

# *Pío Baroja, literatura, etnografía y construcción de sí mismo como paisaje moral*

Mikel AZURMENDI

Profesor Titular de Antropología Social, UPV

## RESUMEN

*Puede que la excelencia de la literatura consista en abrir renovadas pistas para entender lo real, llegando a estar tan cualificada como la ciencia social para mostrar la naturaleza de la sociedad y su espacio como espacio moral. Esa fuerza está generada por su dispositivo de producción de significado: una retórica capaz de destilar experiencias humanas, tipificarlas y fundir horizontes por choque entre lo posible y lo real. Pero además de ensanchar el horizonte de existencia humana aumentando irónicamente lo real con muchas otras significaciones, el buen escritor de ficción llega a tomar conciencia de que lo humano es estar dependiente del propio léxico y de que la construcción personal es siempre algo absolutamente contingente y mítico. Entonces él mismo llega a construirse desde su fabulación de sentido de la vida tomando clara conciencia de su propia precariedad existencial. Baroja es un magnífico ejemplo de elaboración de sí mismo como paisaje moral fabricado desde sus tropos y relatos para entender al humano y ensanchar nuestro conocimiento de la vida.*

## DISCURSO SOBRE EL OTRO E IDENTIDAD PERSONAL

La antropología, allá entre los años 1860 y 1870, se constituyó como una perspectiva nueva e insólita de las ciencias humanas construyendo al *primitivo*, algo que nunca ha existido en el mundo más que como concepto mitopoiético de los propios antropólogos. Como éstos requerían alguna

teoría para «explicar» las diferencias en la naturaleza humana, pues suponían que existía una sólida unidad natural de todos los humanos, era menester que sustanciaran la enorme diversidad de costumbres, creencias e instituciones que se venía avistando entre gentes tan absolutamente diversas. Lo *primitivo* fue un constructo conceptual para producir un gran conjunto unificado de modos de vivir humanos *diferente* del nuestro, algo muy *otro* a nosotros mismos, algo supuestamente muy igual y homogéneo entre sí. Mentalidad primitiva, religión primitiva, arte primitivo, economía, realeza, matrimonio, ley y todo un extenso retablo de aspectos sustantivos nuestros que, por contraposición, se convertían en *primitivos*, unificando la visión de pensadores muy diversos entre sí, toda una gama que va, por ejemplo, de Maine hasta Freud pasando por Engels y Durkheim. Esa estrategia no nos ayudó mucho a conocer a esos *otros* pero, curiosamente, contribuyó a conocer nuestros propios mecanismos de conocer: nos fuimos conociendo muchísimo mejor a nosotros mismos. Como concluía el magnífico estudio de Adam Kuper, *Primitive society was the mirror image of modern society... The most influential writers offered a view of the present and a contrasting vision of the past, but subordinated both (implicitly or explicitly) to an ideal wich they located in the future... Intellectuals project images of the global village, the international political organization, the «post-industrial» society. Each is once again a transformation of their images of their own societies»* (Kuper, 1988: 240). Con el tiempo, al tomar conciencia de ese etnocentrismo, hubimos de aceptarlo como necesario punto de partida desde cuyas premisas pueda constituirse alguna nueva fusión de horizontes; con ello la búsqueda de la verdad fue entendiéndose no como un ir *descubriendo* lo extraño o desconocido para nosotros, sino como un ir *negociando* nuestros propios prejuicios y límites, retóricos, conceptuales, para superarlos con la construcción de algo nuevo. Conocer lo *otro* implica aumentar el autoconocimiento para crear nuevos conceptos desde renovadas perspectivas. Es así como desde las «retóricas» de la antropología se está poniendo más en su lugar el supuestamente inocente acercamiento a los «puntos de vista» del nativo.

Este básico avance de epistemología ha ayudado a consolidar otro que ya venía siendo defendido en otras ramas del saber humano, en la literatura, por ejemplo. Allí era bastante grande la conciencia de que la creación mitopoética construye mundos y de que mi mundo, en definitiva, es mi lenguaje o, dicho *more epistemológico*, de que la realidad es obra del concepto vigoroso y que «no existe ninguna posibilidad de explicitar el sentido de expresiones como «eso que hay ahí realmente» fuera de alguna teoría par-

ticular» (Kuhn, 1983: 279). La construcción del sujeto, su identidad personal, estriba en una fabricación poética, únicamente al alcance de cada individuo a condición de elaborar y elegir él mismo su propio léxico configurador. Si no es así, uno llegará a ser lo que fuere pero producido por los otros, por la tradición, por ejemplo. La crítica literaria ya venía diciendo que la obra de ficción valía cognitivamente para entender el mundo y significar la acción humana pero, además, los literatos vigorosos han dicho repetitivamente que ellos llegaban a ser personas conforme lograban más y más excelencia en la escritura.

Acabo de leer tres libros de literatura: *Ensayo sobre la ceguera*, del escritor portugués José Saramago, espectacular novela-etnografía de los sombríos tiempos en los que transcurre el aterrador egoísmo de nuestra tribu occidental. Otra novela, *Las cenizas de Ángela*, relato-etnografía del irlandés-americano Frank McCourt, me ha revelado la tragedia de ser niño irlandés e hijo de padre sin trabajo en el primer cuarto de este siglo. Y cuando uno, porque acaba de leer también a Ibsen y recuerda aquella sabia investigación antropológica *Homo ludens* de Huizinga, llega a personificar su contenido en el personaje de ficción ibseniano Peer Gynt, auténtico genio del juego, comprueba que este héroe villano de Ibsen es un superviviente homérico, pero más a lo Sancho Panza o Leopold Blomm que a lo don Quijote o sir John Falstaff. Un héroe conducido por apetitos y deseos absolutamente ordinarios desde los cuales se construye un sí mismo vitalista y metamórfico que «mata el yo». Y, a poco que hubiésemos leído ya a Goffman, comprobaríamos que su sociología del yo como representación corrobora que ese fantasioso y extravagante yo-Gynt ibseniano ya nos ha venido construyendo a nosotros mismos como yoes modernos, como *representadores* de una personalidad.

Estoy ejemplificando con ello que la creación poética puede, mediante la ficción literaria, dar pistas sobre lo real. Es decir, que la escritura de Saramago, McCourt o Ibsen, por poner ejemplos de buena literatura de ficción —los tres más recientes en mi lectura—, está tan cualificada como la ciencia social, si no más, para mostrar la naturaleza de la sociedad, para describir la acción social como espacio moral o para investigar el individuo como sujeto agente y paciente de construcciones culturales. Es decir, para significar los problemas relativos a la cultura, tales como la identidad, el cambio o la estructuración social. Y esto es posible porque la peculiaridad cognitiva de la narrativa de ficción consiste en su capacidad de destilar las experiencias humanas y de tipificarlas a base de sus dispositivos de proyección entre lo posible y lo real. Por ejemplo, la ficción de una enferme-

dad súbita y contagiosa, una supuesta ceguera blanca que se expanda de manera fulminante sobre nosotros, nos puede mostrar el espectacular bagaje de miseria personal y moral que disponemos en nuestra vida cotidiana, pero también el hálito de piedad y compasión que es lo único que suele hacer viable una vida en común. Eso que no aparece en las descripciones sociológicas o antropológicas a falta del adecuado marco teórico pero que, sin duda, substancia las relaciones interpersonales y las mismas instituciones sociales, lo muestra Saramago en esa aterradora novela en la que no hay ningún nombre propio, ni tampoco diálogos transcritos de manera diferente al resto de hechos sociales como pueden ser acciones, pensamientos o afectos. Sólo la compasión de la mujer del médico, muchísimo más allá de su amor a él, logra establecer una cadena de solidaridad que muestra la naturaleza de la dignidad humana: sentir que todos somos algo que puede ser humillado. «Hay en nosotros una cosa que no tiene nombre, esa cosa es lo que somos» declara uno de los ciegos que llega a verse a sí mismo desde la solidaridad de la mujer del médico. Ésta, que es la única vidente que voluntariamente se ha prestado a ser internada en un sórdido lugar para ciegos, hace, al final de la siniestra aventura, el balance de la experiencia: «Organizarse ya es, en cierto modo, tener ojos.» Jamás lo había dejado tan claro la ciencia social: la organización humana únicamente ha sido, es y será posible gracias a los ojos de la piedad, esos que ven al otro muy similar a quien lo mira desde el sentimiento que le produce a uno mismo estar sufriendo. Sin poseer esos ojos no harían tanto una madre o un padre por su prole, o una esposa por su esposo, o un amigo por el amigo, o un profesor por el alumno, o un ciudadano por otro, o un nacional por un extranjero. Conocer, saber, comprender más, todo ello es para organizarse mejor, para vivir una vida buena. Y eso es lo que posibilitan los ojos humanos: «No somos inmortales, no podemos escapar a la muerte, pero al menos deberíamos no ser ciegos», concluía la mujer del médico aquel discurso sobre la necesidad humana de organizarse como humanos.

