

- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO -

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

- PIO BAROJA - INDIVIDUALISMO Y SOLEDAD -

T E S I S

que presenta, para recibir el Grado de

DOCTORA EN LETRAS

de la Facultad de Filosofía y Letras,

la alumna

MARTHA DIAZ DE LEON DE RECASENS

- - - - -

MEXICO, D. F. - 1956



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"Ahora la soledad no me entristece ni me asustan los murmullos misteriosos del campo, ni el graznido de las cornejas. Ahora conozco el árbol en que cantan los ruiseñores y la estrella que lanza su mirada confidencial en la noche. Ya encuentro suaves las inclemencias del tiempo y admirables las horas silenciosas del crepúsculo en que una columna de humo se levanta en el horizonte".

BAROJA (Pío)-Familia, Infancia y Juventud,  
Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias,  
Tono II - Biblioteca Nueva - Madrid - 1948.

Pío Baroja, a través de toda su obra, nos deja ver su manera de pensar y de sentir, sus inclinaciones, sus aficiones artísticas, sus ideas literarias, su manera de ver las cosas de su tiempo, su pensamiento político y filosófico, su apreciación de la literatura española y universal, etc. Y para no dejar, nada, recoge toda la crítica, favorable o no, y nos da también su reacción ante ella.

Seguramente hay pocos autores literarios que brinden una oportunidad como la que brinda Baroja para que le conozcan, para que le entiendan; y sin embargo continuamente se queja de la poca comprensión de sus lectores para con su obra. Sobre todo con lo que respecta a los lectores de España y de Latinoamérica.

Y a pesar de este sentir de Pío Baroja, creo que se le puede entender perfectamente, ya que tenemos sus libros para poderlo hacer. Supongo que es muy difícil encontrar una obra suya por pequeña que sea, en donde no deje traslucir cuando menos una pequeña parte de su ser íntimo.

Tal vez a ese afán de Baroja de estar dentro de sus libros se deba parte de la reacción en contra de su obra. A muchos les debe parecer que hay demasiado Baroja dentro de sus novelas; y como Baroja es un ser rebelde en esencia, y profundamente individualista, claro está que no encaja dentro del patrón mental de la generalidad de los hombres, en donde están sus lectores.

A mi parecer, ese afán de estar dentro de su propia obra, es la circunstancia feliz que nos permite comprender a Baroja. Sin ella la tarea hubiera sido mucho más difícil. Con muchos autores literarios pasa que hay que interpretar sus pensamientos, leer entre líneas, etc. Pues bien, con Baroja no hay que hacer más que digerir sus frases cortas, absorber -

LOS MOTIVOS DE LA SOLEDAD DE PÍO BAROJA

SU INDIVIDUALISMO FRENTE A LA SOCIEDAD.

Naturalmente que la soledad de que tanto nos habla, y hasta nos hace sentir Baroja en sus libros es un fenómeno de individualidad. Es nada menos que un elemento esencial de la individualidad del escritor, de su modo de ser y de actuar. Y ya que tiene este papel en la obra de Baroja es necesario, si queremos conocer bien a Pío Baroja y a su producción literaria, analizarla hasta donde sea posible.

Desde luego, notamos que esa soledad de Baroja viene desde muy lejos. El mismo nos habla de ello en sus memorias. Baroja se describe a sí mismo como un individuo "maternal", más cercano a la madre que al padre; y a continuación rechaza toda la explicación freudiana que pudiera darse a este hecho (1). Tal vez tenga razón en rechazar a Freud para encontrar el verdadero sentido de este modo de ser (maternal como él lo llama); pero es indudable que esa cercanía a la madre, dejó grabada en su carácter una como marca indeleble: su timidez, que más tarde iría a desembocar precisamente en esa soledad feroz y elocuente, que es el lugar de donde parte la acción de las novelas y de los personajes de Pío Baroja.

El hecho de sentirse mejor al lado de la madre que del padre, era ya una señal de la existencia de la sensibilidad de Baroja, distinta a la de los chicos de su edad, con los que muchas veces se reunía a jugar y a pelear; pero de los que se sentía diferente. No es que tuviera una sensibilidad femenina por su cercanía a la madre, sino que por esa sensibilidad

---

(1) BAROJA (Pío), Familia, Infancia y Juventud, Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias. Tomo II p.109, Biblioteca Nueva. Madrid 1948.

tan suya era por lo que se acercaba a la autora de sus días, en donde encontraba la paz y tranquilidad que necesitaban sus pensamientos.

De esa soledad temprana, nos habla Baroja en sus novelas "Aventuras, Inventos y Mixtificaciones de Silvestre Paradox" y en La Sensualidad Pervertida. En la primera de ellas nos dice del personaje masculino cuando joven: "Después Silvestre, en vez de juntarse con la antigua pandilla de amigos, que celebraba sus reuniones en el billar de una taberna infecta de la calle de las Mañuetas, y encontrándose superior a sus camaradas, comenzó a andar solo, para pensar a sus anchas en sus héroes, y se subía por las tardes a un árbol carcomido de la Taconera, el árbol del Cuco, y allí ya se figuraba estar en las islas fantásticas y dominios espléndidos ideados por sus autores favoritos" (2). De su sensibilidad diferente a la de sus compañeros, nos habla en La Sensualidad Pervertida: "Yo creo que no soy naturalmente brutal, pero tuve que serlo, porque entre los chicos de Villazar, el que no amenazaba y se pegaba estaba fastidiado para siempre... Yo creo que nunca me puse con los fuertes, contra los débiles. Tenía odio a los grandes que se manifestaban déspotas y bárbaros..." (2 bis).

Así resultaba que la sensibilidad de Baroja lo lanzaba a la tinidez y a la soledad, que eran como un recinto cerrado en donde no entraba nadie más que él y desde el cual él soñaba y contemplaba a sus semejantes -

---

(2) Baroja (Pío), Aventuras, Juventud y Mixtificaciones de Silvestre Paradox. Tomo II p.30. Obras completas. Biblioteca Nueva, Madrid 1947.

(2 bis) Baroja (Pío), La Sensualidad Pervertida. Tomo II, Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.

con ojos críticos, por el hecho de ser él distinto a los demás.

Y de esa sensibilidad temprana de Baroja parten muchos hechos que quedaron cristalizados en lo que él llama "fondo sentimental del escritor", que es como el trasfondo en donde queda sedimentado todo lo que a un escritor ha impresionado y que viene a ser como su fuente viva, pero ya cristalizada, de inspiración. Esa cristalización de hechos es tal vez lo más importante en la vida de un escritor; y es precisamente la sensibilidad individual y distinta de cada uno lo que hace a sus obras ser lo que son. El conocer los hechos de la vida que han impresionado a un escritor, que han quedado grabados en su trasfondo íntimo, es cosa principal. Ellos, muchas veces, nos indican el por qué de la acción de un novelista, nos llevan a conocer sus motivos y sus fines.

Hemos dicho que de la soledad de Baroja parte la acción de su novela. En efecto, esa soledad en la que desde pequeño se encerraba, le permitía soñar libremente. Así, tomaba como base para sus sueños, las lecturas de libros de aventuras como Robinsón Crusoe, o la presencia en su casa de objetos traídos por antepasados suyos de Filipinas y de China, los cuentos y leyendas vascas que su madre le contaba al anochecer, o los relatos de la guerra carlista que escuchaba de boca de su padre. La cristalización de estos sueños nos daría más tarde los libros con toda la acción y el movimiento que esos sueños tenían. Resultan de ellos "Las Aventuras de Paradox, Las Inquietudes de Shanti Andía" y todos sus libros con tema de la guerra carlista y aquellos en donde hay también la presencia fantástica de las leyendas vascas de brujas y duendes.

Es indudable que los libros de Baroja tienen una acción y un ritmo que la vida del autor estuvo lejos de seguir. Ortega y Gasset no compren

de el ideal por la acción que siente Baroja, y que muchos de sus personajes llevan a cabo, y por qué Baroja, "Condenado a una existencia inerte - en la atmósfera inmóvil de España", puede tener ese ideal (3). Tal vez - después de conocer "el fondo sentimental" de Baroja y de percatarnos cómo el solitario que era el joven Baroja realizaba sus sueños, entendamos por qué "la acción por la acción" es cosa tan importante en la obra de este - escritor.

Ortega y Gasset encontró la explicación a esa acción de Baroja, en - el hecho de la vida del autor (vida de adulto), sin atractivos, y siempre en un ambiente igual, quien precisamente, como contraste a esto, pone en - sus personajes toda la acción que él no pudo tener. César Barja da otra - explicación al movimiento y acción de la obra y de los personajes de Baro - ja. Para él esta acción obedece a un choque entre la manera de ser del - escritor y el medio ambiente, es el resultado de una inadaptación social - (4). Naturalmente que en última instancia es una inadaptación social, ya que lo es la soledad misma en donde toman forma todos los sueños de acción y movimiento de Baroja. Pero no hay que olvidar el trasfondo íntimo don - de cristalizaron las impresiones que motivaron los sueños. Es pues la - sensibilidad misma del escritor la fuente de la acción que tienen sus li - bros y que llevan dentro sus personajes; y la soledad del escritor sirvió para darle forma a todas las posibilidades que latían en su intimidad.

No se puede negar, por ejemplo, que los recuerdos que Baroja tenía - de la guerra carlista (que en cierto aspecto contribuyeron a acrecentar - su reacción en contra de la vida española) quedaron en su mente como una - preocupación y en su "fondo sentimental" como una fuente de inspiración -

---

(3) ORTEGA Y GASSET (José), Ideas sobre Pío Baroja, Antología Crítica (Baroja en el Banquillo, Tribunal Español) p.32. Librería General, Zaragoza.

(4) BARJA César, Libros y Autores Contemporáneos, p.299. - Librería General de Victoriano Suárez, Madrid 1935.



artística. Así lo demuestran todos sus libros que tienen como inspiración la guerra carlista. Pero, para llegar más al centro de lo que tratamos de decir cuando hablamos de la cristalización de unos hechos que impresionaron a nuestro escritor y que fueron el motivo de su inspiración artística, veamos lo que él mismo nos dice de sus primeros recuerdos de infancia: - "El recuerdo más antiguo de mi vida es el intento de bombardeo de San Sebastián por los carlistas. Este recuerdo es muy borroso, y lo poco visto por mí se mezcla con lo oído. También tengo una idea confusa de la vuelta de unos soldados en canillas y de haber mirado por encima de una tapia un cementerio pequeño, próximo, en donde había muertos sin enterrar con uniformes rotos y podridos" (5). Y así sigue Baroja hablándonos de la huella que la guerra carlista dejó en su mente tierna, en cómo escuchaba a su padre hablar de ella, y cómo esta lucha afectaba su vida y la de sus familiares y amigos. Es natural que un suceso tan espantoso como lo es una guerra, chocara y dejara un impacto en un alma sensible como la de Baroja; y nada de extraño tiene que más tarde, toda la acción de ese suceso haya surgido en sus obras.

Y ya que hablamos de todo ese mundo de recuerdos infantiles que es para Baroja tan esencial e importante, está bien referirnos a esa especie de morbosidad, que muchos han reprobado, que le hace hablar en algún libro de asesinatos y ejecuciones":

Entre los recuerdos de que el mismo Baroja nos habla, está el de un envenenamiento que hubo en la vecindad de su casa en San Sebastián; y el

(5) BAROJA (Pío), Familia, Infancia y Juventud. Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo II, p. 88. Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

de una ejecución en Pamplona de la que Baroja cuenta: "Una de las impresiones más grandes que recibí en Pamplona fué la de ver pasar por delante de mi casa, en la calle Nueva, a un reo de muerte, a quien llevaban a ejecutar a la Vuelta del Castillo, ante un baluarte de la muralla próximo a la puerta de la Taconera. El reo se llamaba Toribio Eguía, y había nacido a un cura y a su sobrina en Aoiz. Iba el reo en un carro, vestido con una hopa amarilla con manchas rojas y un gorro redondo en la cabeza. Marchaba abrazado por varios curas, uno de los cuales le presentaba la cruz; el carro iba entre varias filas de disciplinantes con sus cirios amarillos en la mano. Cantaban éstos a responsos, mientras el verdugo caminaba a pie, detrás del carro, y tocaban a muerto las campanas de todas las iglesias de la ciudad".

"Luego, por la tarde, lleno de curiosidad, sabiendo que el agarrotado estaba todavía en el patíbulo, fui solo a verle, y estuve de cerca contemplándole. Parecía un fantasma horroroso, vestido de negro y manchado de sangre. Tenía las alpargatas sin meter en los pies. Al volver a casa no pude dormir por la impresión, y el recuerdo me duró largo tiempo" (6).

Ahora bien, el mismo Baroja se encarga de decir que el recuerdo de su niñez y juventud tienen una importancia capital en su formación de escritor. Así lo reconoce cuando en el discurso de su ingreso a la Academia Española, habla de su propia vida y llama a este discurso "La formación psicológica de un escritor" (7).

Así pues, poco a poco, vamos descubriendo las raíces del fondo psicológico de Pío Baroja, raíces que serán el principio de toda su producción intelectual. Seguramente el recuerdo del envenenamiento de sus vecinos, el de la ejecución, el de los soldados descuartizados en la guerra carlist

(6) Ibidem p.p. 142-143.

(7) BAROJA (Pío), La Formación Psicológica de un Escritor (Discurso de ingreso en la Academia Española) p. 864, Obras Completas, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

ta, etc., dejaron una huella que produjo ese interés peculiar que tiene Baroja por describir crímenes célebres (con gran detalle) o el de hablar-nos de ejecuciones y relatarnos cuentos de humor tétrico como aquel de las coles que crecían en el cementerio y que eran las más grandes y sabrosas del pueblo a causa del buen abono que tenían (8).

Podríamos remontarnos todavía más lejos en el análisis del mundo infantil de Baroja, en donde tiene un punto de partida la formación de su carácter, con el elemento soledad, y podríamos agregar otros: humorismo, (un humorismo especial), tradición, capacidad de contemplación (contemplación crítica del mundo en que vive), etc. Podríamos llegar, en este tratar de hurgar lo que hay en el fondo de la obra y del mundo personal de Baroja, hasta el principio de todo lo que está antes que él y que indudablemente influye en su ser y en su obra. Nos referimos al hecho de que Baroja pertenece a un grupo étnico especial, con un sentido del humor especial también; con sus propias tradiciones y leyendas, misteriosas y distintas de las puramente hispánicas; y con un sentido de la vida y de la muerte que puede resultar extraño para el resto de la península hispánica. Es indudable que Baroja tiene, y siente, esta influencia de lo vasco, y él mismo nos habla de ello cuando se refiere a su manera de escribir, a su estilo de escritor: "Desde un punto de vista psicológico, la forma que emplea cada uno es la consecuencia de su raza y de su cultura".

"No puede ser lo mismo proceder de un país en que se haya hablado durante siglos un idioma, que ser hijo de extranjeros. En este sentido,

---

(8) BAROJA (Pío), Las Coles del Cementerio, Vidas Sombrías (Cuentos) p. 1028, Obras Completas, tomo VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

los más pobres en castellanidad y en latinidad, de España y de Hispanoamérica, tenemos que ser los vascos...."

"La forma típica viene de un fondo de raza, y en el escritor, cuanto más personal es, más se nota su ascendencia" (9).

Esta influencia de lo vasco, en Baroja, tiene una relación con la manera como el escritor siente y habla de lo misterioso, de lo anormal, de lo tétrico, de lo macabro. Ese especial deseo de describirnos el aspecto patológico del hombre, espiritualmente hablando, (relatos de crímenes espeluznantes), ese su humor algunas veces macabro; y su insistencia en escribir sobre las misteriosas leyendas vascas, sus comentarios acerca de temas necrológicos, sus personajes literarios con manías necrófilas, podrían tener la explicación del sentido especial que tienen para Baroja la muerte, la vida, lo cómico, etc.

Para Baroja ese sentido tétrico de lo cómico, debe ser una cosa natural. A él la muerte le disgusta; pero no le horroriza, porque es capaz de hablar de ella continuamente. Llega a ser un tema de inspiración literaria; y tiene especial interés en que la muerte sea parte de la vida, algo cotidiano. Hay pueblos que se asustan con la muerte, y hay pueblos que conculgan con ella; para Baroja la muerte es parte del hombre y por eso se ocupa de ella (tal vez sus años de médico y sus prácticas de hospital ayudaron en este sentir). En un artículo suyo, Los Necróforos, Baroja habla de los ritos funerarios del País Vasco, y al final relata un he-

---

(9) BAROJA (Pío), La Intuición y el Estilo, Desde la Última Vuelta del Cerro, Memorias, Tomo V, p.p. 293-294. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

cho que tiene todos los elementos macabros necesarios para despertar su interés y tomarlo en cuenta para su artículo: "Hace muchos años, en la portería de una imprenta, se murió el portero, que era un hombre cojo, que tenía un pie deforme y una bota de un palmo de alta. La mujer, la hija y las vecinas de la casa llamaron a un barbero, que afeitó al muerto y le rizó el pelo y el bigote. Luego, las mujeres le vistieron, le pusieron un cuello de pajarita y la bota monstruosa en el pie deforme. Después le colocaron una botella y, dentro, un papel con el nombre y el apellido, no sé con qué objeto, quizá para que no se confundiera con otros en el cementerio o en el valle de Josafat.

Dos cajistas, uno que se llamaba Zarzuela y otro a quien decían "el Maturranga", entraron a ver el cadáver".

"-¿Y qué lleva dentro de la botella? - preguntó "el Maturranga", que era un poco borracho.

-Parece que lleva un billete - contestó Zarzuela.

-Pues no le falta más que el puro para ir a los toros - añadió "el Maturranga".

Este fué el comentario que mereció el adobo que hicieron del muerto las mujeres de la casa" (10).

Desde su juventud más temprana, la obsesión de Baroja era ser distinto a los demás. En realidad, ya desde entonces se encontraba solo, en medio de una sociedad que le repugnaba. Había momentos en que le dolía su soledad, sobre todo en los momentos críticos de la adolescencia en que el

---

(10) BAROJA (Pío), Los Necróforos. Tomo V p. 1244. Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

joven necesita compañía. En esos momentos de crisis Baroja quería ser distinto a los demás, quería llamar la atención de los demás por lo que fuera, incluso por su físico. El dolor que sentía era el de saberse diferente a los demás y no poder demostrarlo, la soledad se acentuaba a su alrededor, y aunque ésta llegaría a ser su verdadero refugio más adelante, en esos momentos le molestaba. En La Sensualidad Pervertida la tragedia del adolescente Baroja queda clara a nuestros ojos: "Por entonces me asaltó una verdadera enfermedad de amor propio y de egotismo: la aspiración de ser interesante a toda costa; pensaba grandes extravagancias, y si no las realizaba era porque no me decidía a ello; pero estaba siempre cavilando algo con el fin de llamar la atención. Hubo día que anduve cojeando. Suponía sin duda, que la cojera era un gran procedimiento para atraer todas las miradas hacia mí" (11).

En este párrafo vemos el deseo del adolescente de demostrar su presencia, de hacerse ver a toda costa; sólo que en el caso de Baroja el problema era más grave porque no se podía hacer notar en una sociedad en la que no encajaba, de la que no le agradaba formar parte. Generalmente en la pubertad el hombre necesita la compañía de sus semejantes, más que en ninguna otra época de su vida. Es entonces cuando el "yo" adquiere dimensiones desproporcionadas; es la época de las pandillas en las que se lucha por ser el más avezado entre todos. Pero precisamente porque es la época en que el "yo" comienza a tener verdadera forma y sentido en el joven, este fenómeno tiene que tener lugar entre grupos de individuos de la

(11) BAROJA (Pío), La Sensualidad Pervertida, Tomo II p. 873, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.

nisma edad, en donde la competencia y la comparación ayudarán a dar solución al problema del adolescente.

Con Baroja no podía pasar así; él sabía íntimamente que era superior y por eso no podía competir con sinceridad, aunque superficialmente tratara de hacerlo. En un momento de desesperación dice: "Me hubiera gustado ser un tipo flaco, moreno, esquelético y esquinudo, porque las mujeres que conocía, empezando por la "Serviliana", tenían como una gran cosa al tipo cenceño y el pelo y los ojos negros" (12). Este deseo de ser como los demás, de vulgarizarse, es solamente un acto de desesperación; que indudablemente no es sincero. El mismo Baroja se encarga de aclararnos esto cuando al hacer referencia a un individuo que llegó al pueblo donde él residía y que era lo que llaman un "dandy", dice: "Yo, la verdad, por ese instinto de plebeyez igualitaria innato en el hombre y que impulsa a odiar toda distinción, sentí al verle cierta hostilidad; pero la hostilidad se convirtió en simpatía cuando me vi paseando con él y compartiendo la animadversión de la gente" (13). El "dandy" sirve a Baroja como medio para expresar su ser distinto. El viste igual y sigue siendo él mismo; pero tiene el valor de acompañar a un personaje diferente a todo lo conocido. Entonces el adolescente se da cuenta del verdadero sentido de su vida: "¡Cómo bebí las palabras de aquel muchacho! ¡Saltar de enmedio de la rutina de las costumbres a otro ambiente! ¡Dominar el medio social! Esta idea halagaba mi orgullo de una manera terrible" (14). Ser diferente a toda costa, pero superiormente diferente, éste es el verdadero fin -

---

(12) Ibidem.

(13) Ibidem pp. 875-876.

(14) Ibidem.

para Baroja: ¡Dominar el medio social! Sí, pero individualmente, como un ser aparte, aislado de los demás. El adolescente se decide a estar solo: "Decidí no volver al café, donde jugaban los sargentos al billar y a la lotería, ni andar con Pepe Plaza" (15). Pero al mismo tiempo que hace esta gran decisión, el joven solitario siente miedo. ¿Será capaz de hacer lo extraordinario, de saltar la línea de lo vulgar y corriente? En aquellos momentos no encuentra los medios, sólo siente su soledad que lo aparta de todo aunque lo proteja: "Pero ¿cómo dar el salto de la zona gris, de sombra, en que yo vivía, a la zona de luz en que me hubiera gustado vivir? ¡Qué cerrado el horizonte! Sentía murallas hasta en las nubes" (16).

Después de la crisis de la adolescencia, en que llegó a dudar, en que por un momento (muy pequeño) quiso ser igual a los demás, viene la realidad, lo verdadero, el deseo de ser distinto, aun en lo físico, se acusa dolorosamente de nuevo: "En aquella época me sentía humillado por una porción de cosas y, sobre todo, por mi figura. No deseaba ser más alto, me parecía bien una estatura media; en cambio me fastidiaba no ser esbelto y no tener un aspecto acusado, aunque fuera siniestro. Nada más lejos de lo siniestro que mi tipo... No se podía decir de mí que fuera un hombre desagradable, pero sí que era borroso y sin ningún carácter" (17). En esta época de juventud Baroja ya se ha decidido a ser distinto; pero no ha encontrado los medios para serlo y tiene por eso un gran temor de

---

(15) Ibidem.

(16) Ibidem.

(17) Ibidem p. 888.



permanecer entre lo vulgar. Ya para entonces Baroja no duda, él sabe que es superior a su medio: "Durante mucho tiempo he pensado, con una profunda tristeza, que mi sino podía ser completamente vulgar y ramplón; pero a pesar de esto, yo no me creía ni vulgar ni ramplón" (18).

Ahora que en el caso de Baroja el problema de llegar a ser diferente y superior era mucho más difícil de lo que podía ser para otros, (aunque aparentemente fuera más fácil). El no encontraba medios para hacerse diferente a los demás, y si los hubiera encontrado, no le hubieran gustado. Detestaba lo vano y lo material de la vida (cosas necesarias para el triunfo social), no era capaz de seguir un sistema para el conocimiento de alguna ciencia, (cosa indispensable para dominarla); no tenía aptitudes para los negocios, (le faltaba actividad y constancia). Sus ideales, según él mismo dice, eran: independenciam y conocimiento de la vida. Con esto sólo, quería triunfar, cosa bien difícil. Quería solamente: "Vivir decorosamente, hacer el menor daño a los demás y tener la mayor satisfacción posible". "No he pretendido la gloria, ni el dinero, ni la importancia social. Vivir y contemplar. Ese ha sido mi ideal" (19). Y a pesar de querer solamente esto, tenía un deseo vivísimo de no ser una persona vulgar. A primera vista esto parece una contradicción; y sin embargo, los únicos medios de que Baroja se ha valido para ser distinto y para triunfar, son precisamente vivir y contemplar.

Para Baroja el vivir es percibir y captar; cosas que se pueden hacer pasivamente, al igual que el contemplar. Es curioso cómo en medio de es-

---

(18) Ibidem, p. 894.

(19) Ibidem.

ta pasividad surge la acción, acción aventurera, sin límite. Pero tanto la pasividad como la acción tienen como fuente la soledad. Soledad que hace al escritor percibir, captar y luego juzgar; y que le hace pensar en vidas activas y en aventureros intrépidos; un como ensueño de su trasfondo íntimo que tiene rastros de su niñez y juventud idealistas y soñadoras.

La soledad que rodea a Baroja comienza a apretar más y más, y surgen sus primeros resultados. Después de la lucha tremenda del adolescente y de la indecisión del joven, queda un rastro de amargura y de dolor. A pesar de que se ha dado ya el salto a la línea divisoria, hay sin embargo una rabia interior, tal vez por haberse quedado tan solo. Y esa rabia se manifiesta en contra de la sociedad española, en contra del mundo en general. Ellos son los culpables de la soledad de Baroja (así lo siente él) y aunque esa soledad es su arma más poderosa y lo que le encubre y protege para poder vivir y contemplar el mundo, sin embargo, allá, en lo más íntimo del ser, queda la duda. Tal vez hubiera sido de otro modo si hubiera vivido en otro medio social: "Alguna vez alguien me ha dicho: usted es un indisciplinado. Sí, he contestado yo; pero no un indisciplinado voluntario. ¡Qué más hubiera deseado yo que encontrar un hombre o una institución que me hubiera dirigido bien por un camino de sensatez y de cosas razonables!... Si el mundo hubiera sido una bola de cristal, muchas veces lo hubiera roto de un puñetazo o de una patada" (20). El descontento es patente, y comienza a tener forma ese sentimiento triste y amargado en contra de la sociedad en general, que servirá para darle más fuerza y vigor al individuo.

