

## EL PRIMER BAROJA COMO GÉNESIS DE SU OBRA

Luis Antonio Espejo-Saavedra Santa Eugenia

A la hora de plantearnos las motivaciones que cada autor tiene para iniciarse en la escritura, sea cual fuere el género, pueden aparecer tantas como novelistas, dramaturgos, ensayistas y poetas existan.

Pío Baroja deja muy claro en sus textos biográficos que es el componente familiar, la influencia doméstica, el primer factor que le conduce al oficio de escribir. La observación directa del comportamiento intelectual de su padre, don Serafín Baroja Zornoza, que tenía cierta fama en el mundo lírico de San Sebastián, por ser un consumado letrista, es decisiva. Don Serafín, por ejemplo, puso letra en vascuence –lengua que Baroja no dominaba– a la música de un aire popular titulado *El Iriyanera (Los bueyes)* y a una marcha de San Sebastián.

Eduardo Gil Bera, en un trabajo<sup>1</sup> en el que escarba, hasta lo más profundo, en la vida de los Baroja, ilustra sobre el ambiente cultural de la familia, y se refiere a un intento de novela de don Serafín, *Los pillos de la playa*, que quedó inconclusa, a lo que hay que añadir novelas y cuentos, que no publicó, ejerciendo, además, de corresponsal de la guerras carlistas para el periódico *El tiempo*.

¿Qué provocó todo esto en el Baroja joven, casi adolescente?, que en el ensayo *Las horas solitarias* escribiera:

«Los motivos que cada escritor tiene para dedicarse a escribir serían interesantes si se pudieran conocer bien.

Indudablemente, hay mucho de imitación. Si yo no le hubiera visto escribir artículos y versos a mi padre, quizá no se me hubiera ocurrido escribir.

¿Por qué me lancé yo también a hacer versos? Creo que para esto ha sido un obstáculo mi falta de memoria».<sup>2</sup>

Conviene aquí detenernos en un asunto que nos puede pasar inadvertido cuando indica que se lanzó «también a hacer versos», porque esta fue una faceta que llevó a cabo en 1944, al final de su vida literaria, con intenciones transgresoras y provocadoras, que le acarrearían severas críticas por parte de los ortodoxos oficiales como Pedro Salinas, quien calificó de plebeyos los romances del novelista titulados *Canciones del suburbio*.

<sup>1</sup> Gil Vera, Eduardo: *Baroja o el miedo*, ed. Península. Atalaya, Barcelona, 2001

<sup>2</sup> *Las horas solitarias* [Madrid, 1918], Ensayos I, O.C. vol. XIII, Ed. Galaxia- Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 483.

A partir de aquí, se citará, por esta edición, con O.C, volumen y página.

La misma atención despertó la considerada primera obra, bautizo de una producción posterior, consistente en una colección de cuentos titulados genéricamente *Vidas sombrías*, ramillete de relatos breves, que datan de 1900, - anteriormente diseminados por periódicos y revistas finiseculares-, que tienen como hilván la vida como algo doloroso y triste, y que, en cuanto a la novelística barojiana, tiene su máxima expresión en *El árbol de la ciencia*, la novela existencialista –la primera, según parte de la crítica – con rastros de naturalismo decimonónico.

*Vidas sombrías* va a confirmar, y así será durante toda la vida literaria de don Pío, lo que para él representa la existencia basada en una falta de creencias y esperanza, aferrándose, como último recurso, a la vida, «sin tratar de exprimirla y sacando el mejor partido de ella».<sup>3</sup>

Alberich, en contra de los tópicos al uso sobre el negativismo de la observación a través de la pupila barojiana, parte de una perspectiva – que luego, eso sí, va perdiendo – que se podría definir como regeneradora y optimista en cuanto que el novelista no tolera, aunque exista, y él la refleje, la vida como algo degradado e injusto, para erigirse, de esta forma, en «un defensor de los exaltados, de los perseguidos [una de las claves interpretativas de *Vidas sombrías*], en esa” lucha por la vida”, cuya crueldad él, más que nadie, aborrece»<sup>4</sup>, y de la que acusa a la iglesia, al ejército o a la aristocracia, todas conformadoras del Estado.

No en otro sentido – estamos de acuerdo con el crítico – puede describirse y justificarse un despliegue tan grande de vitalismo, de poesía prosística y versal, diseminada por gran cantidad de relatos, que acabaría con la mencionada obra romancesca, casi como cierre de su oficio de escritor, si se exceptúan, más allá, algunas obras, maltratadas por la crítica, algo injusta, en novelas como, por ejemplo, *El cantor vagabundo*, que publicó Baroja cuando tenía setenta y siete años, en la que vemos a un don Pío sereno, sentimental y romántico, situada, temporalmente en los albores de la República.

Vemos, pues, como la producción barojiana se enmarca en un paréntesis que se abre –exceptuando los artículos en la prensa y algunos relatos – con *Vidas Sombrías*, narraciones de lo que está por venir en la literatura de Baroja, y se cierra con la vida que ha sido, *Canciones del suburbio*, lo que constituye, en definitiva, una suerte de *summa* literaria de la amplia obra del autor vasco, aunque, en el caso de los cuentos, desde una perspectiva anímica. Cecilio Alonso apunta – siguiendo la línea de José Alberich - que todavía, a sus veintiocho años, luchaba contra el inconformismo que compensaba «una energía intelectual anterior a los filtros y manipulaciones de la memoria autobiográfica, a la inhibición auto protectora y a la pérdida de ilusiones».<sup>5</sup>, y creemos que además, se encuentra latente una intención auto exculpatoria y

<sup>3</sup> Alberich, José, *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Alfaguara, Madrid, 1966,,p.78

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Alonso, Cecilio, en *Prólogo*, O. C. vol.XII, p. 17.

calmante, muy dentro de la lógica de la condición humana, que se detecta en su libro de versos suburbiales, imbuidos de desesperanza y de derrota de una España que es sólo un suburbio, por donde transcurren, como restos de un naufragio, fogonazos de un existencia que llega a su fin.

Los versos iniciales son notarios fehacientes de por dónde estaba su ánimo. Leamos la siguiente décima, una de las pocas excepciones métricas que usó fuera de romance:

Locura, humor, fantasía,  
ideas crepusculares,  
versos tristes y vulgares,  
eterna melancolía,  
angustias de hipocondría,  
soledad de la vejez,  
alardes de insensatez,  
arlequinada zozobra,  
rapsodias en las que sobra  
y falta mucho a la vez.<sup>6</sup>

Pero, hasta llegar al bautismo literario con la colección de cuentos de 1900, Baroja, en años anteriores, desarrolla, a caballo entre la adolescencia y la adultez, una labor literaria que arranca desde 1890 en un contexto de reuniones con sus dos amigos, Carlos Venero y Pedro Riudavets (desdoblados en *El árbol de la ciencia* como Julio Aracil y Montaner, respectivamente), «congregándose alrededor de una mesa, y poniéndose a escribir literatura por el mismo aburrimento impulsor por el que se planea un partida de cartas.»<sup>7</sup>

Baroja es el que tiene más suerte de los tres, pues *La Unión Liberal*, de San Sebastián, y *El Liberal*, de Madrid, le publican trece artículos sobre literatura rusa y dos necrológicas de folletín franceses, aparte de dejar inconclusas *El pesimista* o *Los pesimistas* y *Las buhardillas de Madrid*, relatos tras los que se encuentran dos clásicos del narrador vasco, *Camino de perfección* y *Silvestre Paradox*.

