oscuro y una sonrisa que mostraba sus dientes blancos.

Al verla, Andrés se estremecía y se echaba a temblar. Un día la oyó hablar con acento gallego, y sin saber por qué, todo su terror desapareció.

(Op. Cit., p. 460)

VII. Para mantener la posición superior de su punto de vista, es necesario que el novelista se acomode al siempre presente problema de la distancia estética. "Distancia estética" es un término que se ha hecho frecuente en la crítica contemporánea para referirse a la resolución que el artista busca para su relación como intermedio entre la obra y el público.⁵ A veces encuentra

⁵ La cuestión de la distancia estética es tratada en general por Oscar Budel, *Contemporary theater and aesthetic distance*, PMLA, 1961, LXXV, p. 277-91; una aplicación analítica a las novelas de Camilo José Cela, se encuentra en David W. Foster, *Forms of the novel in the work of Camilo José Cela*, Columbia, Mo. 1967.

que es apropiado acortar la distancia que mide tradicionalmente entre obra y lector. Pirandello, por ejemplo, se empeña en crear en sus obras dramáticas la ilusión de que el público es una parte íntegra de la acción de la escena; o viceversa, que la escena es parte del auditorio. El mismo fenómeno se manifiesta en el tan mentado "teatro participatorio" de estas últimas décadas. El procedimiento inverso sería alargar la distancia para insistir sobre la fórmula antigua donde la voz narrativa nos da a entender que su relato encierra un mundo totalmente ajeno e inalcanzable al nuestro, que nosotros sólo somos observadores afortunados de un reino alejado. Brecht —quien quiso imponer una rigurosa distancia estética en su teatro— ha influido significativamente en la obra de Cela y éste es uno de los mejores ejemplos de la exagerada distancia estética de la novela contemporánea en español. La distancia estética, aún antes de las formulaciones antitéticas de Pirandello por un lado y Brecht por otro, ha sido un problema implícito de la novela moderna, tiene que escoger la distancia que quiera imponer sobre el lector. Claro, después de la novela realista que trataba de comprometer al lector con los valores éticos y personales de su pequeño mundo "real", vino la reacción expresionista formalista y metafórico-simbólico que tenemos forzosamente que abandonar toda esperanza de penetrarlo y de adueñarnos de él. Kafka es el término más pronunciado de la escala expresionista, y la semejanza entre la exagerada distancia estética de su obra y la de Valle-Inclán en España (quien estaba escribiendo en el mismo momento histórico) facilita un punto de partida para la evaluación de las teorías novelísticas del español.

En el caso de Baroja no encontramos ni la reducción de la distancia estética de una novela psicológica, tipo corriente de la conciencia, ni tampoco vemos la inclinación hacia el símbolo-metáfora que caracteriza tan pronunciadamente la producción de Unamuno y de Valle-Inclán.⁶ En cambio, Baroja, parece seguir las líneas más veneradas de la voz narrativa como juglar. Sin dejarnos entrar en la psicología del personaje y sin tampoco alejarlo de nosotros como un fantasma fantástico e irreal, nos presenta su existencia sobre la tierra como un ser que vive fuera de nosotros pero que está también ligado a nosotros por lo típico de sus desesperados anhelos humanos. El resultado es una especie de ilusoria imparcialidad por nuestra parte, creada en gran medida por la indiferencia implícita en la superioridad de la voz narrativa. La ironía que ya hemos referido deriva también de esta cualidad de la distancia estética. Conocedor de las flaquezas espirituales de Andrés, pero también como uno que cree las ha superado en la superioridad olímpica de su punto de vista, Baroja nos presenta a sus Andrés, a sus Fernando Ossorio, a sus Zalacaín, no para que lloremos la lágrima de la trágica compasión del romántico, sino para que apreciemos el grado en que son hombres paradigmáticos de la circunstancia del hombre. Con suerte, la apreciación de ellos y la evaluación de sus flaquezas con las nuestras, nos ayudarán a

⁶ Sobre el aspecto expresionista de la novelística de Valle-Inclán ver David William Foster, *La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán*, Explicación de textos literarios, 1, 1972, I, p. 43-63.

acomodarnos con la nueva realidad vital pesimista que proporcionan las novelas de Baroja y cobrar en algún momento la ataraxia pacífica del observador olímpico. La distancia estética, la ironía, el énfasis sobre la cualidad de vagabundo espiritual del hombre —todos son elementos didácticos en la obra de Baroja. Si el arte pretende a la ilusión de espontaneidad, la ilusión de la superficie reconocible de la circunstancia vital, es porque viene a ser sumamente didáctico en la transcendencia de querer captar nuestro compromiso humano con su propio mundo artístico. La transcendencia didáctica está precisamente en el deseo de Baroja de aleccionarnos para aceptar su visión de cómo somos y de cómo tenemos que ser para conservar la poca autonomía del alma que se nos ha concedido. Es por eso que Baroja se huye de todo simbolismo y de toda ilusión formalista en sus novelas. Toda técnica, que la hay en toda página, se destina a la fabricación de una modalidad novelística para la presentación del hombre que se vive la vida y que “se deja ser vivido por la misma.”⁷