---

(20) Ibidem, p. 889.

Había una necesidad de ser libre. Ya se estaba solo, y faltaba el ser libre, el formarse un ideal propio, sin ataduras y sin sumisión. Al sentir Baroja que la sociedad en que vive es la causante de su manera de ser y pensar, comienza a sentir una rebeldía rabiosa en contra de todo lo que ella representa. Piensa naturalmente que hay que guiarse por un ideal, pero ese también será un ideal puramente barojiano: "Me parece muy lógico someterme a todo lo que es racional; pero ¿someterme a una organización instintiva, vieja, que se hunde por todos lados? No... no hay posibilidad de bienestar, dentro de la sumisión. Es, pues, una condición indispensable la libertad, la autonomía espiritual" (21).

Desde entonces la autonomía espiritual será uno de los principios que rijan la vida de Baroja. A veces esa autonomía llega a degenerar en la destrucción misma de la libertad, de esa casi libertad por la libertad que siente Baroja: "Para mí, para mi libertad, es más ofensivo acatar la ley que obedecer a la violencia". Llega a hablar de una dictadura con un ideal de libertad (cosa imposible) y con un programa de bienestar auténticamente barojiano: "...un dictador que dijera: voy a suprimir los toros, y los suprimiera; voy a suprimir la mitad del clero, y la suprimiera, y pusiera un impuesto grande sobre la renta, y mandara hacer carreteras y ferrocarriles, y metiera en presidio a los caciques que se insubordinan, y mandara explotar las minas, y obligara a los pueblos a plantar árboles, ..." (22).

La libertad se traduce para Baroja en poder ser, pensar, sentir, tal como él quiere, sin prejuicios de ninguna clase, sin interferencias de la

---

(21) Ibidem, p. 893.

(22) BAROJA (Pío), Aurora Roja (La Lucha por la Vida) Tomo I p. 577, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid 1946.

sociedad. Más tarde esa libertad se extiende hasta el decir y escribir - no sólo lo que quiere, sino como él quiere. Así tenemos como resultado - de esta independencia una literatura exclusivamente barojiana en forma y contenido.

Muchas veces intentó dejar su soledad, pero la compañía, el encajar dentro de la sociedad de su tiempo le parecía imposible: "Durante mucho tiempo esta soledad, el graznido de las lechuzas, el aullido de los lobos, me llenaban de angustia y de inquietud. Entonces intentaba acercarme a la ciudad; pero al querer entrar en ella me paraban en la puerta y me ponían como condición para pasar el dejar a la entrada unos sueños gratos, más gratos que la vida misma" (23).

En los momentos en que verdaderamente siente el aguijón de la soledad hiriéndolo en lo psíquico, y casi con repercusiones de ese dolor en lo físico, es cuando siente más odio por esa sociedad que parece como que trata de aislarlo de los otros hombres. Y a pesar de que la soledad la lleva dentro Baroja, poco a poco comienza a hacer una especie de análisis de todos los componentes de esa sociedad culpable. Parece como que quisiera encontrar la verdadera causa de su soledad (aunque seguramente él conoce el origen y la causa del estar solo). Y en ese análisis que nosotros no llamaríamos concretamente crítico, a pesar de que así lo parece, pero que tiene más de contemplativo, de tomar lo que está tal como se presenta, de tomar la realidad sin interpretaciones extrañas, comienzan a -

---

(23) BAROJA (Pío), Familia, Infancia y Juventud, Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo II, p. 86, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

surgir las partes integrantes de la sociedad española, no a la manera naturalista, como cadáveres disecados, ni con un realismo crudo, aunque sí de una manera real pero pasada a través del tamiz de las facultades receptoras de Baroja, lo que producirá una impresión particular que dejará en las cosas y personajes de los que trata una huella de la extraordinaria sensibilidad del escritor.

Así, aparece la mujer en los libros de Baroja con caracteres únicos. La mujer es, en la obra de Baroja algo muy distinto de lo que es para la mayoría de los literatos españoles anteriores a él. No es el ser idealizado de los románticos, ni hay en ellas la depravación que pueda encontrar un naturalista, ni son grandiosas a la manera galdosiana, ni son insignificantes y sin importancia. Son precisamente algo que existe en una sociedad, en la cual influyen ya sea para su provecho o para su mal. Están junto al hombre como seres indispensables pero con la importancia que en realidad tienen, sin exageraciones falsas.

Ahora, que esas mujeres de Baroja, tienen un gran defecto, que es el de estar creadas a imagen y semejanza de la impresión que de la mujer tiene el escritor. Y ya sabemos cuándo comenzaron a quedarse grabadas en el fondo del alma de Baroja algunas impresiones, y de qué manera. Tenemos pues que buscar el origen de esta nueva impresión (la de la mujer, o la de las mujeres en general). Claro que de manera general, y para comenzar, diremos que la idea que resulta de la impresión barojiana de la mujer es una idea certera; pero solamente de manera general. En lo particular habría mucho que discutir.

De su vida juvenil en un pueblo quedaron, entre otras cosas, en el alma de Baroja, unas ideas muy desagradables con respecto a las mujeres. El tenía un ideal de la mujer, sacado naturalmente de sus lecturas, en su soledad íntima; y la realidad a la que estaba expuesto un adolescente en un pueblo, era muy distinta del ideal: "Yo soñaba con Carlotas como la de Werther. Mujeres como "la Serviliana", tan brutales, o como las hijas de la Dominica, a quienes se les podía decir las mayores suciedades, no me entusiasmaban;..." (24).

Sin embargo, ese ideal de la mujer pura comenzó a convertirse en algo imposible para el joven Baroja. En el contacto con sus amigos y en el ambiente del pueblo, Baroja comenzó a darse cuenta de que los ideales en materia sexual y amorosa son difíciles de lograr. Lo que había en el pueblo, lo que se hablaba y lo que estaba en la mente de los chicos de su edad era muy distinto de lo que él en su intimidad deseaba: "Nuestra conversación estaba hecha con alusiones picantes; a cualquier palabra, aun a la más inocente, se la encontraba un sentido lúbrico, y ellas y nosotros lo cogíamos al vuelo" (25).

"Esta preocupación de ver en todo malicia y erotismo me quedó mucho tiempo, y cuando, ya hombre, pude hablar con las mujeres sin buscar siempre en las frases segundas intenciones lascivas, tuve una gran tranquilidad" (26).

---

(24) BAROJA (Pío), La Sensualidad Pervertida, Tomo II, p. 818, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.

(25) Ibidem, p. 877.

(26) Ibidem.

En esa época de inseguridad juvenil y con los problemas de todo adolescente (más los de la timidez y soledad), Baroja no encontraba el camino que debía seguir en materia amorosa. El medio en que vivía le daba asco y no se decidía a seguir la trayectoria de los jóvenes de su época. El fondo moral de sus pensamientos contrastaba con la realidad que veía a diario. Llegó hasta a dudar por completo de la integridad moral de la mujer, y, más tarde esta idea se convirtió en una renunciación completa a alcanzar el amor ideal. De adulto ya, hay una decepción íntima, una falta de acción en materia amorosa.

En su época juvenil no había decepción todavía, pero había un sentimiento de asco ante lo sexual, debido al ambiente de corrupción en que se movían los jóvenes del pueblo en que vivía Baroja: "Estaba yo entonces en una constante exasperación erótica. Todas las mujeres me gustaban: las bonitas, las feas, las solteras, las casadas, las niñas y las viejas, a todas las miraba como una presa deseable... Si a veces pensaba que podía encontrar una mujer simpática y dulce para quererla, pensaba en esto como se puede pensar en poseer un castillo en Escocia o en oír serenatas en una góndola a la luz de la luna en Venecia. Las mujeres me parecían una caza difícil... Yo creía en aquella época que la vida era un estercolero disimulado con algunas florecitas retóricas del más puro papel de estraza. No me parecía que el mundo se diferenciara gran cosa de una pocilga, en donde la mujer hiciera de gamella y el hombre de cerdo. La gamella sucia y mezquina, para el pobre; la limpia y bien surtida, para el rico... Me indignaba la estupidez de las mujeres" (27).

La estupidez de las mujeres, esta fué la solución que encontró el a-

---

(27) Ibidem p. 882.

dolescente incomprendido. Y aunque reconoce su falta de decisión: "Esta idea de la dificultad de la mujer iba unida a mi poca decisión"-y su cordedad de genio (timidez), la mujer es la culpable, ella no es más que un ser integrante de una sociedad que se empeña en dejarlo solo, en hacerlo diferente a los demás; sin pensar que él es el que se empeña, con sus propios medios, en vivir apartado: "La lectura me iba dando ideas distintas a la generalidad, y al contrastar mis opiniones con las de los demás, me veía aislado y descentrado. Así me resultaba siempre que tenía algún entusiasmo por alguna muchacha del pueblo. Hablaba con ella y me entraba una gran decepción, y hasta una exasperación al notar, por ejemplo, que el militarcito o el pollo que a mí me parecía un tipo petulante y ridículo era considerado por ella como el modelo de la gracia y de la simpatía. Esto excitaba mis celos y humillaba mi amor propio" (28).

De esta lucha juvenil surgió la decepción del adulto: "Para mí, la solución en el porvenir será algo así como la despoetización del amor físico, sin vestirlo, sin mentirlo, sin darle aire de aventura ni prestarle proporciones falsas" (29).

Alrededor de estas impresiones juveniles de fracaso e incomprensión con respecto a las mujeres, basa Baroja su idea de la mujer en general y de la española en particular: "...la mujer desarrolla poco su inteligencia; por eso siente poco el dolor moral... por su indiferencia para el dolor físico y por su menor capacidad de experimentar el dolor moral, es insensible y cruel".

"Este es hecho general a todos los países; pero mayor en aquéllos en

---

(28) Ibidem.

(29) Ibidem.



donde la cultura de la mujer es nula. Por eso en España, en donde es casi negativa, la insensibilidad y la crueldad de la mujer son grandes" (30).

El dolor que siente Baroja ante la insensibilidad de la mujer, no es más que un fenómeno con características de su individualidad herida. No es que la mujer sea cruel para con todos. La mujer ha sido cruel para él y eso basta para hacerla culpable de un pecado general. Baroja generaliza lo que debería permanecer estrictamente particular: "Una de las cosas que demuestra también la crueldad de nuestras mujeres es la hostilidad que sienten por el pretendiente desdeñado. Como si el haberse fijado en ellas fuera ya un atentado a su dignidad, se muestran con él severas, y, en cambio, son amables para el que las mira con indiferencia";. Baroja seguramente está hablando de él mismo, sintiendo el dolor en carne propia cuando dice: "...dedican al pobre hombre enamorado las miradas desdeñosas, las sonrisas mortificantes; no le ahorran ni una humillación, ni un dolor" (31).

Probablemente las impresiones juveniles quedaron grabadas de una manera indeleble en el alma sensible de Baroja; y al pasar a su trasfondo íntimo, permanecieron como una sustancia o un remanente de gran influencia en todo lo concerniente a sus pensamientos con respecto a la mujer. Desde luego, no creemos que Baroja recibiera a lo largo de toda su vida esas impresiones femeninas tan negativas. Tampoco dudamos que los ejemplares de que él nos habla en sus libros existan. Pero eso de tener una idea casi general con respecto a la mujer, seguramente que obedece a ideas preconcebidas, guardadas en el subconsciente y motivadas por impresiones

(30) BAROJA (Pío), La Secularización de las Mujeres, El Tablado de Arlequín. Tomo V p. 43, Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

(31) Ibidem.

juveniles que hirieron a una mente y a una sensibilidad de gran percepción y finura.

Naturalmente que nos hacemos cargo del choque que existe entre la realidad social española y el mundo de la realidad de Baroja; y comprendemos perfectamente el origen de ese choque, y sabemos que muchos de los elementos de esa sociedad no pueden pasar a formar parte de su mundo. Esto nos hace comprender el por qué de la actitud de Baroja con respecto a la mujer española de su época y de su tiempo, mujer delimitada por multitud de prejuicios sociales, fórmulas y preceptos religiosos falsos. El mundo anarquizante de Baroja, superior, por encima de preceptos sociales, con una estructura moral propia, de gran rectitud, no podía aceptar lo falso de los convencionalismos sociales, familiares y religiosos del mundo de la mujer de su tiempo.

Pero no hay que olvidar el elemento subconsciente que es el que ha servido para hacer la generalización de un hecho individual. Su "yo" fué herido y dejado aislado en un período de lucha por su preeminencia, y entonces su dueño reaccionó de la manera que ya conocemos: replegándose, refugiándose en su soledad que es el elemento que le da la importancia que necesita. Desde ahí contemplará el mundo, la sociedad en que vive y sus elementos (entre ellos las mujeres) y esta contemplación que le hará comparar lo existente en su modo individualmente estructurado y lo verdaderamente real lo llevará a ese choque del cual surgirán sus ideas particulares.

Hay que reconocer, sin embargo, que a pesar de esas ideas de que hablamos con respecto a las mujeres, Baroja trata de encontrar una solución

(además de la estupidez) con la cual las mujeres pudieran ser entes más útiles a la sociedad y al hombre mismo, y en un arranque de sinceridad (de esos muy frecuentes en él) acaba por afirmar que en último término el peor culpable es la sociedad: "Toda sociedad en donde trate de eliminarse la influencia femenina es una sociedad anómala. En la sociedad española, a la mujer se la relega al hogar, no se la deja influir por su inteligencia ni por su corazón, y domina por sus malos instintos" (32). Y entusiasmado con sus propios pensamientos llega hasta creer en la influencia de la mujer en el progreso social: "Mientras en el progreso no entre de lleno la mujer y lo adorne y lo embellezca, el progreso no existirá" (33). Cree también en el mejoramiento del hogar con la participación de la mujer en la sociedad, y siente que en la vida española esto no suceda así: "La colaboración activa de la mujer en la vida social no implicaría, ni mucho menos, la destrucción del hogar; al contrario, lo afirmaría, le daría una cohesión moral que ahora no tiene" (34).

A esa estructura moral del mundo barojiano, que choca con la del mundo real en que vive tiene que parecerle extraño e inadecuado el comportamiento de una mujer común y corriente, y así se lamenta: "No se nota, y es cosa triste, que la mujer española evolucione hacia la cultura... Es extraordinario el tipo de la señorita de buena posición que se ha creado desde hace poco tiempo acá. Obligaciones, ninguna; conocimientos, ídem; vanidad y deseo de divertirse, ilimitados" (35).

---

(32) Ibidem.

(33) Ibidem.

(34) Ibidem.

(35) BAROJA (Pío), Las Horas Solitarias, Tomo V, p. 336, Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

Cuando piensa en la libertad que él preconiza para todo el mundo, y que parece no conceder a la mujer para que haga y piense lo que quiera, entonces hace ver precisamente las cualidades morales que son como la espina dorsal que sostiene su mundo, y que son la clave del por qué de muchas de sus ideas: "-Sí, libertad, pero con vida interior, con deberes morales, con deberes intelectuales" (36).

Para Baroja, las mujeres parecen ser seres extraños, sin ninguna norma moral con fuerza suficiente para regir sus vidas. Él habla de la mujer decente comparándola con la mujer de conducta más baja. Para Baroja que la mujer actúe bien o mal en la sociedad, que obedezca sus normas o que se las salte no tiene importancia. Él lo que quiere de la mujer es que tenga una estructura moral que la deje libre y pura a pesar de que viva rodeada del más abyecto de los ambientes. Si una mujer es cortesana, a Baroja no le importa, para él es buena y tiene un valor humano siempre y cuando obedezca a principios que le hagan sentir su desgracia o que le permitan tener valoraciones de tipo moral y hasta estético. Así vemos que en el personaje femenino de "El Arbol de la Ciencia", Baroja resuelve el problema de una mujer de mala conducta. Lulú es una mujer con ideas socialmente reprochables, pero con un mundo interior moralmente estructurado, que no corresponde a su actuación en la vida real: "En el fondo de su falta de ilusión y de moral, al menos de moral corriente, tenía esa muchacha una idea muy humana y muy noble de las cosas. A ella no le parecía mal el adulterio, ni los vicios, ni las mayores enormidades; lo que le molestaba era la doblez, la hipocresía, la mala fe. Sentía un gran de

---

(36) Ibidem.

(37) BAROJA (Pío), El Arbol de la Ciencia, Tomo II p. 484. Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.

seo de lealtad" (37). Para Baroja el principio de toda idea de moral está en la sinceridad, y esta cualidad la aplica a sus personajes. Lulú es una persona con una gran sinceridad para consigo misma y eso la lleva a ser leal a unos principios que para ella tienen más valor que algunos preceptos sociales.

Así, llevado por esta idea del mundo interior distinto y más valioso que el real, el del exterior, no encuentra en la mujer casi nada que tenga un verdadero valor. Para él lo que sucede de malo con la mujer, y sobre todo con la mujer española, es que está perfilada por la sociedad que es el molde que da forma a sus actos y a sus pensamientos. Si la mujer se liberara de esa influencia de lo social, adquiriría más valor ante los ojos de Baroja. Para él la ciudad tiene un ambiente que ahoga y esto se debe a la opresión que en ella ejercen los diversos elementos que constituyen la sociedad. Así el hombre español del campo es superior para Baroja (en algún aspecto) que el de la ciudad. Y al hablar de hombre se refiere a los dos sexos. Claramente nos hace ver cómo a él le repele que la mujer obedezca los preceptos religiosos (fenómeno social) y que actúe bajo la dirección de los que predicán esos preceptos: "Los hombres en general son insignificantes. En todas las ciudades de España, el hombre produce una sensación de insignificancia que no está del todo en la raza, porque en el campo el español tiene carácter, a veces demasiado carácter" (38).

"La mujer en estas ciudades está a la altura del hombre. En general da la impresión de un animal lascivo y religioso que hace cabriolas bajo

---

(38) BAROJA (Pío), Las Horas Solitarias, Tomo V, p. 339. Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

el látigo del confesor" (39).

Llevado también por esta especial valoración suya, no reconoce cualidades espirituales en la mujer decente: "Ciertamente, no es raro que las mujeres casadas que tengan amantes se puedan identificar con las cortesanas; tampoco es extraño que nuestras señoritas se diferencien tan poco de las cocineras; lo que sí es raro es que las vírgenes locas de una burguesía gazmoña como la nuestra sean espiritualmente iguales a las mujeres de los burdeles" (40).

Baroja ha hablado de una emancipación de la mujer, de una real incorporación de ella a la vida española; pero siempre sin perder de vista la estructura moral de su mundo íntimo; acordémonos de sus palabras: "libertad con vida interior, con deberes morales, con deberes intelectuales". - Este es el verdadero ideal para el modo de ser de la mujer según Baroja, y es por eso que no le interesa ninguna otra evolución que sufra la mujer hacia la libertad (libertad que no es la que libera al yo íntimo); así se refiere a la mujer:

"En estos pueblos se nota más la evolución porque no va acompañada de otra evolución intelectual clara que le sea paralela. La emancipación se refiere únicamente a las relaciones de los sexos. Las mujeres parece que quieren afirmar que esta cuestión de los noviazgos, de la coquetería, de los adornos, etc., etc., no es cosa de segundo término y para estar relegada a un rincón, sino que es algo serio y trascendental y que tiene derecho a la luz del sol" (41).

---

(38) BAROJA (Pío), Las Horas Solitarias, Tomo V, p. 339. Obras Completas. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

(39) Ibidem.

(40) Ibidem, p. 338.

(41) Ibidem.

Se ve claro cómo esto es para Baroja algo superfluo. La verdadera importancia está en la valoración de las cosas, en la libertad absoluta del ser íntimo para aceptar o negar lo que se crea bueno o malo. Este mundo intelectual es el que no alcanzan a percibir las mujeres, según Baroja y es al que hay que llegar por encima de todo. Es un mundo con deberes y obligaciones morales, pero basado en la sinceridad y en la lealtad que se engendran gracias a la libertad íntima del ser; es un mundo distinto del exterior, pero con validez real, porque el dueño de ese mundo vertirá hacia afuera el resultado de todas las elucubraciones interiores, y de esta manera tendrá influencia en el exterior. Baroja nos habla de esa realidad interior con sus normas de valoración y comprensión de las cosas, y de la calidad inferior que tiene para él el mundo diario, el que está influido directamente por la conducta humana: "Claro, a nosotros, viejos intelectualistas encenagados en la rutina de pensar, gente para quienes el mundo exterior no es más que una realidad problemática; para nosotros que creemos que lo trascendental es comprender las cosas y que lo demás no tiene importancia, no nos puede entusiasmar esta evolución de las mujeres hacia su emancipación que tiene, hoy por hoy, como base la función de la matriz y del ovario más que la función del cerebro" (42).

Al analizar el mundo de la mujer, Baroja no encuentra en él lo que le gustaría encontrar, la idealización juvenil, chocando con el medio ambiente en que se encontró el adolescente, la timidez, el apartamiento y la soledad producen una impresión negativa del mundo femenino. Pero al mismo tiempo que hay esta impresión, el ideal adquiere fuerza en el adul-

---

(42) Ibidem.

to y la contemplación de ese mundo femenino le hace creer en mejoras que podrían acercar a la mujer de su tiempo a su ideal. Así la crítica que hace de la mujer española, toma forma de lamentación. El quisiera cambiar a la mujer a su manera, o mejor dicho, quisiera que fuera de determinada manera, y se lamenta de que no sea así, y al lamentarse, surge la crítica, que parece destructora pero que tiene finalidades constructivas. En La Dama Errante, Baroja expone todas sus objeciones al mundo femenino que él conoce. Así nos habla del modo de ser de las jovencitas de su tiempo, cuando se refiere a las primas de María Aracil.

Claro que al referirse a esta manera de ser de la mujer joven española, comete el pecado de la generalización (el yo herido se acuerda y salta, haciendo desmesuradas las cosas): "Sus primitas eran algo tontas, de una ignorancia terrible, pero no esencialmente malas. Lo característico en ellas era la falta de curiosidad por todo. Sus madres tenían la convicción de poseer unos portentos, unas mujercitas perfectamente aptas y educadas, y, sin embargo, estas muchachas vivían desde los trece o catorce años una vida inmoral, subordinando todos sus planes al marido futuro, si llegaba, estudiando las maneras de excitar el sentimiento sexual del hombre, dedicándose a la caza legal del hombre, sin pensar que podían tener una vida suya, propia, independiente de la eventualidad del matrimonio" (43). Aquí vemos cómo lo inmoral es lo hipócrita; para Baroja la verdadera inmoralidad es la falta de sinceridad. Luego viene la generalización, y nos habla de la mujer española con un deje de desencanto y de pesar. Sin duda es algo que le duele, el saber a la mujer de esa manera que tan-

---

(43) BAROJA (Pío) La Dama Errante, (La Raza), Tomo II p. 236. Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.



to le disgusta: "La vida de la mujer española actual es realmente triste. Sin sensualidad y sin romanticismo, con la religión convertida en costumbre, perdida también la idea de la eternidad del amor, no le queda a la española sostén espiritual alguno. Así, tiene que ser y es en la familia un elemento deprimente, instigador de debilidades y anulador de la energía y de la dignidad del hombre. Vivir a la defensiva y representar es todo su plan" (44).

Este párrafo sugiere en último término un reproche a la sociedad española, más que a la mujer. La mujer española es de determinada manera porque lo social tiene gran influencia en ella. La debilidad de la mujer le permite aceptar todo lo absurdo que tiene el mundo social y le hace actuar doblegándose a sus preceptos. Es así como esta sociedad es la causante del actuar de la mujer, y para esa sociedad va el reproche. Baroja nos habla de esta delimitación del carácter de la mujer española por la sociedad en otro párrafo de La Dama Errante: "El sentimiento de la categoría social, unido al del pecado, enfermaba a estas mujeres el alma. Luego, el casuismo de la educación les había infundido una hipocresía sutil: la idea de hallarse legitimado todo, con tal de llegar en buenas condiciones económicas a la situación legal del matrimonio. El hábito del disimulo y de la mentira, les quitaba generosidad e inocencia, y la muchacha de dieciocho años era más maquiavélica y más complotadora que su madre. Así, con frecuencia, era la niña la que aconsejaba, la que daba en la casa los consejos más prácticos y eficaces" (45).

---

(44) Ibidem.

(45) Ibidem, p. 237.

A lo largo de la obra de Baroja encontramos palabras parecidas, - que se refieren a la mujer. A veces nos presenta mujeres del mundo elegante, como en César o Mada, pero estas tienen una superficialidad - algo grandiosa, que va muy bien con el mundo en donde se mueven. Las mujeres del país vasco que nos pinta Baroja, tienen más carácter, sobre todo si son del campo. Pero la contrafigura femenina opuesta a la que resulta enmarcada en esta opinión triste que Baroja tiene de la mujer contemporánea suya, la encontramos en La Dama Errante, en la persona de María Aracil. Este personaje femenino es la identificación más íntima con el ideal de la mujer de Baroja, que además tiene elementos del propio Baroja. Hemos encontrado al fin la existencia de un ser que es el mismo Baroja vertido dentro del mundo femenino. Este ser es María Aracil, una mujer distinta a las demás y que se mueve a impulsos de un ideal que más que el ideal de un escritor, es el escritor mismo.

Cuando Baroja describe el carácter de María Aracil, está describiendo su propia manera de ser. Recuérdese cuando hablábamos de la importancia que la sinceridad, la lealtad tenían para Baroja. Para María Aracil esto también es un principio de vida y de actuación y por esto, precisamente, (igual que Baroja) es un ser solitario: "María, - viviendo aislada, se sentía necesariamente, un poco puritana. La hipocresía, la afectación, le indignaban; le molestaba oír esas conversaciones de amigas en donde todas las palabras suenan a una maldad. El ser sincera consigo misma primero, y después lo más sincera posible con los demás, constituía para ella un deber, una regla de conducta"(46)

---

(46) Ibidem, p. 238.

