Centenario de Baroja

Su noluntad de estilo

Denomino noluntad de estilo el modo literario de Pío Baroja, utilizando el substantivo abstracto de nolición o "acto de no querer", con la significación contraria de voluntad de estilo que tiene, de su antónimo, la misma fuerza determinante; configuradora de una decisión del ánimo; de una personal y enérgica actitud.

Para certificar la radicalidad de este talante barojiano nos sobran textos. Puesto que el novelista, desde sus andanzas de mocedad hasta la cima de su madurez, se nos ofrece con una coherencia obstinada en sus ideas directrices.

Pero, para entenderlas, importa, previamente, establecer su concepción acerca de qué cosa sea el estilo. O, por mejor decir, a qué se atiene Baroja cuando a este concepto se refiere.

Para iniciar el tema nos serviremos de uno de sus desdoblamientos novelísticos: el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia,* cuando, estudiante en Medicina, asiste a las clases de don José de Letamendi, figura que parecía entonces de primera magnitud. El personaje Hurtado, es decir, la persona Baroja, se asombra de la falsedad de las correlaciones matemáticas de la biología, expuestas por Letamendi, que le parecía, dice, "un mistificador audaz, con ese fondo aparatoso y botarate de los mediterráneos. Su único mérito, añade, era tener condiciones de talento verbal. La palabrería de Letamendi produjo en Andrés un deseo de asomarse al mundo filosófico" (ob. cit., cap. VIII). Refleja, pues, el personaje una actitud que ya se dibujaba en la ciencia más

*

exigente de su tiempo y que adquiría un fuerte ademán crítico en las páginas que un ilustre pensador y hombre de ciencia catalán, Ramón Turró, le dedicó en la revista "El Siglo Médico" corriendo el año de 1879.

Está claro que el joven Baroja pretendía, como su personaje, a través de la filosofía, un entendimiento de la verdad. Y es evidente que el novelista establece una ecuación ética-estética por la que toda su vida entenderá la tarea del escritor como un servicio a la realidad.

"Yo no tengo la costumbre de mentir —dice al comenzar su libro: *Desde la última vuelta del camino.* Si alguna vez he mentido, cosa que no recuerdo, habrá sido para salir de un mal paso. No por pura decoración. Los hechos de la vida están casi siempre tan conectados el uno con el otro, que el mentir para darse tono me parece una estupidez sin objeto" *(Prólogo,* I).

Ahora bien: esta fidelidad a la realidad, a lo que Baroja llama "la vida", comporta la necesidad de una jerarquización de actitudes. La primera es la inagotable curiosidad ante el mundo como presencia: "el mundo es ansí". "Yo he sido muy curioso —cuenta en sus memorias— y he tratado de ver todo lo más que he podido. Alguien escribió hace tiempo una crítica de mi novela *Laura o la soledad sin remedio,* y me reprochaba mi curiosidad; decía que doy más importancia a lo humano que a lo literario. Y es que a mí lo que me interesa es eso: lo humano que se ve en la vida."

La segunda actitud es la que comporta la adopción de un método capaz de reflejar fidedignamente esta realidad asombrosa y multitudinaria. ¿Visión realista? Oigamos a Baroja: "Hablamos con frecuencia del realismo. ¿Qué es el realismo? No se sabe lo que es" *(La intuición y el estilo,* III, I). "La vida —dice en el texto aludido al principio— puede tener interés si está contada con ilusión y sencillez. Ahora, escribir con sencillez es muy difícil y exige mucho tiempo; más de lo que la gente se figura." La vida, añadiríamos, no está sujeta a normativa exterior: "Veo, explica Baroja, un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una cosa, y siento el deseo de hablar de ellos. Yo escribo mis libros sin plan; si hiciese un plan no llegaría al fin" *(La intuición y el estilo,* III, XVII).

¿Quiere esto decir que en Baroja todo es puro y automático reflejo del mundo exterior? El stendhaliano "espejo a lo largo del camino" ¿no comporta una actitud creadora?

Si la novela realista no fuera más que una caja de resonancia del mundo exterior, ¿dónde estaría la función del novelista?

"Para mí —nos dice Baroja— en la novela y en todo el arte literario lo difícil es inventar; más que nada, inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios, sentimentalmente, por algo" *(La nave de los locos,* prólogo). Si entra, pues, un factor creador, personal, no meramente reflejo o pasivo, cabe pensar que la dicción del escritor pueda hacerse operativa, cambiante, personal. Y ahí entra la decisión del escritor: lo que yo llamo su voluntad de estilo.

Empecemos por señalar que, para Baroja, el estilo no es forma; o, por lo menos, no lo es únicamente. "Para mí el estilo en la literatura no es cosa exclusiva de la forma, sino que está en la forma y en el fondo, en la acción, en los personajes, en las intrigas, en los diálogos, en todo" *(La intuición y el estilo,* IV, I).