VIII. Para entonces una evaluación de la contribución de Baroja al desarrollo de nuevas técnicas y teorías estructurales en la novela de las primeras décadas del siglo XX, tenemos que estudiar en detalle precisamente cómo se aprovechó de algunas direcciones del realismo consagrado, cambiándolas profundamente al hacerlas suyas. Vemos que respeta la premisa superficial de la novela pre-corriente de la conciencia en su escepticismo ante la coherencia de la psicología interior. El hombre vive el ritmo de la naturaleza, y no sería erróneo afirmar que la tentativa de crear una filosofía interna, personal, que alejara al hombre en su introspección psicológica del ritmo de la vida inevitable, lo destina al fracaso rotundo. Esto lo vemos con claridad en la persona de Andrés: en la sección central de *El árbol de la ciencia* cuando se preocupa más por ajustarse psicológicamente con la existencia, es donde más vemos la ridiculez de sus fuerzas espirituales y vitales al llevarlo cada día más hacia la desesperación. Andrés se escapa a tiempo de este callejón, pero es sólo para subrayar su fundamental incapacidad como romántico de aceptar el cinismo y el pesimismo que les permiten a los otros sobrellevar la vida. Los hombres de acción en las novelas de Baroja tienden a sobrevivir espiritualmente justamente porque suprimen las cavilaciones de una pseudo-psicología interior, para integrarse directamen-

⁷ El procedimiento de la técnica y la forma como medio de presentación estructurada del mundo novelístico es discutido por Mark Schorer en su famoso artículo, *Technique as discovery*, Hudson Review, 1948, 1, p. 68-87. Como nota adicional al problema del estilo y de la función del estilo en la obra barojiana, creemos que es excepcionalmente útil el trabajo de Leonard Lutwack, *Mixed and uniform prose styles in the novel*, Journal of Aesthetic and Art Criticism, 1960, XVIII, p. 350-57. La obra magistral de Wayne Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, 1961, tiene doble importancia para el examen de la obra de Baroja: no sólo hace mención de las ideas de Ortega rechazadas por Baroja, poniéndolos dentro del contexto de la novela internacional, sino también discute en detalle el papel irónico del autor como voz narrativa. Finalmente como se ha puesto tanto énfasis sobre la función de la trama en las novelas del vasco, debe ser estudiado el trabajo sintético de Robert Scholes y Robert Kellogg, *The nature of narrative*, Chicago, 1966, que incluye una sección sobre *Plot in narrative*.

te con el ritmo de la vida que, al final de cuentas, todo se lo traga en la aniquilación desmemoriada de la existencia.

Tal pesimismo no pudo ser parte íntegra del realismo burgués; en las manos de Baroja, constituye una visión más profunda y patética del hombre que suministra razones aún más significantes que el realismo para el hombre. Lo que es más, socava las premisas realistas de la unidad social del hombre, quien, según lo afirma Baroja repetidas veces en su obra, está completamente abandonado y liberado en su contexto vital. Si está atrapado en su circunstancia, no es por la sociedad, sino por la vida misma. La novela en manos de Baroja sigue sirviendo de espejo para reflejar esa circunstancia. Baroja conserva los límites de la distancia estética tradicional: él es el historiador (cuando no usa el procedimiento de la novela dialogada como en el caso de *paradox*, *Rey*) y nosotros somos su público —y la historia que nos proporciona es su propia visión intrascendental.

Sin embargo, al reafirmar la ilusión de una realidad absoluta y verificable, Baroja, con el pesimismo y la ironía de su visión del hombre, señala la dirección que la novela ha de tomar en las décadas siguientes. Una vez liberado el hombre de los confines de una responsabilidad social de índole ética, es impulsado a buscar una nueva integración con el mundo que lo rodea. La novela del siglo veinte se ha llamado la novela de una suma visión trágica, trágica porque insiste y vuelve a insistir en que el hombre puede liberarse de las limitaciones de la sociedad (se pasa por alto aquí la novela del realismo socialista, donde el contexto de la voluntad es un poco diferente). Pero nunca puede liberarse de las fuerzas de la naturaleza que están o fuera de sí (Baroja y Valle-Inclán) o de fuerzas Psicológicas que están dentro de su alma sufrida (Unamuno). En su delineación del hombre vagabundo, acometido por una naturaleza que le aniquilará a pesar de su entendimiento de ella, y máxime cuando carece de tal entendimiento, Baroja usa la técnica exteriorista de la novela realista en una forma original. Si la novela española de las primeras décadas del siglo veinte deja de realizar de uan manera significativa una firme contribución a la corriente de la conciencia, es porque tiene presente a lo largo de muchos años un procedimiento novelístico de no poca sofisticación que pone las bases del tema del hombre víctima. Es un tema que llega a tener múltiples manifestaciones en España sin jamás alcanzar, curiosamente, una cualidad psicológica. En cambio el tema, al que Baroja da tanto ímpetu, se busca una técnica y una estructura simbólicas que le proporcionan cada vez más profundidad artística.