

Pío Baroja

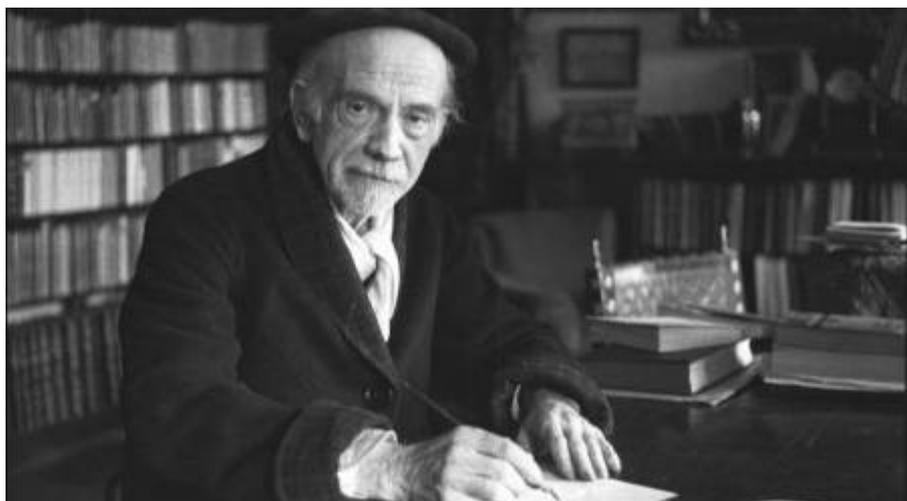
José-Carlos Mainer

Madrid, Taurus, 2012

462 pp. 20 €

Baroja descubre la acción sedentaria

Justo Navarro
13 abril, 2013



A Baroja no le gustaba Proust. Le parecía trivial, local, cursi y muy pesado. No le veía porvenir. «Últimamente, en París, ese autor estaba en la curva descendente, y entre los escritores franceses había muchos que lo tomaban a broma», escribía Baroja en los años cuarenta del pasado siglo. Y contaba una anécdota: una señora, en París precisamente, acusó a Baroja de vaguedad, de perderse siguiendo a demasiados personajes. Baroja, según sus recuerdos, contestó: «A mí me parece también muy vago y muy poco interesante un libro que le interesaba a usted de Proust». No entendía el multitudinario interés por «un personaje que, al meter una magdalena en el café con leche, recuerda hechos pasados interminables». Después de reconocer que ningún bollo le ha producido «esas reacciones de palimpsesto», Baroja expresaba su incompreensión ante el hecho de que los lectores de Proust, «todos al parecer gente distinguida, acepten que uno de los suyos moje el bollo o la magdalena en el café». Además de insoportable, Proust era un maleducado.

Pero alguna vez coincidió con Proust, como recogía el propio Baroja en sus memorias con el despego enfático con que no dejaba de citar sus éxitos: los dos figuraban en la lista de una publicación de Moscú entre los escritores que no habían ganado el Nobel y lo merecían más que los premiados. Hay otra concordancia, que quizá nunca conoció Baroja. En el capítulo séptimo de la segunda parte de *El árbol de la ciencia* (1911), la planchadora Venancia, «una de estas viejas secas, limpias, trabajadoras», cuenta en su taller, al vapor de la plancha, anécdotas de su vida al servicio de varias casas. «Conocía toda la vida íntima del mundo aristocrático de su época –escribe Baroja– por detalles vistos por sus ojos», incluso «los sarpullidos de los brazos y el furor erótico de Isabel II». Una de las señoras a que había servido Venancia tenía un hijo enfermo tan grave que «a eso de las diez de la noche se murió». Cuando Venancia, llorando, fue a dar la noticia a la madre, se la encontró vestida para un baile. «No digas nada ahora», le avisó la señora, que esperó a volver del baile para darse por enterada de la muerte del niño y llorarlo como una desgraciada.

Baroja aplicaba al arte de novelar el estilo de conversación de los cafés: libre, suelto, variado, vivo

En *Sodoma y Gomorra* (1922), de Marcel Proust, se cuenta un episodio muy parecido, también a propósito de los vicios del gran mundo. Se trata de algo de lo que el narrador ha sido testigo, igual

que Venancia. «Estoy viendo todo aquel desfile», dice, rememorando el momento en el que los Guermantes se disponen a asistir a un baile de máscaras y dos damas le comunican al duque que su primo ha muerto. «¡Ha muerto! ¡No, se exagera, se exagera!», responde el aristócrata antes de subir al coche que lo llevará a la fiesta. Parece que Proust y Baroja, coetáneos, manejaban los mismos tópicos sobre los poderosos, aunque se diferenciaban en la manera de presentarlos. El narrador de Proust añade un recuerdo personal más a su largo relato, mientras que en la novela de Baroja aparece un personaje nuevo y no previsto que tiene algo interesante que contar. Es el procedimiento que suele utilizar Baroja para mover la máquina de la narración y avanzar en sus novelas: introducir un personaje que llega con una historia o sobre el que se puede contar una historia.