Para contarnos una historia, el escritor de ficción indaga en los modelos socialmente disponibles y trata de entender qué es actuar humanamente; desde lo que hay, va imaginando no situaciones «reales» sino posibles, a base de conjuntar y ordenar factores tales como creencias, agentes, objetivos, medios, logros y hasta resultados inesperados y casuales. Aun trabajando desde su competencia cultural (etnocentrismo) pretende comprender otras condiciones de posibilidad de la acción humana; con lo cual su relato de ficción —si es potente— se puede conver-

tir en algo humanamente tan «real» como la propia realidad, justamente porque es capaz de configurar un abanico de propensiones y disposiciones humanas a actuar. Él es ciertamente quien da figura al abanico de transacciones humanas, él es quien crea psicologías, tipologías y situaciones de acción, él fabula vida humana; pero porque está comprometido con entender la vida, es por lo que puede lograr fabricar iconos acerca de lo que supone vivir humanamente. Es decir, puede romper el etnocentrismo. Es más, siempre suele romperlo el creador vigoroso porque, si logra un fundido de horizontes por choque entre lo posible y lo real, logra ensanchar nuestro horizonte de existencia, nos conduce más allá de lo que conocíamos. Así, el robusto creador de historias aumenta lo real con muchas otras significaciones, es decir, traspasa el etnocentrismo. Resulta curiosa ciertamente la fuerza del creador poético, pero no es nada paradójico su «aumento icónico», capaz de rehacer nuestro mundo, dado que no somos sino lenguaje y que la realidad sólo es un producto de lo que decimos y hablamos. Adam Kuper nos lo demostró en el caso seminal de la narración antropológica del *otro*.

En la novela de Saramago en la que todos, salvo una única persona, llegan a quedarse ciegos, aparece tangencialmente un escritor ciego, un *okupa* a la fuerza que ha inventado una técnica para seguir escribiendo con bolígrafo aunque no vea lo que escribe. «¿De qué escribe?» *De lo que hemos sufrido, sobre nuestra vida. Cada uno debe hablar de lo que sabe y lo que no sepa, pregunta*, contesta a la mujer del médico, de cuya mano han llegado a la casa del ocupa-escritor sus auténticos propietarios, también ciegos. Para saber más del sufrimiento, el escritor andaba preguntándoles sobre sus atroces vivencias en la cuarentena del internamiento en calidad de primeras víctimas de la ceguera, pues *un escritor es como otra persona cualquiera, no puede saberlo todo, ni puede vivirlo todo, tiene que preguntar e imaginar*. El fabulador de ficción puede llegar a barruntar como nadie que él y todos pendemos de palabras, metáforas y géneros narrativos que nuestros predecesores fabricaron imaginativamente para conocer y describir el mundo. Ante los adjetivos «duro» u «horrible» con que se podía calificar la atroz cuarentena de los primeros ciegos, la única vidente, la señora del médico, respondió: *Usted es escritor, tiene, como dijo hace poco, obligación de conocer las palabras, sabe que los adjetivos no sirven para nada, si una persona mata a otra, por ejemplo, sería mejor enunciarlo así y confiar que el horror del acto, por sí solo, fuese tan impactante que nos liberase de decir que fue horrible*. A lo que, viendo realmente sobrantes los calificativos, repuso el escritor:

- Quiere decir que tenemos palabras de más...*  
—*Quiero decir que tenemos sentimientos de menos*, respondió la mujer.  
—*O los tenemos, pero dejamos de usar las palabras que los expresan*, terció el escritor.  
—*Y, en consecuencia, los perdemos.*

Exactamente eso es describir lo que les pasa a los humanos, una labor de adecuar palabras a sentimientos, siendo consciente como ningún humano de que, al escribir, a veces faltan palabras y, otras veces, sentimientos, pues a menudo aquéllas y éstos no se corresponden. El escritor escruta significados y hurga en los significantes, consciente de que con éstos crea aquéllos y de que fabulando puede llegar al fondo reptiliano de nuestra realidad humana, a saber, nuestra permanente necesidad de mito y de fundación simbólica del mundo que nos rodea. Por eso, cuando es vigoroso, el fabulador de relatos puede, además, barruntar que, aun siendo importante vincularse él mismo a la vida, zambulléndose en la indagación de su sentido, lo realmente importante consiste en ir él mismo curándose en salud de esa gran enfermedad que trasmite la cultura: sentido común exacerbado hasta lo dogmático, certeza absoluta y cuasidoctrinaria sobre uno mismo y los demás, una inmunidad vital contra la incertidumbre y el azar. Y, por el contrario, quien no llega jamás a captar la relatividad e historicidad de su instrumental configurador de sentido, quien toma al pie de la letra la ingeniería imaginaria de sus propias metáforas, alegorías y simbolismo, atribuirá veracidad total a su descripción de la realidad, ocultándosele que sus propios hilvanes de «sentido de la vida», «estructura social», «relaciones sociales de producción» o «acción social transformadora» son una mera proyección generalizada de deseos privados e intereses escondidos (alguna construcción similar a aquélla de «sociedad primitiva»). Indiscutiblemente, sería a ése, al muy serio fabulador de teoría o ideología sociales, a quien se le estaría escapando el sentido de la vida y del mundo. Además, ese teórico jamás pensará de sí mismo lo que, al despedirse, le dijo el escritor ciego en cuanto creador del sentido: *Estoy de paso y éstas* (las trazas de su bolígrafo en una cuartilla colocada sobre una almohadilla de papel) *son las señales que voy dejando*. Las trazas de escritura —de la mejor escritura— suelen llegar a ser la conciencia de la propia constitución personal del escritor: pura finitud y contingencia de los materiales y artefactos narrativos con los que se ha ido fabricando uno a sí mismo.

En efecto, si, en su afán de crear relatos como compromiso con la vida de personas y situaciones que echan raíces humanas, el trabajo poético le posibilita llegar a ser vigoroso, entonces el escritor suele lograr construir su propia vida como un paisaje moral. Pues su prometeico afán de entender las complejas situaciones del personaje de la trama irá «debilitando» en él casi todos los soportes de la moral establecida porque pone de manifiesto otras formas vivas pero soterradas de moral espontánea y porque saca a la luz psicologías que no se armonizan bajo el programa común de la construcción moral imperante. Llegará a constatar que el cura tiene una moral pero el feligrés otra; e incluso que el cura, el padre de familia y el político no creen toda la moral que predicán y a veces hasta muy poquito. Podrá constatar que la moral civil suele cerrar los ojos ante la moral militar, que hasta el padre de familia más cariñoso puede dar un beso a su hijita antes de ponerse el casco y subir al avión a lanzar napalm sobre otras hijitas, madres y poblaciones; que hasta una madre que da de mamar a su recién nacido contempla desde los visillos de su ventana sin angustia alguna que una columna de madres judías con niños de pecho está siendo conducida a la cámara de gas; o que un vecino vasco sufre porque siente morir su idioma materno a la vez que se siente reconfortado cuando, por ese mismo sentimiento, sus amigos están matando a hombres y mujeres de verdad, o secuestrándolos en siniestros zulos. El escritor indaga en los factores humanos que «humanizan» a esas gentes, relatando cosas que en su sociedad no funcionan como la teoría pretende; o relatando situaciones harto plausibles que impiden clamar retóricamente que tales gentes o tales otros asesinos son unos monstruos. Si la indignación moral del escritor apenas le faculta para lanzar condenas absolutas, ello se debe a que no encuentra reglas generales y absolutas de aplicación a todas las situaciones y a todas las personas. Porque son muchísimas las circunstancias que encadenan y hacen que cada humano sea muy frágil, ambiguo y hasta diferente a sí mismo, como el yo del personaje ibseniano. Y el poeta vigoroso se reconoce entonces identitariamente precario y siempre en lucha consigo mismo por sensibilizarse más y más ante las complejas y subterráneas formas de estar haciéndonos daño mutuamente los humanos.

Mi admiración por la literatura como compromiso con la vida se ha ido acrecentando al cerciorarme, según leo más y más, de que la vida de uno puede constituirse como paisaje moral a causa de que decida optar uno mismo por sus ojos propios con los que mirar la realidad, tratando de que le pertenezca a uno mismo su mirada y de ser también uno mismo quien elija las más apropiadas perspectivas, pinturas y pinceles para relatar las cosas.