Estos comienzos los retiene el autor y nos los recuerda en sus memorias largas *Desde la última vuelta del camino* (1944-1949) en una de sus siete partes titulada “Familia, infancia y juventud [1944]”:

Yo publiqué dos artículos en *El Liberal*: uno, creo, que sobre Octavio Feuillet; el otro, sobre Elías Berthet, que debieron de morir por entonces. Había leído algo de los dos, pero los datos estaban copiados del Diccionario Larousse.

<sup>6</sup> *Canciones del suburbio*, [Madrid, 1944], O. C., vol. XII, p.1265.

<sup>7</sup> Longares, Manuel: *Pío Baroja. Escritos de juventud*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, p. 11.

Escribí también algunos cuentos y comencé dos novelas, que no puedo juzgar si estarían bien o no, porque las abandoné.<sup>8</sup>

De los ensayos dedicados a la literatura rusa, destacan los de autores que luego influirían en su devenir literario, en el fondo y en la forma, como pueden ser Herten, Bakunine y Tsehernychevski, representantes de un nihilismo barojiano, tabla de salvación y antídoto de la vida como dolor y sufrimiento, que no otra cosa, como venimos señalando, era esta, temática que se convierte en el hilo común y eslabón de las narraciones de *Vidas sombrías*.

Del naturalismo ruso – aparentemente, Baroja siempre rechazó esta tendencia realista y su deriva hacia la exageración, aunque encontremos huellas de ella en, por ejemplo, *EL árbol de la ciencia* – señala a Gogol como el creador y maestro, de donde salieron Turguenieff y Dostoyeski<sup>9</sup>, aunque, haciendo gala de su inveterada arbitrariedad, manifestara que no tenía ningún entusiasmo por los escritores naturalistas, y que le parecían todos ellos aburridos e insoportables.<sup>10</sup>

A estos trabajos, aparecidos en *La unión Liberal*, le siguen, en 1891, los ya citados sobre Octavio Fauillet y Elías Berthet en *El Liberal*.

En los años 1893 y 1894 es el periódico salmeroniano *La Justicia* quien le publica más de una veintena de trabajos, la mayoría ya narraciones, muchas de las cuales se trasladan a *Vidas sombrías* años después, algunas pulidas formalmente. Estas hojas sueltas del periódico de Salmerón ya avisan del Baroja de *Vidas sombrías* y de las primeras novelas. Siete de estas narraciones van a ser la primera elaboración de cuentos que luego se integrarán en dicha colección con el título cambiado, así, indicando que el título que aparece en segundo lugar es el de *Vidas sombrías*, queda de la siguiente forma:

*Danza de átomos – La vida de los átomos.*

*¡En el siglo XIX! – La sima.*

*El Bien Supremo – Parábola.*

*La Muerte y la Sombra – El Amo de la Jaula.*

*La Farsa del sepulturero – Las Coles del Cementerio.*

*Día de niebla – Grito en el mar.*

*La Operación – Noche de médico.*<sup>11</sup>

Luis Urrutia Salaverri indaga también en otras modificaciones de los títulos, y, aparte de los señalados arriba, apunta historias con título precedente distinto, a veces, incluso, aparecen los textos con dos, tres y hasta cuatro elaboraciones. Los nombres con los que se publican en la colección están colocados, igualmente, en segundo lugar:

*A la pesca – Ángelus.*

<sup>8</sup> *Desde la última vuelta del camino* (Memorias) [1944 -1949], O. C., vol. I, pp. 502-503

<sup>9</sup> Baroja, Pío, *Hojas sueltas*, vol. I, Ed, Caro Raggio, Madrid, 1973, p. 59.

<sup>10</sup> *Desde la última...* O.C., vol. I, p. 822.

<sup>11</sup> *Hojas sueltas*, vol. I, ob. cit., pp.212-213.

*Casos de conciencia – Conciencias cansadas.*

*La casa de la trapera – La trapera.*<sup>12</sup>

En 1893, obtiene el título de médico en Valencia. En 1894, decide irse a Madrid a estudiar el doctorado, y en este año muere de una meningitis su hermano Darío (Luisito en *El árbol de la ciencia*) y lleva a cabo la lectura de su tesis doctoral *El dolor. Estudio de Psicofísica*, publicada en 1896 en la imprenta de Diego Pacheco Latorre (plaza Del Dos de Mayo, 5), trabajo universitario de una treintena de páginas, financiado por el novelista, lo que era costumbre en la época, que en palabras del profesor José-Carlos Mainer «no valen científicamente gran cosa y son un refrito de manuales franceses que, a su vez, recensionaban investigaciones alemanas.»<sup>13</sup>

Las primeras líneas, de un carácter más literario ensayístico que científico, utiliza una terminología kantiana, cita a Spinoza y a su filósofo preferido, Schopenhauer, quien va a ejercer una gran influencia en la construcción del personaje barojiano abrumado de pesimismo y fracaso existencial (Andrés Hurtado, Manuel Alcázar, Fernando Ossorio, Cesar Moncada, Carlos Yarza, Jaime Thierry...), además de los protagonistas de los relatos iniciales, ya reseñados.

Si en esta tesis se encuentra parte de la simiente, que después va a germinar en la dilatada obra del novelista vasco (véase, de entrada, el título), no se puede pasar por alto una aseveración racista, que será la primera de las numerosas que aparecen a lo largo de su producción: «Las razas inferiores son menos sensibles que las superiores; los negros andan con los pies ulcerados, lo que no podría hacer un blanco; pero en una misma raza, en la blanca, las subrazas meridionales, cuya civilización es más antigua, soportan menos el dolor que las del norte, y no por eso demuestran, al menos actualmente, mayor inteligencia».<sup>14</sup>

Si se considera como algo puntual y anecdótico, sin influencia importante en el grueso de las temáticas el antisemitismo de Pío Baroja – una manía molesta que desaparecería con el descubrimiento del genocidio judío llevado a cabo por el nazismo en palabras, bastante benévolas, de José-Carlos Mainer -- la cuestión mencionada en la misma cita respecto a lo meridional y lo septentrional, el norte y el sur en las razas, la va a extender, de manera permanente, a través de las novelas y de los ensayos, tocando asuntos muy diversos, planteándolos desde la perspectiva del contraste y la confrontación.