Las anécdotas se complementan con las presentaciones de los individuos mediante etiquetas contundentes. Abro al azar *Las noches del Buen Retiro* y tropiezo con «un policía destituido o retirado que vivía en un cuartucho barato de una vieja usurera de aire grotesco». Conozco en *El árbol de la ciencia* al catedrático Letamendi: «Tenía cierto tipo de aguilucho, la nariz corva, los ojos hundidos y brillantes», y, bajo el sombrero de copa, «era de estos hombres universitarios que se tenían en la España de hace varios años; hombres universales a quienes no se les conocía ni de nombre pasados los Pirineos». Criaturas así valen para llenar un momento la conversación en viajes, paseos, despachos, cuartos de estar y establecimientos públicos, donde, si alguien no cuenta algo interesante, siempre surgen unos papeles con novedades, o una noticia de periódico. En una reunión de café, el protagonista de *El árbol de la ciencia*, Andrés Hurtado, oye refutar las doctrinas de su hasta entonces admirado doctor Letamendi e inicia su formación filosófica.

Es como si Baroja aplicara al arte de novelar el estilo de conversación de los cafés: libre, suelto, variado, vivo, de argumento en argumento, ocurrente, hecho de interrupciones y digresiones. Estoy pensando en los cafés dieciochescos y decimonónicos, donde se descubría el placer de la reunión, siempre sospechoso para las autoridades, ocasión de intrigas sociales y políticas, entre la crítica, los chismes y la ligereza coloquial. Un café, además, era un sitio de paso, donde podían aparecer, coincidir y cruzarse los personajes más variopintos. Nobles y plebeyos, gente de bien y de mal vivir, intrigantes y distraídos, espías y confidentes, hacen del café un espacio en el que se vuelven permeables entre sí la realidad y la irrealidad, la verdad y la opinión, la sensatez y lo descabellado, el tópico y la ocurrencia trepidante, el rumor y el ruido. En los cafés nació una cultura de la conversación que influyó en la novela, impregnándola de una pretensión de franqueza, claridad y economía verbal, y quizá Baroja sea el gran novelista español de este momento.

La cuestión es charlar sobre las más distintas materias, sin cansar nunca, con interés y salidas imprevisibles que inciten a los interlocutores a seguir discutiendo. Los principios de una buena conversación no se distinguen de los de una buena novela: la cuestión es entretener. «Yo creo en las novelas. Creo que las novelas pueden ser amenas y divertidas», decía Baroja en *Desde la última vuelta del camino*, unas memorias escritas por encargo para ser publicadas por entregas en la revista *Semana* a partir de septiembre de 1942. Al contrario que los pedantes, creía en la bondad y la perdurabilidad de la literatura divertida: «Lo que es ameno y divertido no desaparece del todo [...]. Lo divertido no puede ser malo». Citaba a Shakesperare junto al vovodileseo Labiche, a Conan Doyle con Cervantes, y sentenciaba: «No hay nada divertido que sea malo».

El baúl desvencijado

Si alguien me preguntara por dónde empezar a leer hoy a Baroja, le recomendaría la vía propuesta por José-Carlos Mainer en su edición de las *Obras completas* (1997-1999, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, dieciséis volúmenes), aunque tomaría como lectura complementaria los dos primeros tomos (*Desde la última vuelta del camino*) y me embarcaría en los tres siguientes, *Memorias de un hombre de acción*, que a su vez comprenden veintidós libros, algunos de los cuales abarcan dos o tres novelas, en torno a un personaje que, pareciendo falso, es histórico: Eugenio de Aviraneta (Madrid, 1792-1872), e incluso era pariente lejano de la madre de Baroja. Las *Memorias de un hombre de acción* se extienden a lo largo de más de tres mil cuatrocientas páginas, pero, para alivio de lectores habituados al nivel de concentración cultivado en las nuevas pantallas de lectura electrónica, también invitan a la lectura a saltos, abriendo aquí y allí según la necesidad y el gusto del momento. Igual que lo haría en una reunión amistosa o, más precisamente, en una tertulia real, radiofónica o televisiva, el lector puede entrar y salir a su antojo en estas novelas, en las que la multitud de narradores parecen participar en una tertulia sin límites, y en las que las conversaciones casuales desempeñan, desde el principio, un papel notable.