Pues la vida propia del poeta vigoroso parece ir constituyéndose como permanente búsqueda de «nuevos» ojos con los que reconocer las sutiles formas de vida, tratando constantemente de mantener distancias respecto de sus propios sentimientos y hasta pensamientos más íntimos, porque ni unos ni otros le sirven para expresar adecuadamente la realidad. En ese constante distanciarse uno mismo de sus prejuicios buscando otros desde donde observar nuevas y posibles entidades (crítica del etnocentrismo), se encuentra a sí mismo como artificial, como entidad múltiple y siempre en incoación. Uno se llega a saber mera «traza» de escritura, entidad fabricada por el estar interrogándose «quién soy yo, realmente», «dónde buscaré al protagonista», «podré camuflarlo como algo de mí mismo cuya flaqueza ni los de mi entorno, ni siquiera los más amigos, llegarán nunca a sospechar». La excelencia en narrativa de ficción que busca recobrar sentidos de la vida, le es conferida también *eo ipso* al propio escritor: éste llegará incluso a dolerse en hasta entonces desconocidas partes de sí mismo mediante su habilidad en descubrir el sutil dolor de sus personajes. También puede llegar a alegrarse desde recónditos entresijos íntimos de un sí mismo nunca imaginado. Únicamente escribir bien (decir nuevas cosas de unos posibles humanos) parece constituirle a él como sujeto entero y único; es decir, un sujeto nunca el mismo e idéntico del todo, dadas sus imperfectas y volubles visiones sobre el sentido de la vida que le privan de visión objetiva y total y le empujan a escribir más y más tramas humanas. En aquel desasosegado fragmento sobre él mismo escribiendo, suponía Pessoa que *hacer una obra y reconocerla mala después de hecha es una de las tragedias de mi alma. Sobre todo es grande cuando se reconoce que esa obra es la mejor que se podía hacer. Pero al ir a escribir una obra, saber de antemano que tiene que ser imperfecta y fracasada; al estar escribiendo, estar viendo que es imperfecta y fracasada... ¿Por qué escribo entonces? Porque, predicador que soy de la renuncia, no he aprendido todavía a practicarla plenamente...* (Pessoa, 1988, p. 206).

La moralidad de una vida d escritor no consiste en teorizar sobre moral sino en renunciar y liberarse de las trabas y limitaciones retóricas de tribu, de tradición y de educación con vistas a abordar libre y audazmente las «trazas» propias de descripción del mundo humano (etnografía). Se trata de moral como conciencia de limitación de sí y búsqueda de más aptas palabras, conceptos o perspectivas de conocimiento del mundo; se trata de moral como rigor en la sutileza del retrato humano: *Mi yo no es sino la voluntad de ser yo mismo*, que dijo Witold Gombrowicz al periodista que le estaba inquiriendo sobre su acendrado moralismo. Para el autor de Ferdi-

durke y otros excelentes ejemplares de ficción, *la moral constituye el sex-appeal del escritor*, en definitiva es humildad ontológica: *acepta, comprende que no eres tú mismo, pues nadie es jamás él mismo con ningún otro en ninguna situación; ser hombre implica ser artificial* (Gombrowicz, 1991: 60). O según el vigoroso poeta portugués, *Todo se me evapora. Mi vida entera, mis recuerdos, mi imaginación y lo que contiene, mi personalidad, todo se me evapora. Continuamente siento que he sido otro, que he sentido otro, que he pensado otro. Y aquello a lo que asisto soy yo. Encuentro a veces, en la confusión vacía de mis gavetas literarias, papeles escritos por mí hace diez años, hace quince, hace quizás más años. Y muchos de ellos me parecen de un extraño; me desreconozco en ellos. Hubo quien los escribió, y fui yo. Lo sentí yo, pero fue como en otra vida, de la que hubiese despertado como de un sueño ajeno...* (Pessoa, 1988, 18). Desde el más audaz retrato del personaje o de la trama humana, el buen escritor se suele construir él mismo como un audaz humano; cuando más etnográficamente certero, su construcción personal puede llegar a ser más moral. *Es una vieja costumbre de la humanidad ésa de pasar al lado de los muertos y de no verlos*, dijo la mujer del médico, en la novela de Saramago. El escritor vigoroso es quien, por principio, rompe esa vieja costumbre colocándose en el horizonte de los vivos que agonizan y mueren. Lo mostraré con uno de ellos, el escritor vasco que más admiro, Baroja.

## 1. Elegir ojos propios para una mirada propia

Baroja es de los contados mortales de su época que elige ver por sí mismo. En *Las inquietudes de Shanti Andia*, el viejo narrador de Lúzaró se definía él mismo así: «Me gusta mirar, tengo la avidez en los ojos... Muchas veces me he figurado ser únicamente dos pupilas, algo como un espejo o una cámara oculta para reflejar la naturaleza... A mí me gusta ver, y si hay una molestia o un peligro para satisfacer mi curiosidad, no tengo inconveniente en afrontarlo» (2: 1002)<sup>1</sup>. En *Zalacaín*, el viejo cínico Tellagorri, pedagogo particular de Martín, le enseñaba a éste a andar encaramado por las inaccesibles alturas del pueblo para adquirir algo de destreza epistemológica: «Martín recorría el balcón de la muralla. Así sabía que en casa de tal habían plantado alcachofas y en la de cuál, judías. El ver las huertas y las

<sup>1</sup> Salvo indicación expresa, las citas de P. Baroja refieren a tomo y página de la edición de sus obras completas.

casas ajenas desde lo alto de la muralla y el contemplar los trabajos de los demás, iba dando a Martín cierta inclinación a la filosofía (...) El viejo y el muchacho subían a las alturas de la ciudadela, y allá, tendidos sobre la hierba y las aliagas, contemplaban el extenso paisaje...» (1: 172). Ya mayor, y *Desde la última vuelta del camino*, cuando aborda en «La intuición y el estilo» el problema de la escritura como oficio de su vida, Baroja escribe que «el hombre que pretende ver en lo que es, con sus ojos, no lo ve como los demás; siempre le da un carácter propio a su visión. El hombre que puede ver en lo que es, está por encima de todos los fanatismos y de todas las utopías» (7: 1001). Recordamos aún al universitario Andrés, recién estrenado el patio de la Facultad de Medicina, colocándose aparte a un lado del jolgorio estudiantil para mejor observarlo. En la primera página de *El Árbol de la Ciencia*, Baroja se nos presenta ya mirón y escéptico: «Andrés Hurtado, algo sorprendido de verse entre tanto compañero, miraba atentamente, arriado a la pared, la puerta de un ángulo del patio por donde tenía que pasar. Los chicos se agrupaban delante de aquella puerta como el público a la entrada de un teatro. Andrés seguía apoyado en la pared....» (2: 447).

Posiblemente era la elección de perspectiva propia lo que inquietaba a Baroja, para sobremontar el legado educativo y cultural al que no quería estar sometido como un niño. Así, recién terminada la primera guerra mundial, tras haber polemizado duramente con sus coetáneos, casi todos aliadófilos, y no adoptando él bando alguno en aquella estúpida pero aterradoramente contienda, se encerró solo en Itzea, su casa de Vera, reflexionando sobre la ironía y el humor. Trataba de hacer distancia dentro de sí mismo, subirse por encima de los propios prejuicios y, desde lo alto, analizar las pronunciadas cotas de certeza indebida que uno lleva encima. Escribía: «Marco Aurelio dijo que hay que vivir sobre una montaña. Indudablemente el humorista vive sobre una montaña. Es lógico que en el fondo del valle se luche a favor o en contra de una idea o de una persona; pero desde lo alto del monte se es un poco espectador» (Baroja, 1986: 77)<sup>2</sup>. Cuando uno tiene bastante con ser espectador lúcido no busca pelearse, pues nunca sabrá bien contra quién, ni tan siquiera «tenemos ni el instrumento de observación ni el de caza. Usar una escopeta Winchester o una carabina sistema Browning no tiene objeto para nosotros... Las cañas de pescar no nos sirven tampoco, ni los microscopios de Zeiss, porque queremos

<sup>2</sup> *De la guerra no ha brotado todavía nada nuevo en el campo de las ideas*, escribía desde su escéptico altozano beratarra (*ibid.*, 273) y *la guerra ha demostrado que el depósito de brutalidad que tiene nuestra especie está intacto... Todo hace creer que no hay progreso en el mundo* (*ibid.*, 286).

apreciar tanto lo que se ve como lo que no se ve» (*ibid.* 35). Así llegó a constituirse como uno de los contados mortales de su entorno que habían decidido vivir para optar por los lugares desde donde poder mirar; y ello hasta el punto de construirse como atalayero, como existencia mirona y *voyeurista* que ve solamente porque quiere mirar. Baroja ve porque quiere ver y no porque tenga ojos. Para él, lo importante al ver era mirar y, por ello, lo crucial se le antojaba como un ir atinando en sus criterios perspectivistas y de enfoque. La descripción barojiana se convierte en un proceso de fabricación de uno mismo, un ir construyéndose uno paulatinamente su propio yo. En tanto representa cosas y fabula acciones humanas es el yo, el sujeto Baroja, quien se va presentando él mismo como objeto ante sí mismo. Identidad personal en constante fabricación, como queda reflejado en las teorías que abraza, y en las situaciones, tramas, temas y hasta palabras que escribe; así, por ejemplo, términos clave como «yo», «egoísmo», «individualista», «dogmatófago», «clerófago», «no (a la tradición)», «al diablo (los antepasados)», etc.