Para el escritor, la visión unidireccional no existe, independientemente de que él se posicione siempre por lo septentrional, seguramente por su

<sup>12</sup> Urrutia Salaverri, Luis «Elaboración del estilo en el primer Baroja, »*Cuadernos Hispanoamericanos*». año 1972 (julio-septiembre), 265-267. Número extraordinario en conmemoración del centenario del nacimiento de Baroja, pp. 94-95.

<sup>13</sup> Mainer José-Carlos. *Pío Baroja*, Ed, Taurus, Madrid, 2012, p. 82.

<sup>14</sup> *El dolor. Estudio de psicofísica* [Madrid, 1896], O.C. vol. XIII, pp. 71-72

ascendencia vasca, como él mismo dice, principalmente en los paisajes y la pintura. Todo es susceptible de ser debatido por don Pio, como pueden ser los personajes pasivos y activos (influenciados por las lecturas de Baroja de Schopenhauer y Nietzsche, respectivamente); los ambientes burgueses (burguesía y proletariado); los paisajes (alegres y azules frente a grises y nublados); las creencias religiosas (cristianismo, protestantismo, budismo y ateísmo); las tendencias políticas (democracia, fascismo, comunismo y anarquismo); la música popular o la clásica (el vasco Iradier, Mozart y Wagner), etcétera.

El doctorando contaba con 22 años cuando presentó su tesis, y a su visión triste del mundo, que ya venía haciendo mella en su ánimo, se le añade el mazazo de la muerte de su hermano Darío, meses antes de la presentación del trabajo. Esta tragedia familiar, constituye un elemento contribuyente más de desasosiego, junto a sucesos que permanecieron indelebles en su pupila.

La experiencia, cuando era niño, de la visión, por ejemplo, de una comitiva en Pamplona, a la edad de nueve años, que pasó por debajo del balcón de su casa, en la que llevaban a ejecutar a un reo de muerte, Toribio Eguía, por haber cometido el asesinato de un cura y su sobrina, la inmortalizó en su poemario, a modo de romance, con un título tan descriptivo como *El chico que ve pasar un condenado a muerte*, lo que le dejó traumatizado, después de ir, además, a ver el cadáver de cerca : «al volver a casa no pude dormir por la impresión, y el recuerdo me duró largo tiempo».<sup>15</sup>

También recuerda en su niñez en la capital navarra el suicidio de un niño de su edad tirándose por una muralla. Pero el pequeño Baroja retiene en su memoria un suceso que pudo tener su transcendencia en la visión anticlerical que tanto definió al novelista y que tanto extendió por sus escritos, y que él mismo no excluye como uno de los posibles motivos de su, casi maniático, rechazo a todo lo que sonara a eclesiástico, cuando nos relata en *Juventud, egolatría* otra impresión, terrible para él, que le ocurrió en Pamplona con el cura don Tirso Larequi:

Yo estudiaba el primer curso de latín y tenía nueve años. Habíamos salido del instituto y habíamos estado presenciado unos funerales. Después entramos tres o cuatro chicos, entre ellos mi hermano Ricardo, en la catedral. A mí me había quedado el sonsonete de los responsos en el oído, e iba tarareándolo.

De pronto salió una sombra negra por detrás del confesionario, se abalanzó sobre mí y me agarró con las manos del cuello, hasta estrujarme. Yo quedé paralizado de espanto. Era un canónigo gordo y seboso, que se llamaba don Tirso Larequi [...].

<sup>15</sup> Desde la última vuelta del camino (Memorias), O. C., vol. I, p. 427.

Ese canónigo sanguíneo, gordo y fiero, que se lanza a acogotar a un chico de nueve años, es para mí el símbolo de la religión católica.

Aquella escena fue para mí, de chico, uno de los motivos de mi anticlericalismo.<sup>16</sup>

Años más tarde, era estudiante en el Instituto San Isidro de Madrid y decidió, con un compañero, cambiar la asistencia a clase por ir a ver la ejecución de dos hombres y una mujer. No obstante, el que más le impactó, de entre los sucesos siniestros de la época, fue el conocidísimo crimen de la calle de Fuencarral, del que fue acusada Higinia Balaguer. Baroja presenció la ejecución desde los desmontes próximos a la cárcel Modelo<sup>17</sup> de tres reos en el conocido crimen de la Guindalera, y la describió acompañada de un detallismo, sin escamoteo ninguno, que pareció, curiosamente, no importarle demasiado, a pesar del impacto emocional que don Pío afirmaba haberle producido tal espectáculo. En fin, en una de sus novelas más conocidas, *Aurora roja*, última de la trilogía de *La lucha por la vida*, aparece Manuel Alcázar en una visita con sus amigos a un verdugo, quien les muestra orgulloso los objetos que utiliza para matar a sus víctimas.

Partiendo de esta clase de sucesos, el novelista Daniel Sueiro analiza que buena parte del pesimismo barojiano tiene nada menos que su origen en visiones tan fuertes como estas, y escribe: «Para una persona tan preocupada, tan dolorida por la crueldad humana como él, semejantes acontecimientos, como tantos otros, habían de constituir [...] parte imprescindible de su temática novelística».<sup>18</sup>

Aproximándonos ya a la obra *Vidas sombrías* y al año límite (1900) en que hemos demarcado el trabajo general prenovelístico, todavía hay constancia de un nuevo relato en 1897, «Piedades ocultas», que en la colección se titulará «Bondad oculta», y que aparece con el primer título en la revista *Germinal*.

Este año va a ser importante para la fama del donostiarra al ser numerosas las revistas y diarios que, además de la mencionada, publican sus trabajos, tales como *Revista Nueva*, *El País*, *La Vida Literaria*, *El Álbum de Madrid*, *L'Humanité Nouvelle*, *La Voz de Guipúzcoa*...etcétera.

Al llegar al primer año del siglo XX, la colección de cuentos, agrupados bajo un mismo título y con un mismo impresor, constituye un acontecimiento en el universo literario, importante, pero no excesivo. Téngase en cuenta que el narrador, en este año, contaba a la sazón, con veintiocho años, que empezaban a no ser pocos, y, como ya se ha ido viendo, solo poseía en su maleta literaria los relatos cortos y algunos ensayos. La crítica se va alternar en

<sup>16</sup> *Juventud, egolatría* [Madrid, 1917], O. C., vol. XIII, pp. 394-395.

<sup>17</sup> *Última vuelta*, O. C., vol. I, p. 465.

<sup>18</sup> Sueiro, Daniel «Las negras figuras de los agarrotados en Baroja», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, AAVV, ed. AL-BORAK, Madrid, 1972, pp. 198-199.

amigable y ácida, aunque el balance positivo fue mayor que el del libro de poesías décadas después, del que ya hemos reseñado el hiriente calificativo de “plebeyos”, de Pedro Salinas.