María Aracil es como una especie de mujer-Baroja y es por esto - que llena el ideal de este escritor, porque es él mismo. Sufre de las mismas incomprendiones que el hombre-Baroja y es un ser infeliz dentro de la sociedad en que vive: "María, en medio de aquel ambiente infeccioso, intentaba luchar con otras armas, vivir con otras ideas, crearse una vida para ella sola,..." (47). Y para poder vivir rodeada de - mujeres que no eran como ella, tenía que fingir; pero aún fingiendo, - las otras la dejaban sola, se apartaban de ella. Y María sólo tenía - (como Baroja) el refugio de la soledad.

Este personaje femenino es el ideal de Baroja porque es un ser individual y libre. La sociedad en que vive no afecta en lo más mínimo su intimidad, y corresponde exactamente al ideal del hombre de Baroja; pero lo extraordinario de estos dos ideales es que son el escritor mismo. El es, pues, su propio ideal de humanidad.

A María Aracil la ha identificado tanto consigo mismo que hasta - tiene ella sus mismas preferencias literarias, sus principios morales, sus gustos críticos y le hace sentir, en materia amorosa, respecto al - hombre, los mismos reparos que siente él respecto a la mujer en gene--ral. A María le pasa lo que a Baroja, no puede encontrar su ideal de - masculinidad, como éste no podía encontrar el suyo de feminidad antes - de r a María Aracil.

ya que hablamos de un ideal femenino de Baroja, creemos que se - podría hacer una distinción entre ese ideal que podríamos llamar inte-lectual que representa María Aracil, y otro ideal de los sentidos, que

---

(47) Ibidem.

podría ser un ideal sensual, sentimental. Este último ideal tiene para su logro, las mismas dificultades que el puramente intelectual, por eso si lo analizáramos, tocaríamos los mismos puntos que al tratar de analizar la existencia del ideal del intelecto.

Pero sí es conveniente, ya que Baroja nos habla de ese tipo intelectual que viene a ser en el fondo él mismo; y luego nos relata la existencia de un ideal puramente sensual (con su parte intelectual influyendo solamente sobre los sentidos), referirnos a este último también.

Baroja nos habla de una mujer rusa que conoció en París y que siendo un personaje real, es al mismo tiempo uno de los personajes femeninos de La Sensualidad Pervertida. Esta mujer es la encarnación del ideal de sensualidad de Baroja. Ana es el nombre de esta mujer que afecta solamente a los sentidos. Su misma inteligencia: "La braquicefalia no le impedía a Ana ser inteligente; por el contrario, la inteligencia dominaba su vida quizá demasiado...", influía directamente en los sentidos y no en la mente, y lo mismo pasaba con sus conocimientos y sus preferencias. ¿Sería Ana la encarnación del ideal verdadero de Baroja? Tal vez una mujer así lo hubiera alejado de su soledad. Seguramente algo intuyó Baroja cuando refiriéndose a Ana escribe: "A mí se me llenó la cabeza de melancolía al pensar en aquella mujer, al pensar que podía haberla encontrado cuando yo era más joven y ella estaba libre" (48).

(48) BAROJA (Pío), Intermedio Sentimental, Galería de Tipos de la Época, Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias. Tomo VII pp.940 y siguientes. Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.

BAROJA FRENTE A LA CIRCUNSTANCIA ESPAÑOLA

Y SU ACTITUD FRENTE A OTROS PUEBLOS

El individualismo de Baroja va aumentando a medida que su ser íntimo choca frente a lo existente en el mundo en que vive.

Conocemos ya el elemento soledad que hace crecer la individualidad de Baroja. La soledad es sin duda un elemento muy importante en el desarrollo de ese individualismo del escritor que le hace sentir la diferencia entre la realidad de su mundo interior y la del exterior que lo rodea.

La fuerza de este individualismo barojiano aumenta con el análisis que él mismo hace de todas las circunstancias que están a su alrededor.

La importancia del "yo" aumenta en la soledad en que lo deja ese continuo explorar y contemplar las cosas del mundo exterior. Baroja se siente distinto, y esta contemplación de su ser diferente, en contraste con el de los demás, le hace lanzarse a hablar y comentar las cosas que chocan con su manera de ser, con su propia individualidad.

Baroja no cree en la existencia de una generación del 98. Pero si nos atenemos a lo que Salinas (1) y Díaz Plaja (2) nos hacen ver acerca de la exactitud en llamarle generación del 98 a ese grupo de escritores que surgen a finales del siglo pasado; y a lo que el mismo Baroja nos dice, a pesar de su discrepancia con la aplicación del término "generación del 98", resulta que los escritores agrupados dentro de

(1) SALINAS (Pedro) Literatura Española Siglo XX. Segunda Edición, Antigua Librería Robredo, México, 1949.

(2) DIAZ - PLAJA (Guillermo) Modernismo Frente a Noventa y Ocho, Espasa - Calpe S. A., Madrid, 1951.

esa denominación expresan un sentir y demuestran una actitud especiales ante la realidad que los rodea. Y esa actitud y ese sentir son, precisamente, una de las características comunes a todos ellos.

Nos referimos a la reacción de los escritores del 98 ante el mundo español de finales del siglo pasado; a la crítica en contra de la generación anterior, y al deseo nunca satisfecho de superar lo malo y decadente de la realidad española de esa época.

Baroja, aunque impugna la existencia de la llamada generación del 98 como grupo homogéneo, tiene conciencia del clima histórico español en que los escritores de ese grupo se desenvuelven, y también del afán de superación que los inspira: "Nuestros padres vivían en un mal clima, pero vivían en un mal clima sin notarlo. Nosotros hemos vivido en un mal clima sabiéndolo, reconociéndolo, encontrándolo quizá peor de lo que era en realidad" (3).

Y Baroja también reconoce que si acaso hay un rasgo común característico del espíritu que anima al grupo de escritores de la llamada generación del 98, es éste un impulso individualista y romántico: "Yo he intentado si no definir, caracterizar lo que era esta generación nuestra, que se llamó de 1898, y que yo creo que podía denominarse, por la fecha de nacimiento de la mayoría de los que la formaban, de 1870, y por su época de iniciación de la literatura ante el público, de 1900. Fue una generación excesivamente libresca... Inadaptada por instinto, se lanzó al intelectualismo, se atracó de teorías... Se pretendía ir a los problemas con entusiasmo y con buena fe... Los caracte

---

(3) BAROJA (Pío), La Caverna del Humorismo, Segunda Edición, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920 p. 153.

res morales de esa época fueron, al menos entre los mejores individuos del grupo, la preocupación por la justicia social, el desprecio por la política, el hamletismo, el análisis y el misticismo. Las teorías positivistas comenzaban a estar en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas.... Cierta parte de la juventud tendía al germanismo, a un apartamiento del espíritu latino... Tipos de solitarios, con opiniones arraigadas, contrastaban con la audacia de charlatanes de feria de la generación anterior" (4).

Así vemos, que el mismo Baroja, quien trata de negar la posibilidad de la existencia de una generación denominada del 98, sin embargo reconoce la existencia de actitudes y características comunes al grupo de escritores de su época, que no son otras que las que se señalan como comunes a los escritores agrupados bajo el nombre de escritores de la generación del 98.

Desde luego hay un impulso romántico que mueve a él y a muchos otros a la rebeldía, a rechazar lo existente y a proponer normas para crear un ambiente mejor que el que los rodea. Baroja mismo en el párrafo anteriormente citado nos enumera los ideales de los escritores del 98. Y entre ellos está el de tratar de mejorar la sociedad en que se vive. Baroja y otros se sienten animados por el deseo de encontrar el verdadero destino de España. Y es por eso que se lanzan a la crítica de todas las valoraciones existentes.

Baroja comprende que para salvar a su país hay que acabar con todas las ideas de falso patriotismo, de supervaloración, que habían lle

(4) BAROJA (Pío) Final del Siglo XIX y Principios del XX pp. 5-7. Des de la Ultima Vuelta del Camino, Memorias, Biblioteca Nueva, Madrid, 1951.

nado la vida de España. De esa manera, irresistiblemente, se une a una causa común, que de distinto modo en cada uno, pero tendiendo en todos a lo mismo, marca la dirección ideológica de la generación del 98.

Otra característica esencial a este grupo del 98, es el pesimismo, que naturalmente Baroja profesa al igual que otros escritores, y que es motivado por una influencia shopenhaueriana; así como la acción y el deseo de lucha, que aparecen unidos y como contraste al pesimismo y a la falta de voluntad que caracterizan a muchos de los personajes creados por escritores del 98, están motivados por una influencia directa de Nietzsche.

En los libros de Baroja encontramos la presencia de la contemplación crítica del mundo en que vive y la reacción que le provoca lo que contempla y analiza, así como las soluciones que propone para mejorar la realidad existente.

Según hemos dicho, para los escritores del 98 está en primer término España, y a ella dirigen sus mayores críticas en su afán de mejorarla.

Para Baroja, España es una preocupación constante, no solamente en el aspecto social y político, sino también en el estético. Literariamente España es para Baroja su principal inspiración en lo que también coincide con otros escritores de la generación del 98. A él le interesa sobremanera lo español, y es por lo español por lo que toda su obra se siente profundamente influida. La preocupación por España y su destino es una cosa inmanente a sus obras. Esto también tiene de común con la generación del 98: su españolismo.



Le interesa profundamente la época en que vive; pero en función de España; y le preocupa el papel que ésta desempeña en el mundo y su desarrollo material y científico, económico y artístico, y también sus hombres.

La obra de Baroja, además de este aspecto de que hablamos, tiene otro que sirve de contraste a éste; y es el que se refiere a su conocimiento y exposición del mundo europeo, distinto del español, que Baroja deja ver en sus libros. Esta exposición le lleva a hacer valoraciones de contraste, de tipo social, filosófico, estético, sentimental, etc.

Estas valoraciones de contraste están sin embargo, delimitadas por la influencia del "yo" de Baroja que será sin más, el Juez supremo y el que, para protegerse, necesitará, al valorar, al analizar (el ambiente español • el extranjero) una "capa de desdén que le encubra"(5).

Así el individualismo de Baroja se salva; su "yo", esa parte profunda de su ser, será el que dicte el resultado del análisis de crítica o de comparación.

El analizar las cosas y las situaciones de España y de fuera de España es parte de la obra barojiana. Se podría decir más, es uno de los motivos por los cuales existe la obra de Baroja. Ahora bien, ese análisis está presente en los escritores contemporáneos a Baroja, tal como lo hemos dicho en párrafos anteriores. El afán de ellos (y en esto coincide Baroja) es buscar el verdadero destino de España, el sentido de su existencia y la de sus hombres. J. Casaldueiro, en su libro -

(5) CASALDUERO (Joaquín), Vida y Obra de Galdós (1843-1920) pp. 19-20. Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1943.

(6) Ibidem.

Vida y Obra de Galdós dice que el propósito de Galdós es: "Alumbrar la conciencia histórica del pueblo español contemporáneo, servirle de guía, darle una pauta" (6) y que esto corresponde a la interrogación de la época, que era: ¿Cómo es España?, pregunta que a su vez era distinta a la pregunta de los románticos, que hacían por boca de Larra: ¿Dónde está la España?

Tal vez la pregunta que corresponde a la época de Baroja es: ¿Qué es España?

Esto es lo que Baroja se pregunta: ¿Qué es España? Toda la acción de que es capaz la pone al servicio de esta interrogación, y el dolor y el pesimismo y la abulia saltan a la superficie cuando comienza a encontrar una respuesta a esa pregunta.

Al tratar de buscar una contestación a este ¿Qué es España?, Baroja analiza, critica, revuelve todo lo que él conoce sobre España. Y nada mejor que su soledad para facilitarle ese escrutinio de las cosas que están a su alrededor. Gracias a esa soledad puede contemplar el fenómeno social de España con todas sus consecuencias.

Así, el contemplar, y luego analizar, hace que Baroja escriba precisamente sobre lo que contempla y analiza y lo que, como producto de esta contemplación y de este análisis, critica. Hay como resultado de esto muchas páginas certeras acerca de la vida española. Hay quienes ven en ellas un deseo de acabar con todo, de derrumbar, sin el ánimo necesario para levantar de nuevo lo destruido. Hay quienes piensan que esa fuerza negativa, por llamarla así, de Baroja, no lleva a ninguna par

---

(6) Ibidem.

te, que todo se debe a una degeneración de la sensibilidad barojiana, a un mal humor vital, a una desorientación que no lleva a ningún fin: "Baroja desorienta porque a veces parece un anarquista, un espíritu inquieto, dinámico, y a veces no parece sino un buen señor que grita de vez en cuando para que nos demos cuenta de que vive, y además de que está encantado de vivir, a pesar de gestos y palabras malsonantes".

"Es como un lago sin orillas en el que las embarcaciones se pierden y acaban por naufragar. Y no se puede tener en él gran confianza, y menos aún tomarle en serio. Tomar en serio a Baroja es una ligereza imperdonable" (7).

Pero ¿se puede hablar de fines predeterminados en lo social y en lo humano? Nada hay más cambiante y variante que el hombre y la sociedad. Baroja no puede señalar el camino a seguir; no es su deber hacerlo. No es un dirigente, ni su literatura está hecha para señalar caminos ni para orientar a las masas. Su literatura es estrictamente individualista y está hecha para seres individuales, con sus inseguridades, cambios, -ineficiencias.

A Baroja solamente le interesa lo que de ser individual tiene el hombre y lo que como individuo puede producir. Según este escritor la intimidad de cada ser individual es lo más importante que tiene el hombre y el satisfacer esta intimidad, naturalmente dentro de un código de principios morales e intelectuales, es el único fin ulterior que el individuo debe tener.

La fórmula clásica del liberalismo: Dejad hacer dejad pasar, es -

(7) CARMONA NENCLARES, F.: Baroja, Baroja en el Banquillo. Antología Crítica, Tribunal Español. Librería General, Zaragoza.

lo único que encaja perfectamente dentro del espíritu individualista barojiano. El fondo científico y los principios éticos de Baroja están de acuerdo con los principios del liberalismo en donde el individuo es lo primero. Si el liberalismo es constructivo o no, eso no interesa a Baroja. Para él lo bueno del liberalismo está precisamente en la importancia que dentro de él tiene el individuo.

Como un individuo solitario es como Baroja contempla a España, y es a este individuo o sea a la intimidad barojiana al que molesta y lastima la realidad española que contempla.

Ahora bien, el hablarnos de estos dolores y molestias que le produce lo que de España contempla no es desorientación ni destrucción. Es querer señalar en dónde está lo que duele, es mostrar los males para que se curen, es destruir para que se construya con mayor fuerza y estabilidad. Claro que no será Baroja el constructor; pero el hecho de saber ver de dónde proviene el mal ya es algo; el hacer salir a la luz lo podrido y lo mal oliente que minaba a España, tan sólo el hecho de hablar de estas cosas y de escribir sobre ellas, tiene una gran importancia.

En Divagaciones Apasionadas Baroja habla de cómo la soledad le ha ayudado en su afán de criticar el ambiente en que vive: (8): "Inadaptado al ambiente, he vivido un poco solitario, lo que quizá ha exacerbado mi descontento. No es raro, pues, que yo haya hablado mal de todo lo próximo a mí y bien de lo más lejano; no es raro que haya sido anticatólico, antimonárquico y antilatino, por haber vivido en un país latino, monárquico y católico que se descomponía y en donde las viejas pragmáti

---

(8) BAROJA (Pío), Divagaciones Apasionadas, p. 495. Obras Completas, Tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

cas de la vida, a base de latinismo y de sentido monárquico y católico, no servían más que de elemento decorativo".

"No es raro que haya sido abominador de la oratoria y de la retórica en un pueblo como el español, sobresaturado de retórica y oratoria - que no le permite ver la realidad".

Así Baroja explica el por qué de su crítica a la realidad española de su tiempo. Para él esa realidad es lo propio, y le duele que no sea como él desea, que no corresponda a lo que él tiene por una nación de cierta valía.

Hablando de la retórica, para él uno de los mayores defectos en que cae el pueblo español, dice: "Tomar las frases retóricas como hechos consumados es condición muy meridional. Hay español a quien no molesta que le digan en el extranjero que su patria ha sido cruel e inhumana; que no le sorprende que afirmen que no produce cultura científica y filosófica, y que se satisface al leer en un discurso diplomático, que llaman a España la noble nación" (9).

En este párrafo Baroja deja bien aclarado el motivo por el cual a él le molestan las cosas malas de España. No es que él se refocile ante lo defectuoso, en una actitud antiespañola, ni que critique sólo para satisfacer un afán de crítica innato en él. Baroja critica y se duele de los males de España porque quisiera que fueran las cosas en su patria de otra manera, y desgraciadamente no es así.

A él no le agrada que en el extranjero se hable mal de España; pero reconoce que si las cosas están mal en este país, eso lo tienen que

---

(9) Ibidem.

ver en el extranjero; y por eso no se satisface con lo mismo con que quedan satisfechos los demás. A él no le basta que España sea una noble nación: "A mí, en cambio, esto me fastidia, porque creo que no se llama nunca a una nación noble nación, o a un hombre caballeresco, más que cuando una u otro no sirven para nada. A Roma en su esplendor antiguo, o a Inglaterra en el siglo XIX, no se les calificó nunca de nobles naciones. Por el contrario: se les motejó de pérfidas y de egoístas. A Darwin o a Pasteur no se le ha ocurrido a nadie llamarles caballerescos" (10).

Baroja contempla el mundo de su tiempo con dolor y tristeza. La primera época de su vida deja un recuerdo doloroso e insubstancial; y en la época de su juventud se encuentra solamente con la corrupción y decadencia del mundo en que vive; su fina sensibilidad percibe mejor lo que hay de decadente en su tiempo: "El segundo período de mi vida, ya en plena juventud, se deslizó en Madrid, donde pude observar cómo toda la vida española se iba desmoronando por incuria, por torpeza y por inmoralidad. Este período, que coincidía con el fin del siglo XIX y con el principio del XX, fué una época de verdadera corrupción, de grandes fracasos y de algunas ilusiones; de muchas cosas malas y de algunas buenas. España, como otros pueblos de Europa, parecía entonces una mujer vieja y febril que se pinta y hace una mueca de alegría. Por debajo de su actitud se iba viendo cómo subía la marea del escepticismo".

"El tercer período de mi vida está dentro de nuestra época. Este tiempo, posterior a la guerra, tiene un aire de frialdad y de tristeza

---

(10) Ibidem, p. 496.

horribles. El mundo parece un campo de ceniza mientras arde esa llama sinestra de la Revolución rusa, llama que no calienta y que, en vez de dejar en la historia un drama sangriento y humano como el de la Revolución francesa, no deja al descubierto, en medio de sus inauditos horrores, más que disputas doctrinarias de pedantes del marxismo, una crueldad fría de aire chino..." (11).

Este aire de decadencia que percibe Baroja en la vida española de la época de su juventud, tiene su consecuencia en su literatura.

Pedro Salinas en su Literatura Española Siglo XX habla de la obra de Baroja y de los personajes barojianos como fenómenos cuya causa está en la época en que se dan. Al hablar de un personaje barojiano, Jaime Thierry al referirse a algunas novelas de Baroja dice: "Este es el típico protagonista barojiano, diríamos más, el protagonista de aquella primera fase de la vida española del siglo XX que se engloba bajo la denominación de "generación del 98". En una u otra forma, igual en Camino de Perfección que en El Arbol de la Ciencia, este personaje de Baroja es el hombre que quiere luchar indisciplinadamente por una vida cuyo sentido y finalidad apenas entrevé y que acaba por caer rendido, muerto en la contienda. Tampoco falta una forma externa de actividad, eso que Baroja llama acción y que considera como el nervio de la vida. Pero todo se quiebra por un defecto de continuidad en el hacer, de fe en los objetivos, por un tremendo fracaso de la voluntad. Estos personajes, un día, de pronto, se vacían, se caen a un lado del camino, muerta en ellos la primera y última de las voluntades, la de vivir" (12).

---

(11) Ibidem p. 493.

(12) SALINAS (Pedro), La Juventud Perdida de Pío Baroja, Literatura Española Siglo XX, 2a. Edición aumentada. Antigua Librería Robredo, México, 1949.

Esa falta de seguridad de los personajes barojianos, esa su falta de voluntad; y la visión negativa del mundo y de la vida españoles que tienen muchas de sus novelas, pueden corresponder muy bien a la impresión que del mundo en que vive tiene Baroja.

El ambiente y la sociedad en que vive le afectan profundamente; pero como en realidad el remedio adecuado para los males que esa sociedad tiene no lo encuentra, no puede señalarlo.

En sus libros encontramos las heridas que le produce el choque entre esa realidad en que vive y la realidad íntima de su ser. Ese choque produce heridas y sinsabores en su alma, deja huellas en su sensibilidad, y el resultado de todo esto lo encontramos en la obra y en los personajes barojianos. Al hablarnos de la época en que vive, francamente deja traslucir el disgusto que le produce lo torcido y malo de la sociedad de su tiempo y lo que esto le afecta. Todo ello nos hace llegar a la conclusión de que existió una relación entre el sentimiento de decepción que le produce su época y la abulia de sus personajes, y también entre ese sentimiento y "la gran exposición de fracasos vitales, de vidas despilfarradas que son algunas de sus novelas" (13).

Claro que esa percepción de los males sociales y ese dolor y pesimismo que siente al verlos es en Baroja una cosa distinta a lo que puede ser para otros hombres. Su individualismo, su sensibilidad extraordinaria son los que sienten y perciben el ocurrir de las cosas a su alrededor y son los que en última instancia reaccionan de manera peculiar (con una reacción muy propia). En otras palabras, la tragedia ocurre -

---

(13) Ibidem p. 127.



dentro del individuo - Baroja y es este individuo con una manera muy suya el que reacciona ante los hechos que percibe; y así también, y como consecuencia de esto, el producto de esa reacción será completamente original. Es pues el hombre y su manera de percibir las cosas lo que produce esas ideas y esas manifestaciones en contra del ambiente circundante; no exclusivamente a causa de la podredumbre que él alcanza a ver - (aunque esto obre como catalizador) sino por ser precisamente como él - es, por sentir como siente, por pensar como piensa, en otras palabras - por ser un ser distinto, con una individualidad muy fuerte y definida y con una sensibilidad muy acusada.

"Azorín" acerca de este aspecto de Baroja tiene algo importante que decirnos. Tal vez él mejor que nadie conoce la intimidad de Baroja. - Cuando Azorín nos habla de ese aspecto pesimista de la novela de Baroja, ofrece también una explicación: "¿qué es la vida? ¿Cuál es nuestro fin sobre el planeta? ¿Cómo encontrar la felicidad que ambicionamos? Pío Baroja es un pesimista irreductible. Tal vez de la lectura de sus libros surge angustiosa la sensación de que nuestra vida no tiene finalidad alguna y de que la felicidad, que creemos existe, es un vano fantasma. Hay en estas novelas hombres jóvenes que ven cómo va declinando su juventud en medio de esa espantosa inutilidad del esfuerzo; hombres viejos que ocultan su desconsuelo y su amargura en la brutalidad y en el cinismo; literatos, periodistas, burgueses, aristócratas... todos anquilados, sin orientación, sin plan, sin ideales. A primera vista podría creerse que el pesimismo del autor nace del desconcierto y de la iniquidad social. La injusticia reina en el mundo -dirá acaso un lector

candoroso-; haced que la paz, la concordia, el bienestar, la solidari--  
dad regulen los tratos y contratos humanos y habrá desaparecido esta a--  
margura, que un observador fiel de las cosas ha de hacer reflejar en sus  
libros. Y, sin embargo, nada más falso, si se investiga el pesimismo de  
Baroja. La raíz está más honda; no es de la sociedad de donde arranca  
el mal -cosa modificable-: es de la naturaleza misma del hombre, una e--  
indestructible en todos los momentos de la Historia, siempre igual -co--  
mo han creído los grandes pesimistas, Hobbes, Gracián, Schopenhauer- a--  
través de los siglos" (14).

Baroja trató, en una conferencia leída en la Casa del Pueblo de Ma--  
drid en mayo de 1927, de lo que es en esencia la realidad española de -  
las tres generaciones más cercanas a él; después de leer lo que allí di--  
jo queda ante nosotros con mayor claridad su pensamiento acerca de la -  
España que conoce, con sus críticas y las esperanzas del mejoramiento -  
social, económico y cultural de su pueblo.

Es muy certera la manera cómo compara a estas tres generaciones, -  
la de 1840, la de 1870 y la de 1900.

Sobre el aspecto cultural de la generación de 1840 dice que es "re--  
tórica, petulante, superficial, muy convencida de su valer. Sus conoci--  
mientos son escasos. Estos hombres no saben nada bien; han estudiado -  
de prisa" (15).

Sobre la moral de la generación 1840, dice que los hombres que per--  
tencen a ella tienen una moral muy precaria y poco firme y a los polí-

(14) "AZORIN": Ante Baroja, Colección Vascorecem, Librería General, Zara--  
goza, 1946.

(15) BAROJA (Pío), Tres Generaciones, p. 568. Tomo V, Obras Completas,  
Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

ticos les llama inmorales y capaces solamente de tener planes pequeños y aparatosos (16).

Al referirse a la condición social de España en aquella época hace el siguiente comentario: "Yo, como no tengo muy buena idea del medio social español, dudo mucho de que se pueda llegar aquí a ser rico honradamente" (17).

Respecto a la idea que esta generación tenía sobre España, Baroja dice: "Estos hombres de esta generación se figuraban, no se sabe por qué, que eran inmortales; no tenían idea clara ni de España ni del mundo; con relación a España, creían que únicamente valían Cervantes, y, a lo más Quevedo, es decir, que tenían de España la idea que habían recogido de nuestro país en cualquier manual extranjero (18).