Para ejemplificar este aspecto de su identidad como yo en constante incoación, elegiré dos importantes cromos de su extenso bestiario. Uno, el que utiliza Luis Murguía en *Sensualidad pervertida* como signo de autorreferencia: «Pienso en mí... como una medusa de cuerpo blando para flotar libremente en la superficie del mar (...) Esta blandura vagabunda y congénita, esta sensibilidad, con su agudeza de sentidos... era como un órgano sin revestimiento, sin piel; así el más pequeño contacto con la aspereza de la vida española me hacía daño... iba dejando trozos de alma por los sitios por donde pasaba y que sentía un gran dolor por dejarlos allá lejos» (2: 847). Cela calificó de «oso» a Don Pío; Marías prefirió significarlo (insignificarlo, tal vez) como «gorrión» y R. Darío recurría al «buey» para dar cuenta de su colega, el escritor vasco; sin embargo, él mismo se sentía «medusa», blandura deambulante flotando sobre el mar arrastrada por ignotas corrientes de aquí para allá. Pasión vagabunda sin otro propósito que sentir y contactar con la vida desde los sentidos; un mero ir dejándose la piel en mil desgarrones consentidos, auténtico *pathos* hecho de sentires humanos, casi siempre por desgracia dolorosos.

El segundo cromo identitario a base de animal lo extraeré de su Prólogo a *La nave de los locos*, donde discute sobre la novelística y el género de ficción; ahí, a propósito de las limitaciones del Santander de Pereda escribe que «la limitación me parece bien hasta llegar a gozar de las perspectivas visuales del topo, pero siempre con la esperanza de poder tener a veces el punto de vista y la mirada del águila». Baroja se sabe topo, animalejo sin

ojos, cual medusa de tierra adentro, más zapador en el mismo subsuelo de siempre que generador de vastos horizontes. Acepta, en cuanto hombre-escriptor, tomar conciencia de su limitada existencia en exiguo laberinto subterráneo, siempre condicionada por sus escasos recursos retóricos y torpezas de tropo; pero resuelve inventar y volver a inventar con imaginación nuevas perspectivas. De ahí su esperanza puesta en salir de debajo de tierra y emprender alguna vez gallardo vuelo. Vuelo para deambular oteando, y desde la distancia hacer presa, a sabiendas de que únicamente es la perspectiva la que le faculta poder. Baroja se supo topo, cegato a causa de la costumbre y la educación, limitado por la cultura, pero se quiso águila. Tras ello se afanó toda su vida, buscando el repertorio lingüístico más audaz, la metáfora más innovadora, el relato más libre. Desde esa conciencia resultan obvias aquellas frases recogidas en *Divagaciones apasionadas*, que son como notas a pie de página de aquella conferencia-divagación que pronunció en la Sorbonne de París, y que antes habían sido meras palabras de un discursito medio improvisado en un banquete en Pamplona: «Cuando vengo a Pamplona donde pasé algunos años infantiles, pienso aun sin querer, en la existencia del niño, y esto me hace reflexionar en las vacilaciones de ese período oscuro del despertar de la personalidad y en los dos grandes caminos que se pueden tomar en la vida; uno, el general, el de adaptarse al medio; otro, el más raro, el de romper con el ambiente y marchar por inspiración propia a la buena ventura... El uno lleva a la limitación, el otro al desierto... Yo, en mi juventud, me creí con fuerzas bastantes para seguir el abrupto sendero de los que se apartan de la limitación. Y sin hacer caso de leyes viejas, de costumbres viejas y de teocracia vieja... Ahora no me arrepiento de ello, pero veo que ir en contra de la mentira vital es ir a la ruina (5: 561).

Su vida fue un constante apartarse de la propia limitación de la topera, pese a saber de antemano que volar como águila es la utopía del creador vigoroso. En el capítulo «Egotismus, idealismus» de *La Caverna del humorismo*, Baroja se muestra nítidamente consciente del interés proyectivo de ese creador vigoroso: «los creadores, como los interpretadores, todos somos egotistas, sistemáticos o no; unos de una manera velada y suave, otros de un modo violento y cínico... Así como se puede decir que el mundo es una representación de nuestra conciencia... se puede asegurar que nuestra obra es la proyección de nuestro espíritu hacia afuera (...) Hombrismo y egotismo; de aquí no podemos salir. El hombre es la medida de todas las cosas. Los datos de nuestra conciencia son tan subjetivos como nuestras proyecciones. En el mundo exterior no hay colores, ni tamaños, ni temperaturas, como no hay medidas ni leyes... No encontramos el mundo hecho a nuestro gusto, lo

descomponemos y lo rehacemos a nuestra imagen y semejanza. Aun antes de esta operación, hemos hecho una elección sobre el trozo de cosmos que nos conviene ver. Echamos con nuestro reflector un cono de luz sobre las cosas, los hombres o los períodos históricos que atraen nuestra curiosidad... Cada uno ve en el sitio donde está lo que le interesa y sólo lo que le interesa». Y subrayaba la tendencia simbólica del humano, un animal que construye mundo, «el hombre es como el castor, como la hormiga, como la golondrina, animal de instintos constructores. También es destructor. No se puede construir sin destruir». Destruir, por tanto, la dirección del chorro de luz para enfocar donde uno crea más pertinente, ser capaz de elegir nuevas haces de potentes megawatios de luz y ver más claro cosas nuevas, he ahí el basto programa del creador vigoroso: puro Ego-tismo para fabricar mundo.

De ahí las características escriturales del estilo barojiano: andar siempre como subido a la montaña haciendo distancia de lo que otros dijeron y de cómo lo dijeron; impresionismo, mucho impresionismo, para colocarse siempre en liminalidad personal por saberse siempre encerrado en un heterogéneo e inarmónico recinto de intereses, pasiones y deseos; relativismo escéptico y socarrón llevado hasta el pirronismo; búsqueda permanente del contraste humano, de lo variopinto emocional; abundancia azarosa de personajes humanos que casi siempre anuda la casualidad; tolerancia con la gramática y con la sintaxis para huir de la retórica y del discurso hueco; improvisación; benevolencia con todo lo sensible; imaginación e innovación sistemática hasta promiscuir géneros literarios con tal de subvertir el relato tradicional de los valores; risa profunda ante el fracaso propio (ironía), pero mayor aún ante el fracaso de la Providencia (sarcasmo). El estilo y forma de Baroja eran su propio contenido.

## **2. Identidad personal, absoluta contingencia**

La construcción personal de Baroja está sustanciada en la aceptación de la contingencia histórica: cuanto había pasado y estaba pasando en su alrededor le iba haciendo marcas en su identidad merced a su esfuerzo por asimilárselo críticamente. Sin acariciar ningún proyecto trascendente, ni social revolucionario ni personal budista consecuente, sin ni tan siquiera enrolarse bajo ninguna bandera metafísica schopenhauer-nietzsche-kantiana («fauno reumático que ha leído a Kant» como ironizaba sobre sí mismo), Baroja fue destruyendo dentro de sí mismo las bases de creencia absoluta y del prejuicio de sentido común tribal que estaban agazapadas tras cada aconte-

cimiento de la vida insuflando sentido. Lo absoluto constituía siempre un material ajeno, hecho siempre por otros (la iglesia y, en general, la cultura tradicional) para alimentar vidas siempre dependientes. Él se prefería castor que roía árboles y destruía bosques para hacer con las ramas su propio curso fluvial; se prefería hormiga o golondrina que cambian de lugar briznas de barro y paja para construirse su propio nido o laberinto.

Haberse aceptado como yo contingente le condujo a carecer de identidad espesa, basada en alguna substancia, material o espiritual, nacional o escatológica: ni raza, ni lengua, ni nación, ni dios, ni dueño, pero sin más. Generalmente, solo; dependiendo de sus propios recursos experienciales y conceptuales. Sin otro sueño que el de aceptarse como yo gradual, cada vez más borrosamente dibujado a base de pinceladas de nueva y audaz mirada según el vaivén del acontecimiento. Baroja era un yo más simple, diáfano y compacto cuando deja Zestona y la medicina rural para escribir cuentos como *Meri Belcha* que cuando, como colofón de *El árbol de la ciencia*, opta por el suicidio de Andrés Hurtado tras la muerte de su esposa y la de su niño nacido muerto; pero es bastante más complejo y fragmentado todavía cuando, hacia el final de la guerra civil, siguiendo el vericuetto teológico para una apostasía, encuentra que en Javier, *El Cura de Monelón*, al contrario que en San Agustín, «el miedo a morir no era muy grande» y, sin embargo, uno debe apechugar con la vida «porque —según le reconvenía su hermana Pepita en la página final— tú no has nacido para odiar, sino para vivir entre gente amable y simpática». Así es el quiebro de la contingencia, aun en pleno desastre bélico del 36, supone aceptar la vida «sin odio y sin rencor». Benevolencia e inocencia, con tales trazas parece ir diseñándose paulatinamente el yo barojiano.