Memorias de un hombre de acción fue la obra que le ocupó a Baroja más espacio y más tiempo, de 1912 a 1934, sus años de plenitud. Había encontrado una respuesta a la pregunta que se plantea Andrés Hurtado al final de la segunda parte de *El árbol de la ciencia* («¿Qué hacer? ¿Qué dirección dar a la vida?»): pasarla en una imaginaria tertulia infinita, charlar, contar historias incesantemente. La primera frase de toda la serie remite ya a una conversación: «Varias veces mi tía Úrsula me habló de un pariente nuestro, intrigante y conspirador, enredador y libelista». No habla Baroja, sino uno de sus personajes, Shanti Andía, a quien Jon Juaristi, prologuista de *Memorias de un hombre de acción* en la edición dirigida por Mainer, llama «amanuense de memorias ajenas»: ya había transcrito las de su tío Juan de Aguirre en el séptimo libro de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911). Ahora se las ve con los papeles que deja al morir un supuesto sobrino del guerrillero Fermín Leguía y discípulo del conspirador Aviraneta, Pedro de Leguía y Gazteluzmendi, prócer de la patria, de Vera de Bidasoa, retirado en Lúzaro, el pueblo inventado de Shanti Andía. «Entre esos papeles están las memorias de nuestro pariente Eugenio de Aviraneta», dice la tía Úrsula. «Publica las memorias como si las hubieras encontrado o como si las hubieras escrito tú», le aconseja al sobrino. ¿Se va a quejar el muerto? Y el sobrino advierte al lector: «Ahora ya casi no sé lo que dictó Aviraneta, lo que escribió Leguía y lo que he añadido yo».

Los asuntos de los que se habla, a saltos y al azar, son variados e imponentes, siempre con drama

Así empieza *El aprendiz de conspirador*, primera novela de *Memorias de un hombre de acción*, y desde la primera línea la serie entera se ofrece como un inacabable cruce de voces. Si la gran serie narrativa de Baroja pertenece al género de la novela histórica, se trataría de una novela histórica muy especial, desvinculada, por decirlo así, en el sentido en que se desbarata un baúl lleno de papeles al estrellarse contra el suelo. La cronología general está muy revuelta. En *El aprendiz de conspirador*, Leguía tiene veinte años y acaba de llegar a Laguardia, «en la línea de combate de las fuerzas liberales y carlistas», en 1837, pero pronto, al hilo de una confesión personal de Aviraneta, nos hallamos en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Al principio de la siguiente novela, *El escuadrón del brigante*, estamos en 1839, en Bayona, entre el pasado de Aviraneta y el pasado de Leguía. Y todo

será ya una superposición de acontecimientos terribles, conjuras, guerras y revoluciones, ejecuciones, cárceles, fugas, duelos, bailes, manos cortadas y matanzas, para que tanto tumulto quede en nada, anulado, tragado por la historia, disuelto en el tiempo. La historia es menos épica que carnavalesca. Lo monstruoso acaba siendo tan insignificante como lo anodino, y el inmenso mundo se reduce a un globo terráqueo en un despacho, en un gabinete, en la habitación de una fonda, en una taberna. España, Francia, Suiza, Alemania, México o Grecia: todo cabe en una conversación.

La voz de Leguía se cruza con la de su maestro, Eugenio de Aviraneta, y sale a relucir un viejo cuaderno con episodios de la Guerra de la Independencia, redactado en la cárcel de Madrid en 1834. Pero, según Leguía, «Aviraneta, que manifestaba cierto cinismo cuando se refería a la vida pública, tenía un gran pudor en lo tocante a su vida privada». Se interrumpe el relato y, «una semana después de empezar a copiar el cuaderno», Leguía debe viajar a San Sebastián con una carta y un mensaje de su maestro y, por casualidad, se encuentra con un viejo compañero de armas de Aviraneta, Ganisch, a quien el narrador y el lector ya conocen, porque había un capítulo dedicado a él en *El aprendiz de conspirador*. En la primera novela, Aviraneta le había contado a Leguía sus andanzas juveniles en Irún, antes de 1808. Cuando Leguía ve a Ganisch en 1839, lo describe como «un tipo alto, de unos cincuenta años, de muy buen aspecto, afeitado, la nariz larga; los ojos algo tiernos e inyectados, como de buen bebedor, y el aire socarrón». El vino desata la lengua, y el nuevo personaje cuenta la vida en tiempos de la guerra contra Napoleón para que Leguía complete las memorias de don Eugenio y descubra la existencia de una mujer, «una historia de amores». Está anticipando lo que continuará: los amores con la guerrillera Fermina, una condena a muerte por traición, la evasión gracias a una lima escondida en un misal. Leguía resume: «Para completar la historia de Aviraneta en su época de guerrillero con el cura Merino, tengo que recurrir a lo que me contó [...] Ganisch, en la taberna del Globulillo, en la calle del Puerto, en San Sebastián, una tarde de otoño del año 1839».

Una tertulia pide más voces. Dentro del cuaderno de Aviraneta toma la palabra un nuevo narrador, Michelena, el miembro más viejo de la sociedad secreta fundada por Aviraneta en Irún, hacia 1808, organista de la iglesia, «alto, flaco, huesudo, de unos cincuenta años, hombre muy sentimental». Cuando el músico empieza a contar su vida, da con otro personaje, que acaba de llegar a Irún desde Hendaya, a pie, Andrés Santa Cruz, para contarle su vida a Michelena y, de paso, al lector. «Ahogado en el ambiente estrecho de España», Santa Cruz, entusiasta de los enciclopedistas, sale a pie de su pueblo en la Alcarria hacia París. En el camino se lo encuentra dormido en la cuneta un príncipe alemán que convierte al vagabundo en preceptor de sus hijos. Masón en Londres, conoce a Cagliostro, quien lo adiestra en magnetismo, elixires y sortilegios. Acude al reclamo de la Revolución Francesa. Vive el Terror. Funda con Michelena la Sociedad de los Teofilántropos. Todo pasa como por casualidad, como si los personajes obedecieran a la primera línea de *Jacques el fatalista*: «¿Cómo se habían encontrado? Por azar, como todo el mundo».