Es su amigo Azorín, que estuvo desde 1900 a 1960 escribiendo crítica sobre los libros del donostiarra, quien se emociona con la lectura de estos cuentos, descubriendo lo que de innovador e insólito representan en la literatura española, de ahí el título de «Cambio de valores», que sirvió de prólogo en 1944 a la edición de obras completas del editor José Ruiz Castillo, cambio que detecta el autor alicantino en el fondo de indeterminación, infinitud y evanescencia que rezuman las historias, algo muy distinto a la estructura cerrada de la cuentística tradicional del siglo XIX. Esta admiración por el trabajo de su amigo Baroja Azorín la refleja con las siguientes líneas:

Sólo veo en estos momentos, con claridad meridiana, como si tuviera ante mí el periódico que por un cielo azul, un cielo de Castilla, un cielo alto y reverberante, caminaban unas nubes blancas. Y había en todo el cuento una lejanía, una vaguedad, vaguedad de ensueño, una ilimitación que me dejaron absorto. Aquí tenía yo frente a lo indescripto, lo indeterminado. Algo que, en arte, me era desconocido se me revelaba en aquellos momentos. Sí, con el vocablo de indeterminación podría yo expresar esa sensación grata, agridulce mejor dicho, que en tales momentos me conmovía. El autor de ese cuento era Pío Baroja.<sup>19</sup>

A Unamuno le resultan ejemplo de romanticismo, con una fuerte carga de lirismo vasquista lógico, y se fija en «Mari Belcha», que, junto a «Águeda», tendrían que haber sido escritos en verso, aunque es el primero en el que se fija el autor de *San Manuel Bueno, mártir* hasta el punto de leerse a un amigo ciego Cándido R. Pinilla y a unos campesinos del lugar.<sup>20</sup>

Igualmente que Azorín, Camilo Barguiela advierte en una reseña de *El País* (12 de marzo de 1900) que el libro primero de Baroja «ya contenía las pautas valorativas admitidas por la crítica anterior: misterio, lirismo de la tierra vasca y sensibilidad social».<sup>21</sup>

Cansinos Assens, en fin, consideraba el libro «el más verídico y más fuerte de la época».<sup>22</sup>

Para conocer la intrahistoria de *Vidas sombrías*, hay que detenerse en la figura tan autorizada como la de su sobrino, Julio Caro Baroja, hijo mayor de su hermana Carmen, quien prologa una edición de los relatos con el título genérico de *Cuentos*, en 1966, de la que faltan algunos relatos como «Un justo», «Biquette», «Patología del golfo» y «Bondad oculta». Julio Caro, en las líneas

<sup>19</sup> Azorín, «Cambio de valores», *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946, pp. 5-9.

Citado por José-Carlos Mainier, *Pío Baroja*, ed. Taurus, Madrid, 2012, p. 104.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>21</sup> Alonso, Cecilio, en *Prólogo* a O. C., vol. XII, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 19.



liminares, nos aclara el asunto: « Mi tío comenzó a escribir los cuentos, los que constituyen el volumen de *Vidas sombrías* partiendo de sus experiencias de estudiante ciudadano, de médico rural y de industrial madrileño». <sup>23</sup>

El mismo Baroja nos recuerda el nacimiento, ya reseñado arriba, de la mayoría de los textos, cuando ejercía de médico en Cestona en sus *Páginas escogidas*:

Los cuentos que forman este volumen, agotado hace tiempo, los escribí casi todo siendo médico de Cestona.

Tenía allí un cuaderno grande que compré para poner la lista de las igualas, y como sobraban muchas hojas me puse a llenarlo de cuentos.

Algunos de éstos los había escrito antes, viviendo en un pueblecillo próximo a Valencia<sup>24</sup>, y los publiqué en *La Justicia*, periódico de Salmerón.<sup>25</sup>

Los cuentos, apunta en sus memorias, se los presenta al editor Rodríguez Serra, quien los rechaza, lo que obliga al novelista a autofinanciar la primera edición, sin que pasara de quinientos el número de ejemplares, algunos de los cuales, años después, se perdieron en un bombardeo en la casa de la calle Mendizábal, durante la guerra civil.<sup>26</sup>

Los temas son, como dice su sobrino, extraídos de sus experiencias, vetas de una posterior literatura, relatos llenos de melancolía, que devienen, después, en la obra general, en suburbios, aventureros, por mar o a pie, científicos extravagantes, vagabundos...etc.

Si se hace un muestreo de todos los relatos, -que tenemos que reducir por cuestiones de espacio-, observamos que prácticamente a todos se les puede rastrear y detectar sus huellas en la obra general del escritor vasco, sean personajes, situaciones, paisajes, sentimientos o acontecimientos biográficos.

En «**La traperera**» aparte de ser un cuadro, una pintura, una estampa suburbial, más que un relato cerrado, a la manera de lo que venía siendo el cuento decimonónico, hay una gran sensibilidad, ternura y lirismo por este personaje tan barojiano, que aparecerá dentro del catálogo de seres marginados en su producción, -recuérdese la trilogía de *La lucha por la vida* o el poema dedicado a «Los traperos de París» en el libro de romances-. Baroja se ayuda del recurso de la tierna evocación poética, marcada por la segunda

<sup>23</sup> Baroja, Pío, *Cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, p. 10.

<sup>24</sup> La localidad es Burjasot, lugar próximo a Valencia, donde se habían tenido que trasladar los Baroja por el trabajo del padre, don Serafín, ingeniero de minas, y lugar en el que el novelista tuvo que terminar la carrera de Medicina, no sin las mismas dificultades que había encontrado antes en Madrid, (Nota del autor)

<sup>25</sup> *Páginas escogidas* [Madrid, 1936] O. C., vol. XVI, p. 510

<sup>26</sup> La familia Baroja compró una casa en 1912 en el barrio de Iztea en Vera de Bidasoa, provincia de Navarra. Todos los años veraneaban en ella y, al acabar el estío, solían volver a Madrid, Sin embargo ese año se retrasaron, y cuando cayó la bomba, no había nadie en la casa, lo que evitó una tragedia.

persona verbal que aquí aparece - «si algún día por casualidad pasáis[...] veréis a una vieja y a una niña, que empujan desde dentro dos tablas...» - además de llevarla a cabo también en **Mari Belcha** (María la Negra), - «cuando te quedas sola a la puerta del negro caserío con tu hermanillo en brazos, ¿en qué piensas, Mari Belcha, al mirar los montes lejanos y el cielo pálido» -, historia sacada de la vida de médico en Cestona debido al cariño que siente por una niña del lugar. Este sentimentalismo emotivo nos lleva necesariamente a recordar unos pequeños textos, autónomos dentro de las obras en las que aparecen, que son auténticas joyas de nuestra literatura y ejemplo inimitable de prosa poética, que sirven de contrapunto relajante a las maldades de la vida, nos referimos a los elogios: «Elogio sentimental del acordeón» - «¿ No habéis visto ,algún domingo, al caer la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, [...] tres o cuatro hombres que escuchan las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón» - y al «Elogio a los viejos caballos del tiovivo» -«¡Oh nobles caballos! ¡Amables y honrados caballos! Os quieren los chicos, las niñas...», ambos pertenecientes a *Paradox, rey*. El mismo recurso del apóstrofe vehemente se contempla en el elogio a «Los mascarones de proa» en *El laberinto de las sirenas*, segunda novela de la tetralogía de *El mar*

:«¡Mascarones. ¡Viejos mascarones de proa!  
 Cuando os contemplo, mascarones de proa, carcomidos por el viento y la humedad...»