*Un anarquista pone una bomba al rey; Baroja escribe la novela arace-  
liana del intelectual cómplice.* Baroja va a pie con su hermano a Portugal, integra sus notas de campo sobre las infames condiciones de vida del campesino en el relato de la huida del intelectual. Lee a Dickens y necesita ir a Londres a rehacer el itinerario de las gentes dolientes y, por supuesto, describe la ciudad de la niebla. Pasea por Madrid, Viena, Zumaya, Córdoba, París o Roma y describe situaciones con acción humana, paisaje y paisanaje en conflicto: suburbios donde se lucha por la vida; Mayorazgos ciegos que huyen de la degeneración del territorio; Zalakaines fuertes y de ingenio salvaje que, a contracorriente, arruinan finalmente su vida; Quintines que valen lo que la geografía de la miseria; Faustos Bengoa que aceptan una vida marital de cornudo a cambio de una medalla de la Legión de Honor recibida de manos de Napoleón III, el jefe de la sociedad instalada en la

mentira; o Césares Moncada de proyecto nietzscheano y afán regenerador que, al final, llegan a nada, asesinados fatalmente por la clericalla. El yo barrojjano se va fraguando así, a golpe de nota en el cuaderno de campo, un bloc que lleva siempre en el bolsillo y que, noche tras noche, consulta como libro de conciencia con vistas a ir liberándola de absolutismo y eternidad. Sobre ese cuaderno de bitácoras hace sucesivos ejercicios de espíritu, Baroja cavila y llega a nuevas conclusiones, de víspera insospechadas.

Desde sus notas de campo retraza biografías finitas, ilimitadamente limitadas, donde cada personaje no es, no sólo lo que él quiera, sino que llega a ser desde lo que otros quieren. Pero lo quiera o no por sí mismo y para sí mismo, el logro personal de ningún personaje suyo aparecerá ni enorme ni grandioso. «En la novela, en la literatura —dice en el Prólogo ya citado— lo difícil es inventar; más que nada personajes que tengan vida y que no sean necesarios, sentimentalmente, por algo.» A modo de medusa llevada por la corriente, de la cual depende, amén del azar, la biografía barrojiana de cada actor se va tejiendo de modo asaz azaroso «igual que la corriente de la historia, sin principio ni fin —siguen siendo sus propias palabras del Prólogo— empieza y acaba por donde se quiera». Lejos del concepto de historia del Padre Hegel, la historia de lo que sucede es «corriente» porque corre y arrastra, vaivén fortuito que ni empieza ni acaba, sin lisonjas para el trabajo del espíritu que, al madurar, no llega tampoco a nada necesario y, menos que nada, a triunfo alguno. La vida humana es así de histórica, como cualquier relato pendiente de series sintagmáticas tejidas al albur por paradigmas seriados al albur.

«No creo en las teorías finalistas. Me parece que todas son falsas. ¿Dónde se ve en la Naturaleza ese finalismo? Yo creo que en ninguna parte. Todo parece en el mundo fortuito y sin objeto, al menos humano. Ocurre algo que no sabemos por qué, y desaparece cuando desaparece sin saber también por qué», escribió al estar doblando *La última vuelta del camino* (7: 1039). Ésa había sido asimismo la suposición básica del cura de Monleón tras su trabajo de tala de las creencias teológicas: «Por ahora, todas mis lecturas terminan con la idea de la inanidad de la vida, en que ésta no tiene objeto ni fin claro y determinado» (6: 871-2).

En su propia vida Baroja va construyendo, según la ocasión y a resultas de cada ocasión, algo pequeño de sí mismo, urdiendo pequeñas contingencias que, como enrollándole a él mismo, le confieren identidad personal. Contingencias centrífugas que, de hecho, fabrican su propio centro de conciencia contingente, como en el cuento titulado *Elogio de los viejos caballos del tiovivo* donde repite una y otra vez: «A mí dadme los viejos, los vie-

jos caballos del tiovivo... Y sin embargo, vuestro sino es cruel, cruel, porque lo mismo que los hombres, corréis, corréis desesperadamente y sin descanso, y lo mismo que los hombres, corréis sin objeto y sin fin... A mí dadme los viejos, los viejos caballos del tiovivo» (6. 6: 1074). O como en la última frase de *Las tragedias grotescas*, en la que Fausto y la puta Nanette se vuelven a encontrar al día siguiente de la trágica Comuna de París, donde estúpidamente han sido asesinados sus amigos los románticos, y más estúpidamente aun, si cabe, fusilado Pipot, en el cementerio Père Lachaise, al grito «¡Abajo los reyes! ¡Viva la Humanidad!». En el encuentro, Fausto le dice a Nanette que no llore, «tú eres joven, Nanette. Eres una niña. Todavía te esperan días felices». Nanette con la cara inundada en lágrimas hizo un gesto de negación violenta. «Sí, sí —añadió Fausto— todo se olvida, todo se borra. Ya ves tú, yo soy viejo, mi mujer y mis hijos me han abandonado, y sin embargo, espero.» Y añadió esta frase, que resumía en aquel momento sus ideas: «La vida, créelo, Nanette, no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin.» (1: 1037).

Se podrían recordar múltiples escenas en las que esta última frase, de manera explícita o no, constituye el sentido de final barojiano. «El día nuevo nace» terminaba Mariano, dirigiéndose a Agueda en *La casa de Aizkorri*. La escena final de Juan, el ciego que huye de Labraz con Marina, comunica significado similar cuando su compañera le anuncia la presencia del Mediterráneo. O el epitafio a Zalakain cuya absurda muerte cierra una vida en torbellino. O el final bueno y honrado que *La feria de los discretos* depara a Quintín, llorando arrepentido ante la negativa de Remedios a ser su esposa. El final barojiano vuelve a poner en marcha el tiovivo de la cruel necesidad humana, insinuando que la contingencia volverá inminentemente a dar otro giro. Recuérdese aquel Epílogo de esa especie de teatro cómico, ensayo, conferencia filosófica con *dramatis personae* final que constituye el penetrante e irónico estudio antiplatónico, *La caverna del humorismo*. El narrador, de tan emblemático nombre como Gezurtegui (sitio de mentiras, en euskara), profesor de la Universidad de Lezo, quien tras una expedición de turismo científico al Cabo Norte quedó atrapado en Inglaterra como sospechoso de espionaje al ir a visitar la caverna-museo Humour-point, llega finalmente a Lezo de donde, tras pasear unos días con el joven pintor Videgain, emprende de nuevo rumbo a... ninguna parte. Videgain quisiera retenerle para que Gezurtegui se instale definitivamente en el País Vasco y luche «contra esta gente» dominada «por beatas y clérigos» porque «aquí se odia, se envidia, se escriben anónimos». Sin embargo, el viejo profesor prefiere tomar una noche en el puerto de Pasajes un velero hacia el Canadá:

«Gezurtegui —le dice Videgain— no tiene usted plan» y el profesor le replica: «Hay el camino, lo imprevisto... Claro, el ideal sería vivir en línea, no llegar nunca al fin... Pero en la vida no se llega nunca al fin.» Y se le oye sollozar, subido a una lancha en medio de la sombra del puerto: «¡Oh, soledad eterna, soledad espiritual! ¡Nuestra miseria, nuestra grandeza!» Uno queda siempre como estaba, sólo, siempre tan al principio como tan al fin.