La contemplación del vivir, del moverse de la vida, explica la dinamicidad del reflejo resultante. Ortega, halcón mayor de la cetrería literaria, ya anotaba, en el primer volumen de *El Espectador* (1916), el gusto de Baroja por los personajes errantes. Y, desde su posición antípoda de paladeador del idioma, señalaba el derecho a que su estilo (el de Baroja) se llamase retórica: "porque retórica no puede significar ampulosidad ni rebuscamiento: caben estilos ampulosos y rebuscados sin retórica". "Cuando las palabras o los giros —añade Ortega— no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vivazmente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético". Por ello, comentamos nosotros, la única exigencia estriba en la identidad entre la vida y su reflejo, y lo único vituperable es la apariencia engañosa, el disfraz: lo que Baroja denomina la farsa. La verdad es, pues, garantía de autenticidad. "Yo he tenido —escribe Baroja— el entusiasmo y hasta el fanatismo de la verdad." Pero resulta que esta identidad es, también, una clave estilística. "En mí, dice, la veracidad no es sólo un convencimiento, sino una

técnica." Esta técnica implica, como todas, una aceptación y un rechazo. Para Baroja, el escritor tiene, ante sí, una opción. Veamos: "En general, el escritor español no se contenta con la forma clara, tiende a salir de la norma y a lanzarse al barroquismo exagerado y gesticulante. La prosa española, que desde el siglo XVIII seguía su paso de andadura como un caballo viejo y medianamente domado, se puso a dar saltos de carnero y a hacer cabriolas cuando, hace cuarenta años, llegó la influencia del modernismo francés y de D'Annunzio. Recordó su ascendencia gongorina y comenzó sus gracias y sus piruetas.

Desde esta época entró en la literatura una retórica más o menos atrevida que se puso enfrente de la tradición que seguían novelistas, periodistas y críticos del siglo XIX. En el cambio se consiguió un amaneramiento nuevo."

[Al neologismo correspondía la construcción modernista tomada del francés o del italiano, y como llegaba a ser comunal, lo que parecía una tendencia a diversificar, a separar, a dar un carácter diferencial a un autor y a otro, se convertía en una tendencia a unirlos, a hacerlos a todos semejantes. Como lo que es sistema se transforma pronto en algo mecánico, la prosa modernista de los que pretendían ser más divergentes se parecía tanto a la de los otros, que era aún más igual entre sí que la prosa tradicionalista de los escritores anteriores" *(La Prensa,* 20-VII-1952).]

Es muy probable que, para Baroja, la noción de retórica se una a la noción de Modernismo, sirviendo de enésima comprobación a la antinomia Modernismo-Noventayocho tantas veces probada. "Hace cerca de cincuenta años —nos dice— los modernistas españoles decían que Cervantes escribía mal; los que escribían bien eran Anatole France, D'Annunzio, Maeterlinck u otros. Han pasado los años y todos estos grandes escritores del tiempo se han olvidado y Cervantes sigue leyéndose en el mundo entero" *(La intuición y el estilo,* IX, VII).

Sería sobremanera sencillo que, como ya hice con respecto al antimodernismo de Unamuno, pudiéramos ir espigando textos que demuestren en antimodernismo de Baroja. Y además sería posible establecer la correlación entre la estética modernista y el párrafo clásico largo, de origen latino.

"Para la mayoría de los latinos —dice Baroja— el estilo es la retórica elocuente... Lo que sucede es que no me hace gracia esa manera de escribir. Una prosa recargada y con pretensiones, siempre con el mismo ritmo, me aburre. Me gusta, en cambio, la forma directa, escueta, sencilla" *(La intuición y el estilo,* IX, IV).

La posición de principio viene determinada por la jerarquización fondo-forma. "Hay mucha gente —dice Baroja— que en los idiomas les interesa más que nada la sonoridad. A mí esto no me preocupa. Lo que me seduce es la exactitud, la precisión" *(La intuición y el estilo,* I, VI). ¿Excluye esta afirmación la existencia de una retórica? No, absolutamente. "He dicho —escribe él— que el ideal literario mío es la retórica en tono menor" *(Juventud, egolatría).* Una cierta retórica, pues. Pero hay otro texto más significativo. Al apostillar su obra *El mayorazgo de Labraz* (1903), para la edición de sus *Páginas Escogidas* (ed. Calleja, 1917), confesaba Baroja su primer intento de escribirla: "toda en diálogo al estilo de una tragedia de Shakespeare".

—¿Sabe usted lo que me falta para acabar esto?

—¿Qué?

—La retórica. Si yo pudiera hacer que mis personajes tuvieran pretexto para hablar de una manera alambicada o engolada o pudieran mezclar en su conversación imágenes mitológicas, ya podría marchar adelante, pero la necesidad de la sencillez me atranca".