Dentro de los motivos vascos, al igual que «Mari Belcha», y partiendo de la sociedad en que se movió por aquella época, aparece la labor de médico, profesión muy repetida en los relatos posteriores. El cuento «**Noche de médico**» es la experiencia de don Pío, narrada en primera persona, de una operación urgente de una joven que está en riesgo de morir en un parto. El paisaje está aquí en armonía y correspondencia con la situación narrada, lo que supone una constante en toda la literatura barojiana, que así se muestra en todos los ambientes rurales, urbanos y marítimos. La actuación médica se le requería en un día triste y otoñal, cuando las nubes bajas «se disolvían lentamente en una continua lluvia que dejaba lágrimas cristalinas en las ramas deshojadas de los árboles». La novelista Soledad Puértolas incide en esto cuando apunta en un ensayo sobre *La busca* la necesidad que tiene Baroja de mirar al cielo a la hora de enmarcar el entorno por el que se mueven sus criaturas.<sup>27</sup> En el cuento, además – se puede ver así - subyace una crítica social a las lamentables condiciones de la situación médica en España a través de la precariedad en la que tiene que ser asistida la paciente, deficiencias que se denuncian en la parte de la vida de estudiante en Madrid en su novela icónica *El árbol de la ciencia* y que se pueden extender a todos estamentos de la vida decadente española, en esa irrefrenable tendencia, tan barojiana, al análisis generalizador.

<sup>27</sup> Puértolas, Soledad, *Melancolía barojiana*. Prólogo a *La busca*, edición de la Real Academia Española de la Lengua (Colección III Centenario), Madrid, 2013. p. XXX.

Dentro de ese mundo entrañable de la tierra vasca, lleno de ternura y lirismo, Baroja nos regala un hijo paisajístico suyo, casi introducido por él en el mundo literario, y por el que siente – recurriendo al mismo recurso prosopopéyico – igual emoción que por los «elogios», utilizando, una vez; más, la poética segunda persona: **La venta**.

Estos aposentos de los caminos representan toda una simbología del sentimiento de libertad que anidaba en el narrador donostiarra, tanto en su interior como en su concepción libérrima y anti orteguiana de la forma de novelar. Las ventas de un Baroja de instinto caminero y errante, - él se definió así - sin destino ni límites, que abren la puerta a toda a toda una cofradía de seres extrasociales que se pasean por doquier en sus libros, y por los que siempre sintió gran cariño :

Vosotros que habéis recorrido el mundo a pie; vosotros, mendigos, charlatanes, buhoneros, saltimbanquis; vosotros errantes, que no tenéis más patria que el suelo que pisáis. [...] vosotros, vagabundos, que no tenéis más amores que la hermosa libertad y el campo; decidme, ¿no es verdad lo que aseguro [...] que las ventas de mi tierra son las más dulces, la más candorosas de este mundo, el mejor de todos los mundos?<sup>28</sup>

En *La nave de los locos*, uno de los relatos en los que se ve envuelto el antepasado del autor, el aventurero Eugenio de Aviraneta, incluido en la serie histórica *Memorias de un hombre de acción*, con un prólogo fundamental para conocer el arte de novelar de Baroja, hay un excursu, en forma de ensayo, sobre las posadas «modernas y asépticas»<sup>29</sup>, con rasgos humorísticos muy barojianos.

La heroína de *La dama errante*, primer libro de la trilogía *La raza*, en su huida a Londres, descansa, junto a su padre, en varias ventas, de las que, para finalizar, no podemos excluir – aparte de otras muchas - el poema «Las ventas del camino», perteneciente a *Canciones del suburbio*, donde Baroja se exhibe con la toponimia lugareña :

Recordaba con frecuencia  
la venta del Poco Trigo,  
la del Toro y la del Gallo,  
la del Zorro y el Cuchillo,  
el ventorro del Puñal  
y el de la Sangre de Cristo.<sup>30</sup>

De ambiente vasco, y acompañadas, cómo no, de ese tono otoñal y melancólico, tan querido por el novelista, y en el que alguna crítica ha creído

<sup>28</sup> O. C., vol. XII, p. 115.

<sup>29</sup> O. C., vol. IV, p. 1310

<sup>30</sup> O. C., vol. XII. P. 1269.

detectar rasgos modernistas, a los que hay que añadir cierta profusión de adjetivos, son también las historias de «Playa de otoño», «Lo desconocido», «Águeda», «El reloj», «La mujer de luto». En Águeda, por ejemplo, nos encontramos estructuras adjetivales trimembres - «El solar era grande, rectangular, dos de sus lados lo constituían las paredes de unas casas vecinas, de esas modernas, sórdidas, miserables».

Águeda es una muchacha retraída y marginada en su familia por un defecto físico, que la tiene sumida en una completa soledad. Este sentimiento, que se reproduce en el cuento de carácter urbano de «**La mujer de luto**», es una constante en las historias barojianas, «... estado anímico que, corriendo los años, habría de ser característica insalvable de cierto tipo de sus personajes».<sup>31</sup>

El grito desesperado de soledad es el que sufren y al que se ven «condenados gran parte de los héroes barojianos»<sup>32</sup>.

Son, pensamos, héroes que reflejan, dos mundos que conforman el ser barojiano, su alma interior. Se trata del deseo inalcanzable y, por el contrario, la frustración del propio autor; del Baroja que quiere ser el aventurero épico de sus lecturas de juventud, que colisiona con la cruel realidad, lo conduce, al final, como a sus personajes, a la inacción, la abulia, la soledad y al nihilismo anulador, basado en la aniquilación de todo, que lleva, a su vez, al pesimismo total al que conduce la imposibilidad de comprender nada en términos absolutos.