A los distintos individuos que, narradores o protagonistas sucesivos, se suman a la gran tertulia de *Memorias de un hombre de acción*, hay que añadir la resonancia de algún libro que Baroja inventa y Aviraneta escribe en el tiempo del relato: *Los antecedentes vascos del maquiavelismo*, *estudiados y recogidos en los hechos y en la política de los secretarios vascongados de Fernando el Católico* y *El paralelo de César Borgia e Ignacio de Loyola*. Acabaron en el fuego, «con gran dolor de mi corazón», según don Eugenio, por influencia de su sobrina, «aconsejada por el párroco de Lúzaro». O las supuestas obras de personajes como el inglés J. H. Thompson, en *La ruta del aventurero*, sexto volumen de la serie, dos historias que, informa el prólogo, «parece que fueron escritas, hace años, por un inglés, que vivió mucho tiempo en Málaga, donde se dedicaba al comercio de la uva [...]. Algunos dicen que tal ciudadano no se contentaba con el comercio del susodicho género al exterior, sino que lo consumía también en zumo y al interior». ¿Calumnias? Baroja dedica el prólogo a la fabulación del personaje Thompson, «ex disecador, ex acuarelista, ex caricaturista y vendedor de pasas», inesperado cronista de ciertos pasos de Aviraneta, con quien coincide en Missolonghi y quien le cuenta cómo vivió lord Byron sus últimos días. «Me chocó la impresión de la mano; llevaba guantes de seda de color de carne», le dice Aviraneta a Thompson.

Los asuntos de los que se habla, a saltos y al azar, son variados e imponentes, siempre con drama: la guerra de la Independencia en 1808, la batalla de fernandinos contra constitucionalistas, de absolutistas contra liberales y de liberales contra liberales durante el trienio liberal, la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, la depuración de los militares liberales, la primera guerra carlista, la depuración de los militares carlistas, la regencia de Espartero y el exilio de la reina María Cristina, el exilio de Espartero, la revolución de 1854, además de otros incidentes internacionales en Europa, África y América. Todo es un poco informe, inacabado, como una conversación semejante a una gran casa de tres mil quinientas páginas, con habitaciones que conducen a otras habitaciones, en fuga incesante del lugar y del momento, siempre con la expectativa de lo nuevo que está en el aire, a punto de llegar, siempre bajo la amenaza del aburrimiento y el cansancio. Pero el torrente fluye diáfano, línea a línea, a lo largo de cientos de páginas. Así construye Baroja estas novelas, que parecen proclamar lo mismo que Zalacaín el aventurero: «Necesito la acción, la acción continua».

Teoría del acontecimiento

No abundan las vidas interesantes y novelescas, decía Baroja. «Las vidas más curiosas son, quizá, aquellas a las cuales la casualidad pone veladuras y oscuridades», apuntaba en *Desde la última vuelta del camino*. Casualidad, veladuras y oscuridades son los ingredientes de los relatos de

misterio, de la literatura industrial, por entregas y en serie, el modelo en demolición al que Baroja se acogió intempestivamente. El azar se pasea entre las sombras como un personaje de opereta. Activa los acontecimientos. «Casi siempre el acontecimiento es traidor e inesperado. ¿Quién lo puede prever? Aun contando con la casualidad, es difícil; sin contar con ella, es imposible. Se cree a veces dominar la situación, tener todos los hilos en la mano, conocer perfectamente los factores de un negocio, y, de repente, surge el hecho nuevo de la oscuridad, el hecho nuevo que no existía, o que existía y no veíamos, y en un instante el andamiaje entero levantado por nosotros se viene a tierra, y la ordenación, que nos parecía una obra maestra, se convierte en almacén inútil y enojoso». Habla el Aviraneta barojiano, y parece citar el poema *Rolla*, de Alfred de Musset («Maintenant le hasard promène au sein des ombres...») y reflexionar anacrónicamente sobre el cine y el periodismo, que logran que la sorpresa («el hecho nuevo que no existía, o que existía y no veíamos») se ilumine en la pantalla o en el titular.

