

CAMINO DE PERFECCION: BAROJA Y EL MISTICISMO

“Pasión mística” subtitula Baroja su novela *Camino de perfección* (1902),¹ cuyo título, por otra parte, calca el de la obra de Santa Teresa destinada a servir de guía espiritual a sus monjas del Carmelo. Poco se han relacionado, sin embargo, estas tan evidentes alusiones con la vida y la literatura místicas; o, mejor todavía, ha escapado a la crítica el alcance de la ironía de Baroja en cuanto a la experiencia (*pasión*) mística, que va mucho más allá de la casual, ingeniosa referencia. En realidad, la obra muestra una muy deliberada construcción, consecuencia de un plan dictado precisamente por esa ironía, contrariamente a la difundida idea de la arbitrariedad con que compone Baroja sus novelas.² (Dicho sea de paso, esta noción me parece sólo parcialmente veraz —en mi opinión, todo novelista elabora sus obras, de modo más o menos estricto, siguiendo un orden preconcebido,— pero es sin duda injusta en el caso de *Camino de perfección*).

Empecemos por lo más obvio, por la línea argumental de la novela. Fernando Ossorio, el protagonista, pintor de alguna originalidad, espíritu atormentado (de “histérico” y “degenerado” se califica a sí mismo el personaje [10]), emprende un azaroso recorrido que lo llevará por Castilla hasta el Levante: se trata de un físico deambular que es, al mismo tiempo, viaje de descubrimiento, examen de conciencia, peregrinaje interior. Hacia el final de la novela, Ossorio ha encontrado, o cree haber encontrado, la verdad, objeto inconsciente de su búsqueda y, a la vez, cierta forma de equilibrio personal; el antiguo neurótico alcanza el mayor grado posible de salud mental, su desasosiego juvenil se torna sabia serenidad, su vida toma un cauce, el mundo exterior, antes confusa apariencia, adquiere para él solidez y sentido. Ossorio ha seguido, en definitiva, un curso de perfeccionamiento espiritual, un “Camino de perfección”.

El anterior resumen apunta a la analogía, en un plano superficial, con

¹ Utilizo la edición de *Obras Completas* (vol. VI), Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. Doy en paréntesis la página correspondiente de esta edición al final de las citas.

² Así lo ha visto, con penetración, F.G. Sarriá en su artículo “Estructura y motivos de *Camino de perfección*”, *Romanische Forschungen* (LXXXIII), 1971, págs. 246-66. Me ocupo de la tesis de este trabajo en la nota 5.

la intención de la obra de Santa Teresa del mismo título. Pero esta vaga similitud no es, en verdad, más que el anuncio de una afinidad, no por paródica menos profunda, con Santa Teresa y el misticismo en general, pues lo que se ha propuesto Baroja es justamente la transcripción irónica del conocido proceso de la experiencia mística, o una visión de éste desde una perspectiva invertida: mística "a lo profano".

Una lectura atenta de la obra revela una clara división tripartita. De una primera larga etapa de anomalía temperamental —enfermizas preocupaciones religiosas y sensualidad no menos mórbida, excitabilidad nerviosa, placer del arte y desprecio por "lo natural"—³ pasa Ossorio al estado opuesto, a un sentirse vivir, o mejor, dejarse vivir "en el gran coro de la Naturaleza Madre" (110). Como corolario, Ossorio se enamora, se casa, se convierte en feliz padre. Entre una y otra fase, hay un puente, una mediación, un período de cura y restablecimiento, en que el personaje se despoja paulatinamente de su ser previo: "Como las lagartijas echan una cola nueva —se decía—, yo debo de estar echando cerebro nuevo" (98). La inmediata asociación que provoca este proceso en triada es la de la consabida trilogía teológica: infierno-purgatorio-paraíso. No falta por cierto, la explícita referencia al infierno en la primera parte, al transcribirse la impresión de Ossorio en un punto de la llanura castellana: "Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol de infierno" (57). Toda esa etapa de la vida de Ossorio se desenvuelve precisamente bajo el signo de ese implacable bochorno, de esa incendiada sequía, que se corresponde en la obra con la imagen de Castilla.⁴ Es más, se pueden delimitar las tres fases que señalamos en el "progreso" espiritual de Ossorio según particulares localizaciones geográficas (y consiguientes atmósferas connotativas): la primera comprende Madrid, varios pueblos castellanos, Toledo y, por último, el "lugarón" manchego de Yécora; la segunda se desarrolla en Marisparza, alquería cercana a Yécora (el breve regreso a Yécora, a continuación, sirve, por contraste, más de reafirmación de la recién lograda "salud" de Ossorio que de otra cosa); la tercera tiene por escenario varios puntos del Levante. Si en general Castilla es paisaje de infierno, Marisparza será sitio de retiro, centro de purificación, y el Levante, jardín de edén, paraíso recobrado.

Ahora bien, si se fija uno con más detenimiento, reparará en que el

³ Dice Ossorio al comienzo de la obra: "Lo natural es sencillamente estúpido. El arte no debe ser nunca natural" (10).

⁴ Véanse algunas muestras: "Muchas veces Fernando, al lado de aquella mujer, soñaba que iba andando por una llanura castellana seca, quemada y que el cielo era muy bajo y que cada vez bajaba más, y él sentía sobre su corazón una opresión terrible, y trataba de respirar y no podía" (24). "Salió el sol, que aun dando de soslayo, comenzó a fatigarle. Al poco rato sudaba a mares. No había sombra allí para tenderse, ni ventorro cercano"... (32). "La tierra era estéril; en la carretera, sólo a largo trecho había algún arbolillo raquíutico y torcido, y en algunas partes, cuadros de viñas polvorientas" (33). "Pensar que un hombre tenía que ir segando todo aquello con un sol de plano, daba ganas, sólo por eso, de huir de una tierra en donde el sol cegaba, en donde los ojos no podían descansar un momento contemplando algo verde, algo jugoso, en donde la tierra era blanca y blancos también y polvorientos los olivos y las vides..." (56).

“camino” de Ossorio contiene, a su vez, los estadios de la *triplice via* mística: el personaje, tras los trastornos y excesos (¿engaños?) de su vida “artista”, en Madrid y por tierras de Castilla, entra en Marisparza en un período de creciente sosiego, de abandono de las “antiguas preocupaciones” (98), en otras palabras, sigue la *vía purgativa*; pasa después al Levante, y el primer encuentro con su paisaje opera en Ossorio un “milagro” de revelación, que le llena de nunca sentido contento, *vía iluminativa*; por último, conoce a su prima Dolores, concreción individual de la hermosura y armonía del mundo levantino, en o por ella descubre el amor y a ella se une en matrimonio, *vía unitiva*.

La adaptación paródica de la “vía mística” se evidencia aun más cuando se consideran conceptos e imágenes empleados por Baroja, el “lenguaje” que ha escogido para comunicar la “pasión” (“pasión mística”) de su protagonista.

La descripción de Marisparza, para empezar, sugiere representaciones pictóricas de los páramos penitentes:

Los alrededores de Marisparza eran desnudos parajes, de una adustez tétrica, con cerros sin vegetación y canchales rotos en pedrizas, llenos de hendiduras y de cuevas. (...) Eran los alrededores de Marisparza de una desolación absoluta y completa. Desde el monte avanzaban primero las lomas yermas, calvas; luego tierras arenosas, blanquecinas, como si fueran aguas de un torrente solidificado, llenas de nódulos, de mamelones áridos, sin una mata, sin una hierbecilla, plagadas de grandes hormigueros rojos. Nada tan seco, tan ardiente, tan huraño como aquella tierra; los montes, los cerros, las largas paredes de adobe de los corrales, las tapias de los cortijos, los portillos de riego, los encalados aljibes, parecían ruinas abandonadas en un desierto, calcinadas por un sol implacable, cubiertas de polvo, olvidadas por los hombres. (96).

La figura de Ossorio, en medio de aquel paisaje, adquiere así el valor emblemático de eremita en el desierto. Más adelante, se nos dice: “Iba [Ossorio] sintiendo por días una gran laxitud, un olvido de todas sus preocupaciones” (...) (98). Cuando el personaje regresa a Yécora, tras la experiencia de Marisparza, aquel purificador “proceso de su alma” está ya afianzado: “Este (Ossorio), que estaba asistiendo al silencioso proceso de su alma, que arrojaba lentamente todas las locuras misteriosas que la habían enturbiado” (...) (101). El terreno está, en fin, preparado para el cambio, o si se prefiere, para que en el corazón de Ossorio se encienda “la luz y guía” de que nos habla San Juan de la Cruz.

Es significativo que la narración pase en este punto del estilo indirecto al directo, rasgo que confirma ampliamente el hecho de la extremadamente cuidada composición de la novela. En efecto, no responde a capricho o alarde —a simple muestra de habilidad— esta alteración en la técnica narrativa hasta aquí utilizada. ¿Qué mejor medio para presentar al lector el carácter de aquella experiencia “inefable” que hacerlo directamente, por boca del personaje mismo? El resultado nos acerca, por lo demás, a esa difícil especie de comunicación que todos reconocemos en el lenguaje de los

místicos. Aquí, como en la obra, en prosa o en verso, del místico, la fuerza estará en las imágenes, en referencias cargadas de ulterior sentido. El paisaje "delumbrador" del Levante se convertirá, tal vez con más intensidad que los anteriores ambientes, en un denso tejido simbólico. No es extraño, pues, que, como sucede en los textos de los místicos (piénsese especialmente en Santa Teresa y San Juan), las imágenes de *luz* y *agua* aparezcan aquí con insistencia de *leitmotiv* y calidad de metáforas de renovación y exaltación de espíritu. He aquí algunos de los comentarios que anota Ossorio en el cuaderno de donde "copia" el narrador:

Estoy alegre, satisfechísimo de encontrarme aquí. Desde mi balcón ya no veo la desnudez de Marisparza. Enfrente brillan al sol campos de verdura; las amapolas rojas salpican con manchas sangrientas los extensos bancales de trigo que se extienden, se dilatan como lagos verdes con su oleaje de ondulaciones. Por la tierra, inundada de luz, veo pasar la rápida sombra de las golondrinas y la más lenta de las palomas que cruzan el aire (109)... y el gran sol, padre de la vida, el sol bondadoso, sonrío en los campos verdes y claros de alcacel, incendia las rosas del monte con su luz vivísima, y va rebrillando en el agua turbia y veloz de las acequias que se desliza con rápido tumulto, y ríe con gorjeos misteriosos por las praderas florecidas y llenas de rojas amapolas (...). Como si en mi alma hubiese un río interior detenido por una presa, y, al romperse el obstáculo, corriera el agua alegremente, así mi espíritu, que ha roto el dique que le aprisionaba, dique de tristeza y de atonía, corre y se desliza cantando con júbilo su canción de gloria, su canción de vida (...). Por las tardes, recorro la almazara y el lagar, oscuros, silenciosos, y cuando por alguna rendija de las ventanas entra un rayo de sol como un dardo de fuego o una vara de metal fundido hasta el blanco dorado, en donde nadan las partículas de polvo, siento una inexplicable alegría. (110).⁵

La *unio* se produce también en circunstancias y con notas que evocan el místico "desposorio espiritual". En este punto cobra particular sentido la consideración hecha por Ossorio durante su estancia en Toledo, apoyada justamente por una cita teresiana: "La única palabra posible era amar. ¿Amar qué? Amar lo desconocido, lo misterioso, lo arcano, sin definirlo, sin explicarlo. Balbucir como un niño las palabras inconscientes. Por eso la gran mística Santa Teresa había dicho: 'El infierno es el lugar donde no se ama'" (67). Véase, como ilustración de su "vía unitiva", el siguiente trozo de la escena en que Ossorio se entrega rendido al amor que le ofrece Dolores; lo cito casi en su integridad, a pesar de su extensión, para que se observe el eco sostenido de ciertas constantes del discurso místico, con la referencia de fondo del *Cantar de los cantares*:

A espaldas veíase la ciudad. Bajo las nubes fundidas se ocultaba el sol envuelto en rojas incandescencias, como un gran brasero que incendiara el cielo heroico en una hoguera radiante, en la gloria de una apoteosis de luz y de colores. Absortos, contemplábamos

⁵ F.G. Sarriá ve en el *sol* y el *agua* los "motivos" que sirven de estructura a la novela, pero identifica casi exclusivamente el *sol* con el paisaje castellano, la obsesión religiosa y el tortuoso erotismo de Ossorio en la primera parte, y el *agua* con el Levante y el vitalismo del final. En su afán por reforzar su esquema bipolar, pasa por alto la importante función de las imágenes solares y luminosas en la última parte de la obra.

el campo, la tarde que pasaba, los rojos resplandores del horizonte. Brillaba el agua con sangriento tono en las acequias de los marjales; el terral venía blando, suave, cargado de olor a azahar; por el camino, entre nubes de polvo, seguían pasando los carros cargados de naranja...