Los héroes derrotados por la soledad y el silencio constituyen una amplia lista que la podemos iniciar, reduciendo la nómina, con Fernando Ossorio (*Camino de Perfección*) que termina en un pueblo mediterráneo español en compañía de su mujer y sus hijos. Baroja «le condena a quedar allí, inadaptado espiritualmente, y pensando».<sup>33</sup> Es César Moncada (*César o nada*), protagonista de esta novela política y de aventuras, primera de la trilogía de «Las ciudades», que junto a *El mundo es así* y *La sensualidad pervertida*, constituyen un tríptico, aunque los temas diferentes, donde la frustración de los protagonistas es el punto de unión. César vuelve al pueblo de Castro Duro en una actitud pasiva y derrotada, al haber fracasado en su intento de regeneracionismo del lugar, jugándose todo a una carta, o César o nada. Quintín García Roelas, otro modelo del fracaso vital del héroe barojiano (*La feria de los discretos*). Quintín lleva una vida rodeada de dificultades que no ha podido solventar y acaba aburguesado y derrotado. Él mismo protesta y moraliza en su interior: «Nos hablan de la eficacia del esfuerzo, nos dicen que hay que luchar con dignidad... y luego vemos que no hay lucha, ni triunfos, ni nada.»<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Flores Arroyuelo, Francisco J, *Pío Baroja*, ed. Publicaciones Españolas, Madrid, 1973, p.17.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 18

<sup>33</sup> Flores Arroyuelo, ob. cit., p.18.

<sup>34</sup> *La feria de los discretos* [Madrid, 1907], O. C. vol. VII.

Dentro de la ambientación nortea, Playa **de otoño** y **Marichu** son dos historias en las que se revela la señal schopenhaueriana de Pío Baroja, que por la época en que escribió estos cuentos, se encontraba bajo la influencia del filósofo alemán y de lo inevitable que es la vida con dolor. La evocación lírica de «Playa de otoño» nos cuenta la tristeza de María Luisa, que espera en la playa solitaria el imposible regreso de su compañero. En «Marichu», el sufrimiento toma tintes universales y apocalípticos. El relato, por el que se asoman ribetes naturalistas, nos sobrecoge ante la desesperación de una madre, con su hijo enfermo en brazos recorriendo, para salvarlo, ciudades y aldeas, tratando de encontrar un sitio en donde no exista el dolor, pero no es posible, porque en todos los lugares se encuentran el dolor y la muerte.

Con **El carbonero** y **Las coles del cementerio**, tenemos otros dos buenos casos dentro de los cuentos con el fondo de la tierra natal del autor. El carbonero Garráiz refleja al vasco rebelde, que se niega a abandonar los montes ante la exigencia perturbadora de los habitantes de la llanura, en un intento de salvar su independencia, llegando, con su actitud, a lo heroico, y todo enmarcado en ese ambiente paisajístico sombrío, que siempre fue en consonancia con la situación: «Y la noche avanzaba y las sombras en masa subían del valle».<sup>35</sup> Baroja, en «Las coles del cementerio», recurre a su tic humorístico para presentar al antiguo aventurero Pachi- infierno, que, según las malas lenguas, se dedicaba, en su juventud, al bandolerismo. Después de sus viajes a América, se asienta en el pueblo en donde habían construido un cementerio en sus propiedades, acabando en la resignación, estado anímico, como ya sabemos, de tantos otros protagonistas. Resulta aquí que la historia de la adopción de niños huérfanos se repite en *Zalacaín el aventurero* cuando Martín, siendo pequeño, es recogido por Miguel Tellagorri.

Después de este grupo, al que se podría definir como de ambiente vasco y rural, del que el mismo escritor nos contó su génesis cuando ejercía la medicina en Cestona, que deja posterior huella en títulos como *La casa de Aizgorri*, *El mayorazgo de Labraz* o *Zalacaín el aventurero* se establecería – dentro de lo delicado y subjetivo que es el tema de las clasificaciones – un bloque de relatos con el marbete de urbanos o, también, madrileños, que formarían una parte importante en algunas obras posteriores. Aquí ya no aparece, al menos de manera tan hiperbólica – si se exceptúa, por ejemplo, «La traperera» - el tono general evocador, que acompaña a los cuentos vascos. Ahora, hace su aparición esa amalgama de seres y ambientes extra sociales de la gran ciudad, que tanta personalidad y carácter distintivo dieron a la obra del vasco, con una aportación impagable al conocimiento del Madrid del siglo XX, solo comparable – aunque desde otros parámetros – al ambiente madrileño de la narrativa galdosiana. Es el Madrid de las trilogías de *La raza* (*La dama errante*, *La ciudad de la niebla* y *El árbol de la ciencia*) y de *La lucha por la vida* (*La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*). Muchos de los relatos pequeños anticipan un mundo

<sup>35</sup> *Vidas sombrías* [Madrid, 1900], O. C.vol. XII, p.124.

suburbial, de arrabales sucios, callejuelas oscuras, ambientes míseros, por donde pululan vagabundos, prostitutas, hampones, el lumpemproletariado, y sobre los que Baroja suele mostrar una gran piedad, a la vez que denuncia esta lacra por culpa del desequilibrio social.

Desde esta visión, los cuentos que mejor reflejan tanta desolación son «Los panaderos», «La sombra», «Hogar triste», «Nihil», «Conciencias cansadas», «Caídos», «La mujer de luto», «El vago», «Patología del golfo».

**Los panaderos** es una historia que don Pío construye con sus nefastas experiencias de empresario – junto a su hermano Ricardo – como dueño de una tahona en Madrid, heredada de una tía de su madre, que no le creó más que problemas con sus trabajadores, en un momento de reivindicaciones obreras: «En aquella época, los trabajadores madrileños comenzaron en todas las industrias a asociarse y a considerar como enemigo suyo al patrono.»<sup>36</sup> Tiempo después, el negocio va a peor, lo deja, y se dedica, por poco tiempo, a especular en la Bolsa, con lo que consigue salir a flote, para ya, definitivamente, dedicarse a la literatura.

Pero esta experiencia de empresario le va a servir, como él mismo afirma, para recopilar parte del material de su trilogía de *La lucha por la vida*, en donde vemos al protagonista Manuel trabajar un tiempo en una panadería.

La historia de este cuento, el cortejo fúnebre de un trabajador de una tahona está construida sobre una mezcla de denuncia del egoísmo humano y de humor barojiano, que, a veces conduce a la hilaridad, con situaciones esperpénticas a las que Baroja recurrió en ocasiones como en la pieza teatral *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. Posiblemente, y, ¿por qué no?, con esta ridiculización, el empresario Baroja toma cumplida venganza del gremio con el que tan mal le fue y, de paso, nos deja una de las primeras visiones de denuncia, de la muchas que van a jalonar su obra, sobre el carácter fratricida español.

**La sombra** presenta la peculiaridad, junto «Nihil», de no hacer referencia explícita a la ciudad de Madrid. Abren este piadoso cuento unas palabras del Evangelio de San Mateo, que serán anticipo de lo que le va a ocurrir a una pobre mujer al salir al mundo, después de su permanencia en un siniestro hospital, y el repudio social del que es víctima debido a su vida pasada. Se cumple aquí la máxima evangélica del premio a los humildes, que en este caso consiste en la aparición de Dios a la mujer estigmatizada, lo que no les ocurre al resto de los presentes, a los que Baroja, irónicamente, coloca como fondo de una procesión religiosa, con su innecesaria ostentación de riqueza, y que, de paso, sirve al autor para mostrarnos su ya desarrollada tendencia anticlerical, que se diseminará por toda su literatura.