El acontecimiento es lo digno de ser contado, la anécdota que justifica a los personajes, narradores y protagonistas. Cuando el novelista de crímenes Raymond Chandler llegaba a un punto muerto, a un callejón sin salida en el relato, mataba a alguno de sus personajes: era, según confesión propia, su modo de impulsar la trama para que la novela siguiera funcionando. Parece que Baroja, en el mismo trance, introduce inevitablemente a un personaje nuevo: la presentación en la tertulia de un desconocido reaviva el interés; produce nuevas expectativas, diálogos y monólogos imprevistos. La aparición de un buen personaje es siempre un acontecimiento, y así se explica que el héroe Aviraneta se presente muchas veces como si fuera un extraño que debe ser identificado y reconocido, personaje siempre renovado y siempre el mismo, o que las heroínas se enmascaren o se disfracen de muchacho, de acuerdo con tópicos literarios que, también identificados y reconocidos, contribuyen a la diversión del público. A veces irrumpe algún personaje sensacional, como cuando Aviraneta lleva a Leguía al Ministerio de Estado, «a ver a una persona muy importante». Ante «una señora gruesa, vestida de blanco», el discípulo exclamará: «¡Pero es la reina!»

Se había formado como escritor en los periódicos, que, con las tertulias, eran entonces la sede natural de la opinión

Baroja concibe la novela a modo de tertulia: depende de los personajes que la agitan, entran, salen, hablan, presentan a nuevos personajes que a su vez aparecen y desaparecen. Tiene razón Carlos Longhurst (*Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974) cuando dice que «la creación de los personajes es el factor principal en la composición de la novela barojiana». Supongo que se refiere a *Memorias de un hombre de acción*, pero, por lo que sé, y considerando a los personajes esencialmente como generadores de anécdotas entretenidas, me atrevería a extender la afirmación a la narrativa de Baroja en general.

Creo que Baroja tenía una mentalidad originaria del siglo XVIII, de los tiempos del fin de los sistemas, la crisis del dogmatismo escolástico y el escepticismo mitigado del benedictino Feijoo. Como recordaba Julio Caro Baroja en un prólogo a los *Cuentos* de Pío Baroja (Madrid, Alianza, 1966), su tío había sufrido antes de los primeros éxitos «un choque bastante doloroso con los representantes de cierto doctrinarismo político, choque similar a los que había tenido de estudiante, frente al doctrinarismo médico-filosófico». Aquellos «choques juveniles» le dejaron «una aversión marcada por

casi todos los doctrinarismos». Sólo se fiaba de lo concreto. Como a Silvestre Paradox, «la metafísica le parecía un lujo, la ciencia una necesidad, la religión una hermosa leyenda», o no tan hermosa, según el momento, criminal a veces. Le interesaban los científicos y los filósofos periodísticos como Nietzsche o el Schopenhauer de *Parerga y Paralipómena*. Sabía que lo suyo era más opinión que conocimiento. Se había formado como escritor en los periódicos, que, con las tertulias, eran entonces la sede natural de la opinión. El grito más fuerte que lanzó Baroja es de Nietzsche: «Tenemos que inmoralizarnos. El tiempo de la escuela ha pasado ya; ahora hay que vivir».

El novelista es el personaje invisible de *Memorias de un hombre de acción*. Se comparaba con un detective: había explorado los archivos y los lugares en que transcurría la acción. Se basaba en hechos, o por lo menos en indicios. Interrogaba a los testigos, aunque fuera acudiendo a los libros de historia. Entre las voces que se cruzan en *Memorias de un hombre de acción* están las de los historiadores, copiados aplicadamente y casi letra a letra por Baroja, como ha demostrado Carlos Longhurst. Baroja no ocultaba sus procedimientos: «En la historia no sé cómo se puede evitar el copiar [...]. Yo he copiado cuando he tenido que hacerlo, sin escrúpulo». No sólo escribió los veintidós volúmenes de novelas de *Memorias de un hombre de acción*, sino también una biografía, *Aviraneta o la vida de un conspirador* (1931). Al fin y al cabo, *Aviraneta* era casi propiedad familiar, un pariente, protagonista de historias que se contaban en la sobremesa. Baroja presume de que su padre había conocido al conspirador en la juventud. Su madre «lo había visto muchas veces en casa de su abuelo» y refería «bastantes anécdotas de la vida del conspirador [...] cómo le gustaba chismografiar y contar sucesos de su vida aventurera».

Buscó Baroja los residuos de la vida de *Aviraneta*: la partida de bautismo, el expediente militar, los opúsculos inencontrables. Los papeles que descubrió se perdieron definitivamente en el bombardeo de su casa de Madrid: *Aviraneta*, por citar un caso, contaba su relación con lord Byron en Missalonghi. Pero igual que, según la historia, inventaba sociedades secretas y falsificaba cartas y otros documentos, ¿por qué no iba a inventar *Aviraneta* sus propias aventuras? Grafómano desatado, sirvió de fuente a los historiadores de la primera guerra carlista. Repartía manuscritos con pinta de verdaderos. Y si, para sembrar cizaña entre los partidarios del pretendiente a la corona, fue capaz de convertir al militar carlista Rafael Maroto en «jefe de una conspiración masónica destinada a derrocar a don Carlos», ¿por qué no iba a convencer a todo el mundo de que había participado en los episodios más sensacionales del siglo, nacionales e internacionales, la guerra griega de Byron, por ejemplo? *Aviraneta* era el invitado idóneo para una tertulia espectáculo.