Y en *La ciudad de la niebla* (1909) escribía "el lamento del folletinista" con observaciones como ésta: "Nos hemos acostumbrado a tutear a los dioses, a los reyes, a los héroes. Hemos jubilado todo lo maravilloso."

Declaremos, pues, a la vista de estos textos, una cierta actitud ambigua en las posiciones barojianas frente al dilema verdad-retórica. Señalemos, de paso, que todo ello no está lejos de una actitud estética.

Actitud estética, ciertamente, pero en definitiva oposición al ademán esteticista que, por los años de su eclosión como escritor, prolifera en una gran parte de la literatura hispánica. Estética, pues, a secas, considerando que toda expresión resultado de una

situación humana en el mundo comporta una actitud en relación con la belleza. Falta "esteticismo" en el diccionario académico; pero es obvio que su significación comporta una extremosidad de la mencionada actitud que, en último término, trae como consecuencia sacrificar todos los valores al logro del impacto de la hermosura. De ahí que, en general, lo esteticista se contraponga a lo ético. Y que, lo que se opone en esta confrontación de actitudes, es una concepción del arte al servicio del individuo y de la expresión al servicio de la colectividad. Desde la torre de marfil, que se pliega en la ególatra tarea de la perfección personal, a la literatura de masas, que deja inundarse el yo por lo colectivo, circula toda una serie de posiciones que, en mayor o menor medida, pueden llamarse estéticas. Y que, en los primeros años del siglo XX, se polarizan, como es obvio, en la actitud modernista, individual y a la vez cosmopolita frente a la posición noventayochocentista, colectiva y de problemática española. Sean las que se quieran las modificaciones de matiz, o los ejemplos de vacilación, que se aporten, esta bifurcación estilística ha adquirido ya los límites de la imperturbabilidad.

Establecer, sin caer en excesivos determinismos (sólo a medias superados), las geografías en que se mueven ambas actitudes nos llevaría a situar en el País Vascongado la zona del predominio del decir caracterizado con una retórica distinta, explícitamente opuesta a la del Modernismo, que considera exigible la carga ideológica del escritor que, precisamente en virtud de ello, deja en segundo término la preocupación formal. Los ejemplos aducidos de Unamuno y de Baroja son, por sí solos, ejemplares. Pero el caso de Baroja exige una afinación de los conceptos, porque el gran escritor sólo incidentalmente se considera ideológico en la medida en que sus personajes pueden reflejar, en mayor o menor medida, su propio pensamiento. Páginas y páginas surgidas de su pluma tienen, por otra parte, una intención meramente estética. En ocasiones, incluso, bordea la frontera del poema en prosa. Y en uno de sus libros alcanza el límite versal del poema. No es, pues, inexacto hablar de una retórica barojiana, como no lo es, por supuesto, referirse a una retórica de Unamuno. Lo que acontece es que se trata de "otra retórica". Una actitud estética, desde luego, que se caracteriza por una identidad con la vida, acaso

derivada de su vocación de biólogo, cultivada desde sus estudios de Medicina.

Ahí está la clave. Porque la verdad es concreta, segura, limitadora. Yo pienso muchas veces que el símbolo de Baroja es su amigo Ezcabarte el herrero, personaje de *Nuevo Tablado de Arlequín,* cuyos modos de vivir le convierten en su dechado ideal, hasta el punto en que el novelista escribe:

"Nos despedimos del herrador y al montar en el coche grité yo, quitándome la boina:

¡Viva Ezcabarte! ¡Viva la limitación, amigo Ezcabarte! Porque aunque existan muchas cosas en el mundo que hagan más ruido que tu martillo, no por eso son más eficaces ni más definitivas. ¡Viva la limitación! Porque el resplandor de las chispas de tu fragua puede competir en brillo con otros resplandores. ¡Viva la limitación! que nos da un país, un ambiente, una montaña en lo lejano, y que si nos cierra el camino de las aspiraciones teatrales, no nos impide pensar, ni querer, ni soñar ..."

* * *

La verdad como garantía constitucional; norma de conducta. El personaje puede ser teatral, farsesco; pero al escritor, en su mismidad, le está vedada la farsa. Estamos en otro plano. Esta es una cuestión de honestidad. La doctrina estética se tiñe, entonces de una exigencia ética. Toda ficción, en arte, implica un disfraz, es decir, una distinción cubre la apariencia y el ser. Si este disfraz implica adoptar una "retórica", la destrucción psicológica toma el nombre de traición. Vestirse de otro modo es traicionarse. Y Baroja es de los tipos humanos que no conciben ese íntimo desdoblamiento con que muchas criaturas, en la vida como en el teatro, salen a escena con diversas caracterizaciones. La clave de la voluntad de estilo en Baroja es el pudor. La vergüenza de no ser leal a sí mismo. En este sentido, el hombre cuya memoria hoy conmemoramos merece el dictado de varón ejemplar.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA.