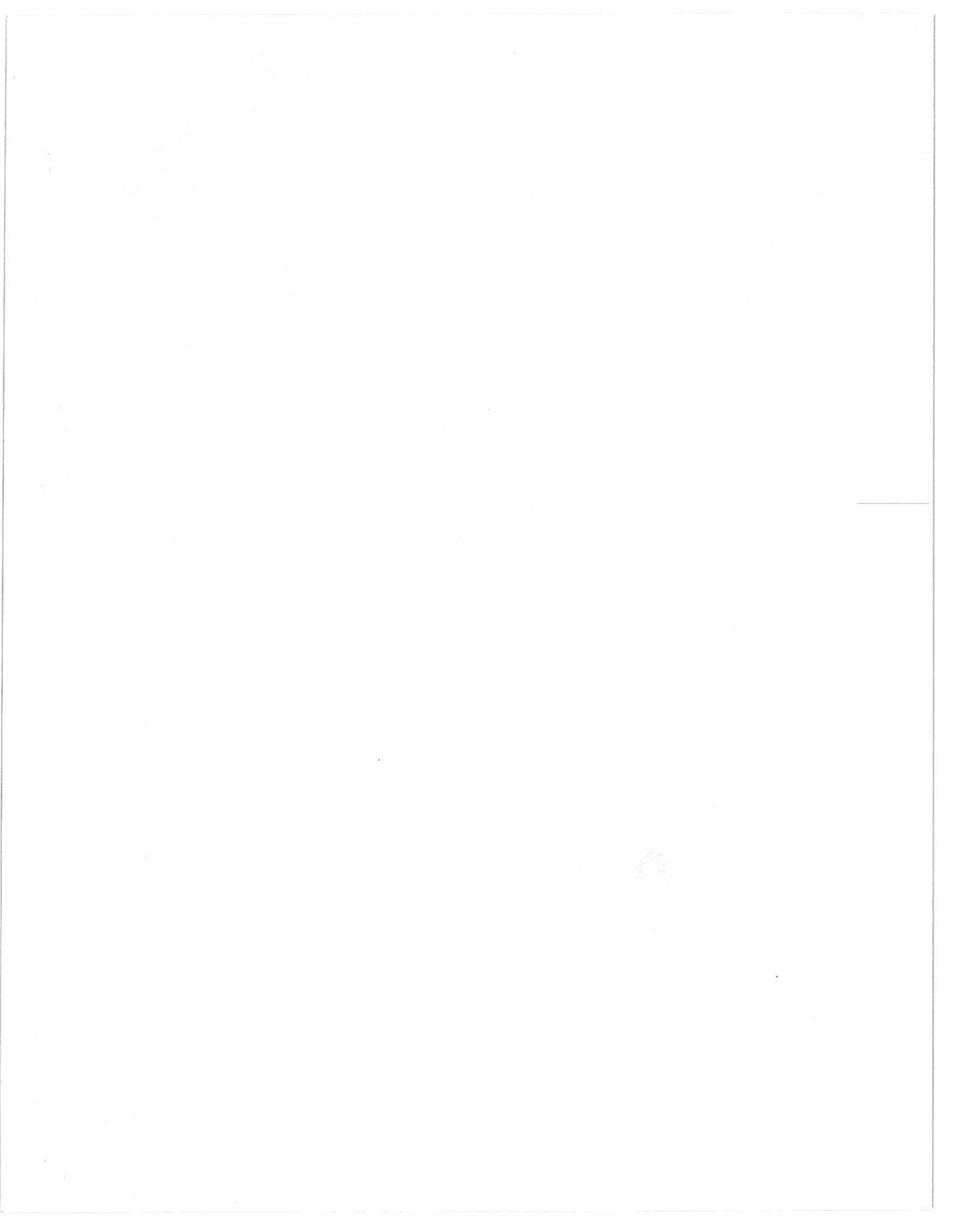




**«AVIRANETA,  
O LA VIDA DE UN CONSPIRADOR»,  
EN LA ESTETICA  
DE DEFORMACION GROTESCA**

Por: María Nieves FERNANDEZ GARCIA



«Los arcos de la plaza de Aranda de Duero rebosaban gente» (1)

La preocupación social de España se proyecta sobre formas literarias de degradación: sátira grotesca. De aquí parto.

El desaliento y la desesperanza de regeneración, cunde entre los escritores del 98, y deriva, paralelamente a la evolución cronológica de su pensamiento, hacia meditaciones no contradictorias pero sí más individuales; siempre, ya, menos materializadas —los «espirituales» o «neo-espirituales»—, más literarias. Su aportación, continuación o modificación, repercute en la técnica. Sufre, la «juventud del 98», una crisis ideológica, a la que contribuye la nostalgia que, poco a poco, se va apoderando de ellos, de los amenazados valores espirituales de la clase media y pequeña burguesía, estamentos a los que, en mayor o menor grado, todos estos hombres pertenecían.

Baroja colabora en las protestas, alrededor de 1900 —y estuvo vinculado a movimientos políticos: socialismo autárquico y anarquismo—; si bien menos teorizador de ideales socialistas. Es obvio, dado el género que, en exclusiva, se puede decir, cultivaba; no el ensayo, según el caso de sus compañeros de grupo, sino la novela:

«No cabe duda —afirma en *La intuición y el estilo*— de que la novela, por su carácter de complejidad y de extensión, es más el espejo de la época que el drama.» (T. VII, pág. 1059.)

Como novelista le es suficiente saber bien —y de este bien saber son testimonio *Vidas sombrías* (1900), *La casa de Aizgorri* (1900) y *La lucha pro la vida* (1903-1904), por citar sólo algunos casos— sumergir a sus personajes en el ambiente socio-económico inferior; víctimas de diferencias clasistas, en las que el autor se pronuncia a favor de los oprimidos. Reflejo de sus crisis, cito ahora *Camino de perfección* (1902) y *El árbol de la ciencia* (1911).

Las protestas de Baroja, en esta etapa de la crisis finisecular, se atemperan en rigor de intencionalidad ética, respecto a los otros escritores sociales, en la misma medida que, esta ética, la suya propia, es mucho más que un refugio personal, por cuanto se convierte en una estética bien definida: *estética de deformación grotesca*. En consecuencia, y como respuesta a la nueva aportación y avance que el autor supo-



Eugenio de Aranda

ne, su modo estético se aparta en una evolución de época —también histórica— más avanzada, más conexa con formas renovadoras posteriores. Este hecho constata que la temática de la crítica de España, así como su cristalización en *sátira grotesca*, existe sin solución de continuidad. Y Baroja es magistral exponente, también, de la modificación, crítica y artística, de la época.

Cierto que, se trata, en el caso de Baroja, de novela histórica, legendaria, folletinesca y misteriosa. El mismo explica la génesis de *Memorias de un hombre de acción*, por lo que al grado de historia y novela respecta:

«Recorría con mucha frecuencia los puestos del Sena para buscar folletos, documentación y alguno que otro periódico de la guerra civil para las Memorias de un hombre de acción, que escribí. Me traje entonces, como cosechas de revolver infinitas carpetas sobre la guerra de la indepen-

*dencia y las civiles españolas, bastantes libros, grabados y litografías.» (Paseo de un solitario, pág. 1987.)*

Fue siempre para el autor, esta concepción novelesca, el cauce a través del cual sintonizó con la corriente, ética y estética, de la época. Y el escenario donde actuaba una multitud de tipos, producto de su imaginación y de la observación del mundo circundante. El lazo de unión al realismo decimonónico, a tono con Galdós; cuando no la empatía con otro, más exacerbado: Valle-Inclán. Fue, en fin, la manera de «ponerse», pese a su individualismo, a la «moda» vigente en el mundo contemporáneo, para responder a fenómenos que eran generales:

*«Muchos hemos querido saltar por encima de nuestra sombra, y pretendemos ser individualistas; pero estamos empujados por la marea social, y aunque resistamos alguna vez, no hacemos más que responder con un pequeño movimiento de resaca a la marea que empuja.» (La intuición..., pág. 1029.)*

Era necesario el recorrido supra. Porque con él creo acercarme por derecho a las motivaciones, y a las consecuencias, de la estética en que *Avinareta, o la vida de un conspirador* se engendra.

## INSATISFACCION CON EL ENTORNO

Baroja no está de acuerdo con el entorno; no le gusta: Y *Avinareta, o la vida de un conspirador* (1913) es muestra, desde el prólogo, de este hecho. En sus ambientes y tipos se critica duramente a la sociedad española. Para eso el autor había recorrido España y, en el trato con sus gentes, había comprendido los móviles de la estupidez, la crueldad, el absurdo, la indolencia..., capaces, incluso, de salpicar de «incidentes», cuando no de obstaculizar, toda noble «investigación» sobre su pariente *Avinareta* (2); «investigación» a la que don Pío se sintió movido a dar «carácter literario» (T. IV, pág. 1173 y ss.) (3). Y respecto a la España del siglo XIX, la España recordada y evocada en *Avinareta...*, la misma perspectiva de insatisfacción. Leamos:

*«Sin preocupación, sin cultura, sin medios, cogieron los españoles de entonces el momento más difícil para el país. El edi-*

*ficio legado por los antepasados se cuarteaba, se venía abajo. Era la crisis de la patria, del imperio colonial, y al mismo tiempo del absolutismo, de la Inquisición, de toda la vida antigua.» (Ibíd., pág. 1181.)*

Pero, con sus repliegues e inconformismos, no llega, al fin, a ser un revolucionario. Quizá porque, al mismo tiempo, lo que no implica paradoja, sentía un *regusto* morboso, le agradaba esa realidad española. Tal es el sentir que refleja insistentemente en su obra. Valga incluir aquí un breve ejemplario:

*«[...] la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y pendientes.» (Hacia otra España. Por Ramiro de Maeztu. T. III. pág. 1024.)*

*«Nada para mí tan interesante como ver por las rendijas de una empalizada el interior de un solar, con el suelo lleno de barroños rotos, de latas de petróleo, de ruedas de coches.» (Vidas sombrías. T. VI, pág. 1020.)*

*«Madrid moral estaba en consecuencia con el Madrid material; pobre, destartado, incómodo, con casuchas miserables, con un empedrado malísimo y, sin embargo, con rincones admirables, no tan suntuosos como los de Roma, pero con una gracia más ligera.» (La Isabelina. T. III, pág. 1024.)*

Ese *regusto* morboso, que ya apuntaba en la infancia del escritor, constituirá, siempre, un valioso acopio para su inspiración: escribirá mejor sobre lo que odia que sobre lo que ama; incluso en las novelas donde —la que aquí traigo es ejemplo— se propone ofrecer la biografía de un antepasado suyo, en principio personaje histórico, protagonista de sucesivas aventuras, que forman el soporte argumental mínimo, o desarticulado, a tono con la preceptiva del autor (4).

Pero mi propósito actual no consiste en abordar la dimensión histórica de *Avinareta*; aspecto, éste, por otra parte, suficientemente estudiado por la crítica.

Me interesa, por el contrario, señalar que en el, más o menos inventado, «protagonista», se mete y ampara —«alter ego»— don Pío. *Avinareta*, así, se muestra, en logrado contraste, perspectiva de distanciamiento: héroe (valiente, patriota, liberal)/antiheroísmo. O, lo que es igual: *Avinareta*/tipos, ambientes y lugares (recreación que el autor hace del mundo del siglo XIX).

Y dado que Baroja «no podría —afirma— hablar de un personaje —y ése ahora es Aviraneta— si no supiera dónde vive y en qué ambiente se mueve», recrea para nosotros Aranda de Duero, San Sebastián, Madrid, Bayona, Irún y otros lugares, españoles preferentemente.

Para el contraste antes referido, don Pío nos presenta a su antepasado, como hombre «de gran valor, de gran inteligencia y de gran probidad» (pág. 1177). Dotado de «un talento natural, una inteligencia clara y amplia; suplía con intuición los conocimientos que le faltaban» (pág. 1178). De «singulares méritos» (pág. 1248). «Digno de los mejores elogios por su honradez, luces, fidelidad, valor y desinterés» (pág. 1248). Trabajador infatigable, no retrocede ante la hostilidad popular (Cf., pág. 1206) (5).

Desde la óptica barojiana, el personaje se levanta, cual erupción volcánica, en un ambiente de vulgaridad e incompreensión. En consecuencia, resulta, inevitablemente, un héroe en crisis:

«Aviraneta encontraba hostilidad siempre en todas partes; sus trabajos, sus esfuerzos, su desinterés no se apreciaban, no tenían valor. Las recompensas saltaban al llegar a él. Se hubiera creído que alguien tenía la constante intención de anularle, de achicarle.» (Pág. 1208.)

Con otro campo de recursos caracterizados, Baroja tampoco proyecta sobre este personaje un decidido espejo deformador; nada nos obliga a contemplarlo como héroe grotesco. Baste de muestra la descripción que sigue:

«El regidor era pequeño, rubio, de nariz larga, la mirada atravesada y dura y los ojos azules. Llevaba casaca oscura de color castaño, con cuello de terciopelo de corte militar, medias negras de seda, pantalón de nanquín y chaleco rojo, a lo Robespierre, sombrero redondo y el mentón desaparecía, dentro de la corbata de varias vueltas.

Andaba muy tieso, muy firme, con la mano derecha puesta en la abertura del chaleco, en actitud napoleónica.

[...]

El regidor tenía gran facundia y no dejaba languidecer la conversación.» (Pág. 1206.)

Paso ahora a lo que constituye el ámbito del segundo término, en la oposición antes anunciada. Y trataré de analizarlo según el propósito señalado: la estética de deformación grotesca.

## LOS BAJOS FONDOS

El interés existente en el autor por los bajos fondos, está en consonancia con la corriente folletinesca extendida por Europa a finales del siglo XIX. Esclarecedor a tal respecto, es el ambiente sombrío, desolador, sórdido y cruel del Madrid que ve nacer a Aviraneta:

«Entonces la gente pobre de Madrid era completamente salvaje y vivía en las casas de los barrios bajos como en cuevas de gitanos.

Madrid era una gran corte de los milagros.

Por todas partes mendigos y tullidos mostraban sus deformidades y sus llagas; ciegos que entonaban cantilenas lamentables, procesiones y rosarios. Hasta los más metafísicos misterios del catolicismo servían para ser cantados al son de la vihuela; y los romances de bandidos alternaban con vidas de santos y relaciones milagrosas.» (Pág. 1180.)

Por todo, esta obra puede ser entendida como documento humano de la época. Precisamente, y no es casualidad, las variantes existentes en algunas novelas de Baroja, reflejan claramente la actitud y las distintas posiciones que el autor va tomando ante los hechos, así como su intención, crítica, al considerar el mundo a distancia.

Ahora bien, en dichos testimonios hay sinceridad, humor e ironía, además de las pinceladas trágicas, a veces hasta melodramáticas. Y siempre el tono íntimo de eludir aludiendo; con estilo que se puede incluir entre los precursores, respecto a las tendencias de la posguerra.

A esto hay que añadir la relación entre Baroja y otras corrientes literarias, españolas y extranjeras, del momento. Por eso se enfrenta, también literariamente, con la triste realidad, de la que emprende su «distanciamiento emocional». Para Baroja, como para Dostoyewski, el héroe está en crisis; igual que los héroes de la sociedad. De esta tesis deriva, principalmente, su «voluntad» de estilo. Al mismo tiempo orienta el desdoblamiento psicológico, concorde con la época. Y considero oportuno recordar que, en la época, latía también la relación entre personajes históricos e imaginarios, pensemos en Stendhal; así como el folletinismo histórico, si nos acercamos a Walter Scott. Por consiguien-

te, los personajes de Baroja son «desdoblamiento de sí mismos, en los cuales se elogia o se denigra con más o menos claridad lo que se inventa» (*La intuición...*, pág. 1057.)

Cabe insistir. En lo concerniente a técnicas de distanciamiento, dentro de las tendencias literarias de la época, el humor, la ironía y el sarcasmo configuran las de Baroja. Recojo su explicación:

«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 [...].

*El humorismo no puede resultar del que mira el mundo de abajo arriba. Quizá mejor puede producirse del que mira el mundo de arriba abajo, pero la posición verdadera del humorista será estar a nivel de los demás [...] ni más arriba ni más abajo: a la altura del corazón. En esta altura se puede cambiar constantemente de punto de vista.»* (*Ibidem*, pág. 422.)

Por esa perspectiva, sus obras parecen apartarse con frecuencia de la creación artística, para ofrecer un comentario ético, filológico o político. Se trata, en definitiva, de un distanciamiento moral, de enfoque moderno —universal—, que nos hace pensar en Bertold Brecht.

Pues bien, esta línea de distanciamiento, así para las situaciones como para la presentación de los personajes, la toma Baroja, aprendida, de los folletinistas, sin descartar a Dickens ni a Balzac. «La Historia —piensa— es el folletín de las personas serias». De esta suerte, el autor se ve obligado a inmiscuirse en el juego, y, en consecuencia, a leer a distancia; aunque para contar la vida de Aviraneta —y no es el único caso—, sea necesario consultar los archivos (Cf., *Prólogo*, cit., pág. 1173).

El distanciamiento artístico es, así pues, la técnica que utiliza Baroja para presentar a golfos, hampones, vagabundos, aventureros, mendigos y, en general, a cualquier otra clase de marginación social. En este aspecto, es también muestra la novela que considero, pues ofrece tipos y costumbres, producto de la sociedad que, en reciprocidad, representan. En el caso de Aviraneta, protagonista, lo repito, por medio de felices superposiciones entre el personaje imaginario y el histórico. Los otros persona-

jes protagonizan una visión pesimista de España, elaborada por el comportamiento de los españoles. Y, con todo, se compone una comedia humana similar a la de Balzac.

En esto consiste, ratifico, la *desmitificación* o *desheroificación*; se basa en la realidad de tipos y situaciones folletinescos, idóneos para el efecto. Porque, dice el autor: «Tomar los tipos y los detalles de la realidad, para organizarlos conforme al sentir individual, me gusta» (*La leyenda de Jaun de Alzate*. T. VI, pág. 1130). Excelentes muestras de *desheroificación* al respecto, existen en *Memorias de un hombre de acción* (Cf., T. III, pág. 22). Traigo aquí una de Aviraneta...:

«Miñano, el elegante, el antiguo abate afrancesado, el antiguo secretario del mariscal Soult, era escéptico, volteriano, no creía en nada; pero, como todos los escépticos, se inclinaba en su madurez al despotismo, por considerarlo sistema político más tranquilo, más reposado y menos turbulento que el régimen liberal.

*Miñano vivía con mucha comodidad y cobraba de los dos bandos, del carlista y del cristiano; para los dos era casi un oráculo.*  
[...]

*Cosa extraña: el antiguo abate, ex prebendado de Sevilla, ex secretario de Soult, ex constitucional, ex anticlerical, ex periodista de El Censor, ex geógrafo, se había hecho protestante; era lector de Víctor Hugo, Balzac y Sainte-Beuve y traducía por entonces la Historia de la Revolución francesa, de Thiers, para el impresor Baroja de San Sebastián.»* (Pág. 1284.)

## CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES

Paso a considerar, ya, el *distanciamiento* en la caracterización de los personajes, tomando como pauta la novela propuesta.

Con frecuencia el recurso utilizado es, directamente, la *ironía*:

«Al cuarto de hora de su paseo se les presentaron tres policías y les pidieron la boleta de residencia.

*No la tenían y tuvieron que confesarlo. Los llevaron al muelle, y los dejaron allí como si quisieran dedicarlos a la contemplación y al estudio de la bahía de Algeciras.»* (Pág. 1227.)

«Era Basterica de unos veinticinco años, de gallarda figura. Enseñaba música y piano, no tenía más que lecciones a tres duros y muy pocas: dos señoritas, un fraile y algún judío.» (Pág. 1230.)

«El capitán don Pedro Mata había arengado elocuentemente al batallón de la Blusa para volverlo a la disciplina. ¡Mata, que el día anterior recomendaba la urgencia del movimiento!

Entonces don Eugenio pensó si la cabeza de los hombres del Mediterráneo sería como esos caracoles grandes, que suenan mucho y no dicen nada.» (Pág. 1266.)

«Mademoiselle Fany [...] era tan hermosa de estampa como tosca y palurda de sus acciones.» (Pág. 1310.) (Cf. *Ibidem*, pág. 1215.)

También el sarcasmo se pone a contribución de la caracterización de los personajes:

«Dorsenne era la representación más acabada del general del Imperio. Fatuo, orgulloso, falso y, sobre todo, cruel. Daba todos los días el espectáculo de su persona a los buenos burgaleses.

De colosal estatura, quería parecer más alto aún, para lo cual llevaba grandes tacones y morrión de dos palmos lo menos.

De rostro perfecto, ojos negros, nariz griega, completamente afeitado y el pelo negro con bucles, así era Dorsenne. Vestía a la polaca, con todo el oro posible, los dedos llenos de alhajas y las muñecas de pulseras. Montaba a caballo con la larga cabellera al viento; parecía un emperador asiático.» (Pág. 1195.)

Pero Baroja utiliza otros muchos procedimientos para distanciarse de los personajes. Procedimientos, todos, producto de su enfoque abrupto, que le devuelve retratos abultados, caricaturescos. Explico, a continuación, los más frecuentes.

## ANIMALIZACION

La especie animal puede inspirar, en ocasiones hasta la transformación —*animalización*—, el físico, el gesto, la actitud o la psicología de los personajes.

«Roquet [...] era hombre frío y templado. Su táctica era la astucia, esconderse y deslizarse como una anguila.» (Pág. 1309.)

«Al acercarse a los franceses, el Brigante se volvió hacia los suyos. Los ojos y los dientes le brillaban en la cara.

Nunca tanto como entonces pareció un tigre.

—¡Viva España! —gritó con voz potente.

—¡Viva! —gritaron todos con aullido salvaje, que resonó en el aire.

[...]

¡Adelante!, y rodearon al enemigo como lobos hambrientos.

[...]

Hasta el completo exterminio no acabó aquella lucha de fieras rabiosas.» (Págs. 1197-1198.)

Ciertamente el perfil de las caricaturas se logra, como explicaré enseguida, por la concurrencia de connotaciones diversas. Pero es evidente que Baroja sigue pautas de caracterización que responden a criterio selectivo, en cuanto a procedimientos se refiere. Esto me orienta a incluir aún: la *descuidada* o *antiestética indumentaria* de los personajes.

El *desaliño en el vestir*, en sí, es reflejo de lo *folletinesco*; valga, por esta circunstancia, decir, una vez más barojiano:

«Bajó una vieja haraposa con un candil encendido.» (Pág. 1217.)

«Unas cuantas barcas y botecillos se les acercaron tripulados por moros y cristianos, vestidos con harapos de colores.» (Pág. 1227.)

«Había una vieja harapienta con aire de lechuza y dos muchachas feas, vestidas con colores chillones.» (Pág. 1318.) (Cfr. *Id.*, pág. 1319.)

Es también exponente de los logros barojianos en *Avinareta...*, la «*acumulación*», a veces «*caótica*», para la deformación grotesca, de recursos expresionistas, degradadores, de índole diversa: animalización, cosificación, rasgos físicos, voz y habla de los personajes. Por esta *acumulación*, connotaciones negativas, Baroja, se puede decir, continúa la línea de caricatura, de hipérbole, quevedesca. Para comprobarlo aduzco el ejemplario que sigue:

«Era Merino de facciones duras, de pelo negro y cerdoso, de piel muy atezada y velluda.

*Fijándose en él era feo, y más que feo, poco simpático; los ojos vivos y brillantes, de animal salvaje, de nariz saliente y porru-da, la boca de campesino, con las comisuras para abajo, una boca de maestro de escuela o de dómine tiránico. Llevaba sota-barba y algo de patillas de tono rojizo.*

*No miraba a la cara sino siempre al suelo o de través.»* (Pág. 1189.)

*«Narváez era pequeño, violento, de voz dura, rajada, aire fiero, jactancioso, ojos vivos, que relampagueaban a veces, y el labio inferior un poco bello.*

[...]

*Aviraneta sentía cierta antipatía por estos espadones jactanciosos y fieros.*

[...]

*Aviraneta expuso su idea [...] la tregua y luego la paz si no se quería destrozr España estúpidamente. A Narváez le enfureció esto y habló con gran violencia del honor del ejército, con su fraseología andaluza plagada de brutalidades y de groserías.»* (Pág. 1273.)

*«Moreno guerra, alto, huesudo, cetrino, con hablar gutural de moro [...] se caracterizaba por sus extravagancias.»* (Pág. 1226.)

[El abate Marchena] *«Era un viejo canoso, flaco, jorobado, el cuerpo contrahecho, la cara de sátiro, de color cetrino, picada de viruelas, la nariz larga y roja, los ojos de miope y los pelos alborotados y duros.»* (Pág. 1202.)

[La princesa de Beira] *«Una aventurera, vieja, gorda, herpética, cínica y de mal aspecto.»* (Pág. 1300.) (CF.: Id., págs. 282 y 1303.)

Un análisis exhaustivo de los tipos grotescos existentes en *Aviraneta...*, trascendería el propósito de este artículo. Por eso creo que debo concluir ya; y lo hago del modo que sigue:

El distanciamiento del autor respecto a los personajes, motiva la proliferación de éstos. Muchos son personajes secundarios —tendencia que se proyectará, pongo por caso, a *La Colmena* de Cela—, creados por la memoria, consecuencia con la distancia, sin encariña-

miento (no se profundiza en su entraña) (6); con la ironía del distanciamiento aprendida en Stendhal. El escritor español se justifica así:

*«Hay personajes que no tienen más que silueta, y no hay manera de llenarla. De algunos, a veces, no se puede escribir, aunque se quiera, más que muy pocas líneas, y lo que se añade parece vano y superfluo. El detalle inventado y mostrenco salta a la vista como cosa muerta.»* (*La intuición...*, págs. 1946-1947.)

## ESCENARIOS

Al llegar aquí debe ser considerado el tratamiento de los escenarios; si convenimos en llamar escenarios a los lugares y locales donde los personajes realizan sus actos.

La influencia folletinesca está también presente en ellos. Así como el ambiente de miseria, los dramáticos tonos de negrura, los aires tétricos. Véase en los textos:

*«Entró en su habitación y dejó la vela de sebo humeante y maloliente sobre la cómoda e inspeccionó el cuarto. No le ofrecía confianza. La puerta se abría para fuera y tenía un pestillo cuya resistencia parecía tan pequeña, que con un empujón podía saltar.*

[...]

*El fuego estaba apagado, el quinqué echaba humo y tufo pestilente.»* (Pág. 1301.)

*«En la cárcel había mucha más gente de la que buenamente cabía en ella; faltaba luz, ventilación, y sobre todo en el verano no se podía respirar por el mal olor.*

*Los presos lo pasaban horriblemente; muchos no tenían ropas ni mantas y dormían en pleno invierno sobre el suelo de piedra.»* (Pág. 1260.)

*«Le metieron en un calabozo sucio y húmedo [...] La vida en aquellos días fue horrible. Dormía en el suelo, comía el rancho de la cárcel y no podía hablar con nadie más que con algunos desdichados que, como él, pasajeramente le hacían compañía.*

[...]

*Se hallaba flaco, enfermo, sin poder tenerse en pie, los ojos inflados, lleno de parásitos, la ropa interior sucia y casi podrida.»* (Págs. 1319-1320.)



Similares características, e iguales propósitos, se cumplen en los *escenarios naturales*, *escenarios al aire libre*. Son, además, muy frecuentes:

«Burgos, [...] presentaba aspecto triste de soledad y miseria. El pueblo entero era una cloaca infecta. Hambre, ruina, desesperación, se enseñoreaban por todas partes.

Tres pies de inmundicia llenaban las calles. Para pasar de una acera a otra, los vecinos abrían zanjas con el pico y la pala.» (Pág. 1195.)

Camino de Burgos: «Los pueblos del trayecto se encontraban en estado lamentable. Por todas partes ruinas, casas incendiadas y abandonadas.» (Pág. 1199.)

En Coria: «Se encontraron el pueblo que parecía desalquilado. La gente estaba escondida. Las calles sucias, completamente desiertas.» (Pág. 1221.)

Ahora bien, los *escenarios naturales* constituyen, igualmente, el *marco* o cerco en que encajan los personajes. Y si los *escenarios interiores* sostienen *dramatis personae*, estos otros, al *aire libre*, son generalmente reflejo de psicologías. Los textos que aduzco, avalarán suficientemente esta afirmación:

«Había oscurecido; sólo quedaba una ligera claridad en el cielo. Los cuervos iban posándose silenciosamente en la tierra, se oían sus graznidos. Algunos hombres y mujeres sospechosos merodeaban por el campo, escondiéndose entre los matorrales. Los perros hambrientos de los contornos se acercaban al olor de la sangre. Era una gran fiesta para todos los animales necrófagos: cuervos, cornejas, buitres, gusanos, perros hambrientos y demás comensales de la muerte.» (Págs. 1198-1199.)

«Avinareta se encontró desarmado y sólo. [...] avanzó por un puente. Un sol descolorido iluminaba las guardillas de la orilla izquierda del río.» (Págs. 1210-1211.)

San Pedro de Arlanza es contemplado así:

«Es aquel un sitio grave, solitario, triste; no hay en él más población que los monjes; alrededor, soledad, silencio, ruido de

fuentes, murmullos de cascadas espumosas en que se precipita el Arlanza.» (Pág. 1189.)

\* \* \*

Hasta aquí creo haber considerado suficientemente los recursos de *significado* o contenido (fondo temático) que Baroja utiliza para la deformación que pretende. Quede para otra ocasión —en el espacio que ahora se me encomienda no tiene cabida—, el análisis del *significante* (lo específicamente lingüístico), cauce de tales *deformaciones*.

Las limitaciones apuntadas no han de ser óbice, sin embargo, para que adelante aquí algunas precisiones sobre la forma lingüístico-estilística de la novela que me ocupa.

En este aspecto, se habrá de partir siempre del menosprecio que don Pío muestra por el artificio externo: «no ha creído nunca gran cosa en lo que se llama estilo» (*La familia de Errotacho*, T. VI, pág. 257). No tiene «una idea muy clara de la utilidad de la estética y de sus preceptos» (*La intuición...*, pág. 1029). «El estilo [...], es cosa que me interesa poco» (*Ibidem*, pág. 1094).

Pero Baroja tiene una estética. Esta es, lógicamente, conversacional, «sin corrección literaria»; por lo mismo, estética instrumental «viviente», «no estilo» (7); «retórica —dice— del tono menor que yo siempre he acariciado como un ideal literario» (*Juventud, egolatría*, T. V, pág. 174). Se trata de una estética al servicio del hombre, de lo cotidiano: «¡Viva la limitación!» (*Nuevo tablado de Arlequín*, T. V, pág. 83). Estética, en fin, para la sociedad, aún, o principalmente, la de los bajos fondos y realidades.

Con lo hasta aquí expuesto, concluyo: de la *ética* de Baroja (su sentir en sinceridad, su estrecha conexión con la realidad de la vida, con la intrascendencia de la misma, con la sociedad desajustada) nace su *estética*. Estética que, sin menoscabo de su indiscutible originalidad, se muestra espontánea, fresca, vital y clara.

Oigamos la declaración del propio autor:

«La forma y el fondo se corresponden [...] El fondo trae la forma.» (*Locuras de carnaval*, T. VI, págs. 886-887.)

«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...*, pág. 1038.) (8)

La concepción estética barojiana deriva de la preferencia por el lenguaje *popular* (modismos, jergas, argot...). Preferencia por todo lo que constituye la expresión de los personajes que se mueven en ambientes o fondos bajos. Así pues, es una lengua envolvente de lo deforme y grotesco; en consecuencia, recurso caracterizador de primer grado.

Analizar los procedimientos que, para este propósito, utiliza el autor, supondría un análisis comparativo de obras, y, como dejo dicho, no acometo ahora tal empresa. No obstante, señalo inmediatamente un recurso de especial relieve, si no dominancia, por cuanto en sí supone un rasgo de caracterización grotesca.

### NOMBRES-APODOS O MOTES

Este recurso cuenta con una fuerte tradición literaria. A tal respecto, traigo a colación, de nuevo, a Quevedo, a quién se han de sumar los saineteros del siglo XVIII y parte del teatro popular, jocoso, del siglo XX.

Considerada esa tradición literaria, y aún teniendo en cuenta que muchas de las fórmulas pertenecían al acervo común, el hecho, en la mayoría de los casos, arraiga en Baroja con originalidad. Así ha de admitirse —sea suficiente señalar un aspecto— la tendencia a justificar el *nombre-apodo* creado.

Como es sobradamente conocido, el uso de artículo ante nombres propios, responde a inspiración popular. Dicho uso se extiende a los *nombres-apodos*, que figuran, como igualmente se conoce, entre las más abundantes expresiones del habla popular, *barriobajera* y jergal.

Pues bien, con este hecho conecta Baroja, por cuanto que utiliza sus fórmulas. He aquí algunas: «Gabriela, *la Roncalesa*» (pág. 1292), «*El Salmanquino*» (pág. 1225), «*El Majo de Maravillas*» (pág. 1212), «*La Piojosa*» (pág. 1319).

«[...] *un escuadrón de pocas plazas, mandado por un ex mesonero, a quién llamaban Juan el Brigante.*» (Págs. 1191 y ss.)

Con frecuencia, no hay concordancia de género entre el *artículo* antepuesto y el *nombre-apodo*:

«[...] *un revendedor del teatro Real llamado el Mosca.*» (Pág. 1319.)

Aunque menos frecuentes, existen casos de

discordancia numérica entre el *artículo* y el *apodo*. Sirva de muestra: «*El Tobalos*» (pág. 1198).

Tampoco faltan casos de discordancia genérica y numérica:

«—*Ahora mismo aquí se está fraguando una conjuración de los feotas [así apodaban a los realistas].*» (Pág. 1217.)

Existen también casos de *artículo* delante de *apodos* cuyo género se debe, igualmente, a invención vulgar:

«[...] *el Locho de la Mancha.*» (Pág. 1270.)

«[...] *doña Jacinta Pérez de Solañes, alias la Obispa.*» (Pág. 1283.)

Otro esquema popular, al que Baroja acude para la formación de *motes* y *apodos*, es el constituido por un *verbo* —casi siempre perteneciente a la primera conjugación, y de connotaciones agresivas preferentemente— seguido de *complemento directo*, en distribución silábica equivalente:

2 V + 2 CD = *apodo* o *mote* compuesto, en plural: «*Matahombres*» (pág. 1191).

Debo advertir, con todo, que los *motes* o *apodos* utilizados por Baroja tienen un firme apoyo en los *significados*. Pero los traigo a este apartado porque constituyen, también, cauce expresivo de caracterización de los personajes.

Destacan los *apodos* inspirados en la fauna (*animalizaciones*): «*La Galga*» (pág. 1194), «*el Gato*» (pág. 1204), «*la Ardilla*» (pág. 1285). Tales transformaciones son portadoras de aviesas intenciones respecto a las personas. Completemos la comprobación con el siguiente texto:

«*Se contaba que por entonces estaba en un salón presumiendo, cuando entró el gato de la casa; un gato de Angora muy lucido.—¡Qué hermoso es! ¡Qué elegante! —dijo alguno—. —Es el Manolo Valdés de los gatos —respondió el mismo Valdés. Desde entonces a Manolo Valdés le quedó el nombre de Valdés el de los gatos.*» (Pág. 1276.)

Un defecto físico constituye la base del *apodo*, de indiscutible intención despectiva o satírica, en este caso: «*el Manco*» (pág. 1320).

En el mismo orden, aunque con distinto campo semántico de apoyo, está el que se puede considerar, paralelamente, revelador de carácter, condición o conducta: «*La Dulzura*»

(pág. 1285), «*El Hereje*» (pág. 1215). Con un texto más extenso, se clarificará este aspecto:

«También se habla de un re di Faccia, que no sé si querrá decir el re di Faccio, o sea el rey del haz.

El relato que yo pongo en mi libro es éste:

“Estando en Madrid, un día fueron a ver a don Eugenio el Majo de Maravillas y un miliciano nacional apodado Fachada, que había querido matar al infante Carlos en Aranjuez.”» (Págs. 1212-1213.)

No podía faltar en Baroja, siempre proclive al humor, el juego de palabras —émulo de Quevedo— en la elaboración del *apodo* ridiculizador o caricaturesco. Baste una muestra:

«[...] un primo suyo [del general García] que se llamaba Lagardón y a quién la gente llamaba Lagartón.» (Pág. 1280.)

Con frecuencia, en la novela que me ocupa —y en el resto de las que integran el ciclo titulado *Memorias de un hombre de acción (1913-1925)*—, los *apodos* se acumulan para la presentación de personajes. Y a la acumulación concurren connotaciones pertenecientes a muy diversos campos semánticos (9):

«Formaban en el escuadrón varias mujeres [...]: Fermina, la Navarra; Juana, la Albeitaresa; Amparo, la Loca; la Morena, la Brita, la Matahombres, la Montesina y algunas más.» (Pág. 1199.)

Concluyo. Entiendo que Baroja transmite su actitud crítica, de la que gran parte de su producción es muestra, con espontaneidad, frescura y riqueza expresivas. Como consecuencia, configura con recursos caricaturales una *estética de deformación grotesca*. Esto, en definitiva, es lo que he tratado de demostrar con el presente sondeo a *Aviraneta*, o *la vida de un conspirador*.

#### NOTAS

1. BAROJA, Pío: «El tirano de Aranda de Duero», en *Aviraneta, o la vida de un conspirador*. E. Biblioteca Nueva. 2.ª edición. Madrid, 1973. O. C. T. IV, pág. 1205. Siempre que me refiera a la obra de Baroja, cito por esta edición. En adelante doy en el texto, entre paréntesis, el número de la página en arábigos y, salvo inclusión anterior, también el del tomo en romanos.
2. «[...] se llamaba Eugenio de Aviraneta e Ibarгойen Echeagaray y Alzate» (pág. 1178).
3. Porque, «En la vida —afirma— se da con frecuencia el caso de comenzar a preocuparme y a sentir curiosidad por algo cuando desaparece nuestro campo visual» (*Reportajes*, T. VIII, pág. 1143).
4. Si alguna vez podemos hablar de la, por supuesto personal, preceptiva de Baroja: la novela ha de ser «desorganizada», «empieza y acaba donde quiere».
5. Todo parece el mejor «mentís» al grito de María Luisa de Tañada: «—¡Infame, traidor! ¡Esa es tu obra!» (pág. 1298), tanto como a la opinión del duque de la Victoria, quien, al hablar de él, «le llamó siempre conspirador infame, intrigante y maquiavélico» (pág. 1302).
6. José María Vaz de Soto distingue «personajes de Baroja» y «tipos barojianos». Cf. «El ejemplo de Baroja». R. O. Madrid, 1968, T. 21, núm. 62, año 6, 2.ª época (174-184).
7. Utilizo el término de Roland Barthes: *Grado cero de la escritura*. Ed. de Jorge Alvarez. Buenos Aires, 1967.
8. El subrayado es mío.
9. Acumulación que, para otro propósito, he calificado, utilizando un término ya clásico, de «caótica» y quevedesca.