Al hablar de esto último, recordamos lo que Joaquín Casaldueiro dice sobre la idea que de España tienen distintas generaciones: "El sentimiento de España no es nada nuevo. A Galdós no se le comprende sin la preocupación por España. Pero también la tienen los románticos, Larra y antes el siglo XVIII, y con anterioridad el Barroco. En el siglo XVII se dan cuenta de cómo el Imperio Español se pierde y comienza con esto la reflexión acerca de España. Este tema va cambiando a medida que se estudia, y se ha estudiado desde el punto de vista político, social, histórico, económico, etc.

En cambio, lo que no se ha estudiado es cómo, en cada época, este tema de la preocupación por España va unido al sentimiento de la Histo-

(16) Ibidem.

(17) Ibidem.

(18) Ibidem.

ria; y, precisamente por eso, este tema en cada época está estudiado de manera diferente" (19).

Lo interesante de las ideas que Baroja expone acerca de esas tres generaciones de que habla, es que concuerdan con la idea de época que se tiene al hablar de una generación. Es decir, un mismo escritor, Baroja, es capaz de delimitar las tres épocas con sus diferencias de ideas y sentimientos, con sus distintas influencias de tipo social y cultural, y con su diferente resultado en cuanto a lo humano. Así resulta que tenemos ante nosotros la manera cómo en tres épocas, históricamente diferentes, se ve a España. Cómo esas tres épocas, cuyas diferencias son muchas, sienten la preocupación por España.

Ahora bien, no nos olvidemos de que estas impresiones sobre tres épocas están pasadas por el tamiz del individualismo barojiano. ¿Hasta dónde hay en ellas ingredientes de Baroja?

Seguramente, además de estos ingredientes barojianos, habrá la influencia decisiva de la época de formación de Baroja el escritor y también señales del choque de la realidad social de esa época con la intimidad de Pío Baroja.

Acaba éste el comentario acerca de la generación de 1840 diciendo: "En la época de esta generación, todo el tono de la vida española baja: el valor, las ciencias, las artes, las industrias, el saber" (20).

De la generación de 1870, la que Baroja considera como suya, dice: "La generación nacida hacia 1870, tres o cuatro años antes o tres o cua

(19) CASALDUERO (Joaquín), Lecciones de Cátedra, Escritores del Siglo - XX. New York University. New York, 1950.

(20) BAROJA (Pío), Tres Generaciones, p. 574, Tomo V, Obras Completas.- Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

tro años después, fue una generación lánguida y triste; vino a España en la época en que los hombres de la restauración mandaban; asistió a su fracaso en la vida y en las guerras coloniales; ella misma se encontró contaminada por la vergüenza de sus padres" (21).

Con relación a la idea sobre España, Baroja se da cuenta de cuál es la preocupación de la época: "...fue una generación más consciente que la anterior y más digna; pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear al país. Si al intento hubiera podido unir un comienzo de realización, hubiese sido de esas generaciones salvadoras de una patria. La cosa era difícil, imposible" (22).

Baroja define concretamente los caracteres morales que rigen la época; y con ello brinda la explicación de por qué esta época rechazó lo que había heredado de sus padres, como algo nefasto para el futuro de su patria: "Los caracteres morales de esta época fueron: el individualismo, la preocupación ética y la preocupación de la justicia social... En política se marchaba a la crítica de la democracia, se despreciaba el parlamentarismo por lo que tiene de histriónico y se comenzaba a dudar tanto de los dogmas antiguos como de los modernos" (23).

En la generación de 1900 ve Baroja una generación resignada, que no trata de engañarse a sí misma; pero que tampoco se desespera con sus males.

De la idea que esta generación tiene de España Baroja dice: "Respecto a España, se nota que la miran sin exageración. Ya ven que el -

---

(21) Ibidem.

(22) Ibidem.

(23) Ibidem, p. 575.

(24) Ibidem, p. 582.

ritmo de España es más lento que el de los países de la Europa central y norte-occidental; pero si esto lo sienten como una desgracia, no intentan consolarse con frases retóricas, como sus abuelos, ni se entristecen al ver su impotencia de remediar el mal rápidamente como sus padres" (24).

Para Baroja la realidad está por encima de toda retórica, de todo el falso engaño con que se quiere tapar los oídos y los ojos del español de su tiempo. Y se queja, precisamente, de que el español no se entere de lo que es la realidad y de que viva engañado.

Cuando Baroja habla de esa falta de visión del español contemporáneo suyo, se queja amargamente de ello, y cuando compara esta peculiar manera de ser del español, con la manera de ser, en este aspecto, de un francés o un inglés, se desespera. Piensa que si España no se engañara a sí misma, si se quitara la venda con que se cubre los ojos, otra cosa sería. Y aquí está de nuevo la crítica que podría parecer destructiva; pero cuyo último fin es el de sacar a luz algo que no está bien y que a él, Baroja, le lastima, le hiere. Quisiera que en España las cosas fueran de otra manera; pero no es así: "El español actual es impotente para ver la realidad. No puede; no se entera; además, no tiene curiosidad ninguna".

"Un español llega al mundo como un viajero inquieto a la estación de un tren en donde la parada es larga. Va, viene, se sienta, pregunta una porción de cosas inútiles. Detrás de la mampara de cristales de esa estación hay un pueblo, un monte, un castillo... El español no se entera, tiene prisa. ¿Prisa para qué? Para nada... Así me representa" (24) Ibidem, p. 582.

sento al español andando por la vida, sin plan, sin tino, y, sobre todo, sin fuerza para ver la realidad (25).

Ese no querer ver la realidad es para Baroja una manera de poder vivir tranquilo. El querer ocultar la verdad de lo que sucede en España es para los españoles contemporáneos de Baroja un arma de defensa. Cuando no hay más remedio que abrir los ojos y percatarse de lo que sucede, surge el pesimismo. A Baroja lo que le pasa es que está en una constante lucha con la realidad porque su fina sensibilidad hace que la perciba mejor y antes que sus contemporáneos; por eso parece que viva en un disgusto constante con esta realidad que capta de manera distinta a los demás. El no cierra los ojos ante ella sino que llama la atención sobre ella y desea que se mejore.

Pero siempre la queja amarga está en su pluma. ¿Por qué los demás no se enteran? Así nos habla de la realidad:

"Cuando la realidad es completamente dura y amarga, el instinto de vivir hace que los hombres no la veamos; cuando la realidad comienza a dulcificarse un poco, los hombres comienzan también a verla y se hacen pesimistas".

"De aquí creo yo que nace el pesimismo de los que van enterándose de las cosas en España. Los que están tranquilos, los que consideran todo con un buen aspecto, es que no se enteran. Y esa es la mayoría de los españoles" (26).

Ahora bien, lo que finalmente vemos es que para Baroja la crítica

(25) BAROJA (Pío), El Español no se Entera, Nuevo tablado de Arlequín, p. 100, Obras Completas, Tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

(26) Ibidem, p. 101.

en sí es un medio y un fin -"En España la labor más revolucionaria, - más útil para la emancipación del pensamiento es la labor de crítica" (27), cosa que va unida según él a la realidad Española. Esto parece un absurdo si no se comprende que la crítica es para Baroja un fin in<sub>mediato</sub> que lleva consigo también un fin ulterior, más lejano, pero - más fructífero; un fin constructivo que la generación de Baroja sólo vislumbra y que desgraciadamente no llegó a su completa realización.

Es indudable que en España las cosas sufrieran un gran cambio hacia lo bueno en lo referente a la actuación humana en los veintes. - Sin las ideas críticas de la generación del 98, y yendo más lejos, - sin las ideas sembradas por las gentes de la Institución, esto no hubiera sido posible. ¿No ayudó a ello el revolver las cosas, el tratar de cambiarlas, el señalar sus defectos, en otras palabras, lo hecho por escritores como Baroja y Unamuno?

Por desgracia, los frutos, aunque maduros y bien sazonados, se obtuvieron solamente por muy poco tiempo. De esto la culpa no la tienen solamente los españoles. La política internacional es cosa muy complicada; y hasta el mismo Baroja en sus últimos tiempos ha tenido que callar para poder vivir y para poder seguir escribiendo sus recuerdos, que son casi solamente recuerdos lo que ahora escribe. Ha tenido que cerrar los ojos para no ver la realidad, para no caer en pesimismo que lo llevaría a la muerte. Recordemos sus palabras cuando habla de la tendencia del español a no querer enterarse: "es un procedimiento de defensa, es un velo que pone el instinto vital sobre -

---

(27) BAROJA (Pío), Las Ideas Disolventes, Nuevo Tablado de Arlequín, p.107, Tomo V, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.



las cosas para que podamos vivir" (28).

ANTECEDENTES FILOSOFICOS

EN LA OBRA Y EN LOS PERSONAJES DE PIO BAROJA

(Contemplación Crítica y Acción)

Si quisiéramos restringir la calificación de filósofo solamente a las personas que han creado alguna doctrina o que, por lo menos, se dedican profesionalmente a la filosofía, entonces no cabría considerar como tal a Baroja. Pero si, por el contrario, ampliamos el significado de esta palabra para calificar a quien siente de un modo auténtico las preocupaciones y los problemas filosóficos, entonces hay que estudiar a Baroja y su obra desde el punto de vista de sus relaciones con la filosofía. Es un hecho patente que en Baroja hay constantemente una auténtica preocupación filosófica que se revela a lo largo de toda su obra, y a la que además él se refiere explícitamente repetidas veces en sus "Memorias". Y es también un hecho notorio que varias filosofías de su tiempo han ejercido una fuerte influencia en el desarrollo de su propio espíritu y de su obra literaria.

Nótese ante todo que la obra de Baroja manifiesta a lo largo de todas sus fases una verdadera preocupación por hallar una explicación de la vida y del mundo. No son las lecturas filosóficas las que llevan a Baroja hacia esa preocupación. Más bien a la inversa: esa preo

(28) BAROJA (Pío), El Español no se Entera, Nuevo Tablado de Arlequín, p. 100 Tomo V, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

ocupación experimentada de modo sincero es la que lo lleva a bucear en las obras de filosofía, especialmente las de su tiempo, en busca de guía o de orientación. Esta preocupación hace que se refracten en su espíritu algunas de las ideas de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX, sobre todo aquellas ideas que van de acuerdo con las características de su personalidad individual, que mejor riman con su propio temperamento. Así, resulta que en Baroja su filosofía es una filosofía vivida, vivida por él en su vida, o sobre todo, las más de las veces, vivida por él indirectamente a través de los personajes que crea en sus novelas. Las vidas de sus personajes principales vienen a ser frecuentemente como ampliaciones de la vida de su autor, como la realización de vidas que a Baroja habría agradado vivir, como sustitutivos de cosas que hubiera querido ser pero no fué. Ahora bien, sucede que algunos de esos proyectos de vida, que a Baroja le hubiera gustado vivir, y que en compensación hace vivir a sus personajes, son en parte proyección de rasgos de su verdadera personalidad profunda, pero en parte también la reacción de esa su individualísima personalidad a concepciones filosóficas con las que sintió alguna afinidad, unas veces entrañable y otras superficial. En Baroja se hace visible de modo mayúsculo el carácter que la filosofía tiene de función vital. Una filosofía es un intento para tratar de resolver problemas con los que el hombre tropieza en su vida, y que no pueden ser abordados en otro plano. Claro que la filosofía pretende lograr verdades válidas, intelectualmente justificadas, pero ante todo nace como una función en la existencia humana, para satisfacer íntimas ur-

gencias.

Baroja, ya desde sus comienzos como escritor, parece que sintió agudamente algunas de las angustias y de las decepciones intelectuales en las que empezaba a prepararse la gestación de la crisis de nuestro tiempo.

Tempranamente Baroja perdió la fe; y no pasó más tarde por ninguna conmoción que le llevase a recuperarla. Estaba, por lo tanto, carente del apoyo que da una creencia religiosa. Le faltaba ese apoyo. Pero sentía la necesidad de un sostén, de una concepción del mundo y de la vida, a cuya luz se le aclarasen múltiples problemas que le preocupaban. No podía hallar ese sostén adhiriéndose a una determinada concepción filosófica, porque en su época -y Baroja es muy de su época- el prestigio de los grandes sistemas metafísicos había hecho quiebra. En efecto, es un hecho que, mientras que hubo tiempos en que se intentó lograr seguridad espiritual sobre la base de un gran sistema filosófico --Santo Tomás, Leibnitz, Spinoza, Hegel, etc.--, por el contrario, desde la segunda mitad del siglo XIX, esa esperanza perdió mucho cuerpo. Independientemente de que reconozcamos las muchas aportaciones positivas con que los grandes sistemas metafísicos enriquecieron el pensamiento en innumerables aspectos, esos sistemas fracasaron en su propósito de suministrar una concepción total del mundo y de la vida, que satisficiera de veras las ansias del espíritu. Ese modo de sentir no fue solamente un efecto del positivismo dominante en la segunda mitad del siglo XIX, sino que fue la consecuencia de una quiebra de aquellos sistemas en cuanto a la ambición que los ani-

mó. Hoy en el siglo XX ha renacido francamente la filosofía, la mediación metafísica florece de nuevo espléndidamente, y, sin embargo, - las gentes ya no esperan de ésta una concepción total del mundo y de la vida que ofrezca la seguridad anhelada. Esta es una de las razones de la crisis de nuestra época, sobre todo en el aspecto que ésta tiene de desorientación, insatisfacción y de inseguridad.

Ya desde un principio, la obra de Baroja refleja esa insatisfacción y esa inseguridad, así como el afán de colmarlas. El fondo filosófico de la obra de Baroja se halla enmarcado por una situación de inseguridad (1). Los nuevos intentos de construcción metafísica, como, por ejemplo, el krausismo --que se había limitado a un pequeño círculo-- no le seducen. Baroja siente el tormento de esa inseguridad, y se afana a lo largo de toda su vida para superarla, para encontrar asidero firme. Pero sucede que Baroja carece del sentido de lo trascendente: lo único que le interesa es esta vida. Por eso el problema se hace más candente. "La vida es lo trascendental del hombre hasta que se acaba" (2). En este aspecto parece que Baroja tuvo el presentimiento de algunos de los temas, o, mejor dicho, de algunas de las actitudes, que caracterizan ciertas filosofías existencialistas --no todas-- de nuestros días. A tal respecto hace Helmuth Demuth una muy penetrante observación (3): dice que en ese peculiar "materialismo", auténticamente español, Baroja y Unamuno se tocan. A primera vista, esto suena como algo paradójico. Y, no obstante, es así. Cier

(1) Esta es también la opinión de DEMUTH (Helmuth) en su obra: Pío Baroja: Das Weltbild in seinen Werken, Hagen, 1937.

(2) BAROJA (Pío), Rapsodias, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, p. 23.

(3) Ob. cit.

to que Unamuno no se siente satisfecho con esta vida, con la terrenal, por lo cual anhela con pasión la inmortalidad; pero la inmortalidad - la quiere para el hombre real, individual y concreto, que es él mismo, Unamuno, para "este hombre de carne y hueso" (4). Por su parte, Baroja, a quien la idea de "un más allá" le es extraña, tiene que reclamar, con mayor apremio, que "esta vida", que "este aquí", que "este mundo", tenga un sentido.

Baroja siente, en efecto, la urgencia de hallar un sentido para esta vida terrenal. Quiere encontrarlo a todo trance. Sabe que no puede recoger este sentido de la religión, pues perdió la fe. Tampoco se lo suministra ninguna de las grandes metafísicas de otro tiempo, pues ninguna le mueve a sincera adhesión. En estas condiciones, hubo un tiempo en que Baroja llamó a las puertas de la ciencia en petición de ese sentido; y creyó que la ciencia podría satisfacerle su afán. Así, por boca de su personaje Andrés Hurtado, decía: "Yo busco una filosofía que sea primeramente una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo: después una explicación biológica de la vida y del hombre..., una síntesis que complete la cosmología y la biología; una explicación del Universo físico y moral" (5). Aunque Baroja nunca sintió especial simpatía por el positivismo, sufrió durante algún tiempo alguna influencia de la atmósfera que el positivismo había creado de reverencia fetichista por las ciencias naturales de laboratorio. Del positivismo jamás le convenció la mutilación que éste trataba de imponer al conocimiento, dejándolo reducido a los puros da

(4) Véase: UNAMUNO (Miguel).

(5) BAROJA (Pío), El Arbol de la Ciencia, Renacimiento, Madrid, 1911, p. 174.

etapa de su vida la seducción del intento de elaborar una filosofía - sobre la base de datos científicos, como una síntesis de éstos, a la manera de una super-construcción con los resultados generales de las ciencias de la naturaleza. De aquí, la simpatía que tuvo por pensadores del tipo del biólogo alemán Haeckel. Baroja reconoce que Haeckel no fué un investigador genial, pero siente cierta admiración hacia su capacidad de síntesis y de generalización (6).

Pero Baroja no pudo hallar en la ciencia lo que había ido a buscar en ella. Ni la ciencia, ni la filosofía naturalista pudieron contestarle satisfactoriamente sus preguntas sobre el sentido de la vida humana en esta tierra. Advirtió que la ciencia se detiene ante la superficie de los fenómenos; y entonces comprendió que el positivismo no podía llenar la necesidad que sentía de obtener una concepción del mundo y de la vida. El positivismo no podía satisfacerle, porque era esencialmente superficial. Aunque a Baroja le interesa una explicación solamente de este mundo y de esta vida, quiere una explicación profunda, suficiente, una explicación que le ilumine sobre el sentido de su existencia humana en esta tierra. Por eso no siente interés por el positivismo. Busca una filosofía que sea de veras filosofía, que le oriente en el problema que siente de modo personal. Y entonces vuelve la vista a algunos grandes filósofos, entre ellos a Kant, Fichte y Shopenhauer.

Pero el estudio de Kant le resultó demasiado difícil, y el de

(6) BAROJA (Pío) Pequeños Ensayos en Obras Completas, tomo V, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

Fichte le fue insuperable. Y es que Baroja tiene una genuina vocación filosófica, siente de modo entrañable el problema filosófico de la existencia humana; pero no tiene una preparación especializada en ciertos desenvolvimientos y terminologías de algunas disciplinas filosóficas. Así, ocurre que el lenguaje de algunos filósofos se le presenta como una barrera difícil de traspasar. Es natural, pues, que prefiriese a los filósofos que escriben en un lenguaje sencillo o literario, como Shopenhauer y Nietzsche, como Bergson y Ortega.

Baroja se sintió muy atraído por Shopenhauer. En los Parerga y Paralipómena de éste, creyó por un tiempo haber hallado algo de lo que andaba buscando. Esto no fue casual: por el contrario, había varios motivos para ello.

Por una parte sucedía que Baroja, por virtud de las impresiones que en él dejaron las experiencias que tuvo en su adolescencia y primera juventud, había ido formando una actitud pesimista ante la vida. Pero no se trataba de un pesimismo puramente negativo, sino de un pesimismo con ciertos rasgos románticos, que no renunciaba a hallar un sentido de la vida, al menos el sentido que se pudiese derivar de una comprensión de lo que haya bajo el misterio de la humana existencia. Precisamente para descubrir ese misterio llamaba a las puertas de la filosofía. Y se encontró con el pesimismo de Shopenhauer, que era un pesimismo romántico, y además basado en una meditación filosófica, dos características que encajaban en el estado de ánimo de Baroja, especialmente en aquella etapa de su vida. Era romántica en cierto modo la concepción de Shopenhauer, porque la Voluntad de que él hablaba, -

como raíz profunda de todo lo existente se refería no solamente al hombre, sino a la realidad toda, incluyendo la naturaleza, pues era habitual en el romanticismo el asimilar la vida de la naturaleza a la del hombre (7). Era también romántica porque la Voluntad de Schopenhauer no estaba sometida a un plan de creación o de evolución, sino que, por el contrario, constituía una especie de fuerza primaria que irradiaba desde una forma elemental hasta los más dispares e incomparables crecimientos en una diversidad infinita, sin seguir ningún camino fijo, sin responder a ningún esquema lógico, sin desarrollar ningún plan. Era también romántico, en alguna medida por lo menos, uno de los caminos propuestos por Schopenhauer para escapar del dolor y de la amargura de la frustración inevitable en la vida: el camino de buscar refugio en la contemplación estética. Así, Baroja se había encontrado con una filosofía pesimista que explicaba el dolor de la vida, y que en parte invitaba a poner remedio a ese dolor mediante la fuga de la vida real hacia una especie de trans-vida en el arte o en la literatura, que era precisamente lo que Baroja estaba haciendo. La otra vía de redención del dolor, propuesta por Schopenhauer, la vía de la simpatía hacia el prójimo rimaba también con el humanismo barojiano de aspecto anarquista.

Por otra parte, a Schopenhauer le había agradado mucho la sabiduría popular española, en la que se condensa, al menos en parte, una actitud de pesimismo y de irónica resignación ante la vida, de una resignación que no es tanto de carácter cristiano, sino más bien de áci

---

(7) SANTAYANA (George), *Negotism in German Philosophy*, Scribner, Nueva York, 1940, pp. 108 y ss.



do comentario con el cual se trata de ganar una especie de compensación espiritual. A este respecto, Demuth comenta que la afinidad entre el espíritu de Schopenhauer y el espíritu del pueblo español se basa en el pesimismo fundamental que es común a ambos (8).

Las experiencias por las que Baroja había pasado producen en él como resultado una actitud de desilusión, de desengaño, la cual le hace sentirse afín con Schopenhauer. Cuando joven, Baroja había experimentado el atractivo de la acción intensa. Había concebido la gran hazaña y la lucha como la coronación de la vida. "Sin tener una idea filosófica clara, me figuraba que la acción, la aventura, la guerra debían ser una de las cosas más dignas del hombre" (9). Mas sucedió que para esas ansias de acción del joven Baroja, la España de la Restauración, anquilosada, regida por mentes viejas, no ofrecía un campo adecuado: era una situación de quietud, de ausencia de movimiento, era algo inerte, que cerraba todos los caminos a las iniciativas juveniles: "la vida española me daba la impresión de acotamiento; me parecía que todo estaba vallado, reservado" (10). El choque entre sus entusiasmos y la falta de campo adecuado para desenvolverlos suscita en el joven Baroja un sentimiento de frustración, una especie de íntimo desencanto. Y, entonces, no pudiendo dar un sentido satisfactorio a su propia vida, termina por dudar de que la vida en general pueda tener un sentido. Schopenhauer le revela que la Voluntad, realidad e-

---

(8) DEMUTH, *op. cit.*

(9) BAROJA (Pío), *Rapsodias*, Espasa-C. Loe, Madrid, 1936, p. 24.

(10) BAROJA (Pío), *Las Horas Solitarias*, 2a. ed., Caro Raggio, Madrid sin año, p. 313.

sencial de todo lo existente, tanto de la naturaleza como del hombre, cuando no puede realizarse origina dolor; pero lo produce también - cuando se realiza, pues entonces tampoco queda satisfecha ya que tiene de a otras empresas las cuales si llegan a realizarse tampoco la satisfacen sino que originan otros deseos, y así en una cadena sin fin, a cada uno de cuyos eslabones acompaña siempre un sentimiento de pesar y de frustración. Esa Voluntad, que según Schopenhauer es la sustancia de la vida en la naturaleza y en el hombre, es siempre y en todas partes abortiva, un fuego fatuo que origina decepciones y más decepciones, es fantástica y tempestuosa. Esta tesis de Schopenhauer viene a explicarle al joven Baroja las experiencias por las que él había pasado, y sobre todo la interpretación que Baroja había dado implícitamente a esas experiencias. Además su espíritu se siente afín al de Schopenhauer, porque éste fue llevado a su pesimismo en gran parte por su actitud de oposición y crítica.

Kant, en el contacto directo con sus obras, no había seducido a Baroja; se le había antojado demasiado difícil e inaccesible. Pero al encontrarse de nuevo con Kant en Schopenhauer entonces se siente seducido por él a través de la interpretación que Schopenhauer da de algunos de sus pensamientos. A Baroja le pasó lo que él atribuye a uno de sus personajes, a Silvestre Paradox: "Se convenció de que Kant era Kant, y Schopenhauer su profeta" (11).

Así, el Kant hallado por Baroja, y el que le impresionó de veras, fue un Kant deformado y truncado. Fue un Kant mutilado, del que se -

(11) BAROJA (Pío), Aventuras, Inventos y Mixtificaciones de Silvestre Paradox, Rodríguez Serra, Madrid, sin año, p. 121.

hallan ausentes los pensamientos de la Crítica de la Razón Práctica, - por lo tanto en el que no aparece el Kant del heroísmo moral, el Kant que salva a Dios, el alma inmortal, la personalidad y el albedrío, sobre la base de la intuición moral, como "postulados de la razón práctica". Lo que de Kant sedujo a Baroja es el legado de idealismo que se transmite a Schopenhauer con las deformaciones de interpretación romántica que éste introduce. Para el temperamento romántico de Schopenhauer no es posible creer en el progreso, ni en las posibilidades de una educación ordenada, ni en la persecución activa de finalidades valiosas. El pesimista romántico, que es Schopenhauer, persiste en creer que toda acción --es decir, todo desarrollo de la Voluntad--, lleva a aumentar la insatisfacción y el dolor. Para Baroja, la vida es en realidad "una cosa oscura y ciega, potente y jugosa, sin justicia, sin bondad, sin fin, una cosa llevada por una corriente X" (12), es decir, por una Voluntad caótica, que al reproducirse aumenta el descontento y la frustración, es decir, por una Voluntad entendida al modo de Schopenhauer.

Esta idea perdura largo tiempo como el punto central de la inspiración de Baroja. Llega a aparecer incluso en el título de una obra suya: Vidas Sombrías. Silvestre Paradox sufre bajo "el cansancio eterno de la eterna imbecilidad de vivir" (13), y pide "un matadero de hombres", es decir, la eutanasia como solución (14). "La vida es es-

---

(12) BAROJA (Pío), El Arbol de la Ciencia, Renacimiento, Madrid, 1911 p. 187.

(13) BAROJA (Pío), Aventuras, Inventos y Mixtificaciones de Silvestre Paradox, Rodríguez Serra, Madrid, sin año, p. 100.