<sup>36</sup> Desde la última vuelta del camino (Memorias), O. C., vol. I, p. 612.

En *Caídos*, Trini es una prostituta que se apiada de un antiguo novio, un pobre pintor, al que ha dejado su actual novia. Aparece la estructura del diálogo, que a Baroja siempre le gustó, llevando varios intentos a cabo con diversa suerte. Con *La casa de Aizgorri* (1900) hubo un amago de representación en el teatro de la Princesa, que no prosperó. *Paradox, rey* (1906), es otra novela dialogada de carácter social y moral, con el enfrentamiento tópico entre la naturaleza y las lacras de la civilización. Sin embargo, es obra teatral, pero también con rasgos novelísticos, *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), *El "nocturno" del hermano Beltrán* (1929), que también se mueve entre la línea difusa de los dos géneros, o *Adiós a la bohemia* (1911), que es la consecuencia dramática del cuento «Caídos».

**Nihil** es un alegato social entre opresores, simbolizados en el castillo, y los oprimidos de la llanura, en forma de profecía. Baroja emplea aquí la técnica del contraste temático – tan querida por él, y que utilizó si descanso-, del bien y del mal, y paisajística, de luces y sombras: «Adentro, en el palacio, hay luz, animación, vida; afuera, tristeza, angustia, sufrimiento, una inmensa fatiga de vivir. Adentro, el placer aniquilador, la sensación refinada. Afuera, la noche».<sup>37</sup> A esta forma alegórica recurre don Pío en varias ocasiones, - lo hemos leído en «La sombra» - , y, como nos dice Cecilio Alonso, puede que sea el intento más destacado de este tipo de relatos.<sup>38</sup> El diálogo de esta parábola lo llevan Uno, representante de los desesperanzados, y Él, que los anima a sublevarse contra los del castillo e imponer la piedad, pero son derrotados, aunque no totalmente.

Dentro del paisaje de la ciudad, hallamos dos almas consideradas primas hermanas entre sí e imprescindibles en toda la estructura, que podríamos llamar vital, en cuanto a la narrativa, propiamente dicha, y en cuanto al sentimiento del propio autor. Son criaturas barojianas que aparecen en « **El vago** » y « **Patología del golfo** ».

Baroja utiliza a estas dos figuras para lanzarle al mundo su disconformidad con lo establecido por una sociedad a la que culpa de la aparición de esta población desarraigada. Ortega escribía que la obra barojiana parecía un asilo nocturno por donde solo deambulan vagabundos<sup>39</sup>. Se diría que la obra de Baroja es como una antología del desarraigo social. El narrador vasco ofrece una numerosa nómina de tipos antisociales: el golfo, el gamberro, el vagabundo, el anarquista, el aventurero, el contrabandista, el marinero, etcétera. Pero hay diferencias en las simpatías de Baroja.

El vago, por ejemplo, es también llevado a categoría lírica y evocadora, al igual que los caballos del tío vivo, el acordeón o los mascarones

<sup>37</sup> *Vidas sombrías*, O. C., vol. XII, p. 129.

<sup>38</sup> Alonso, Cecilio, *Prólogo*, O.C., vol. XII, p. 129

<sup>39</sup> Ortega y Gasset, José, *El espectador*, vol. I, ESPASA-CALPE (Colección Austral), Madrid, 1980, 3ª ed., p. 96.

de proa de los barcos. El vago es un espectador de la vida, es motivo de reflexión, «el vago será una bagatela, pero no una escoria»<sup>40</sup>

El golfo, sin embargo, es una lacra social producto de la democracia, que el novelista rechaza. Es un detritus que se da en todas las capas sociales, en las pobres y en las adineradas. Este personaje, al ser expulsado de la sociedad a la que pertenece, se sitúa frente a ella, que es el verdadero motivo de la atracción que por él siente el escritor. Pero el golfo, aun siendo un mal grave, puede ser útil a la sociedad,

Lo malo a veces es útil; la Humanidad se sirve del dolor para sublimarse; la vida del microbio y del gusano para su purificación.

El golfo es el microbio de la vida social; echa sus ideas y sus actos disolventes en el organismo de la sociedad; si esta tiene salud, fuerza y resistencia, el microbio no prospera; donde la vitalidad está perdida, el microbio descompone y sus toxinas penetran hasta el corazón del cuerpo social.<sup>41</sup>

Otro grupo de cuentos se podría clasificar dentro de la temática misteriosa y enigmática, con cierto influjo de Edgar Allan Poe, por el que Baroja decía sentir preferencia repetidas veces a lo largo las memorias y ensayos. En la tercera parte de su autobiografía, *Finales del siglo XIX y principios del XX*, recuerda la influencia del autor norteamericano en la elaboración de *Las inquietudes de Shanti Andía*: «En esta novela hay una parte de aventuras, que yo no puedo conocer por experiencia; que está inspirada en recuerdos de Edgar Poe, Mayne Reid, Stevenson, etcétera»<sup>42</sup>.

Lo que Baroja nos presenta aquí no son misterios con resolución, sino que se trata, según Cecilio Alonso, «de esbozos indecisos, esquemáticos, que, sin renunciar a los motivos científicos, evitan el desarrollo minuciosas deducciones lógicas para explicar el enigma. Lo misterioso [...] se manifiesta en agudas e irresolutas manifestaciones de horror, provocadas en el sujeto por los confusos límites entre vida, sueño y muerte».<sup>43</sup>

«**Médium**» es una historia generada en Valencia, lugar en el que don Pío se encontraba en un bajo estado de ánimo debido a la enfermedad de su hermano Darío. El escritor trataba de calmar su malestar y melancolía contemplando la naturaleza mediterránea, por la que siempre sintió rechazo, lo que no le ocurría con su anhelado clima norteño. Ante esta situación psicológica, no es de extrañar que escribiera las siguientes reflexiones, que, de paso, nos muestran algo de la génesis de estos relatos enigmáticos:

<sup>40</sup> *Vidas sombrías*, ob. cit. p. 170.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>42</sup> *Desde la última vuelta del camino*, O. C., vol. I, pp. 929-930.

<sup>43</sup> Alonso, Cecilio, *Prólogo*, O. C., vol. XII, p. 25.



Yo bajaba a cenar, y muchas veces, por la noche, volvía de nuevo a la azotea a contemplar las estrellas.

Esta contemplación nocturna me producía como un flujo se pensamientos perturbadores.

La imaginación se lanzaba a la carrera a galopar por los campos de la fantasía. Muchas veces, el pensar en las fuerzas de la naturaleza, en todos los gérmenes de la tierra, del agua y del aire desarrollándose en medio de la noche, me producía vértigo. Más aún me producía el pensamiento en las estrellas y en la inmensidad del universo sideral. Unido a estas ideas de panteísmo cósmico, tenía un pensamiento agudo. Me parecía que tod9 me iba a salir mal en la vida, y quizá lo mejor era acabar lo antes posible.