Así es tal vez como Baroja parece estar comunicando al lector que, si bastante precario es marcarse objetivos de lucha por la transformación de la sociedad, llega ya al absurdo morir por otros, sea por la Humanidad o bien por otras abstrusas esencias forjadas por una imaginación apartada de la contingencia. En la vorágine del décimo año triunfal de la fictoria franquista, escribía: «Como todo lo que es falso es lo que más entusiasmo a la plebe, las ideas de Rousseau fueron las que privaban en la Revolución francesa, y Robespierre y sus amigos enviaban a la gente a la guillotina por humanitarismo» (7: 1017). «Habría habido que decir a los españoles —seguía escribiendo en ese libro *Desde la última vuelta del camino*—: «Menos amor y menos persecución» y a los franceses: «Menos humanitarismo y menos guillotina.» Y Baroja hacía suyo el personaje de Chamfort, aquel niño abandonado y recogido por la inclusa, que aun siendo mimado por la aristocracia y el rey, fue partidario del cambio revolucionario; pero luego, cuando el Terror, comprendió la esencia de todo proyecto universalista, satirizando la fraternidad republicana en frases como: «Sé mi hermano, o te mato» o su equivalente: «Fraternidad o muerte» (7: 1018). Por el contrario, la humanidad de Baroja son únicamente esos hombres de carne y hueso tan encanallados, esas mujeres increíblemente fuertes, esos niños en la miseria, esos ancianos siempre frustrados, gentes navegando en la corriente de la vida, chocando, rozándose y haciéndose casi siempre mucho daño unos a otros. El ideario de valores universales y cualquier léxico sobre lo eterno quedan borrados para ese yo barojiano a medida que avanza en la escritura y va quedando cada vez más humilde, desnudo y solo.

Infiero que es este mensaje de autoconstrucción desde lo contingente lo que quiso legarnos Don Pío a los donostiarras cuando, en visita con Regoyos, le dijeron que firmara en el libro del museo San Telmo. Él firmó, por supuesto, pero como el director del museo, Soraluze, insistiera en que pudiese debajo sus títulos, «Mis títulos, pero si yo no tengo ninguno». Pero presionado a escribir algo, dejó escrito aquello de «Pío Baroja, hombre humilde y errante». Diez o doce años más tarde, comentando con sorna e iro-

nía aquel recuerdo del libro del museo de nuestra ciudad, comentaba para sí: «Es que yo soy un hombre humilde y errante. No, cá... lo mismo que puse humilde y errante podría poner hoy “hombre orgulloso y sedentario”. O quizá las dos cosas tendrían algo de verdad, quizá no serían ciertas ninguna de las dos.» Baroja estaba lo suficientemente anclado en la tensión de la circunstancia como para saberse múltiple, no humilde teologalmente hablando, pues no hay nada de espera trascendente y final en su proyecto personal, sino pura humildad ontológica y afirmación de que uno a veces es esto pero otras veces aquello. Yo frágil y limitado, siempre crítico y nunca definitivo, siempre aleccionado por lo nuevo e impredecible; un yo abierto a infinidad de atribuciones tales como la humildad y el orgullo, la errancia y la sedentariedad. «Cuando el hombre se mira mucho a sí mismo, llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta» escribía como comentario final a la precedente meditación sobre sí mismo en *Juventud, egolatría*. Tal es, irónica, la identidad de quien se construye a sí mismo con materiales propios.

La autoconciencia de «fingidor» de Baroja suena extraña, tan extraña como la de su coetáneo Pessoa, en aquel contexto cultural de identidades densas que ambos compartieron: «El hombre es una máscara, no sólo para los demás, sino para sí mismo. No hay manera de averiguar claramente en dónde empieza su realidad y en dónde acaban sus ficciones.» No es Pessoa, no es uno de sus heterónimos quien escribe, es el Baroja que comenta el apotegma más profundo según él del pensamiento humano, aquel de Protagoras considerando al hombre la medida de todas las cosas y que socráticamente quedaría transformado en el siempre imposible pero necesario «conócete a ti mismo» (7: 1001-2). *Los visionarios*, esa última novela de una trilogía tan vidente, de título tan sugerente como *La selva oscura* y escrita a modo de predicción (1932) de catástrofe inminente de guerra civil, comienza en el lecho de dolor de una marquesa donde se comenta el reciente acontecimiento de la caída de la monarquía española. Si bien todo el mundo vilipendia al rey una vez caído y huido, el relativista y escéptico médico Fermín sentencia en cambio que ni tanto ni tan calvo, pues «siempre hay una parte oscura en las personas, aun en las que parecen más diáfanas, casi imposible de aprehender». Aprovechaba así el médico la ocasión para sugerir la eterna perplejidad del propio escritor ante el hecho de la máscara humana: «muchas veces nos encontramos, cuando leemos biografías de hombres célebres por su talento, por su energía o por sus crímenes, que el político implacable, el general terrible y carnicero, el jefe de Policía terrorista era un hombre tímido que criaba canarios, jugaba en su casa con los

gatos, acariciaba a los niños y lloraba cuando oía a un pastorcillo tocar la flauta en medio del campo. «Eran su violencia y su dureza una táctica.» «Se trastornaron sus instintos en la acción.» «No lo sabremos» (6: 459). Y Fermín, aun estando de acuerdo en la absoluta falta de valor del rey, huido «como un conejo», sabía lo suficiente de sí mismo para sentenciar: «el hombre, cuando comprende que todo su valor es una farsa, que la máscara va dejándole al descubierto la cara verdadera para todos y hasta para él mismo, se muestra cínico».

La construcción de sí mismo que hace el poeta vigoroso le suele conducir irremediabilmente a la ironía respecto a sí mismo y a la mordacidad respecto a su propio léxico; tal vez desde ahí se entienda la necesidad de Baroja de reivindicar para sí en múltiples ocasiones el término euskérico *gezur* (mentira) y convertirlo en apelativo de identidad: «cobijo de mentiras», tanto en el Gezurtegi de *La caverna del humorismo* como en «el mentidero del largo muelle» de Lúzaro de Shanti Andia, lugar de discusión de los ilustrados de la villa, aquel *Gezurechapeko kai luzea*.

### 3. La crueldad, el mal absoluto

Cualquier lector de Pío Baroja, a poco acostumbrado que esté en reflexionar sobre la identidad moderna, más aún si trata de enclavar en ella la comprensión de nuestra problematizada condición de vascos, sostendrá que su obra es una aportación de valor universal desde esa misma preocupación. Baroja abandona la cura de enfermos y el diagnóstico de males físicos para reflexionar sobre el dolor del ser humano y la crueldad en las relaciones humanas. Si su tesis doctoral fue una investigación sobre el dolor, su trama narrativa consiste en ofrecer detalladas descripciones de particulares variedades de dolor y humillación, resultando ser su extensa gama de personajes otros tantos lugares de paso de alguna medusa desollada. Hay trozos de alma contactando con el sufrimiento en la descripción de casi todos los actores de la novelística barojiana. Sufre el pobre y desheredado, pero sufre el rico y ocioso y sufre también el propio cura, el de Moleón sin ir más lejos.

Al colocar el yo del lector ante el sufrimiento, casi siempre el del excluido, con vistas a concebir un nosotros más amplio y más abigarrado, menos tribal y más desconfiado de sus propios prejuicios ancestrales, costumbres y dioses, podemos afirmar que Baroja plantea un paisaje moral. Paisaje donde no puede haber otro progreso que el moral; pues ni la histo-

ria constituye progreso, ni las creencias en la conquista de la verdad y en el dominio del mundo aportan progreso alguno, según él. Baroja es un descreído del concepto moral universalista, pues desde él conquistó y supeditó la Iglesia a otras culturas, torturó y mató el comunismo y hasta exporta la masacre a otros pueblos nuestra propia civilización. Estas ideas aparecen siempre implícitas a través de su novela, ese amplio muestreo de diapositivas de otros posibles-nosotros radicalmente distintos del nosotros cristiano, socialista, comunista, eúskaro o tradicionalista. Cual medusa itinerante, levanta acta del innecesario dolor y de la evitable humillación pasando por suburbios y arrabales, por tierra vasca, por la ciudad cosmopolita o hasta por el mismo pasado de carlistas y Aviranetas, donde hace distancia respecto al nosotros fraguado en la riqueza excluyente, en la desigualdad del saber, en la raza o en la religión. «Entreabre Baroja la posibilidad de cambio, transformación y creación de algo nuevo.» Existirán pocas dudas al respecto, si se sigue la estela que abre la benevolencia en cada una de sus novelas y cuentos. Pero también en sus artículos y ensayos. Daré un ejemplo de cada género.