(14) BAROJA (Pío), Ibidem.

to: crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad, y así son los hombres y las mujeres, y así somos todos" (15). Para su personaje Andrés Hurtado, la vida en general y la suya propia en particular son "una cosa fea, turbia, dolorosa e indomitable (16).

Como apuntamos antes, Baroja concuerda con Schopenhauer no sólo en el pesimismo sino también en los medios para intentar un escape o un alivio de esa situación: la contemplación y la compasión.

Con una actitud de tipo schopenhaueriano, Baroja, a través de sus personajes, da a entender que la voluntad perenne y dolorosamente insatisfecha puede aliviarse mediante el conocimiento. Junto al árbol de la vida puede crecer el árbol de la ciencia. De vez en cuando, dice Baroja, se produce "un fenómeno secundario, una fosforescencia cerebral, un reflejo, que es la inteligencia. Ya se ve claro en estos dos principios: vida y verdad, voluntad e inteligencia" (17), uno contrapuesto al otro. Mientras que el animal está totalmente sometido al dominio de la voluntad, en cambio, el hombre a lo largo de su evolución va fortaleciendo el afán de conocimiento a costa del impulso ciego de vivir: "A más comprender corresponde menos desear" (18). A este respecto, Demuth observa que es notorio el paralelismo con Schopenhauer. Cuando el hombre consigue el supremo grado de evolución, entonces contempla el espectáculo de la vida sin sentido, en una acti

(15) Baroja (Pío), El Mundo es Así, Renacimiento, Madrid, 1912, p. 317

(16) Baroja (Pío), El Arbol de la Ciencia, Renacimiento, Madrid, 1911 p. 42.

(17) Baroja (Pío), Ibidem, p. 188.

(18) Baroja (Pío), Ibidem, p. 184.

tud serena, con compasión, y sin participar en él. Entonces, se apaga el impulso de vivir, la voluntad de vivir, y el hombre se siente disuelto en la inmensidad de la nada. Cree Demuth que el elemento budista de la filosofía de Schopenhauer se refleja sobre todo en el personaje barojiano del Hermano Beltrán (19), el cual más que un religioso católico parece un monje budista.

En efecto, Baroja ha sentido el encanto de la paz de espíritu, de la ataraxia, de esa situación de ánimo en que se llega a la contemplación, y a disfrutarla, sin sentir el aguijón del deseo; y, así, clama por ella en algunas páginas de sus obras. Este su problema personal se refleja en algunos de sus personajes, por ejemplo, en José Larrañaga (20) y en José Ignacio Arcelu (21). En ellos la voluntad de vivir se ha debilitado; pero esos personajes no han logrado aún aquella total renunciación: cansados de la vida, no pasan de un estado de resignación.

Pero ese pesimismo schopenhaueriano, que alimenta a muchos personajes de Baroja, no es el fondo filosófico único ni exclusivo en la obra de éste. Por el contrario, en la obra de Baroja laten también otras ideas filosóficas, de sentido diferente y aun contrario. Es verdad que Andrés Hurtado (22) se suicida, que Jaime Thierry (23) pierde la voluntad de vivir y renuncia a toda acción replegándose en una pa-

---

(19) Baroja (Pío), El Nocturno del Hermano Beltrán, Caro Raggio, Madrid, 1929.

(20) Baroja (Pío), Agonías de Nuestro Tiempo: El Gran Torbellino del Mundo, 2a. Ed. Caro Raggio, Madrid, sin año; Las Veleidades de la Fortuna, ídem; y Los Amores Tardíos, ídem.

(21) Baroja (Pío), El Mundo es Así, Renacimiento, Madrid, 1912.

(22) Baroja (Pío), El Arbol de la Ciencia, Renacimiento, Madrid, 1911.

(23) Baroja (Pío), Las Noches del Buen Retiro, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

sividad pesimista, y que muchos otros de los personajes barojianos, - en actitud semejante, esperan resignados el fin de sus días. Pero es asimismo verdad que en las obras de Baroja hay otros personajes con una sensibilidad vital diferente, los cuales reaccionan en sentido contrario. Así, por ejemplo: Fernando Ossorio consigue sacudir la parálisis que había aprisionado su voluntad; Don Juan de Labraz (24) - se levanta del letargo mortal de los ensueños en los que se había refugiado para escapar de una realidad dolorosa; y Jesús López del Castillo (25), de hombre débil que era, se convierte de un golpe, bajo la presión de una amarga necesidad, en un "hombre de acción". Ciertamente que Baroja siente en muchos momentos un pesimismo fatalista; pero - cierto también que a veces reacciona frente a aquél en una forma de vitalismo activista.

Al fin y al cabo nada tiene de extraño que se produjese tal reacción. Sucede que, por más que la inteligencia y el sentimiento pueden en ocasiones experimentar la seducción del pesimismo de Schopenhauer, a veces la vida se rebela y reclama sus derechos.

Además se ha observado que, aun cuando ello pueda parecer paradójico, el pesimismo extremo puede engendrar por reacción un exaltado optimismo. Así, algunos historiadores de la Filosofía entienden que Nietzsche nació bajo el influjo de Schopenhauer (26). Es desde luego

---

(24) Baroja (Pío), El Mayorazgo de Labraz.

(25) Baroja (Pío), Los Confidentes Audaces, Espasa-Calpe, Madrid, - - 1931.

(26) Brehier (Emile), Historia de la Filosofía, trad. por D. Náñez, - Tomo II, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1942, pp.843-844.

un hecho que la primera etapa del filosofar de Nietzsche se desarrolló bajo la influencia del pensamiento de Schopenhauer. Tratando del arte griego, Nietzsche, "a la contemplación apolínea opone el éxtasis, dionisiaco conocimiento de la unidad de la Voluntad, visión pesimista de las cosas, según Schopenhauer; en la tragedia griega el coro representa al compañero de Dionysos, se estremece considerando las desgracias que caerán sobre el héroe, y esto supone un gozo más intenso e infinitamente más poderoso; se estremece porque la exageración de las desgracias le prohíbe la contemplación apolínea; pero esta misma exageración le lleva a ver la causa de ello en la voluntad de vivir, y a tranquilizarse: tal es el pensamiento del Tristán de Wagner, cuyo drama lírico es, según Nietzsche, un renacimiento de la tragedia griega; este drama conduce al mundo de la apariencia hasta los límites en que éste se crea a sí mismo y quiere volver a refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad". Y Augusto Messer (27) dice, comentando el primer período del pensamiento de Nietzsche que "un instinto rico, incluso desbordante, un exceso de fuerza engendra una afirmación de la vida, a pesar de todos sus dolores y tormentos; más aún la voluntad de vivir, en el holocausto de los supremos tipos humanos, tiene la fruición de su inagotabilidad, de su eterno goce renovador y generoso. Partiendo de este impulso dionisiaco hay que comprender la música y la tragedia. El poeta trágico crea 'para realizar -por encima del espanto y de la compasión- el eterno placer de la renovación, ese

---

(27) Messer (Augusto), Historia de la Filosofía. III: La Filosofía en el Siglo XIX, trad. por José Gaos, 3a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1936.

placer que encierra en sí el placer de la aniquilación' - Schopenhauer\_ le ha abierto a Nietzsche los ojos para los lados sombríos de la exis- tencia y para el poder de lo instintivo, de la voluntad de vivir. Pero no considera que el valor supremo sea negar esta voluntad de vivir, si- no afirmarla. El símbolo de esto, para Nietzsche, es Dionysos". Tras\_ ese primer período romántico de exaltación juvenil, Nietzsche pasa por\_ una segunda etapa, muy corta, escéptico racional; pero muy pronto desem- boca en la tercera fase de su pensamiento, en la que se dedica al descu- brimiento de un nuevo ideal de hombre, el super-hombre.

También George Santayana (28), el gran filósofo norteamericano de\_ origen español, explica cómo, por reacción, el pensamiento de Schopenha- uer suscitó muchas de las ideas de Nietzsche. En Nietzsche, "la volun- tad de vivir se convertía en la voluntad de dominio; el pesimismo funda- do en la reflexión, el optimismo fundado en el coraje; la suspensión de la voluntad en la contemplación cedía a una explicación más biológica - de la inteligencia y del criterio; finalmente, en lugar de la compasión y del ascetismo (los dos principios de la moral de Schopenhauer), Niet- zsche proclamaba el deber de afirmar la voluntad a toda costa y de ser\_ cruelmente fuerte, pero de un modo magnífico. -...- El cambio de 'la vo- luntad de vivir' a la 'voluntad de ser poderoso' es tan sólo un cambio\_ de metáfora: ambas tratan simplemente de indicar el movimiento general\_ de la naturaleza. "Nietzsche se complacía en llamar afán de poder al -

---

(28) Op. cit. en la nota No. 7, cap. XI.



principio universal de todos los seres. "El hecho de que la atención de Nietzsche se sintiera fascinada por la voluntad de crecer y de dominar muestra que sentía simpatía hacia las cosas nuevas, que su corazón se henchía con la imagen del futuro y que, con su época, creía en el progreso. El cambio del pesimismo al optimismo... no implicaba diferencia alguna entre Nietzsche y Schopenhauer en su descripción de los hechos; se trataba solamente de un poco más de vivacidad en el pensador joven, y de un poco menos de conciencia en el viejo. Es bien sabido que los poetas románticos y sus héroes oscilan entre la desesperación apasionada y la empresa impetuosa. Schopenhauer mostraba una desesperación apasionada, Nietzsche recomendaba la empresa impetuosa, y cada una de ambas estaba unida a una de esas disposiciones de ánimo que Fausto y Byron podían sentir alternativamente y traducirlas en acción con todo el ímpetu arrollador de la anarquía".

Aunque carente del extremismo que se da en Nietzsche, una similar aventura se produce en Baroja, determinando que en la obra de éste surja un nuevo aspecto. Esa semejante aventura que se desarrolla en Baroja probablemente no fue efecto de una imitación ni de un contagio. Por el contrario, parece seguro que en Baroja aconteció de modo sincero y auténtico. Así, de esta manera surge en la obra de Baroja el tema del hombre de acción, aunque tal vez sólo como contrapunto de la desesperación schopenhaueriana, la cual nunca llega a desaparecer enteramente como telón de fondo de un gran número de sus novelas.

Así sucede que en varias de las novelas de Baroja, "el vitalismo reemplaza al pesimismo", según frase de Demuth (29). Esto no quiere -  
(29) DEMUTH (Helmut), op.cit., p. 19.

decir que el componente pesimista haya desaparecido por completo, sino que con éste se combina una tendencia vitalista. La vida sigue siendo una lucha cruel; pero esta lucha ya no carece de sentido; es la lucha de la voluntad por la autoafirmación, por el poder. A este respecto recordemos las siguientes expresiones de personajes barojianos. Fernando Ossorio considera que "vivir y vivir"... esa es la cuestión" (30) A este respecto Demuth comenta este sentido de espíritu nietzscheano, diciendo que según éste la afirmación de la vida no necesita justificación en lo trascendente. La vida por sí misma es un valor autónomo, todavía más, es el valor supremo. Claro es que no se trata de la vida vegetativa, sino de la vida luchadora y heroica, que no se satisface consigo misma, sino que se esfuerza por el poder, en la que triunfa la voluntad más potente sometiendo a los demás (32). Veamos a continuación algunos ejemplos de manifestaciones barojianas en las que se expresa este sentir.

"Hay hombres que no les basta con el triunfo personal en la lucha por la vida, y necesitan influir sobre las voluntades ajenas; necesitan convertir su ley particular en ley general. Estos hombres que tratan de cambiar el ambiente de los otros, porque si no la vida suya sería imposible, son los reformadores en política, en religión, en arte. Para que la acción de estos hombres sea útil, deben prescindir de toda ley. Ellos van a realizar su vida; su moral no puede ser la de un cual

(30) BAROJA (Pío), Caminos de Perfección, Renacimiento, Madrid, 1911, - p. 216.

(31) BAROJA (Pío), Aurora Roja, Renacimiento, 2a. ed., Madrid, 1911, - p. 216.

quiera. -Si para la realización de su fin tienen que sacrificar a los demás, la moral es que los sacrifiquen; no deben retroceder ante lo contingente, cuando su idea es trascendental" (33). "Todo lo que favorece la vida es bueno; todo lo que la dificulta es malo" (34).

En las páginas de Baroja aparece también la función que el mito tiene para la vida. La necesidad de manejar lo irracional es una consecuencia del principio vitalista. El instinto vital arrincona las verdades desagradables y deja en vigor tan sólo las agradables (35).

Así, leemos en El Arbol de la Ciencia: "Hay que afirmar el conjunto de mentiras y de verdades que son de uno hasta convertirlo en una cosa viva" (36). Y en la misma obra Andrés Hurtado dice: "El instinto vital necesita de la ficción para afirmarse. La ciencia, entonces, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: la cantidad de mentira que es necesaria para la vida (37)". Pero entre tanto, hasta que la ciencia determine esa medida, "necesitamos creer para vivir, y quizá también vivir para creer" (38).

Así, pues, hallamos en Baroja a la vez actitudes schopenhauerianas y nietzscheanas. No se trata de que Baroja primero desenvolviese una actitud parecida o afín a la de Schopenhauer, y de que después reaccionase hacia el vitalismo, volviendo con ello a marcar el camino que

(33) BAROJA (Pío), El Tablado de Arlequín, Sempere y Cía., Valencia, - 1903, p. 62.

(34) BAROJA (Pío), La Dama Errante, Ricardo Rijas, Madrid, 1908, p. 58.

(35) DEMUTH (Helmuth), op. cit., pp. 20-21.

(36) BAROJA (Pío), El Arbol de la Ciencia, Renacimiento, Madrid, 1911, p. 200.

(37) Ibidem, p. 184.

(38) BAROJA (Pío), El Gran Torbellino del Mundo, Caro Raggio, Madrid, sin año, p. 205.

lleva del pesimismo al vitalismo optimista, la vía que llevó a Nietzsche desde Schopenhauer a la afirmación de su voluntad de poder. No es esto lo que sucede en Baroja: lo que a éste le pasa es que en él coexisten esas dos actitudes contrarias. Así vemos que, simultáneamente, en un mismo período de su producción literaria, e incluso a veces en una misma novela, se proyectan en personajes distintos, y aun en diversos momentos de un mismo personaje, esas dos posturas ante la vida: la de pesimismo que lleva a la abstención, y a buscar refugio en la contemplación, y la de activismo irracionalista que impulsa a vivir afirmando su propio desarrollo, su propia obra, su propio poder (39). No hay, pues, en Baroja una sucesión de dos actitudes de signo contrario, sino una especie de conflicto presente entre esas dos actitudes, una oscilación entre ellas, o tal vez la conciencia del drama, no resuelto, entre ambas. Tiene uno la impresión de que el espíritu de Baroja se debate entre esas dos actitudes, va de la una a la otra, y de la otra a la una, sin conseguir alojarse definitivamente en ninguna de ellas. Se podría decir que lo que hallamos en Baroja es sobre todo la conciencia de esa contradicción que él no puede superar, el hallarse a la vez bajo el influjo de dos polos contrarios. Y esto no por casualidad, sino porque la vida misma llena en sí tal contradicción, porque la vida es el drama entre esos dos polos, la tensión entre esas dos situaciones -

---

(39) Demuth ha subrayado con acierto los aspectos schopenhaueriano y nietzscheano de la obra de Baroja, pero no ha comentado ni explicado suficientemente la coexistencia entre esas dos facetas, ni la relación que existe entre ambas en el espíritu de Baroja. En el análisis de Demuth cada uno de esos aspectos se presentan relativamente separados y, por lo tanto, sin suficiente conexión.

que no tiene la posibilidad de un desenlace satisfactorio.

Lo cierto es que los temas nietzscheanos en la obra de Baroja no siguen a los schopenhauerianos, sino que se dan junto con éstos, y aun en ocasiones los preceden en el tiempo. No se trata tampoco de que se dé una relación inversa, es decir, de que primero Baroja comience por sentir un vitalismo parecido al de Nietzsche, y que sufra después una decepción que le lleve al pésimismo. Lo que ocurre, por el contrario, es que participa sucesivamente en las dos actitudes opuestas.

Según Demuth el "hombre de acción" de Baroja es una peculiar versión reformada del superhombre de Nietzsche. Pero hay que notar que Baroja, él, el individuo humano que es Pío Baroja, no es un hombre de acción. Entonces parece que porque su propia vida no le dio la oportunidad o el estímulo para ser un hombre de acción, se siente frustrado y para aliviar su insatisfacción, crea personajes que encarnen este ideal de vitalismo dinámico, que a él le seduce poderosamente. Pero, por otra parte, sucede que cuando Baroja hace derivar su apetito de acción hacia personajes que él crea literariamente, entonces él ya no vive la acción directamente, sino que la ha convertido en tema de contemplación estética, lo cual es precisamente el modo de librarse del dolor inexorable y creciente, al que el deseo y la acción llevan en la realidad. Baroja ama la acción, pero él no la pone en práctica. Si lo hiciese, vendría a sentir aquella dolorosa insatisfacción cada vez mayor a que lleva la voluntad de vivir, porque ésta, aun cuando pueda tener algunos éxitos singulares, va aumentando cada vez más el campo de los deseos no colmados, y por eso, va aumentando el dolor. Pero si se

convierte "el hombre de acción" en creación literaria para ser contemplada --y el primer contemplador de la obra artística es su autor-- entonces se ha exaltado la acción, se la glorifica y al mismo tiempo se la convierte en inofensiva.

No cabe duda de que Baroja siente el atractivo del dinamismo, de la acción por la acción: "La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la vida estática en dinámica, este es el problema (40).

Cree Baroja que el hombre de acción se halla determinado para ella en primer lugar por su disposición biológica: "la calidad de su sistema nervioso y de las secreciones internas" (41). Las causas de esto pueden ser diversas. En ocasiones el hombre de acción es el producto de mezclas étnicas, del choque entre dos corrientes heterogéneas. Así Roberto Hasting, personaje de La Lucha por la Vida, tiene sangre española e inglesa; también José Chimista (de Los Pilotos de Altura), y el Hermano Beltrán. Jaime Thierry es hijo de francés y española, y además creció en los Estados Unidos. En Juan de Aguirre (Las Inquietudes de Shanti Andía) y Gastón Larreche (La Familia de Errotacho) se mezclan las cualidades opuestas de dos estirpes étnicas del pueblo vasco. Esta tensión dinámica puede tener como origen también la mezcla de las características de dos diversas capas sociales: Chimista es hijo ilegítimo de un Lord inglés y de una pescadora; Shanti es hijo de un aristócrata y de una sirvienta.

Pero la calidad de hombre de acción puede tener también otros ori

(40) BAROJA (Pío), Aurora Roja, Renacimiento, Madrid, 2a.ed.p.331.

(41) BAROJA (Pío), Siluetas Románticas, Espasa-Calpe, Madrid, 1934, p. 158.

genes. Así, en el gitano Ramiro (El Mayorazgo de Labraz) se manifiesta el impulso salvaje y primario de su raza aventurera. Así, en César Moncada (César o Nada) nos hallamos con la tenaz energía para levantarse por encima de su clase. Otros son sencillamente "vascos decididos y valientes", como Juan Garibaldi (El Laberinto de las Sirenas), Carlos Yarza (Los Ultimos Románticos; y Las Tragedias Grotescas), Shanti Andía (Las Inquietudes de Shanti Andía), Pedro Leguía (El Aprendiz de Conspirador; y El Amor, el Dandysmo y la Intriga), y, sobre todo, Aviraneta, el héroe de las Memorias de un Hombre de Acción.

La primera condición para un hombre de acción es la "voluntad poderosa", que es una especie de fuerza primaria o en bruto de la naturaleza. Pero esta primera fase se supera en una segunda fase: la de la voluntad que tiene ya clara conciencia de su impulso. Esto es lo que le sucede, por ejemplo a Quintín: "Toda la noche la pasó sin dormir, en la ventana, contemplando las estrellas y pensando. Analizó y estudió su problema moral, proponiéndose a sí mismo soluciones que luego rechazaba. - Al amanecer se acostó. Creía haber encontrado ya la solución definitiva, la norma de su existencia. Era ésta, condensada en una frase: Hay que ser hombre de acción" (42).

El hombre de acción de tipo superior es el que trata de realizar su propia autenticidad: "Obra de modo que tus actos concuerden y parezcan dimanar lógicamente de la figura que te has formado de tí mismo"

(43). En este punto Baroja concuerda con un tema fundamental de una

(42) BAROJA (Pío), La Feria de los Discretos, Fernando Fe, Madrid, 1905, p. 167.

(43) BAROJA (Pío), Con la Pluma y con el Sable, Caro Raggio, Madrid, 1915, p. 86.

nueva corriente ética que más tarde habría de desarrollarse por varios pensadores contemporáneos, quienes vendrían a insistir en que el deber fundamental es el de ser fiel a sí mismo, al proyecto de vida que cada individuo es esencialmente, a la singular vocación propia de cada persona, o sea el deber de no falsificarse, de no huir del propio destino, en suma al deber de autenticidad individual. Y en parte en este punto hallamos también algunas resonancias de temas nietzscheanos.

Predica después, para el hombre de acción "la gimnasia de la voluntad" (44); "saber desear con fuerza" (45); "pensamiento dinámico", que al pensar una idea pone ya los medios para realizarla (46); "nada de placeres ni de satisfacciones burguesas, ... vivir para un ideal..." (47). Todo eso tiene muy perceptible sabor nietzscheano, bien por coincidencia, o bien por contagio.

Pero aunque Baroja siente el atractivo del hombre de acción, para él personalmente esto no significa una solución a los problemas de su propia vida individual. Sermonéandose a sí mismo no puede él convertirse en hombre de acción. Por eso siente en fin de cuentas, dice Demuth, que el superhombre de Nietzsche es solamente un ensueño poético para él mismo, Pío Baroja. "Muchas veces me he despertado yo soñando que tenía que hacer algo extraordinario. --¡Vamos!, ¡Vamos! --me de--

---

(44) BAROJA (Pío), La Busca, Fernando Fe, Madrid, 1904, p. 230.

(45) BAROJA (Pío), Mala Hierba, Fernando Fe, Madrid, 1904, p. 32.

(46) BAROJA (Pío), Con la Pluma y con el Sable, Caro Raggio, Madrid, - 1915, p. 85.

(47) BAROJA (Pío), César o Nada, Renacimiento, Madrid, 1910, p. 346.



cía--. Al despertar, comprendía que no tenía nada que hacer. --Lo mismo que en el ensueño me pasa siempre en la vida" (48).

A pesar de la fascinación sentida por la quimera nietzscheana, Baroja despierta a menudo de ese ensueño, y vuelve a la actitud de contemplación intelectual, que es tal vez su refugio, (acordémonos de su soledad), e que quizá sea su propia autenticidad. Demuth (49) da de este hecho otra explicación que no es incompatible con la anterior, si no complementaria de ella. "Nietzsche había ensalzado el error y la mentira como fuerzas fomentadoras de la vida. Pero este efecto lo pueden tener solamente en tanto que no se reconoce al error y a la mentira como tales, es decir, en tanto que se los tiene como verdad, pues el afán por la verdad es innato al espíritu humano. Ahora bien, hemos reconocido que uno de los supuestos fundamentales del ser esencial, íntimo de Baroja es el afán por hallar la verdad. Ciertamente que Kant y Schopenhauer habían enseñado que la verdad absoluta está necesariamente cerrada para el conocimiento humano. Queda limitado el conocimiento humano solamente a la esfera de los fenómenos, o sea de aquello que se da en la experiencia. Pero los fenómenos están sometidos invariablemente a la ley de causalidad, y, por lo tanto están por ello sometidos a un orden constante. La verificación de este orden es la ciencia, cuyas proposiciones y resultados, dentro del marco de una relatividad general, pueden ser tenidos por absolutos, pues la ley de causalidad -

(48) BAROJA (Pío), Las Horas Solitarias, Caro Raggio, Madrid, 1918, p. 38.

(49) DEMUTH (Helmut), op.cit., pp. 25 y ss.

absoluta constituye el único fundamento de todo conocimiento científico. La ciencia es lo único que subsiste como seguro, aunque todo lo demás se muestre como engañoso. En la ciencia se refugia Baroja. Sobre ella trata de construir su nueva concepción del mundo".

Así, por ejemplo, Baroja nos dice: "En la esfera religiosa, en la esfera moral, todo puede ser mentira; nuestras verdades filosóficas y éticas pueden ser imaginaciones de una humanidad de cerebro enloquecido. La única verdad, la única seguridad es la de la ciencia, y a ésa tenemos que ir con una fe de ojos abiertos" (50).

Claro que esa fe en la ciencia, aunque tenga la ciencia como objeto es una fe, y por lo tanto es algo similar a la fe religiosa. La creencia o fe no es una idea que tenemos, sino una idea que somos, que se ha convertido en parte efectiva de nuestro propio ser, mejor dicho, en base real de nuestra existencia. La fe no consiste en una pura adhesión intelectual, sino en una adhesión vital, por consiguiente en una adhesión cargada de emoción, y fundada en un acto de confianza. El campo de la ciencia es demasiado amplio para que un individuo pueda llegar a dominarlo, y comprender la justificación de todos sus asertos. Pero una vez que uno se siente persuadido de que los procedimientos de la ciencia están justificados y son capaces de darnos una verdad aunque relativa, segura, entonces otorga su confianza a los resultados a los que lleguen los hombres de ciencia, se fía de ellos, sin que sienta la necesidad de intentar verificarlos por sí mismo. Se fía de la

---

(49) DEMUTH (Helmuth), Op.cit., pp. 25 y ss.

(50) BAROJA (Pío), Divagaciones Apasionadas, Caro Raggio, Madrid, 1924, p. 148.

ciencia, porque la ciencia consiste en una crítica racional, en un análisis racional de todos los fenómenos del mundo cognoscible. La base de la ciencia consiste en la razón. Pero la creencia o adhesión a la razón es una fe, es una confianza, es una actitud vital, es una convicción. Baroja tiene fe en que la ciencia con sus verdades ciertas y seguras, al descubrir el orden racional del mundo, puede crear una nueva base para la vida.