Este ambiente de escándalo de periódico era el que atraía a Baroja: «un mundo de intrigas, de contiendas, de oscuridades y de confusiones», como resume el prólogo a *Las mascaradas sangrientas*, novela en la que el narrador cuenta un crimen que le cuenta otro narrador. Subyugado por el archivo de falsificaciones al que *Aviraneta* llamaba su Simancas (manifiestos, proclamas, cartas venenosas, lenguajes cifrados, todo falso), Baroja dedicó cuatro volúmenes de *Memorias de un hombre de acción* (*El amor, el dandismo y la intriga*, *Las figuras de cera*, *La nave de los locos* y *Las mascaradas sangrientas*) a las maquinaciones de *Aviraneta* para acabar con la primera guerra carlista. *Aviraneta* anipuló agentes imaginarios, inventó una sociedad secreta en Madrid con ramificaciones en Bayona. El autor del relato anónimo que compone *Las figuras de cera* dice haber utilizado las notas de otro de los personajes de estas novelas, Álvaro Sánchez de Mendoza, y, al

comienzo de la titulada *El Simancas*, se atreve a enunciar lo que parece muy próximo a una teoría barojiana del arte de novelar: «Aquí el autor tendría que comenzar esta parte pidiendo perdón a los manes de Aristóteles, porque va a dejar a un lado, en su novela, las tres célebres unidades de tiempo, lugar y acción, respetables como tres abadesas o tres damas de palacio con sus almohadas y sus colchas correspondientes. El autor va a seguir su relato y a marchar a campo traviesa, haciendo una trenza, más o menos hábil, con un ramal histórico y otros novelescos».

Documentos de época

No abandonaba la tertulia ni siquiera cuando corregía las pruebas de sus libros, o así lo recordaba Ortega, en una posada de Coria, a la hora del atardecer, cuando se reunían a discutir los compañeros de viaje y Baroja repasaba galeradas sin dejar de intervenir en la conversación, aunque fuera meditando en voz alta sobre las dudas gramaticales que le planteaba la labor que estaba haciendo. Contaba Juan Benet (*Barojiana*, Madrid, Taurus, 1972) haberle oído proclamar repetidamente, «con el rigor y la inapelabilidad de todo parte de defunción», la muerte de la novela. Baroja, sin embargo, la mantuvo viva a lo largo de los años en el sentido en que se mantiene viva una conversación. Según Benet, juzgaba «un ridículo delirio cualquier grandilocuente intento de hacer una gran novela en el siglo XX». Criaturas como Stendhal, Balzac, Dostoievski o Poe compartían la suerte de los dinosaurios y los mastodontes: la extinción. Benet quizá rememoraba una profecía incluida en *Desde la última vuelta del camino*: «Dentro de cien años se hablará de la aparición de Dostoievski en literatura como de uno de los acontecimientos más extraordinarios del siglo XIX. En la fauna espiritual europea, será algo como el diplodocus».

Desaparecidos los mastodontes, «el lenguaje literario ya no podía ser el mismo», dice Benet, que habla de «poda total»: épica sin heroísmo, héroes sin grandeza, discurso pelado. ¿Cómo vivir después de la extinción? ¿Cómo escribir? El estilo se convirtió en una cuestión vital: «He vivido en tono menor, y casi todo lo que he escrito está en ese tono», respondería Baroja, cuya literatura parece querer atenerse a los principios de una conversación entre interlocutores ideales, que hablan lo preciso con verdad, pertinencia y claridad. Pero las anécdotas que por acumulación van montando sus novelas, históricas o no, se enredan siempre en truculencias turbias de periodismo amarillo. ¿No vendería periódicos una entrevista con el verdugo en vísperas de una ejecución, en casa del verdugo y bebiendo vino, hecha por los amigos del reo, que van a pedir que el entrevistado mate con el menor daño posible para la víctima? Está al final de la segunda parte de la novela *Aurora roja*. Baroja se contentaba con que sus libros sirvieran, si no como obras de arte, sí como documentos de la época, aunque estuvieran escritos «sin la preocupación general de la época, sin ninguna tendencia al artificio».

Baroja se contentaba con que sus libros sirvieran, si no como obras de arte, sí como documentos de la época

Alcanzó su objetivo mínimo: sus novelas son, cuando menos, documentos de época, fechadas, de su momento, se ocupen del Madrid de los golfos y los anarquistas, del París de los exiliados rusos o de la Roma de los cardenales. Tienen un tono sintomático, de fastidio universal, heredado del romanticismo. Russell P. Sebold («Sobre el nombre español del dolor romántico», en *El rapto de la*

mente: *poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa Española, 1970) identificó en ese «fastidio universal» el nombre de un conjunto de emociones contradictorias, entre el vacío y el aburrimiento cultivados con gusto por ser muy de uno mismo. Sebold descubría que un autor español se había adelantado a franceses y alemanes en dar con el nombre exacto para la «disposición anímica del romántico». Antes que el mal del siglo (*mal du siècle*) y del dolor universal o cósmico (*Weltschmerz*), existió el fastidio universal de Juan Meléndez Valdés, desde 1774: «Do quiera vuelvo los nublados ojos, / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor o tedio amargo / [...] / este fastidio universal». En tiempos de Baroja, el fastidio perduraba, pero enrarecido, como si el universo hubiera menguado drásticamente y no consintiera grandes gestos.

El mejor modo de expresión del fastidio es la frase brusca, la anécdota feroz, y, como a Baroja, persona sensible, la época se le hizo trabajosa, o simplemente antipática y brutal, uno lo lee con temor a que de pronto suelte alguna barbaridad antipática y brutal. Era el tono de la época, la música de las charlas de café y de los rápidos y rotundos juicios merecedores de un titular periodístico. El fruto extremo de semejante clima fue Hitler. Entre el ruido de la radio y las luces del cine había que empinarse y levantar la voz, hacerse ver, aunque fuera en tono menor, impresionar, captar la atención con algo un poco tremendo, escandalizar y divertir. Las frases más repugnantes de Baroja están todas fechadas, es decir, caducadas en ese tiempo.



Pero hay en Baroja, y es la nota dominante y perdurable, una aspiración a la cordialidad o, por usar palabras suyas, a «la gracia, la bondad y la simpatía», a algo que Stendhal llamaría belleza, aspiración a la felicidad, y una disposición esencial contra la crueldad hacia los seres humanos y los animales. Cuando reconocía tener «un fondo de antipatía física y moral por Valle-Inclán», explicaba con simpleza que «uno de los primeros motivos de esa antipatía fue un perro». Baroja había sorprendido a Valle en el momento de soltarle al perro una patada. «Además de la antipatía física, había entre nosotros una antipatía intelectual», añadía Baroja. Toda la vida conservó la aversión a la más mínima crueldad, pero también el temperamento verbal de discutiendo de café, desde los años de formación, desde la tesis doctoral de 1893, *El dolor, estudio de psicofísica*. El doctorando se dirige al

tribunal: «Para algunos, ver matar a un caballo en una plaza, o a un hombre en un patíbulo, constituye un placer; para otros es un dolor intenso». Y cita a un sabio francés, algo que lo mismo podría haber hecho en una tertulia: el dolor «es una función intelectual, tanto más perfecta cuanto más desarrollada está la inteligencia». Al final de su vida, en sus memorias, defendiendo siempre la literatura divertida, recurría a los argumentos de su tesis de hacia cincuenta años: «Claro que esto depende del nivel de la diversión; pero eso pasa con todo. Para un cretino, para un impulsivo sanguinario, puede ser muy divertido ver matar no sólo a un animal, sino a una persona [...]. Pero no se habla de esas diversiones de subhombres, sino de la diversión de un público culto y civilizado». Precisaba: «Entre las gentes civilizadas, el público sin gran cultura acierta casi siempre más que los que se sienten especialistas y técnicos».

Teoría de la novela

¿Y si fuera la serie *Memorias de un hombre de acción* el clásico de Baroja, en el sentido de que se lee y se relee, da siempre algo y añade algo más a lo ya dicho? Como esos paisajes dentro de una campana de cristal que salen en los cuentos fantásticos, permite a quien se adentra en su mundo tomar caminos que se prolongan hasta el infinito: lo que parecía minúsculo alberga ciudades, mares y continentes. Cuando Baroja publicaba *La nave de los locos* (1925), libro XV de *Memorias de un hombre de acción*, la novela todavía no estaba muerta, y el personaje Baroja, el invisible, se dejaba ver: charla en el prólogo con dos amigos, mientras esperan en un pueblo de la costa de Málaga a que les arreglen el coche. Los amigos son «escritores, discutidores habituales y crónicos y aficionados a debatir ideas». Baroja, el novelista del grupo, renegaba de las unidades aristotélicas y de los universos narrativos con límites precisos. La novela exige «un ambiente ancho, extenso, y muchas figuras»; por ejemplo, *La guerra y la paz*, de Tolstoi. Rechazaba las novelas impermeables y defendía las permeables, las novelas abiertas. «Si a la gente actual, metida en un mecanismo constante, mecanismo que llena la vida de superficialidades y no cansa del todo, se pretende arrastrarla y encerrarla en un pequeño mundo, estático y hermético, aunque sea bello, se puede tener la seguridad de que se opondrá». En *Memorias de un hombre de acción*, un universo aparentemente clausurado se abría sin fin: la historia de España durante la primera mitad del siglo XIX.