Hojeemos *El árbol de la ciencia*. «Por qué a Andrés Hurtado se le hacía repulsivo en el Hospital aquel hermano Juan a quien el resto amaba hasta con veneración.» Porque buscaba el dolor. «¡Es tan lógico, tan natural en el hombre huir del dolor, de la enfermedad, de la tristeza! Y, sin embargo, para él, el sufrimiento, la pena, la suciedad, debían de ser cosas atrayentes... Así que cuando veía al hermano Juan sentía esa impresión repelente de inhibición, que se experimenta ante los monstruos» (2: 474). «¿Por qué Andrés no sintoniza con su colega Julio?» Porque éste se aprovecha de Niní, una pobre muchacha de la casa de doña Leonarda, usándola como un klínex hasta deshacerse de ella cuando le interese, sin importarle el sufrimiento posterior de la joven. «¿Por qué Andrés Hurtado canceló definitivamente sus prácticas hospitalarias de enfermedades venéreas?» Por un médico de sala, «un vejete ridículo, con unas patillas blancas... que trataba con una crueldad inútil a aquellas desgraciadas acogidas allí y las maltrataba de palabra y obra.» «¿Por qué? Era incomprendible. Aquel petulante idiota mandaba llevar castigadas a las enfermas a las buhardillas y tenerlas uno o dos días encerradas por delitos imaginarios. El hablar de una cama a otra durante la visita, el quejarse en la cura, cualquier cosa bastaba para estos severos castigos» (2: 469). Y Baroja cuenta algo que seguramente él mismo vió, sufrió y no toleró jamás. Una enferma guardaba un gato, «lo único que le quedaba de un pasado mejor», al que escondía durante las visitas del médico de las patillas blancas, hasta que un día éste lo vio y comenzó a pate-

arlo «Coged ese gato y matadlo y a esta tía llevadla a la buhardilla». Hurtado se le enfrentó al médico con «el puño levantado» y desde aquel día ya no quiso volver más a San Juan de Dios. «¿Por qué no experimentó Hurtado desesperación sino que mostró indiferencia absoluta ante el anuncio de la muerte de Luisito, su hermano, por quien se había desvelado tanto?» Porque tras largo debate consigo mismo en la más absoluta soledad, llegó a la evidencia de que no debía «provocar en sí mismo un sufrimiento inútil» (2: 505) prefiriendo ser benevolente consigo mismo. Cuando en la escena final del relato, Iturriz descubre el cuerpo sin vida de su sobrino Andrés, en un alarde de piedad, prorrumpió: «¡Ha muerto sin dolor!»

En un temprano ensayo de 1899, Baroja recordaba sus últimos años de estudiante de medicina: «Cuando estudiaba en las salas del hospital, mientras el profesor se enfrascaba en debates de clínica, yo miraba con curiosidad las caras de los enfermos, contraídas por el dolor, y los rostros de los agonizantes, ya sombreados por la muerte próxima» (8: 865). El ensayo lo tituló *Sufrir y pensar* y en él trataba de analizar el dolor que «no es una idea y es más que una idea; no es un recuerdo y es más que un recuerdo; por abajo toca con la sensación, por arriba con el noumenon». Dicho en lenguaje coloquial, lo que expresaba este quicio kantiano de Baroja era que el dolor corresponde a la capacidad completa del humano: sensibilidad y entendimiento, capacidad de imaginar y sentir, pero también de pensar: pensar la cosa en sí misma era pensar el dolor, pues «como forma intelectual es una hembra que sigue a los espíritus». Para este Baroja joven del «sufrir ayuda a pensar», el refinamiento cultural consistiría en ir aumentando nuestra sensibilidad ante el dolor («a cerebro más perfeccionado corresponde más exquisita percepción del dolor»). No considero sacada por los pelos mi *barojiana* conclusión de que, de haber progresado, sería únicamente progreso moral lo que fuéramos capaces de construir. En aquel discursillo del banquete de Pamplona, que he mencionado más arriba, Baroja terminaba justamente lanzando la sospecha de que los que elegían cualquiera de los dos caminos antagónicos (o plegarse a lo social o fabricarse uno su propia senda) siempre sufrirían. Unos por acabar domesticados por la hipocresía y la mentira «del rebaño» y otros por quedar reducidos a jirones «de salvaje»; pero barruntaba que tal vez con benevolencia entre ambos se lograra aminsonar la crueldad. Asimismo en su primer artículo corto «Contra la democracia», la que él conocía en 1899 (democracia que se le aparecía «como la pirueta del cómico de mi pueblo»), afirmaba que «hay algo que se llama democracia, una especie de benevolencia de unos por otros... y esto no se puede denigrar, esa democracia es un resultado del progreso». Es decir que lo

progresista era, según él, simplemente dialogar unos con otros e ir negándose derechos de agresión otra que verbal. Aquel mismo año, Baroja tenía sólo 27, escribió un corto ensayo sobre *Nietzsche y la filosofía*, mostrando su desmarque vital respecto a lo que él entendía por super-yo nietzscheano. Si bien aceptaba el egotismo o construcción del propio yo como tarea central de la persona, la templaba de este modo con la compasión y la piedad:

*«Ahora mismo, mientras escribo estas líneas, estoy viendo desde mi ventana una turba de chiquillos descalzos, desharrapados, que se ocupan de meter leña en una tahona. Son 6 ó 7. Les han ofrecido algunos mendrugos de pan por hacer ese trabajo. La infancia es para ellos un horror; no tienen ni caricias de madre, ni hogar, ni alegría, ni sueños, ni nada. La Naturaleza, esa prostituta fecunda, les ha colmado de miserias y de tristezas. Ante estos desdichados, el Zarathustra de Nietzsche tendría el supremo mérito de no dirigirles ni una mirada de compasión, ni una mirada de piedad... Y, sin embargo, Nietzsche.. sentiría su corazón de hombre rebosando piedad: la piedad dulce de la moral de los esclavos, la piedad generosa que sienten y aconsejan las grandes almas y los grandes genios.»*

Aquel axioma de progreso moral Baroja lo acuñaba casi siempre negativamente, como en aquel programa liberador para una República del Bidasoa «sin moscas, sin frailes, sin carabineros» (del *Olentzero* o del *Momentum catastrophicum*), pues el mal a evitar es tanto el incordio zumbón del insecto, malo porque nos hace sufrir, como el zumbido clerical que nos demuele con teología escatológica o como el tricornio del poder que nos apabulla en nuestro proyecto mismo, el *summum malum* de la contingencia de una vida. El bien constrúyalo cada cual como crea conveniente, pero apiadado siempre de quien yace humillado por la prostituta naturaleza social de nuestras relaciones. Como el perfil de lo siniestro, perfectamente diseñado por Baroja en el retrato que hizo del Cura Santa Cruz. Tras un intenso rastreo de informantes que en la última guerra carlista formaron parte de su partida guerrillera, dejó escrito (sobre todo para los vascos que hoy se siguen solazando con el espíritu supuestamente indómito de resistencia de aquel cura trabucaire) que «únicamente se distinguió por su crueldad». Otra manera barojiana de sintetizar lo siniestro fue aportar el testimonio etnográfico del escudo de Navaridas cuyo lema era el leit-motiv de la trilogía *Las Ciudades*; con personajes, César, Sacha y Luis Murguía, que se desenvuelven en medio de la crueldad más gratuita. Decía así Baroja:

*«Es un escudo pequeño y desgastado por la acción del aire y la humedad. Representa tres puñales en forma de cruz, esgrimidos por manos cerradas, que se clavan en tres corazones. Cada corazón va destilando gotas de sangre. Alrededor se lee esta leyenda sencilla "El mundo es así". ¡El mundo es así! es decir, todo es crueldad, barbarie, ingratitud (...) He preguntado por el blasón y me han dicho lo que suponía, que en el mundo todo es brutalidad, dolor, pena.*

Precisamente su argumento antibelicista de 1918 que tanto odiaban los aliadófilos españoles consistía en mostrarles su propio mito acerca de que «la crueldad y barbarie eran exclusivas de los alemanes», y les ofrecía excelentes botones de muestra de crueldad por parte de todas las demás naciones y estados; así, algo que hoy nos parece tan asumido, como afirmar que «ingleses y franceses han hecho, como todos los pueblos conquistadores del mundo, horrores en sus colonias» (*Los mitos de los aliadófilos*). En *El árbol de la ciencia*, Iturriz ya había discutido con su sobrino explicándose darwinistamente sobre la lucha por la vida como «cacería cruel en que unos vamos devorando a los otros». Pero ese capítulo de «la crueldad universal» (2: 491-4) terminó en tablas, pues Hurtado no logró sacar de todo ello ninguna idea clara.