De esa manera parece que Baroja en ocasiones viene a desembocar en una especie de positivismo, aunque con peculiares caracteres personales. Tal vez más filosófico que el positivismo que estaba en boga a fines del siglo XIX. Tal vez más ligado a ciertos ecos kantianos, y sobre todo conservando especialmente un cierto sabor schopenhaueriano, un positivismo menos ingenuo que el de Comte, y sin embargo, teniendo de común con éste la fe en el poder de la ciencia como medio para resolver los problemas de la humanidad. Probablemente las obras de Comte no ejercieron una influencia directa sobre Baroja, pues él no suele referirse a ellas. Tampoco hace hincapié Baroja sobre la dimensión agnóstica, antifilosófica, del positivismo a la manera de Comte. Por el contrario, hay en Baroja una marcada tendencia racionalista, que lo entronca más bien con el pensamiento crítico y neo-crítico. Pero, en cambio, concuerda con Comte en cuanto a la confianza puesta en la ciencia. "La cultura es el valor de la ciencia en su contenido intelectual"(51) nos dice una vez; y añade más adelante que la cultura teóricamente consiste en "un intento de explicación del Universo..., una facultad de -

(51) BAROJA (Pío), Divagaciones Apasionadas, Caro Raggio, Madrid, 1924 p. 58.

visión de conjunto de ideas científicas, éticas y estéticas"(52). Prácticamente la cultura significa "formarse una idea general de la Ciencia, de la Moral y del Arte, que sirva de orientación en el mundo de las posibilidades... el ensanchamiento sistemático del horizonte mental" (53).

Tal vez lo que de la ciencia más seduce a Baroja es su propósito de sinceridad. La repugnancia que él siente por la hipocresía, por los convencionalismos, por la farsa, por la grandilocuencia hueca, determina quizá su simpatía hacia la buena fe y la sobriedad de la ciencia. Y es acaso por eso que cree que la ciencia pueda suministrar una visión más limpia de la vida, y un orden más saludable para los problemas de la existencia humana.

Pero tampoco esa fe en la ciencia puede ser considerada como la última actitud definitiva de Baroja. No es la última porque asoma ya en sus primeros escritos. Es además uno de los temas que sigue apareciendo de nuevo una y otra vez a lo largo de toda la producción de Baroja. No es definitiva porque este tema no llega a descartar por entero el tema schopenhaueriano de negación de la vida, ni el tema nietzscheano de la voluntad de acción. Más bien su pensamiento y su obra tienen huellas de la tensión del triángulo formado por estos tres temas. Cada uno de los tres ha prendido con hondas raíces en el espíritu de Baroja, sin que ninguno de ellos haya logrado desplazar a los otros dos. No es que él trate de combinarlos en una síntesis que en verdad resultaría imposible o insostenible. Parece que lo que sucede

(52) Baroja (Pío), Idem, p. 62.

(53) BAROJA (Pío), Idem, pp. 62-63. Véase también: Intermedios, Espasa Calpe, Madrid, 1932, p. 306.

suficiente para dar la imagen correcta y suficiente del mundo y de la vida que él desearía conseguir, pero cada uno de ellos le ilumina de modo relativamente satisfactorio su problema. Y, entonces encarna en diversos personajes, o en diversos estados de ánimo de un personaje, esos tres puntos de vista.

En efecto, ese oscilar entre los tres temas, de la negación de la vida, de la voluntad de acción, y de la búsqueda de apoyo en la ciencia, parece reflejar el hecho de que Baroja sufre el sentimiento de la insuficiencia de las ideas y valores de la cultura contemporánea. En este sentido se podría decir que Baroja es un fiel reflejo de la situación de crisis integral del hombre contemporáneo. Baroja siente esa crisis de un modo muy sincero y la refleja en sus obras con toda lealtad. Probablemente por eso es tan grande su descontento, su insatisfacción frente a los tópicos dominantes en la sociedad de su tiempo, tópicos ficticios, que constituyen "farsas", esto es, fingimiento de realidades. Ahora bien, Baroja siente la íntima necesidad de zaherir todas las "farsas". Comentando este aspecto de Baroja, que más que un aspecto es la verdadera esencia de su personalidad, dice José Ortega y Gasset (54): "Para quien lo más despreciable del mundo es la farsa, tiene que ser lo mejor del mundo la sinceridad. Baroja resumiría el destino vital del hombre en este imperativo: ¡Sed sinceros! Ese movimiento en que se hace patente lo íntimo es la verdadera vida, latido del cosmos, médula del universo". Baroja se opone a todos los conven-

---

(54) ORTEGA Y GASSET (José), El Espectador, tomo I, en Obras Completas, vol. I, pp. 81 y siguientes.

cionalismos. Cree descubrir un carácter ficticio e insincero en las creencias de nuestra época, en sus juicios y estimaciones sobre moral, política, arte, sociedad. Y siente "una repugnancia indomable a ser cómplice en esa farsa, repetir en sí mismo --en su vida y en su obra--, esos estériles lugares comunes..." Y, así, se queda a solas con su propio "yo", como verdadera realidad, pero rodeado de lo que considera como siendo en el fondo un desierto. Y ese "yo" sigue oscilando entre los tres puntos mencionados. Ninguno de los tres le satisface por sí mismo, pero los tres tienen en común el carácter de oponerse a lo convencional que prevalece en la sociedad.

Parece que una de las dimensiones que corren a lo largo de la obra de Baroja es su celo en defender, en mantener no contaminado su propio yo; en defenderlo frente a la red de estupideces de que está constituida la sociedad, y en evitar que ninguna de esas estupideces llegue a infectarlo.

En todo caso los tres temas entre los cuales se desarrolla la obra de Baroja tienen esto de común: la rebeldía al principio de autoridad. La "negación de la vida", a la manera de Schopenhauer es una actitud que se enfrenta contra todos los convencionalismos, y que trata de que el sujeto se recluya sobre sí mismo en la contemplación, desdiciendo todo lo que los demás persiguen con afán. La "voluntad de acción" de tipo nietzscheano es un gesto a la vez de rebeldía y de agresión del "carnívoro voluptuoso errante por la vida", como el mismo Ba-

---

(54) ORTEGA Y GASSET (José), El Espectador, tomo I, en Obras Completas, vol. I, pp. 81 y siguientes.

roja lo describe en El Tablado de Arlequín. La ciencia intenta ser la emancipación de lo convencional, para atenerse exclusivamente a lo que puede probarse de modo satisfactorio. Baroja hace decir a uno de los personajes de su novela Aurora Roja: "El progreso es únicamente el resultado de la victoria del instinto de rebeldía contra el principio de autoridad".

Pero como Baroja siente en su alma no sólo lo desdeñable de la realidad social circundante, sino también la ausencia de una creencia firme que pueda servir como pauta para su reforma, por eso oscila entre aquellos tres caminos. Por eso su obra es un vívido testimonio de la crisis de nuestro tiempo. Pero se trata más de un testimonio de la crisis sentida subjetivamente en su alma, y no un testimonio de los datos objetivos de la crisis. Es la expresión del sentimiento subjetivo de descontento y de desorientación ante el legado cultural imperante. Y ante esa impresión de vacío, la reclusión dentro de su propio yo en funciones críticas de todo.

- - - - -

EL HOMBRE Y SU OBRA.

Después de haber estudiado a Baroja, de leerlo y penetrar en su obra, algunos han llegado a la conclusión de que lo embarga un pesimismo frenético, un afán de crítica destructiva, un individualismo negativo: "Lo que en el pensamiento y en la obra de Baroja falta -y esto echamos de menos- es una afirmación que dé sentido a ese individualismo... a esa acción destructora de que el novelista aparece tan enamorado. No vale la pena de jugar con las palabras y decir, por ejemplo, - que destruir es construir... y que es bien práctico eso de recabar la más absoluta libertad del individuo" (1).

Para César Barja el individualismo de Baroja no lleva un fin determinado, es algo que va al viento sin ninguna dirección, con el propósito de destruir lo que encuentra a su paso. Cuando este crítico trata de encontrar la raíz a ese individualismo barojiano y a su fondo destructivo, se le ocurre decir de Baroja: "Es el romántico a quien - las zarzas del camino han lacerado las carnes, y por eso huye de ellas. No entra en la vida, se aleja y se aparta de ella" (2).

De esas heridas en carne propia que lastiman a Baroja-ya hemos hablado en páginas anteriores. Es verdad que para Baroja esas heridas son más profundas de lo que pudieran ser para otros; y es verdad que su sensibilidad las hace más dolorosas. Es cierto también que Baroja se aleja de la lucha, que no entra de lleno en ella; pero esto no quiere

re decir que se aleja pasivamente, que renuncia a todo.  
(1) BARJA (César): Libros y Autores Contemporáneos. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1935, p. 312.

(2) Ibidem.



Hay en la obra de Baroja, además de su apartamiento y soledad, una ansia de acción, que está vívidamente representada en algunos de sus libros (3).

Hemos llegado a la conclusión en este trabajo, de que se le puede dar un sentido a la soledad de Pío Baroja, a su retraimiento ante la circunstancia vital, y también al ideal de acción que, como contraste a su retraimiento, en él existe. No creemos que todo en Baroja sea negación y destrucción, alejamiento y acción sin sentido.

Quizá sea posible llegar a señalar un fin en el pensamiento y en la sensibilidad de Baroja, un fin positivo, de alta significación moral, a pesar de que las apariencias señalen lo contrario, aunque se le crea solamente un individualista de pensamientos sin dirección, una especie de anarquista de ideas destructivas.

Tal vez su manera de ser y de pensar, su manera de sentir y percibir las cosas está encaminada a un fin concreto: el de buscar siempre la verdad. Claro que esa verdad será siempre imperfecta porque quien la busca es un hombre, será relativa, sin exactitud, en otras palabras, será intrínsecamente humana; pero para ese hombre que la busca, será la verdad, y esto es suficiente.

Ahora bien, para encontrar esa verdad hay que sacrificar muchísimas cosas; y él, Baroja, no duda en sacrificarlas. ¿Egoísmo o virtud?, tal vez ambas cosas; pero no se puede negar que esos sacrificios le son a veces dolorosos, aunque le brinden la oportunidad de poder decir

---

(3) Véase el capítulo anterior.

lo que desea, de poder expresar lo que siente sin traba alguna. Más de una vez experimenta el conflicto entre las exigencias de las virtudes puras y el trato social: "La sinceridad, la veracidad, la franqueza, pugnan muchas veces con el trato social" (4). Pero él desde luego prefiere esas virtudes; su amor a ellas le lleva a la soledad, porque quien quiera seguir las "tiene que hacerse un solitario". Para Baroja el amor a la verdad y el odio al fraude, a lo falso tienen que llevar forzosamente a la misantropía. ¿No le ha sucedido a él esto precisamente? El otro camino, el de "la contempORIZACIÓN, conduce a la hipocresía y a la vulgaridad".

Baroja sigue el camino limpio del que ama la verdad por encima de todas las cosas; pero reconoce que el verdadero ideal está más allá de todo lo que él puede alcanzar a ser. El ya es un ser solitario (ha sacrificado algo del trato social para encontrar una satisfacción más intensa); pero no todo lo solitario que tendría que ser el hombre veraz perfecto; además hay dificultades de otra índole que él no puede resolver: "...tendría que ser el que quisiera llegar a la sinceridad, un hombre de una agudeza tal, que no creo que pueda darse. Tendría que usar para expresarse un idioma distinto al corriente" (5).

Baroja reconoce que él no ha llegado al ideal de veracidad a que él desearía haber llegado; pero no puede negar que la línea que se trazó a seguir en la vida es la de la verdad. La ha seguido de la mejor

---

(4) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo I, El Escritor Según él y Según los Críticos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, p. 79.

(5) Ibidem, p. 50.

manera posible, hasta hacer de ella la norma principal de su conducta. Cuando queremos referirnos a Baroja el hombre, no podemos olvidarnos de su amor a la verdad, ya que ello nos ayuda a definirlo. Azorín, su querido amigo, cuando habla de la personalidad de Baroja hace mención también a eso: "En Baroja encontramos maneras sobrias y afables sobre un fondo espiritual de honda y sólida civilización. Nos une con el novelista una larga y estrecha amistad, pudiéramos referir muchos rasgos y casos en que Baroja ha puesto de manifiesto esta su innata condición. Hombre veraz, se coloca el novelista por encima de las normas corrientes del trato humano" (6).

Ya hemos, aquí mismo, tratado de aclarar la personalidad de Baroja el hombre y hemos señalado las conexiones entre esa personalidad (modo de ser intrínseco) y la producción literaria de Baroja el escritor. Este aspecto de su persona que ahora señalamos, este su amor a la verdad, el afán incesante de buscar lo verdadero (acordémonos de su busca en la filosofía y en la ciencia) es tal vez lo que marca principalmente el sentido de su obra y lo que define mejor al hombre.

Después de hablar de la soledad de Baroja, de su fondo filosófico, de su reacción frente a la sociedad, de la contemplación crítica y de la acción en sus personajes, viene bien referirnos a su técnica literaria, para notar cómo las consecuencias de su norma de vida, de su sensibilidad se reflejan no solamente en el fondo, en el asunto de sus novelas, sino también en el estilo de ellas y en la técnica de componer-

---

(6) AZORIN: Ante Baroja, Colección Variorum, Librería General, Zaragoza, p. 119.

las, así Azorín se refiere a esto: "El hombre, en Baroja, está en perfecta consonancia con el estilo y con las ideas" (7).

Baroja mismo nos habla de su manera de escribir, es decir, de su técnica literaria. La obra de este novelista se nos muestra más clara y el lazo de unión entre su personalidad y el estilo y la composición de sus novelas aparece más fuerte, después de leer lo que respecto a su técnica nos dice.

Comienza por referirse a las fuentes literarias de un novelista.- Para Baroja: "Hay como dos métodos principales de composición en la literatura. Uno es el de leer lo antiguo y repetir los tipos y las tramas y, a poder ser, modernizarlos, complicándolos o, por lo menos cambiándolos. El otro es dejarse impresionar por el medio y buscar lo característico entre el conjunto de las impresiones" (8).

Reconoce, sin embargo, que ninguno de estos procedimientos puede excluir al otro en su totalidad. Siempre habrá en el uno huellas del otro. Así, el que se quiera inspirar en las obras maestras de la literatura antigua o moderna, tendrá sus propios esquemas mentales que no puede hacer a un lado, y el que observe el medio ambiente y busque impresiones en lo que vive y siente, tendrá que tomar en cuenta los patrones antes creados, porque conocerá, habrá leído obras antes escritas que naturalmente habrán dejado su huella.

Al mismo tiempo reconoce que con el segundo método se es más origi

---

(7) Ibidem.

(8) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V, La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 140.

nal que con el primero; en cambio, con el primero se logra en la expresión una forma más correcta, precisamente por seguir patrones ya establecidos y por no dejarse llevar por el impulso del momento que es lo que hace a un creador literario más o menos imperfecto.

Encuentra que el procedimiento de seguir los ejemplos existentes se da con más frecuencia en los dramaturgos. El teatro tiene ya esquemas trazados que hay que seguir, limitaciones que no se pueden saltar. En cambio, la novela ofrece mayor libertad al escritor, aunque por lo mismo tiene mayor peligro de caer en grandes errores de perspectiva. El novelista se inclina casi siempre a seguir sus propios esquemas, tiene menos limitaciones que el dramaturgo y puede por lo mismo expresar mejor sus sentimientos, tiene también un horizonte más amplio para dar cabida a sus impresiones.

Baroja naturalmente se inclina por el segundo método; le ofrece la posibilidad de ser original y de poder expresar su propia personalidad. Así él reconoce que nunca ha partido de la lectura de otros libros para hacer una novela. Siempre se ha inspirado en la realidad, de ella ha sacado el ambiente y los personajes de sus obras. Reconoce que hay obras maestras de la literatura que están inspiradas en libros anteriores, pero él sería incapaz de encontrar inspiración en un libro. Para él la fuente de inspiración más importante, la que ofrece mayores posibilidades para un literato es la realidad misma.

Según este escritor, no se ha encontrado todavía, ni seguramente se encontrará, norma alguna para despertar el interés del lector en una obra literaria. Una trama puede ser perfecta y aburrida; otra pue

de representar con exactitud la realidad y le pueden faltar elementos que hagan perder el interés en ella. Así pues, no se puede recomendar ninguno de los métodos antes mencionados como fuente de inspiración, para lograr el interés de una obra. La humanidad es variable, los gustos y preferencias cambian de una época a otra y lo que hoy parece admirable y bello, mañana puede dejar de gustar.

Baroja afirma que la invención no se puede aprender, se tiene o no se tiene, es, según él, como el que es simpático y el que no lo es. Va dentro del individuo mismo, no se puede aprender. La importancia de un asunto literario, inventado o tomado de la realidad, no influye en el valor de la obra; se puede escoger como personaje de una novela a un gran hombre o a un pordiosero. Hay obras maestras de la literatura española cuyo asunto principal no tiene gran importancia y en cambio hay libros cuyo asunto puede ser tan importante, como es la conquista de un país, y sin embargo, el libro no tiene gran valor como obra literaria.

Un requisito indispensable de la novela es para Baroja la verdad; nunca un buen autor puede saltarla. Su sentido realista da carácter a esta convicción. A él le desagrade sobremanera que un autor cree personajes que no pueden encajar en la realidad. Para él la mentira no es divertida. Siente una gran satisfacción al pensar que las escenas y tipos que describe en sus novelas tienen una enorme semejanza con los de la realidad. Una obra de teatro puede tener acotaciones genéricas; pero una novela no, según sus propias palabras: "...en la novela se busca lo específico, lo individualizado. Es decir, la exactitud

titud y la verdad" (9).

Baroja opina que no se pueden inventar ni ampliar detalles para dar consistencia a una invención literaria. No se puede ampliar un personaje como se amplía un concepto. De algunos personajes solamente se puede pintar su silueta, muy poco se puede hablar de ellos y si se añade algo más aparece como falso e innecesario.

Según Baroja, el novelista que está inventando personajes de la realidad, siempre debe tener contacto con ella.

Para este novelista la invención completa no existe en literatura; cualquier trama imaginada es una cosa vieja; pero los detalles sí se pueden inventar. Los esquemas literarios son todos conocidos; algunos escritores, entre los que se cuenta él, huyen de esos esquemas, no los emplean, o los dan como un lugar común en el que no hay que insistir. Para él, naturalmente, la inspiración tomada de la realidad es más interesante, ofrece algo nuevo; es por eso que aconseja que aunque no se inventen las intrigas hay siempre que estar cerca de lo real. Así dice Baroja: "Sin base de la realidad se va al cuento fantástico de "Las mil y una noches", bueno para los chicos, pero que aburre a los mayores".

"A los hombres nos gusta la aventura, nos parece bien ir en el barco a lo desconocido; pero nos gusta también comprobar de cuando en

---

(9) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino. Memorias, Tomo I, El Escritor Según él y Según los Críticos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, p. 127.

(10) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino. Memorias, Tomo V, La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 188.

cuando con la sonda que hay debajo de las aguas oscuras, un fondo de roca, es decir, de realidad" (10).

Baroja da más detalles y explicaciones sobre este problema de la combinación entre lo real y lo inventado en la novela. En cuanto a la aportación de los elementos reales, dice que él toma siempre notas; pero a diferencia de los naturalistas que las toman inmediatamente, Baroja, antes de escribirlas, deja pasar algún tiempo; las redacta basándose en el recuerdo de sus impresiones: "Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio, un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si ésta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares"(11).

Y aquí en este párrafo, Baroja explica su técnica de autor impresionista. Este novelista, a pesar de ser un amante de la realidad, nunca nos la muestra cruda y como trasplantada del mundo real a sus libros; y es precisamente porque siendo un impresionista, nos da la realidad pasada a través de toda su sensibilidad. Para hacer eso ya nos dice él que no anota inmediatamente lo que ve, sino que lo que por él es visto pasa un tiempo dentro de su mente y sale después rodeado de una luminosidad especial, con un matiz singular que adquiere al ponerse en contacto con los sentidos del novelista.

Así resulta de lo que nos cuenta Baroja, que, de la manera indi-

---

(10) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V. La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 188.

(11) BAROJA (Pío): Las Horas Solitarias, Notas de un Aprendiz de Psicólogo, segunda edición, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920, pp. 78-79.



cada, primero establece el marco, escena y ambiente para su novela; y después busca los hechos, seres humanos y pensamientos que encajan en aquel marco: "De pensar en los mismos lugares y acontecimientos, salen los personajes y las ideas" (12).

Confiesa que no forja todo su plan primero y después lo escribe. Por el contrario, cuando ya tiene elegidos el ambiente y la escena, se lanza a escribir, y a medida que escribe va desarrollando su asunto: "Creo que es muy difícil que un autor invente de golpe un asunto con sus derivaciones; supongo que la mayoría, como yo, va escribiendo e inventando.... Para mí, y creo que para la mayoría de los escritores, tiene que haber un aliciente, una pequeña sorpresa en su misma obra" (13).

Claro que para empezar es necesario tener un conjunto de impresiones reunidas y de tipos ideados. Entonces comienza Baroja a idear su plan; pero ese plan es solamente provisional, queda expuesto a las modificaciones y añadidos que se le ocurren a medida que escribe. Sucede en ocasiones, sin embargo, que esos cambios no son para él puramente casuales, inesperados. Son más bien el resultado de una prueba mental que Baroja hace deliberadamente: enfrentar un esquema puramente de imaginación, con aquello que el asunto elegido exige para su verdadero desarrollo". "A veces tomo deliberadamente una dirección falsa, y entonces tengo la idea algo parecida a la del nadador que ha de calcular que en la diagonal de la dirección que lleva con la fuer-

---

(12) *Ibidem*, p. 79.

(13) *Ibidem*.

za de la corriente está su verdadero camino" (14).

Con las reservas apuntadas, Baroja gusta de desenvolver su inventiva y siente en ello cierta satisfacción. Así dice: "Sí, me he creído un hombre de cierta imaginación y de cierta fantasía, capaz de inventar a veces una cosa divertida" (15). Claro es que la capacidad de inventar es muy limitada: "...la imaginación, la facultad de inventar, es tan escasa como el oro en las arenas de los ríos" (16). Que sea difícil no quiere decir que sea imposible; él piensa que si en la actualidad no hay imaginaciones tan potentes como la de Dickens, Poe o Dostoiewski, esto no quiere decir que se haya acabado toda posibilidad de invento.

Naturalmente que la inventiva debe respetar el modo de ser de la realidad. Si la novela quiere reflejar la vida tiene que tomar ésta tal y como es. Por eso Baroja rechaza la moral del melodrama en el cual el bueno sale siempre victorioso y el malo siempre castigado. De hecho muchas veces no sucede así; de tal manera no se puede convertir la justicia en norma literaria (17).

Por razones parecidas, y además por otras, rechaza la novela de tesis. Querer probar una tesis no debe ser el propósito de una novela. Por otra parte, no hay una solución general en asuntos sentimen-

---

(14) Ibidem.

(15) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias. Tomo I, El Escritor Según él y Según los Críticos. Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, p. 126.

(16) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V, La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 201.

(17) Ibidem, p. 205.

tales que sirva lo mismo a todas las personas. A Baroja eso de la novela de tesis le parece una tontería.

La vida misma ofrece originalidades y novedades. Ella ayuda al novelista presentándole la posibilidad de asuntos nuevos en los cuales el escritor encuentra estímulo para su obra de imaginación. "A mí me gusta más -dice Baroja- recoger historias en la calle para contarlas - que no ir las sacando de la literatura ya escrita" (18).

Reconoce Baroja el papel que en la vida juega la imitación; pero en cambio repudia una regla de imitación en la literatura.

"Si yo no le hubiera visto escribir versos y artículos a mi padre, quizá no se me hubiera ocurrido escribir" (19). Sin embargo, para que la imitación produzca un resultado positivo, es necesario que además encuentre como base aptitudes y aficiones correspondientes. Probablemente Baroja empezó a escribir para imitar lo que hacía su padre; pero puesto a escribir siguió la línea de sus aficiones: se dedicó a escribir artículos, ensayos y novelas, y no tanto a hacer versos. Baroja observa que su falta de vocación por escribir versos se debe probablemente a su falta de memoria verbal: "Yo recuerdo bien las cosas vistas; en cambio las palabras y lo escrito no lo recuerdo bien" (20).

Baroja cree que su falta de memoria verbal le ha favorecido en sus trabajos de novelista: "Si yo recordara tan bien como lo que he visto lo que he leído, quizá no pudiera escribir". Por fortuna para él, nos

(18) Ibidem, p. 133.

(19) BAROJA (Pío): Las Horas Solitarias, Notas de un Aprendiz de Psicólogo, segunda edición, Rafael Caro Raggio, Madrid 1920, p. 81.

(20) Ibidem.

dice, comúnmente se le olvida si una idea la pensó originalmente él mismo o la leyó en alguna parte: "Llega un momento en que no sé la génesis de mis pensamientos, que me parecen completamente originales"(21)

No tiene, pues, capacidad para imitar modelos literarios. Pero aunque la tuviera, la imitación le parecería un mal camino literario, totalmente estéril.

Por eso rechaza con una mezcla de irritación e ironía, las acusaciones de plagios e imitaciones que le han hecho.

Cierto que él ha sentido siempre admiración por Dickens, Poe, Balzac, Stendhal, Dostoiewski y Tolstoi; pero jamás trató de imitarlos.

Le han atribuido también haber sido un imitador de Gorki, pero ocultándolo. Esto es falso también según el mismo Baroja: "...si yo hubiera intentado imitar a Gorki, la cuquería natural del escritor que piensa hacer esto me hubiera impulsado a no hablar de él. Es lógico. Y, sin embargo es posible que el primer artículo que se escribió sobre Gorki en España fuera el que yo publiqué hace cuarenta años en no sé qué periódico" (22).

Pero lo que Baroja comenta con más ironía, es que le han atribuido plagios de obras que él no había leído. Así, por ejemplo, de Ganivet, de quien nada conocía en el tiempo en que se le atribuyó la imitación; y cuando después leyó "Los trabajos de Pío Cid" encontró que ese libro se parece a los suyos, según dice él "como un huevo a unas castañas"(23)

---

(21) Ibidem.