Mainer ha hecho más: no separa la historia de Baroja de la de sus libros y personajes

Pero Baroja aclaraba: no hay un único tipo de novela. Hoy (1925) «es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo», filosofía, psicología, épica, utopía, aventura. Repetiría las mismas ideas casi palabra por palabra en *La intuición y el estilo* (1948), uno de los libros de *Desde la última vuelta del camino*. Juan Benet publicaría veinticinco años después *La inspiración y el estilo*, donde declaraba su afición al *grand style*, tan sospechoso para Baroja, y que quizá fuera un homenaje a Baroja. Decía Benet: «La mercancía que suministra la inspiración acostumbra a ser breve, circunstancial y en muchos casos incompleta». Según Baroja, «la intuición, cuando se da, parece que procede por saltos, y la comprensión y la percepción marchan más despacio». Lo difícil, para Baroja, es inventar, «más que nada inventar personajes que tengan vida y nos sean necesarios, sentimentalmente, por algo». La invención produce asombro, maravilla, pero nace de «la necesidad de la verdad del detalle». En *La senda dolorosa* (1928, libro XVIII de *Memorias de un hombre de*

acción), encuentro al azar una muestra del detallismo barojiano. Acaban de asesinar al conde de España, sanguinario adalid del altar y el trono: «Desnudaron al conde y lo registraron. No tenía en los bolsillos más que unos cigarros, un poco de pan y unas uvas».

Aceptada la variedad de especies de la novela, Baroja veía que «la novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera», semejante al poema épico. Proponía modelos: *Don Quijote*, la *Odisea*, el *Romancero*, *Pickwick*. En la reunión de voces que es la novela, «el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportuna», y en las últimas líneas del prólogo a *La nave de los locos* advertía que «a esta altura [las *Memorias de un hombre de acción*] presentan ya oscuridad tan grande, que no sabemos quién es el autor verdadero de los cinco o seis que se citan como tales en el transcurso de tan larguísima obra». Es interesante que, a propósito de Dostoievski y por los mismos años en que Baroja iba culminando sus *Memorias de un hombre de acción*, Mijaíl Bajtín describiera un modo de novelar que encarnaba la idea carnavalesca del mundo, un relato multilingüe, híbrido de lenguas que confluyen, se enredan y pelean entre sí como la tropa de personajes barojianos, mientras suenan voces en la calle y el camino, canciones populares y romances de ciego, y los protagonistas leen en voz alta a Dickens y a Walter Scott. Estamos, como diría Mainer, ante «el componente de teatralización que es inherente al espectáculo humano». El carnaval todavía incordia alguna vez. Le pregunté a un estudiante que se preparaba para entrar en la universidad si Baroja le sonaba. No lo había leído, pero, alumno de una conocida institución católica, me dedicó una sonrisa a través y dijo: «¿Baroja? Un granuja».

La obra, la vida, el reflejo

El mejor camino para acercarse hoy a Baroja, aparte de leerlo, es la biografía que le dedica José-Carlos Mainer. Presenta a Baroja en su excepcionalidad humana y literaria, y visto a través del rastro que ha dejado en las páginas de innumerables estudiosos, curiosos, hagiógrafos y maldicientes, admiradores y enemigos, desde principios del siglo XX hasta ahora mismo, todos conciliados en «la voluntad de sorprender el secreto barojiano en sus actitudes personales o en esa mezcla de transparencias, desleimientos y opacidades en que se convierte un texto literario cuando queremos ver al autor a su través». *Pío Baroja* es la biografía de un personaje público que hoy merece un volumen en una colección llamada *Españoles eminentes*, y de un hombre de familia siempre soltero, «un solitario acompañado». Mainer se acerca a las relaciones y las casas familiares de Baroja como si constituyeran un rasgo de carácter o, más aún, un rasgo de estilo del protagonista. Siempre próximo a sus padres, a su madre viuda y a sus hermanos, Baroja, sin embargo, podía escribir en 1917, a sus cuarenta y cinco años: «Si Mefistófeles tuviera que comprar mi alma, no la compraría con una condecoración ni con un título; pero si tuviera una promesa de simpatía, de efusión, de algo sentimental, creo que entonces se la llevaría muy fácilmente».

No se trata sólo de Baroja: había que captar la coincidencia de gestos políticos y literarios con los colegas coetáneos, seguir la sombra de la invención crítica y periodística de la Generación del 98. Había que definir al protagonista, pero también el ambiente, en un país degradado a periférico y en época de dificultades, hasta la convivencia con el franquismo, asimilado Baroja por los fascistas más puros, agoniosamente reconocido como precursor. Mainer ha hecho más: no separa la historia de Baroja de la de sus libros y personajes, aliando sinopsis y juicios, pasión lectora y distanciamiento analítico, incluyendo, si es necesario, las condiciones de publicación de las obras y los estados de

humor del novelista, y eligiendo siempre la cita adecuada para iluminar la esencia del biografiado en cada momento. Por ejemplo, el 27 de noviembre de 1942, Pío Baroja escribía: «Hace frío, no tengo qué leer, ni gente con quién hablar».

Justo Navarro ha traducido a autores como Paul Auster, Jorge Luis Borges, T. S. Eliot, F. Scott Fitzgerald, Michael Ondaatje, Ben Rice, Virginia Woolf, Pere Gimferrer y Joan Perucho. Sus últimos libros son *Finalmusik* (Barcelona, Anagrama, 2007) y *El espía* (Barcelona, Anagrama, 2011).