A cualquier lector barojiano anonadará la enfermiza insistencia de Baroja en ir a mirar una y otra vez el patíbulo, ese lugar del sublime tiempo de la máxima crueldad humana, aquella que asesina pública y ostentosamente para hacer justicia, es decir, «ajusticiando» al reo. Desde niño, en Pamplona, hasta mayor, Baroja no se perdió ningún ajusticiamiento público, prueba de que con mucha anticipación sobre el «extranjero» Meursault o sobre «el hombre rebelde» de A. Camus<sup>3</sup>, también Baroja sospechaba que el asunto central de la vida humana era la crueldad y su exponente máximo la pena de muerte. A diferencia del Kafka de *En la Colonia penitenciaria*, Baroja no diseña nuevos y terroríficos artefactos para ajusticiar al culpable, pero es casi tan temeroso como él del totalitarismo que se avecinaba en Europa. Así, por ejemplo, en un artículo de finales de 1935, escribía Baroja que «Por el camino de Rusia (país de las matanzas bien organizadas, en que

<sup>3</sup> *Maintenant je comprenais...* —se decía a sí mismo Meursault, en espera del ajusticiamiento— *comment n'avais-je pas vu que rien n'était plus important qu'une exécution capitale et que, en somme, c'était la seule chose vraiment intéressante pour un homme!* En *El hombre rebelde* entraba «in medias res» en la introducción misma: *En la época de las ideologías hay que ponerse en regla con el asesinato. Si el asesinato tiene sus razones, nuestra época y nosotros somos la consecuencia (...) Cada alba, asesinos de uniforme se deslizan en una celda: el asesinato es la cuestión.*

no se desperdiciaba ni una bala de ametralladora) han seguido los países fascistas, y es de temer que sigan los demás. El Estado lo absorbe todo, según los dogmas comunistas; tiene que absorber la represión y el cargo de verdugo... El espíritu del verdugo evoluciona y se infiltra en las altas esferas políticas y en sus servidores de uniforme. Todo hace pensar que el reino de Moloc, el dios de los sacrificios humanos, va a devorar todavía mucho en el mundo. A pesar de la supresión oficial de la pena de muerte» (*Verdugos y ajusticiados*, 5: 722). También de esos años inmediatamente precedentes a la guerra civil, con la saga de los Errotacho que daba inicio a su premonitoria trilogía *La selva oscura*, Baroja describía lugares vascos, tipos desarraigados y motivos tan altruistas como la fracasada sedición sindicalista en Vera del Bidasoa. Para ajusticiar a los tres desgraciados obreros internacionalistas apresados, llegaron de Burgos a Pamplona dos verdugos, tan dicharachero uno como sombrío y tenebroso el segundo. «Nacer como los demás, tener padre, madre, hermanos, jugar con los chicos en la infancia... y acabar siendo verdugo, ¡terrible fracaso en todo! Por pocos bienes espirituales que encontrara en sí mismo, ¡qué liquidación de valores de toda clase para llegar a lo que era!» (6: 350). Luego, en unas páginas finales absolutamente demoledoras para el poder militar y religioso, por ser incapaz de cualquier atisbo de piedad, relata la ejecución. «Tú, no me hagas sufrir», le pidió con desprecio uno de los reos al verdugo, a lo que replicó éste: «No, hombre; no es nada.» Posiblemente más apiadado por la crueldad del verdugo en aquel trance final, Baroja había llegado hasta hablar personalmente con los verdugos.

El lector de su obra quedará subyugado por su cuasi-masoquismo en focalizar escenarios en los que la esperanza social es casi irreal, o por la patología barojiana en evocar el pasado como lugar de institucionalización de la crueldad (22 novelas de acción, absolutamente negras, donde un supuesto antepasado decimonónico de Baroja, Aviraneta, se inserta en la Historia del XIX, o «siglo de la inmoralidad»). Su condena de carlistas y liberales queda sintetizada en su radical negativa de toda guerra, que consiste en «la barbarie contra la barbarie», esto es, «suprimir durante un período de la civilización el orden, la justicia; abolir el mundo moral creado con tanto trabajo, retroceder a épocas de barbarie y de salvajismo» (*El escuadrón del Brigante*, 3: 162). Barrunto que su infancia de traslados continuos, embalando y desembalando enseres, atando y desatando bultos, paquetes, maletas, baúles y colchones (recuérdese el sublime inicio del *démenagement* de Palafox en sus *Aventuras y mixtificaciones*) habrá sido la mejor metáfora para entender a los seres humanos tan desarraigados como embalajes, tan

aparcados, tirados, consignados, usados, abandonados o perdidos. «¿No es el nacer mismo un gran traslado, tal vez el más peligroso de todos?» Esto me parece constituir el núcleo del cuento de lo más tierno y lírico que se haya escrito en castellano, el de *Mari Beltxa*, por ejemplo, cuando es apostrofada por el soliloquio del *medikuzarra* (viejo médico). «¿Por qué llorarán los hombres cuando nacen?» «¿Será la nada de donde llegan, más dulce que la vida que se les presenta?» (6: 984). Quizás llego a barruntar por qué Baroja llegó a constituirse en el «sacamantecas» y hombre malo de la película de los vascos: para los cristianos era comunista, para los comunistas era individualista, para el dogmático era nihilista, pacifista para los anarquistas, un monstruo, ateo o alegre vividor de buena sociedad para eúskaros y carlistas. Barrunto que todos ellos entendieron perfectamente a Don Pío, porque les pintaba realísticamente la crueldad de sus costumbres, sus leyes, su dios, su dinero, su raza; diferencias éstas con las que todos ellos construían un *nosotros* excluyente del *ellos* de pobres, desharrapados, bandidos, golfos, chorizos, ateos, extranjeros y maketos. Y no aceptaban que Baroja les fuera configurando un plausible *nosotros* futuro a base de similitudes referentes al dolor y al sufrimiento de todas las gentes.

En el impresionante lirismo de los cuentos de Baroja sólo es el sentimiento de compasión ante la desdicha de las personas humildes el motor de tan alto tono narrativo.

Alguna semejanza hay entre la perspectiva del vasco Leguía, encerrado en el cosmopolita hotel suizo de Saint-Moritz para redactar memorias de soldado, y la del soldado de Joseph Roth que se aloja en *Hotel Savoy*, donde vivirá mil episodios bastante más truculentos que la guerra misma de la que llegaba. También el microcosmos de Leguía se compone de gentes abigarradas («el enorme edificio está lleno de judíos, de americanos, de japoneses, casados con francesas e inglesas, y hasta chinos») que le hacen predecir no sólo la más absoluta mezcla racial (sabido es el racialismo de Baroja y la fisicalista y bien aprendida lección de su profesor de Universidad, Aranzadi, ya desde su primer año de Medicina) sino también el mestizaje cultural («dentro de algunos años, en Europa no quedará un europeo de verdad, todos serán mestizos y habrá una extraña sangre de todas partes. Entonces... la común basura humana será el patrimonio de sus ciudades y sus campos»). Desde aquel *melting-pot* también Leguía abomina la belleza del paisaje suizo, supuestamente modélico en sublimidad artística, deportiva y ecológica, prediciendo su sustrato economicista como objeto de consumo. La contemplación de la Naturaleza no me compensa del desagradable espectáculo de esta jaula de micos que me parece el hotel. Es curioso el

poco entusiasmo que siento por la Naturaleza alpina... no la encuentro atrayente. Es una Naturaleza de aire cósmico, nada humanizada, monótona de color, que se ofrece como una virgen selvática, al hombre joven y fuerte, y que desdeña la debilidad y el cansancio. Creo que el artista no debe encontrar grandes inspiraciones en estos paisajes, que son para el turismo y la fotografía más que para la literatura y el arte» (4: 79). La similitud entre los grandes novelistas de nuestro siglo, como Baroja, Kafka, Camus o Joseph Roth, es que saben contarnos historias que nos educan en la discontinuidad, ya que la discontinuidad, el desorden y el caos han llegado a ser nuestro sino. Por ello, nos dirigen hacia micrófonos donde todas las voces nos hablan simultáneamente. Barrunto que aquí se ha odiado a Baroja porque su megafonía hacía el estrépito de las múltiples parcelas del color, del olor y del dolor.

Barrunto por todo ello que la literatura de ficción de Pío Baroja se sitúa en la punta del progreso de la civilización europea, por haber contribuido a crear la posibilidad de dotarnos de un yo no tribal, ni familiar, ni racial, ni nacional, ni estatal, un yo expansivo haciéndose eco de voces conectadas en redes amplias y abigarradas, de por sí destructoras de la humillación del diferente.

Es el 1 de enero de 1903. Don Pío va en un tren desde Madrid a Tánger. Va contratado de antropólogo. Entrada la noche en el compartimento «nos miramos todos con el odio característico con que nos miramos los españoles, y nos disponemos a dormir» (8: 813).

## BIBLIOGRAFÍA

- SARAMAGO, José, 1996: *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid, Alfaguara.
- MCCOURT, Frank, 1997: *Las cenizas de Ángela*. Madrid, Maeva.
- IBSEN, Henryk, 1980: *Peer Gynt*. Barcelona, Orbis.
- GOMBROWICZ, Witold, 1991: *Testamento. Conversaciones con D. de Roux*. Barcelona, Anagrama.
- PESSOA, Fernando, 1988: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral.
- CAMUS, Albert, 1978: *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada.
- , 1969: *L'étranger*. París, Folio.
- KUPER, Adam, 1988: *The invention of primitive society. Transformation of an Illusion*. London, N. Y. Routledge.

KUHN, Thomas S., 1983: *La structure des révolutions scientifiques*, trad. franc. París, Flammarion (hay traducción castellana).

BAROJA, Pío, 1974: *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.

—, 1986: *La caverna del humorismo*. Madrid, Caro Raggio.