(22) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo I El Escritor Según él y Según los Críticos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, pp. 113-114.

(23) Ibidem, p. 114.

Le han reprochado también la imitación muy concreta de los Idola - Fori de Bacon. Antes de esa supuesta imitación no conocía la obra de Bacon y después, vio "en un libro de un hispanoamericano que los "Idola - Fori" son los ídolos del pueblo, es decir, los lugares comunes de la política, los prejuicios, etc., pero que no hay un libro ni un capítulo especial en la obra de Bacon que se ocupe de ellos" (24).

Tampoco han caído en sus manos aquellos libros de Maeterlink, Garrin, Korolenko, Mirabeau y de otros autores, cuya imitación concreta le han atribuido algunos críticos. Ni había leído el libro de Flaubert La Educación Sentimental, que según Luis Bertrand, había servido de fuente de inspiración para su obra Los Ultimos Románticos.

Según Baroja, lo importante en la novela es "inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios, sentimentalmente, por algo" (25).

Algunos de los personajes de las novelas de este escritor tienen su origen en personas reales que el autor conoció, otros son inventados. Pero estos últimos, aunque inventados, creados por la imaginación del autor, han sido contruidos con elementos o inspiraciones que recogió de la realidad. De todas las explicaciones que Baroja da, parece claro que su mente obra como un aparato selector. Para que él incluya un personaje, le ha de interesar sentimentalmente por algún motivo.

En otro aspecto, la selección le obliga a veces a recortar la rea-

---

(24) Ibidem.

(25) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 267.

lidad, para que el personaje resulte más comprensible. Así dice: "Un novelista no tiene más remedio que suprimir detalles demasiado antagónicos, que den la impresión de absurdos, aunque a veces pueda darlos - la realidad, y los da; pero si la contradicción es antilógica y anacrónica, no se puede aprovechar" (26).

Algunos de sus personajes los pintó casi como él los había visto - en la realidad. Otros, en cambio, solamente los había entrevisto sin detalles, como una silueta. Hay otros que son "tipos de invención acomodados a hechos históricos conocidos". Para crear estos últimos, sin embargo, busca inspiración en los marcos y ambientes reales en que esos personajes encajan.

Cree Baroja que todos los personajes de cualquiera de las clases señaladas tienen una especie de consistencia, estructura y desarrollo propios: "Yo creo que el tipo visto o entrevisto con cierta claridad, en un medio ambiente conocido tiene su vitola y su trayectoria, que se impone al autor" (27).

Parece que implícitamente Baroja tiende a que sus personajes sean la representación de un "tipo", más bien que de individuos singulares: "Un hombre se parece en general a una serie de hombres. Ciertamente es que puede llevar una ruta diferente a los tipos parecidos; pero no es muy probable, a no ser que haya en él un elemento psicológico que se desconozca por completo y que dé una sorpresa. Evidentemente las sorpresas no son grandes, y si se dan algunas veces tienen su causa en observa--

---

(26) Ibidem, p. 261.

(27) Ibidem.

ciones incompletas y en teorías falsas" (28).

Según Baroja, "los tipos del teatro son más sintéticos, más de una pieza que los de la novela, pues en ésta los hombres aparecen más complejos, más semejantes a la vida" (29).

En la presentación de sus tipos, Baroja procede con toda fidelidad respecto de cómo los ve verdaderamente. Piensa que un personaje no se puede ampliar a gusto del escritor, no se le pueden añadir hechos que el novelista no haya visto en la imagen que se formó de aquél: "Un personaje visto o entrevistado no es como un concepto ideológico, que se amplía si se quiere voluntariamente" (30). Hay algunos personajes, dice, de los cuales no se puede escribir más que muy pocas líneas. Todo lo que se les añadiera parecería vano y superfluo.

Estas observaciones contienen la respuesta al reproche que algunos críticos le han dirigido de que muchos de sus personajes aparecen desdibujados y fugaces. Ortega y Gasset ha dicho que un gran número de los personajes en las novelas de Baroja no realizan ante nosotros acto alguno; en dos o tres páginas se resume su historia y se juzga su personalidad; hecho esto, los vuelve a la nada; y así, el autor suplanta la realidad de sus personajes por la opinión que él tiene de ellos (31)

Por otra parte, Baroja dice que "para un espíritu impresionable, muchas veces el insinuar, el apuntar, basta y le sobra; en cambio, el

(28) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid 1948, p. 261.

(29) Ibidem, p. 152.

(30) BAROJA (Pío): La Nave de los Locos, Memorias de un Hombre de Acción, Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 34.

(31) ORTEGA Y GASSET (José): Ideas sobre Pío Baroja; Baroja en el Banquillo, Antología Crítica, Librería General, Zaragoza, p. 39.

perfilar, el redondear le fastidia y le aburre. Cada cosa tiene un punto en su extensión.... Una torre de piedra bruñida y barnizada estaría mal" (32). Además, Baroja no es partidario de la teoría, de cierto tipo de novela francesa, estilo Flaubert, de que el autor debe ser sereno, impassible, y no tener simpatía o antipatía por sus personajes. Baroja no cree que esa serenidad y esa impassibilidad sean reales, sino que juzga que son fingidas. Considera que es muy difícil que lo que se inventa con pasión y con entusiasmo sea indiferente. Es imposible, al menos para un latino normal, no tener simpatía o antipatía deliberada por los tipos inventados o vistos (33).

Se ha dirigido a Baroja otro reproche relacionado con el que se ha mencionado ya: que emplea en sus novelas un excesivo número de personajes, por lo cual precisamente muchos de ellos aparecen tan sólo bosquejados. También Ortega y Gasset ha opinado sobre esto, y ha dicho que probablemente el número de personajes que aparecen en la obra de Baroja es más grande que el de los de la Comedia Humana de Balzac.

En las novelas de Baroja, comenta Ortega y Gasset, llueven las figuras sin que tengamos tiempo de intimar con ellas, porque el autor no trata a cada una como es debido (34).

Baroja no está conforme con esta opinión, porque, según él, una novela con pocas figuras probablemente contendrá más fantasía y retórica

---

(32) BAROJA (Pío), La Nave de los Locos, Memorias de un Hombre de Acción, Caro Raggio, Madrid 1925, p. 37.

(33) Ibidem, p. 45.

(34) ORTEGA Y GASSET (José): Ideas sobre Pío Baroja, Baroja en el Banquillo, Antología Crítica (Tribunal Español), Librería General, Zaragoza, p. 39.



que observación: "No hay observación posible real sobre dos o tres figuras que pueda llenar con naturalidad un libro de trescientas páginas ....; el novelista que con pocas figuras escriba un libro grueso, lo hará a base de retórica..." (35). Baroja manifiesta su desdén por la inclinación a usar en la novela lo que él llama retórica: párrafos redondos, palabras raras, fórmulas amaneradas, sonoridad, erudición amplificada. Para la novela, todo eso es un poco de baratija.

Además, Baroja considera que la morosidad, la pesadez y el tiempo lento son antibiológicos. No se ve en lo viviente que lo que se pueda hacer rápidamente se haga con lentitud (36).

Por su sensibilidad romántica; porque Baroja por ser un rebelde es un romántico, dice, que no gusta de la limitación y unidad de lo clásico y mucho menos en la novela; y sostiene que se han escrito novelas con amplitud y numerosos personajes que son mejores que otras con pocos personajes y de horizonte estrecho: "Un ambiente limitado, de pocas figuras, es el de Regenta de Clarín, y de Pepita Jiménez de Valera; un ambiente ancho, extenso, y de muchas figuras tiene La Guerra y la Paz de Tolstoi. ¿Hay alguno que ponga las novelas de Clarín y de Valera sobre la de Tolstoi? No lo creo" (37).

Respecto a la psicología de los personajes, Baroja no cree que sea necesario que éstos se presenten de un modo perfectamente claro, perfilado. Hay varias razones para esto. Que él sepa, nadie ha podido señalar la última razón psicológica que mueve a los hombres: "¿Quién ha

---

(35) Ibidem, p. 45.

(36) Ibidem.

(37) BAROJA (Pío): La Nave de los Locos, Memorias de un Hombre de Acción, Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 16.

marcado, aun en el muñeco del Guignol, por qué esta figura odia y la otra quiere?" (38). Por otra parte, opina Baroja que es un hecho que tipos creados por los novelistas actuales no llevan una vida independiente de su autor; son más bien, en algún aspecto, sombras, proyecciones del novelista. Sucede también, a veces, que un personaje no actúa conforme a la psicología con que se había presentado, tal vez porque el autor lo ha creado con una serie de contradicciones psicológicas para darle mayor atractivo, como es el caso de Julián Sorel en Le Rouge et le Noir de Stendhal, y también el de Fabricio de La Chartreuse de Parme del mismo autor.

Una mayor lógica presentan los personajes anómalos: los personajes locos, inconscientes, inspirados, tienen una psicología más clara, desde Don Quijote y Hamlet hasta Raskolnikof (39). Pero Baroja nunca ha pretendido seguir esos caminos. Aviraneta, como la mayor parte de sus demás personajes, presenta el tipo mal determinado, que es esencialmente racional, reflexivo y tranquilo, que no tiene, ni pretende tener, el fanatismo de los inconscientes, tampoco el calor ardiente propio del Norte, exaltado y místico, ni tampoco el crepitar de la hoguera de paja del Mediodía, que brilla y no calienta (40).

Se ha dicho por varios comentaristas que muchos de los personajes que aparecen en las novelas de Baroja presentan rasgos psicológicos que son parecidos a los de su autor: sujetos rebeldes, inadaptados a

---

(38) Ibidem, p. 27.

(39) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino. Memorias, Tomo V La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 184.

(40) Ibidem.

los convencionalismos sociales; hombres pesimistas que no llegan a encontrarle sentido a la vida; marinos que amaron la aventura y que en su vejez se sienten desilusionados. Y, así, algunos críticos han creído que esos personajes no tienen vida propia, pues son, sobre todo, expresión del espíritu de su autor: piensan y hablan como piensa y habla Baroja. En gran parte este reproche no es muy certero, porque Baroja ha creado una extraordinaria riqueza, muy variada, de tipos. El sostiene que sus personajes, incluso aquellos que forjó principalmente con su invención, tienen su raíz en alguna experiencia real suya, en algo que vio, o en algo que la realidad le sugirió. Baroja no forma deliberadamente sus tipos a su propia imagen y semejanza: los toma del mundo real, de acuerdo con la impresión que en él dejaron. Pero sí reconoce que en la selección de los tipos de sus novelas influye su propio modo de sentir. De esa manera, al reproche indicado de que ha elegido unos tipos y no otros, porque se parecían a él en algún aspecto, contesta: "Cierto. Pero ¿quién puede saltar por encima de su sombra?" (41). Y es que todo escritor, por muy objetivo que sea, elige en el mundo que conoce una parte para representarla, y no otra" (42).

Mucho se ha dicho sobre el estilo de Pío Baroja. El estilo de este novelista es algo de lo que más ha preocupado a los críticos literarios, quienes han dado las más diversas opiniones en contra y en favor.

Baroja se ha encargado de decir lo que él entiende por estilo; y ha explicado lo que es su estilo, propio: "En cierto modo y desde un

---

(41) Ibidem, pp. 248-249.

(42) Ibidem.

punto de vista psicológico, el estilo es una manifestación de la personalidad humana,...(43). Para Baroja el estilo no está solamente en la forma; no consiste en la manera de decir las cosas, o la corrección con que se escribe. Es además de la forma, el fondo, la acción, los personajes, las intrigas, el diálogo, etc., en otras palabras, es el conjunto de lo que representa la personalidad del escritor.

Según la idea que él tiene de lo que es el estilo, piensa que lo que él personalmente escribe, debe de estar de acuerdo con el fondo de su personalidad, con su ser íntimo; y es precisamente por esto por lo que se declara partidario de una forma de escribir "directa, escueta y sencilla", forma que conviene al párrafo corto que emplea en sus novelas.

Azorín está de acuerdo con Baroja respecto a sus ideas sobre el estilo. Para Azorín el estilo no es cosa gramatical ni de retórica; por eso "el estilo de Baroja, claro, sencillo, directo, no pasará nunca: es inalterable; se leerá la prosa de Baroja lo mismo dentro de tres siglos que ahora" (44). Para reafirmar esta opinión, Azorín cita el caso de Cervantes: "Cervantes no fue nunca un estilista. Cervantes no fue nunca un humanista. No necesita serlo.... Cervantes, incorrecto, descuidado, plagado de repeticiones y sonsonetes es un magnífico escritor" (45).

Azorín opina también que el estilo de Baroja está de acuerdo con -

(43) BAROJA (Pío): Desde la Última Vuelta del Camino, Memorias, Tomo V La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 286.

(44) AZORIN: Ante Baroja, Dos Tendencias Estéticas, Colección Variorum Librería General, Zaragoza, p. 178.

(45) AZORIN: Apéndice del libro El Paisaje de España visto por los españoles, Madrid, Renacimiento, 1917.

su personalidad; así dice: "...una lógica y armónica coherencia en---  
vuelve y traba en Baroja tanto el estilo como las ideas y el temperamen-  
to del hombre" (46).

Seguimos citando a Azorín porque creemos que entre todos los críti-  
cos de Baroja es éste el que mejor ha sabido comprenderle, seguramente  
por ser él también novelista de la misma escuela impresionista y por  
tener una sincera amistad con Baroja. Azorín ha escrito muchos artícu-  
los críticos de novelas de Pío Baroja, lo que nos brinda la oportuni-  
dad de conocer su opinión sobre este escritor. Hablando de la cone-  
xión entre el fondo del escritor y su estilo tiene unas palabras muy  
certeras que están de acuerdo con lo que Baroja piensa respecto a esto:  
"El estilo flúido y sencillo de Baroja encierra una esencia interior -  
que es la razón del propio estilo. Sin ese resorte íntimo no podría -  
darse esa sencillez" (47).

En resumen, el estilo de Baroja, según hemos visto, corresponde al  
hombre. El estilo es sencillo, escueto, directo, porque así es la in-  
timidad del escritor: la expresión exterior corresponde al fondo inte-  
rior.

El impresionismo del estilo de Baroja corresponde, como ya lo he-  
mos dicho, a su sensibilidad para ver las cosas. En esto también es A-  
zorín el que mejor ha sabido ver este aspecto del estilo barojiano que  
está presente en casi toda la obra de este novelista. Es curioso cómo

---

(46) AZORIN: Apéndice del libro El Paisaje de España visto por los Es-  
pañoles, Madrid, Renacimiento, 1917.

(47) AZORIN: ante Baroja (Un Recuerdo a Yock), Colección Variorum, Li-  
brería General, Zaragoza, p. 232.

Azorín, sin usar la palabra impresionista, define como tal a Baroja; y para eso nos describe su emoción al leer uno de los primeros cuentos de Baroja, y darse cuenta de la presencia de unos nuevos valores que existían dentro de tal obra: "La tradición era lo circunscrito, y esto era lo indeterminado: lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone. ¿Y es que el paisaje correspondería a la sensación literaria? No conocía yo el paisaje del Norte; imbuído de gris, gris en Levante, me era totalmente ignorado el verde, el verde del Norte; cobijado por un cielo blanco y alto, no tenía yo la sensación de los cielos cenicientos, bajos, con una dulzura que sólo en el Norte se da. Y en un viaje, lento viaje, en el pescante de una diligencia, en una mañana de verano, cubierto el cielo, cielo gris, verde el campo, con verdor extendido por todo el panorama, fui absorbiendo ávidamente, ansiosamente, voluptuosamente, este medio-físico que se me iba revelando. La tierra completaba el arte: el arte de Pío Baroja. Lo indeterminado tenía ya una fuerza creadora enorme. Y lo indeterminado es, en suma, toda la obra de Pío Baroja" (48).

Este arte de lo indeterminado es precisamente la mejor definición del impresionismo de Baroja. Su arte es indeterminado porque es impresionista. Impresionista en la forma, en los personajes, en la acción y si se quiere hasta en el fondo. Es el impresionismo que Ortega y Gas

(48) AZORIN, Ante Baroja, (Cambio de Valores), Colección Variorum, Librería General, Zaragoza, p. 8.

(49) ORTEGA Y GASSET (José): Ideas sobre Baroja, Antología Crítica Baroja en el Banquillo, (Tribunal Español), Librería General, Zaragoza, pp. 35-41.

set considera excesivo: "El procedimiento excesivamente impresionista que sigue Baroja en la propia vida, lo mismo que en sus novelas, dificulta mucho la comprensión de una y otras. No se presenta nunca el objeto al lector, sino sólo la reacción subjetiva ante él" (49).

En cambio para otros, como Juan de la Encina, esta reacción subjetiva es lo que da a la obra de Baroja un valor artístico especial: "Tiene Baroja en su vivaz y penetrante estilo el don estético de la lejanía. Cuanto toca pierde la inmediatez y literalidad antipoética. Sí; su arte se funda en ancha zona, en la observación directa de la realidad inmediata; pero no por eso deja de adquirir cuanto pinta caracteres de irrealidad poética. Tiene su mundo estético propio, que no se le puede confundir con el de los absurdos pintores de realidades inmediatas. Al pasar la realidad por su espíritu se tiñe de su color. Y su color es siempre lírico" (50).

Es por lo tanto la sensibilidad de Baroja lo que da este aspecto de su estilo. Es su manera de ver las cosas lo que produce el "impresionismo ultrarrealista" del que habla Federico de Onís (51). Una vez más la formidable intuición del individuo crea la norma artística.

- - - - -

- 
- (48) AZORIN, Ante Baroja, (Cambio de Valores), Colección Variorum, Librería General, Zaragoza, p. 8.
- (49) ORTEGA Y GASSET (José): Ideas sobre Baroja, Antología Crítica, Baroja en el Banquillo, (Tribunal Español), Librería General, Zaragoza, pp. 35-41.
- (50) ENCINA (Juan de la): El Laberinto de las Sirenas, Op. cit. p. 216
- (51) ONIS (Federico de): Pío Baroja, Antología Crítica, Baroja en el Banquillo, (Tribunal Extranjero), Librería General, Zaragoza, pp. 222-223.

CONCLUSIONES.

Después de estudiar a fondo la obra literaria de Baroja, y de haber buscado en ella las huellas de su intimidad, de su "yo" auténtico, cosa que en la obra de Baroja es posible hacer porque Baroja mismo es el centro de su producción intelectual, podemos llegar a varias conclusiones:

1.- En la obra barojiana resalta la soledad como elemento de gran importancia. Esa soledad de Baroja es un factor principal, casi siempre presente, en sus novelas; no solamente como algo pasivo, sino como estímulo activo, motivador de muchas actitudes y preferencias del autor. Dicha soledad da forma y contenido a la obra de este novelista; en cierto modo es parte de su "fondo sentimental", es decir, del principio íntimo de sus fuentes de escritor literario.

2.- Baroja como escritor literario no se dedica solamente a escribir cuentos y novelas. Escribe infinidad de ensayos literarios, artículos críticos, comentarios de tipo social, psicológico, etc. En ellos, como además lo hace en muchas de sus novelas, trata temas de interés vital para España y para los españoles. Creemos que la actitud que adopta ante su país, las ideas que tiene sobre su pueblo y su patria--que desempeñan un papel muy importante en toda su obra-- están motivadas por su individualismo, un individualismo de origen más o menos liberal, aunque a veces intransigente, que está por encima de toda idea o actitud



políticas. Claro que este individualismo tiene una relación directa - con la época y situación históricas en que Baroja vive. Su reacción an te la vida y la sociedad españolas de su tiempo aumentan su individua-- lismo, le hacen encerrarse cada vez más en él; y así, ve las cosas de - su época a través de ese individualismo extremo, y las juzga de acuerdo don éste.

3.- Aunque Baroja niega la existencia de una "generación del 98", - es indudable que los escritores que han sido agrupados bajo esta denomi<sub>nación</sub> tienen unos peculiares rasgos comunes y es indudable también que Baroja participa notoriamente de esos rasgos; por ejemplo, entre otros, de los siguientes: el individualismo, el análisis crítico de todo pero<sub>muy</sub> especialmente de las realidades nacionales, un cierto impulso román<sub>tico</sub>, y el deseo de vivir sobre la obra del presente y no a crédito de<sub>glorias</sub> pasadas.

4.- En las novelas de Pío Baroja hallamos la presencia de una cri<sub>sis</sub> espiritual. De ahí la inseguridad reflejada en muchos de sus perso<sub>najes</sub>, que es un trasunto de la inseguridad espiritual del autor. Sin<sub>embargo</sub>, Baroja trata de superar esa manifestación íntima de la crisis<sub>de</sub> nuestro tiempo, y se esfuerza por encontrar un sentido al mundo, a - la vida misma, a la situación en que vive, y de hallar la verdad sobre<sub>todo</sub> con ayuda de la ciencia.

5.- Este aspecto de su obra (bajo la influencia de Schopenhauer) - motiva una reacción que lo lleva al extremo opuesto (con el influjo de

Nietzsche): su ideal por la acción, la lucha y la heroicidad como valores supremos.

6.- Hay una estrecha relación entre el novelista Baroja y el hombre Baroja. Su conducta humana y su producción literaria tienen muchas veces un mismo origen, por ejemplo: la veracidad, que es uno de los fines principales de la vida de Baroja, le hace ser un hombre con peculiares características, precisamente determinadas por ese afán de autenticidad, y un novelista a quien la realidad es lo que más interesa.

7.- Para acabar, es menester que hablemos de la sensibilidad de Baroja. Su sensibilidad es fuente de su técnica novelística, de sus ideas literarias, de su impresionismo como escritor. La sensibilidad de Baroja, su soledad y su individualismo son los principios generadores de su producción intelectual; son los que han creado ese que el propio Baroja llama "fondo sentimental del escritor" y que es el sedimento del alma del escritor, de donde parte toda su inspiración literaria.

- - - - -

BIBLIOGRAFIA.

BAROJA, Pío: Obras Completas, Tomos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII,  
Biblioteca Nueva, Madrid, 1946-1951.

BAROJA, Pío:

Juventud, Egoatría, 2a. ed., R. Caro Raggio, Madrid, 1920.

Las Horas Solitarias, Notas de un Aprendiz de Psicólogo, R. Caro -  
Raggio, Madrid, 1920.

Memorias de un Hombre de Acción: La Nave de los Locos. Novela, R.  
Caro Raggio, Madrid, 1925.

Pequeños Ensayos, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943.

Ayer y Hoy, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1939.

Desde la Última Vuelta del Camino. Memorias:

- I. El Escritor Según él y Según los Críticos, Biblioteca Nueva, -  
Madrid, 1944.
- II. Familia, Infancia y Juventud, Biblioteca Nueva, Madrid, 1944.
- III. Final del Siglo XIX y Principios del XX, 2a. ed., Madrid, Biblio  
teca Nueva, 1951.
- IV. Galería de Tipos de la Epoca, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.
4. La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- VI. Reportajes, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- VII. Bagatelas de Otoño, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.

El Arbol de la Ciencia, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1937.

La Sensualidad Pervertida, Madrid, R. Caro Raggio, 1920.

Paradox Rey, Colección Austral, Buenos Aires, 1946.

Las Veleidades de la Fortuna, Colección Austral, Buenos Aires, 1942.

La Caverna del Humorismo, R. Caro Raggio, Madrid, 1920.

El Gran Torbellino del Mundo, Caro Raggio, Madrid, 2a. ed. sin año.

BAROJA, Pío:

Rapsodias, Espasa-Calpe, Madrid 1936.

El Mundo es Así, Renacimiento, Madrid 1912.

El Nocturno del Hermano Beltrán, Caro Raggio, Madrid 1929.

Las Noches del Buen Retiro, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.

Las Confidentes Audaces, Espasa-Calpe, Madrid 1931.

Caminos de Perfección, Renacimiento, Madrid, 1911.

Aurora Roja, Renacimiento, 2a. ed., Madrid 1911.

Siluetas Románticas, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

La Feria de los Discretos, Fernando Fe, Madrid, 1905.

Con la Pluma y con el Sable, Caro Raggio, Madrid 1915.

La Busca, Fernando Fe, Madrid 1904.

Mala Hierba, Fernando Fe, Madrid 1904.

César o Nada, Renacimiento, Madrid 1910.

Divagaciones Apasionadas, Caro Raggio, Madrid 1924.

Intermedios, Espasa-Calpe, Madrid 1932.

Las Veleidades de la Fortuna, Caro Raggio, 2a. ed., Madrid, sin año.

Los Amores Tardíos, Caro Raggio, 2a. ed., Madrid, sin año.

SANTAYANA, George,

Egotism in German Philosophy, Scribner, Nueva York, 1940.

DEMUTH, Helmuth,

Pío Baroja: das Weltbild in seinen Werken, Hagen, 1937.

CASALDUERO, Joaquín,

Vida y Obra de Galdós, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1943.

DIAZ-PLAJA, Guillermo:

Modernismo Frente a Noventa y Ocho, Espasa-Calpe S. A., Madrid, 1951

PEREZ FERRERO, Miguel:

Pío Baroja en su Rincón, Prólogo de Pío Baroja, Epílogo de Azorín,  
Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1940.

BALSEIRO, José A.:

Cuatro Individualistas de España: Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle -  
Inclán, Baroja. Chapel Hill, The University of North Carolina  
Press, 1949.

BARJA, César:

Libros y Autores Contemporáneos, Librería General de Victoriano -  
Suárez, Madrid, 1935.

AZORIN:

Ante Baroja, Librería General; Zaragoza, 1946.

Antología Crítica:

Baroja en el Banquillo (Tribunal Español), Librería General, Zارا-  
goza.

Baroja en el Banquillo (Tribunal Extranjero), Librería General, Za-  
ragoza.

LAIN ENTRALCO, Pedro:

La Generación del Noventa y Ocho, Diana, Artes Gráficas, Madrid -  
1945.

SALINAS, Pedro:

Literatura Española Siglo XX, 2a. ed., aumentada, Antigua Librería  
Robredo, México, 1949.