Sobre las hierbas, sobre las hojas de los árboles, se depositaba el húmedo rocío de la noche; temblaba el agua con el brillo plateado en las charcas y en las acequias; el viento, oreado por el aroma del azahar, hacía estremecer con sus ráfagas frescas el follaje de los álamos y producía al agitar las masas tupidas y verdes de los bancales, visos extraños y luminosos.

La frescura penetrante de los huertos subía a la azotea; mil murmullos vagos, indefinidos: suspiros de los árboles, resonar lejano de las olas, susurro de las ráfagas de viento en las florestas, repercutían en el campo, ya oscuro, y en el recogimiento de la luz eternal de las estrellas, bajo la augusta y solemne serenidad del cielo y el reposo profundo de los huertos, comenzó a cantar un ruiseñor tímidamente.

Oscureció aún más; en el cielo brotaron nuevas estrellas, en la tierra brillaron gusanos de luz en las enramadas, y la noche se pobló de misterios. (122).

Baroja proyecta, de esta manera, una profunda ironía sobre el peregrinaje anímico de Ossorio. Presa de una curiosa mezcla de sensualismo y zozobra religiosa (con tironeos "místicos") al principio de la obra, el inarticulado propósito de su aventura por los caminos es librarse de aquella "enfermedad". Pero lo que en realidad fluye bajo lo que Ossorio ve como el lento triunfo de la Naturaleza sobre su sensibilidad deformada —según él deformada por la herencia y las malas influencias familiares, de educación, del medio social— es el "proceso de su alma", que, como hemos comprobado, toma un curso semejante al del éxtasis religioso.⁶ Un misticismo que podríamos llamar de orden nietzscheano⁷ reemplaza en el interior de Ossorio al viejo afán de puro orden místico. Así, su "conversión" al más descarnado vitalismo resulta algo tan ilusorio y frágil como el "morbo" de las tendencias místicas que originalmente existían en él. La ironía se hace más patente al final de la novela, después que el personaje ha puesto toda su esperanza en el hijo para que en él se prolongue la plenitud vital recién hallada, ya sin trabas ni escrúpulos de conciencia: "El ya no podía arrojar de su alma por completo aquella tendencia mística por lo desconocido y lo sobrenatural, ni aquel culto y atracción por la belleza de la forma; pero esperaba sentirse fuerte y abandonarlas en su hijo (...). El le dejaría vivir en

⁶ Son altamente significativos los siguientes pensamientos de Ossorio durante su estancia en Toledo (cap. XXVI): "—¿Habré nacido yo para místico?— se preguntaba Fernando algunas veces. —Quién sabe si estas locuras que he tenido no eran un aviso de la Providencia. Debo de ser un espíritu religioso. Por eso, quizá, no me he podido adaptar a la vida. Busquemos el descubrir lo que hay en el fondo del alma; debajo de las preocupaciones, debajo de los pensamientos, más allá del dominio de las ideas" (69).

⁷ El descubrimiento de Nietzsche por parte de Ossorio se produce impregnado de misticismo. La gran lección práctica de nietzscheanismo que recibe del alemán Schultze, durante la ascensión al monte de Peñalara (cap. XV), tiene, de algún modo, el carácter de una iniciación ritual. Dice Schultze, por cierto, de manera sugerente, en medio de la ascensión: "Para mí, esos montes son Dios" (44).

el seno de la Naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida, que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables” (128). Consiste la mencionada ironía en el comentario siguiente del narrador, con que termina la obra: “Y mientras Fernando pensaba así, la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio” (129). Este simple acto apunta al absurdo de la pretensión de Ossorio —extremo del “arrebato” místico— de pasar por alto, respecto al hijo, la realidad sustancial y concreta: leyes genéticas, fuerza de las circunstancias, imponderables de la humana psicología.

Ossorio, para concluir, nos deja la impresión de ser inapelablemente un místico, místico *manqué*; la ironía de Baroja, por otra parte, lo eleva al rango del “glorioso desatino” y fracaso quijotesco, haciéndolo por ello digno de una, cordial, sonrisa de piedad.

Julio Matas
University of Pittsburgh