VALBUENA PRAT, Angel:

Historia de la Literatura Española., 2a. ed., corregida y aumenta-  
da, tomo II, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1946.

ORTEGA Y GASSET, José:

Obras Completas, Primera Edición, Revista de Occidente, Madrid, -  
1946.

MESSER, Augusto:

Historia de la Filosofía, trad. por José Gaos, 3a. ed. Revista de\_  
Occidente, Madrid, 1936.

BREHIER, Emile:

Historia de la Filosofía, trad. por D. Náñez, Edit. Sudamericana, -  
Buenos Aires, 1942.

Bibliografía Barojiana (1)

Adolfo Bonilla y San Martín:

Anales de la literatura española. Madrid, 1904.  
(1) CARO BAROJA, Pío: La Soledad de Pío Baroja, Pío Caro Baroja, Editor,  
México, D. F.

Juan Más y Pi:

Pío Baroja, en "Letras Españolas". Buenos Aires, 1911.

José Ortega y Gasset:

Observaciones de un lector, en "La Lectura", vol. III. Madrid, -  
1915.

Ramón Jaén:

Pío Baroja y Azorín, dos modernos escritores españoles, en "La Lec-  
tura", vol. I. Madrid, 1917.

Gabriel Porras Troconis:

Un escritor español contra los americanos, en "Cuba Contemporánea",  
vol. XVI, 1918.

Francisco Romero:

Notas a Baroja, en "Nosotros", vol. XXXIII, 1919.

H. L. Mencken:

Introducción a Youth and Egotatry. Trad. de Jacob S. Fasset, Jr. y  
Frances L. Phillips. New York, 1920.

Enrique Díez Canedo:

La caverna del humorismo, en "Conversaciones literarias", 1915-1920  
Madrid.

Baroja y sus intermedios, en "El Sol". Madrid.

José Pereira Rodríguez:

Pío Baroja, en "Pegaso", vol. III, 1920-1921. Montevideo.

Stark Young:

Youth and Egotry, en "The Nation". New York, 15 diciembre 1920.

Ludwig Pfandl:

Pío Baroja, en "Die Neueren Sprachen", volumen XXVIII, 1921.

J. B. Trend:

Pío Baroja and his Novels, en "A Picture of Modern Spain". Boston y New York, 1921.

Alfonso Reyes:

Bradomin y Aviraneta, en "Simpatías y Diferencias", 2a. serie. Madrid, 1921.

J. García Mercadal:

La dama errante, en "Revista aragonesa". Zaragoza, 1908.

La Busca, en "El Progreso". Zaragoza, 1904.

Guillermo Muñoz Medina:

Pío Baroja, autor dramático, en "Revista chilena", vol. XV, 1922.

Fernando Vela:

El laberinto de las sirenas, en "Revista de Occidente", vol. I. Madrid, diciembre 1923.

E. Gómez de Baquero:

Novelas y novelistas. Editorial Calleja, 1918. Madrid.

Baroja y su galería novelesca: El laberinto de las sirenas, en "El Sol", 20 diciembre 1923 (incluido en "De Gallardo a Unamuno"). Madrid, 1926.



Otros artículos no incluidos en sus libros:

El gran torbellino del mundo.

Las mascaradas sangrientas.

Las veleidades de la fortuna y Los amores tardíos.

Divagaciones apasionadas.

Baroja y la técnica, en "El Sol", 18 diciembre 1924.

Nicolás González Ruiz:

Baroja y la España de Baroja, en "Bulletin of Spanish Studies", -  
vol. I, diciembre 1923.

John Dos Passos:

Weeds, en "The Nation". New York, 9 enero 1924.

Roberto Castrovido:

Un libro de anécdotas.

Las mascaradas sangrientas.

Harriet V. Wisshnieff:

Baroja's Latest: Divagaciones apasionadas, en "The Saturday Review  
of Literature", 2 agosto 1924.

Ramón J. Sender:

Las noches del Buen Retiro.

Cristóbal de Castro:

Galería de contemporáneos: Pío Baroja, o el burgués antiburgués, -  
en "La Esfera", 24 enero 1925.

Enrique Azcoaga:

Gozo y garbo de un personaje de Baroja.

Luis Bello.

Intermedios. Madrid, 1931.

Juan B. González:

Aspectos de la obra de Pío Baroja, en "Nosotros", vol. LIV.

Buenos Aires, 1926.

Francisco Pina:

Pío Baroja. Valencia, 1928.

Raúl Silva Castro:

Pío Baroja: el hombre y el escritor, en "Atenea", vol. IV, 1927.

Salvador de Madariaga:

Semblanzas literarias contemporáneas. Barcelona, 1924.

Lawrence D. Bailiff y Maro Beath Jones:

Introducción a la edición de "Las inquietudes de Shandi Andia".

The University of Chicago Press, 1930.

Ramón Gómez de la Serna:

Pío Baroja, en "Azorín". Madrid, 1930.

R. Blanco Fombona:

En torno a dos novelistas: Pío Baroja, en "Motivos y Letras de España". Madrid, 1930.

Niguel Pérez Ferrero:

Pío Baroja en su rincón. Edición Internacional. San Sebastián.

Carlos Granjel:

Retrato de Pío Baroja. 1953.

Nuevos papeles sobre Pío Baroja, en "El Español". Madrid.

Federico Sanchés:

Sobre las "Memorias de un hombre de acción", de Baroja, en "Hispania", vol. XIII. Junio, 1931.

Eduardo de Ontañón:

Las noches del Buen Retiro. 1934.

José María Benítez Toledo:

El laberinto de las sirenas.

Víctor Ivan:

Las mascaradas sangrientas.

Benjamín Jarnés:

Un independiente (Las noches del Buen Retiro). Madrid, 1934.

Los visionarios. Madrid, 1932.

Rapsodias. Madrid, 1936.

Aurelio Matilla:

El laberinto de las sirenas. Madrid, 1923.

Bernardo G. de Cándano.

Los visionarios. Madrid, 1932.

Emilio Fornet:

El laberinto de las sirenas. Madrid, 1923.

Antonio de Obregón:

Pío Baroja: Aviraneta o la vida de un conspirador, en "Revista de Occidente", vol. IX. Junio, 1931.

J. Díaz Fernández:

La familia de Errotacho. Madrid, 1932.

Carlos Delgado Olivares:

Aviraneta y Baroja, en "La Gaceta Literaria". Mayo, 1931.

Melchor Fernández Almagro:

El gran torbellino del mundo. Madrid, 1926.

Los visionarios. Madrid, 1932.

Arthur L. Owen:

Concerning the Ideology of Pio Baroja, en "Hispania", vol. XV, 1932.

J. López Prudencia:

El cura de Monleón, en A. B. C. de Madrid, 1936.

Las noches del Buen Retiro, 1934.

Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista. 1929 y  
1930.

Los visionarios, 1932.

El cabo de las tormentas, 1932.

La familia de Errotacho, 1932.

Francisco Valdés:

Tres fechas sobre Baroja, en "Letras". Notas de un lector. Ma---  
drid, 1933.

E. Giménez Caballero:

"El Robinson literario".

Sobre Intermedios.

(continúa)

E. Giménez Caballero (continúa):

Las mascaradas sangrientas.

Baroja y los judíos, en "La Gaceta Literaria".

A. Marín Alcalde:

Intermedios, en "Ahora", de Madrid.

Las noches del Buen Retiro.

Los visionarios.

La familia de Errotacho.

José Castellón:

Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista. 1929 y  
1930.

Georges Pillement:

Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista.

Juan Aparicio:

El cabo de las tormentas. I y II.

Marcel Brion:

La familia de Errotacho.

Augusto Barcia:

Veleidades de la fortuna. 1927.

En la obra de Pío Baroja. Las dudas de un creyente.

R. Reinaldo:

Las veleidades de la fortuna y Amores tardíos, A. B. C., Madrid, 3  
febrero, 1927.

J. Tallendeau:

A l'aventure ou les bas fonde de Madrid.

Francisco Vera:

Agonías de nuestro tiempo.

Ballesteros de Martos:

El gran torbellino del mundo.

Manuel Chaves Nogales:

El gran torbellino del mundo.

César Barja:

Libros y autores contemporáneos. Madrid, 1935.

Carlos Montillas:

El cantor vagabundo, en "Mañana", de La Habana, 27 agosto, 1950.

Obras de Pío Baroja

(Publicaciones con excepción de trabajos periodísticos)

1900 Vidas sombrías. (Cuentos).

1900 La casa de Aizgorri. (Novela de la trilogía "Tierra Vasca").

1901 Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox. (Novela de la trilogía "La vida fantástica").

1902 Idilios vascos. (Cuentos).

1902 Camino de perfección, pasión mística. (De "La vida fantástica").

- 1903 El mayorazgo de Labraz. (De "Tierra vasca").
- 1904 La Busca. (De la trilogía "La lucha por la vida").
- 1904 Mala hierba. (De "La lucha por la vida").
- 1904 Aurora roja. (De "La lucha por la vida").
- 1904 El tablado de Arlequín. (Colección de artículos).
- 1905 La feria de los discretos. (Novela de la trilogía "El pasado").
- 1906 Paradox, rey. (Novela de la trilogía "La vida fantástica").
- 1906 Los últimos románticos. (Novela de la trilogía "El pasado").
- 1907 Las tragedias grotescas. (De "El pasado").
- 1908 La dama errante. (Novela de la trilogía "La raza").
- 1909 La ciudad de la niebla. (De "La raza").
- 1909 Zalacaín el aventurero. (Novela de la trilogía "Tierra vasca").
- 1910 César o nada. (Novela de la trilogía "Las ciudades").
- 1911 Las inquietudes de Shanti Andia. (Novela de la trilogía "El mar").
- 1911 El árbol de la ciencia. (De "La raza").
- 1912 El mundo es así. (De "Las ciudades").
- 1913 El aprendiz de conspirador. (Novela de la serie "Memorias de un -  
hombre de acción").

- 1913 El escuadrón del Brigante. (De "Memorias de un hombre de acción").
- 1914 Los caminos del mundo. (De "Memorias de un hombre de acción").
- 1915 Con la pluma y con el sable. (De "Memorias de un hombre de acción").
- 1915 Los recursos de la astucia. (De "Memorias de un hombre de acción").
- 1916 La ruta del aventurero. (De "Memorias de un hombre de acción").
- 1917 Nuevo tablado de Arlequín. (Ensayos).
- 1917 Juventud, egolatría. (Confidencias).
- 1918 Las horas solitarias. (Notas de un aprendiz de psicólogo).
- 1918 La veleta de Gastizar. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1918 Los caudillos de 1830. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1918 El cura Santa Cruz y su partida.
- 1918 Páginas escogidas.
- 1919 Idilios y fantasías. (Cuentos).
- 1919 Momentum catastrophicum. (Ensayos).
- 1919 La Isabelina. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1919 La caverna del humorismo. (Ensayos).
- 1919 Cuentos. (Cuatro volúmenes).
- 1920 Divagaciones sobre la cultura. (Ensayos).
- 1920 Los contrastes de la vida. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1920 La sensualidad pervertida. (Novela de la trilogía "Las ciudades").



- 1921 El sabor de la venganza. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1922 Las furias. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1922 La leyenda de Jaun de Alzate.
- 1923 El laberinto de las sirenas. (De la trilogía "El mar").
- 1923 El amor, el dandysmo y la intriga. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1924 Las figuras de cera. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1924 Crítica arbitraria. (Ensayos).
- 1924 Divagaciones apasionadas. (Ensayos).
- 1925 La nave de los locos. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1926 Entretenimientos. (Teatro y ensayos).
- 1926 El gran torbellino del mundo. (De la trilogía "Agonías de nuestro tiempo").
- 1927 Las mascaradas sangrientas. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1927 Los amores tardíos. (De "Agonías de nuestro tiempo").
- 1927 Las veleidades de la fortuna. ("Agonías de nuestro tiempo").
- 1928 El horroroso crimen de Peñaranda del Campo. (Teatro).
- 1928 Humano enigma. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1928 La senda dolorosa. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1929 El nocturno del hermano Beltrán. (Teatro).

- 1929 Los pilotos de altura. (De la trilogía "El mar").
- 1930 La estrella del capitán Chimista. (De "El mar").
- 1931 Aviraneta, o la vida de un conspirador. (Biografía).
- 1931 Los confidentes audaces. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1931 La venta de Mirambel. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1931 Intermedios. (Ensayos).
- 1932 La familia de Errotacho. (Novela de la trilogía "La selva oscura").
- 1932 El cabo de las tormentas. (De "La selva oscura").
- 1932 Los visionarios. - (De "La selva oscura").
- 1933 Juan Van Halen, el oficial aventurero. (Biografía).
- 1934 Las noches del Buen Retiro. (Novela de la trilogía "La juventud -  
perdida").
- 1935 Vitrina pintoresca. (Ensayos).
- 1935 Crónica escandalosa. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1935 Desde el principio hasta el fin. ("Memorias de un hombre de acción").
- 1935 Discurso de recepción en la Real Academia Española y contestación\_  
de don Gregorio Marañón.
- 1936 Rapsodias. (Discurso y ensayos).
- 1936 El cura de Monleón. (Novela de la trilogía "La juventud perdida").

- 1938 Locuras de carnaval. (De "La juventud perdida").
- 1938 Judíos, comunistas y demás ralea. (Páginas escogidas). Prólogo \_  
de E. Giménez Caballero.
- 1941 Los espectros del castillo y otras narraciones.
- 1941 Susana y los cazadores de moscas. (Novela).
- 1941 Los impostores joviales - y - El Tesoro del holandés.
- 1941 Laura o la soledad sin remedio. (Novela).
- 1941 Chopin y Jorge Sand. (Ensayos).
- 1941 El diablo a bajo precio. Prólogo de Federico de Onís. (Ensayos).
- 1942 El caballero de Erlaz. (Novela).
- 1943 Pequeños ensayos. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- 1944 Canciones del suburbio. (Versos). Prólogo de Azorín.
- 1944 Desde la última vuelta del camino. I. El escritor, según él y se  
gún los críticos. (Memorias).
- 1945 Desde la última vuelta del camino. II. Familia, infancia y juven  
tud. (Memorias).
- 1945 Desde la última vuelta del camino. III. Final del siglo XIX y -  
principios del XX. (Memorias).
- 1945 El puente de las ánimas. (Novela).
- 1946 El hotel del Cisne. (Novela).

- 1947 Desde la última vuelta del camino. IV. Galería de tipos de la época. (Memorias).
- 1948 Los enigmáticos. Historias. (Novelas cortas y cuentos).
- 1948 Desde la última vuelta del camino. V. La intuición y el estilo. (Memorias).
- 1948 Desde la última vuelta del camino. VI. Reportajes. (Memorias).
- 1949 Ciudades de Italia. (Ensayos).
- 1949 Desde la última vuelta del camino. VII. Bagatelas de otoño. (Memorias).
- 1950 El cantor vagabundo. (De la trilogía "Saturnales").
- 1950 La obra de Pello Yarza. (Cuentos).
- 1951 Lejanías. (Ensayos).
- 1952 Las veladas del chalet gris. (Comentarios y anécdotas).
- 1952 El pueblo vasco. Barcelona. Editorial Destino. (De la trilogía "Saturnales").

Las obras de Baroja en el Extranjero

Ediciones Inglesas

The tree of Knowledge, by ... translated by Nevill Barbour. London - -  
(Wishart & Company, 1931). 261 pp. ("Paradox, rey").

Blas, the Knife-grinder. V. S. Prichett. Formightly, London. May -

1937 (CXVII). ("Anchoco, el failador").

Mistakes of the Spanish Republic. Anon. The Living Ange, 1937.

Ediciones Francesas

Lucien Paul Thomas. Les idylles et les songes de ... Traduits de l'es-  
pagnol et précédés d'une introduction. (Paris, Eugène Figuière  
et Cie., 1913).

Essais amoureux d'un homme ingénu. Traduits de l'espagnol par Margaritte  
Melken. (Paris, F. Rieder et Cie., 1924). 344 pp. ("La sen-  
sualidad pervertida").

Zalacain l'aventurier. Traduit de l'espagnol par Georges Pillement. -  
Préface de Francis de Miomandre. (Paris, Editions Excelsior,  
1926). 267 pp. (1).

L'arbre de la science. Traduit de l'espagnol par Georges Pillement. (Pa-  
ris, Librairie Gallimard. Editions de la Nouvelle Revue Fran-  
çaise, 1929). 285 pp.

A l'Aventure (Les bas-fonds de Madrid). Roman traduit de l'espagnol par  
Georges Pillement. (Paris, André Guilmain, 1930). 267 pp. -  
("La busca"). (2)

(1) Otra edición, exactamente igual, en la colección "Les maitres étran-  
gers" (Paris, Fernand Sorlot, 1943). 219 pp.  
(2) Otra edición exactamente igual, en la colección "Les maitres étran-  
gers". (Paris, Fernand Sorlot, 1943). 219 pp.

Mes paradoxes et moi ("Juventud, Egotría"). Traduit de l'espagnol -  
par Georges Pillement. Les maitres étrangers. Paris, Fernand  
Sorlot, 1943.

Pío Baroja: La lutte pour la vie: Mauvais herbe. Traduit de l'espagnol  
pour Georges Pillement. Editeur: J. Susse. Paris, 1943.

Pío Baroja: Mes paradoxes et moi. Traduit de l'espagnol par Georges -  
Pillement. Editeur: J. Susse. Paris, 1946.

Pío Baroja: L'arriviste sentimental. Traduit de l'espagnol par Collin  
Delavaun. Aux vents de l'esprit. Edit.: J. Susse, Paris, -  
1946.

#### Edición Belga

La vie aventureuse de Juan Van Halen. Traduit de l'espagnol par Ricar-  
do Aznar Casanova et Robert M. Quintens. (Bruselas. Valere\_  
et fils, 1943). 251 pp., 40. min. Ilustraciones de Charles\_  
Ernest Smets.

#### Ediciones Italianas

La scuola dei garbi, romanzo. (Milano, Fratelli Treves, 1907). 337 pp.  
("La feria de los discretos").

Il Maggiorasco di Labraz. Romanzo, traduzione autorizzata der Dr. Brune

Ducati. (Milano-Palermo-Napoli-Remo Sandeon. s. o.). 292 pp.

Zalacain l'avventuriero. Trad. e pref. di G. Beccari. (Perugia, Vene

zia, Firenze. Novissima Editrice, s. a.). 239 pp.

Paradox, re. Romanzo. Prima traduzione autorizzata di Gilberto Becari

e G. de Medici. (Milano, Modernissima, 1923). 244 pp.

Casa Aizgorri. Traduzione di G. de Medici e G. Becari. Prefazione di

Mario Puccini. (Milano, Giuseppe Morzeale, 1926). 158 pp.

Avventura Picaresca di ... Traduzione di Cesco Vian. (Roma, Edizione

Astrea, 1945). 246 pp.

Pío Baroja: Malerba. Traduzione di Cesco Vian. Edizioni Astrea. Roma.

#### Ediciones Alemanas

Die Abenteuer des Shanti Andia. Autorisierte Uebertragung aus dem - -

Spanischen von Mario Spiro. (München-Leipzig. Georg Müller,

1913). 412 pp. ("Las inquietudes de Shanti Andia"). Segun-

da edición del mismo año.

Der Majoratsherr von Labraz-Roman. Trad. de Albert Hass. (München, -

Georg Müller, 1918). 301 pp.

London. Die Stadt des Nebels. (München, Georg Müller, 1918). 306 pp. ("La

ciudad de la niebla"). Tres ediciones más en 1918.

Jahrmarkt der Gescheitlen-Roman von ... Aus dem Spanischen übertragen von Elisabeth Wacker. (Berlín, Th. Knauer, s. a.). 324 pp. ("La feria de los discretos").

Zalacain der Abenteurer Eine baskische Geschichte. Trad. de W. Pferdekamp. (Leipzig. Paul List, 1943). 251 pp. ("Zalacain el aventurero").

Spanische Miniaturen von ... (Berlin-Charlottenburg. Axel Juncker, 1915, - S. A.) 75 pp. ("Algunos cuentos"). Otra edición en 1920.

El árbol de la ciencia. Trad. por W. Pferdekamp. Paul List Verlag. Leipzig, 1944.

#### Ediciones Rusas

Put H. Soverchentsvi. (Moscú, 1912). 376 pp. ("Camino de perfección").

Psikloin Chenia Silvestra Paradoxa. (Moscú, s. a. lám.). 256 pp. ("Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox").

Krasnaia zaria. (Moscú, 1912). 287 pp. ("Aurora roja").

Orevo Posnania. (San Petersburgo, 1912). 363 pp. ("La busca").

Sornaia trava. (Moscú, 1927). 271 pp. ("Mala hierba").

#### Ediciones Holandesas

Zalacain de Avonturier. Vertaald door Hilda. (Amersfoort, s. a.). 205 pp.



Op een dwaalweg vertaald door Elisabeth Couperus. Met een voonede van

Louis Couperus. (Amsterdam, L. S. Veen, s. a.). 219 pp.

("La ciudad de la niebla").

Sacha (El mundo es así). Geautoriscerde Vertaling door J. L. Pierson.-

Met een inleiding over Baroja door Prof. Dr. C. F. A. Van

Dam. (Amsterdam, H. J. W. Becht, después de 1937).

De strijd om bef leven. Iw Zoekende Menschen. Trad. de Jaime Canals Tro

cha. (Amsterdam, N. V. Uitgevers Maatschappij Enumi, s.a.)

245 pp. ("La busca").

De strij om het leven. II Onkruid. Idem id. 271 pp. ("Mala hierba").

De strijd om het leven. III De puspuren dageradd. Idem id. 268 pp. -

("Aurora roja").

Ediciones Polacas

Jarmark Glupców. Traducción de Edwar Poyé. (Varsovia, Roj. 1928). 281

pp. ("La feria de los discretos").

Perwersyjua zmyslo wosc. Traducción de prólogo de Edward Boyé. (Varso-

via, Roj. 1931). 292 pp. ("La sensualidad pervertida").

Edición Yugoslava

Pot K popolnosti (Misticna strast). (Lubliona Tiskovna Zadinga). 295 -  
pp., con introducción del traductor (?), Estanislao Leben.-  
("Camino de perfección").

Edición Checa

Dedivny pán Labrazsky. Se slovenin spisovatelozil. (Nákladem J. Otty v.  
Praze, 1906). ("El mayorazgo de Labraz").

Ediciones Noruegas

De giggas Eldorado. Roman, autorisert oversaettelse fra spansk ved Mag-  
nus Grnvold" (Oslo, H. Aschehong, 1927). 271 pp. ("La fe--  
ria de los discretos").

En svermers botsgang. Roman autorisert oversettelse fra spansk ved Mag-  
nus Grnvold" (Oslo, H. Aschehong, 1929). 190 pp. ("Camino  
de perfección").

Ediciones Suecas

"Don Juan de Labraz, roman av...." Autoriserad översättning från spans-  
kan av Alfred Akerludn" (Stockolm, Ahlen V. Akerlunds Forlag,  
1925). 338 pp.

Zalacain Aventyraren av.... Auctoriserad översättning från spanska nav.

Alfred Åkerlund Lektor vid Halmstads H. Allm. Lärov (Lund.-

C. W. K. Gleerups Förlag, 1927). 240 pp.

#### Ediciones Portuguesas

Os dois ramos. Romance, Tradução de Carlota Serpa Pinto (Lisboa, "Seculo", s. a.) 324 pp. ("Las inquietudes de Shanti Andia").

Zalacain o aventureiro. Trad. de J. M. Boavida. Portugal (Lisboa, "Portugalia", s. a.), 288 pp.

O convento. Traduzido por Joao Pedro de Andrade con una nota sobre Pío Baroja por Charles David Ley (Lisboa, "Portugalia", s. a.), 122 pp. ("El convento de Montsant").

#### Edición Japonesa

Idilios y fantasías. Traducción de Shizuo Kasai (Tokio, 1924).

#### Ediciones Norteamericanas

The Abyss. Warre B. Wells (Great spanish short stories Representing the work of the Reading Spanish Writers of the Day). Moughton - Mifflin. Boston, 1932.

Love Story of a Vagabund. Anon World Fiction. January, 1923.

Paradox. E. W. Olmstead. Boston.

Amorous Experiments of a Simpleminded Man in Degenerate Age. Samuel Putman. The European Caravan. Warren and Putman. New York, 1931 ("La sensualidad pervertida").

The city of the discreet - by ... translated from the Spanish by Jacob S. Fasset, Jr. I (New York. A. A. Knopf, 1917). 356 pp. -  
("La feria de los discretos").

Caesar or nothing - by ... translated from the Spanish by Louis How. (New York. Alfred A. Knopf, 1919). 337 pp. ("César o nada").

Youth and Egotry - by ... translated from the Spanish by Jacob S. Fasset Jr., and Frances L. Phillips. (New York, A. A. Knopf, 1920) 265 pp. ("Juventud, egolatría").

The Quest - by ... translated from the Spanish by Isaac Golberg. (New York. A. A. Knopf, 1922). 289 pp. ("La busca").

Weeds - by ... translated from the Spanish by Isaac Goldberg. New York. A. A. Knopf, 1923). 344 pp. ("Mala hierba").

Red dawn - by ... translated from the Spanish by Isaac Goldberg. (New York. A. A. Knopf, 1924). 347 pp. ("Aurora roja").

The Lord of Labraz - by ... translated from Spanish by Aubrey F. G. Bell.

(New York & London. A. Knopf, 1926). 251 pp. ("El mayorazgo de Labraz").

- - - - -

- I N D I C E -

-----

	<u>Pág.</u>
Los motivos de la soledad de Pío Baroja. Su individualismo frente a la sociedad.....	3
Baroja frente a la circunstancia española y su actitud frente a otros pueblos.....	35
Antecedentes filosóficos en la obra y en los personajes de Pío Baroja (contemplación crítica y acción.....	55
El hombre y su obra.....	86
Conclusiones.....	110
Bibliografía.....	113

-----