En esta casa fue donde oí una historia de una madre dominada por su hija, lo que me hizo escribir el cuento «Médium», de *Vidas sombrías*. Claro que yo no creo en nada de esas historias de espiritismo.<sup>44</sup>

En «**De la fiebre**», nos encontramos con el tema de los sueños, que se plantea aquí a través de la pesadilla de un enfermo delirante enfrentado a imágenes aterradoras. Este personaje excitado y enfebrecido puede evocarnos al Rodión Raskólnikov de Fiódor Dostoievski en *Crimen y castigo*, que permanece en un estado de tormento permanente, como le ocurre con el narrador anónimo que mata a un anciano que vive con él en *El corazón delator*, relato de carácter gótico de E. A. Poe.

No está muy representado en la literatura barojiana el tema de los sueños, pero sí que le dio importancia en su vida personal por los problemas que tuvo con él al final, sobre todo, de su vida y por eso no quiso dejar de tratarlo creando el personaje de Procopio Pagani, contrafigura del propio escritor en *El hotel del Cisne*, que se ve envuelto, igualmente, como el enfermo del cuento, en imágenes de disecciones clínicas, autopsias y todo tipo de visiones sobrecogedoras. «Creen que estoy muerto y me quieren hacer la autopsia. Entonces me esfuerzo por hablar y no puedo; quiero moverme; no puedo tampoco».<sup>45</sup>

**El reloj**, nombre que podría darse a cualquier historia *pioesca*. En este cuento insiste Baroja en el sueño y el delirio, en donde la angustia del paisaje que abrumba al protagonista vuelve a aparecer, en un ambiente gótico, junto a las clases de disección, asunto muy recurrente en Baroja, que, por ejemplo, da título a uno de los capítulos, el VI («La clase de disección»), de la primera parte de *El árbol de la ciencia*.

<sup>44</sup> *Desde la última...* (Memorias), O. C., vol. I, p. 533.

<sup>45</sup> *El hotel del cisne*, O. C., vol. XI, p. 987.

El último relato que vamos a reseñar, **La vida de los átomos**, es una fantasía de carácter científico – mundo tan querido por el escritor – para lo que recurre a la vena humorística, muy utilizada – no se olvide el ensayo *La caverna del humorismo* –, aun siendo el tema de la ciencia una opción tan trascendente, a la que él se acogió como asidero vital, y de lo que tuvimos cumplida cuenta en *El árbol de la ciencia*, con las diatribas entre su tío Iturriz y su sobrino Andrés, al que le escuchamos reafirmarse en el valor de la ciencia, y para lo que Baroja dedica, nada menos, que toda la cuarta parte, convirtiéndola en algo diferente al resto de la novela, tomando la forma de diálogo discursivo, que sirve de línea divisoria entre la tres primeras partes y las tres últimas.

En esta historia, como en los últimos relatos comentados, se entra en el terreno del surrealismo, pero, esta vez, para teorizar sobre algo tan real como la división del átomo, para lo que se nos presentan unos diálogos ingeniosos y vivos, de difícil asociación con el autor por la casi nula utilización posterior de estos temas esotéricos que, según su sobrino, Julio Caro Baroja, «echó por la borda»<sup>46</sup>

Es normal que, a Baroja, como personaje célebre, algunos lo hayan elevado a categoría mítica, y otros, sobre todo en trabajos ensayísticos más recientes, lo hayan pretendido bajar a la tierra, desmontando todo el andamiaje floral que rodeaba a su persona por parte de la crítica oficial. En ambos casos se debe aclarar que siempre – o casi siempre, pues su prosa ha sido tildada de desaliñada y su sintaxis de descuidada – ha sido en lo referente al Baroja persona.

El autor ha llevado a sus espaldas la alternancia de calificativos amables como los de sincero, humilde, errante, independiente, insobornable, etcétera; o más punzantes, como huraño, pesimista, anti social, a los que hay que añadir un término, el de antisemita, del que la crítica más tradicional jamás quiso saber nada, casi ni de paso, al contrario que no poca intelectualidad más actual, que se ha deslizado por a una corriente transgresora partiendo de las inclinaciones antisemitas y antidemocráticas del novelista.

Pero ¿qué vemos, no obstante, en estas narraciones primerizas, que creemos, que debe ser lo primero que hay que valorar de cualquier escritor, máxime cuando es sabido que en las obras primeras se vierte con más fuerza todo el potencial narrativo que, después, se va desplegar por la obra venidera? Nos encontramos a un hombre para el que la vida es crueldad, ingratitud, egoísmo, pero en estas historias Baroja deja claro, otra cara diferente, – que, es verdad, que la tenía muy oculta –, la de un ser compasivo y sensible, siempre emocionalmente al lado de los desvalidos, al que perturba el dolor ajeno, verbi gracia, la indignación de Andrés Hurtado cuando visita, con su amigo

<sup>46</sup> Prólogo a *Cuentos. Pío Baroja*, Alianza Editorial, Madrid, 1967. 2ª edición, p.11.

Julio Aracil, en el hospital San Juan de Dios, al ver como un médico maltrata al gato de una enferma.<sup>47</sup>

Pero dejando al margen la cuestión personal o sentimental, el gran valor – aproximándonos a la terminología de Azorín - que legan estos cuentos es el de la transgresión de lo que venía siendo el cuento tradicional decimonónico, de estructura y argumento cerrados, con leyes y normativas delimitadoras procedentes de los Siglos de Oro, que sirvieron de modelo, con esos estanques o diques de los que señaló su rechazo en el prólogo a *La nave de los locos* – de imprescindible lectura para conocer la forma de novelar del escritor - y que cumplió en toda su larga producción. Baroja escribía y escribía, como él aseguraba, a la buena de Dios, en coherencia y consonancia con su ya conocida teoría sobre la novela que: «en general, es como la corriente de la Historia: no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera».<sup>48</sup>

Este arte de novelar lo lleva a cabo en sus comienzos narrativos en los que estamos. En estos, don Pío cuenta más que narra, lo suyo son cuadros, impresiones, nostalgia. Para Rafael Vázquez Zamora, el relato breve, en lo que tiene de específico y de género literario independiente, no ha sido una especialidad del novelista porque se necesitan cualidades especiales. Y este saber contar más que desarrollar una historia, es para el crítico, lo que dotó a Baroja de cualidades para el relato breve.<sup>49</sup>

Es, en definitiva, una aportación novedosa barojiana, como muy bien vio Azorín, y que tan exactamente definió en el título del análisis – ya señalado - más clarividente, de entre toda la crítica, de los cuentos del su amigo Baroja: «Cambio de valores».

<sup>47</sup> Este suceso viene reflejado, exactamente igual, pero con los nombres reales, en la autobiografía. Cfr. memorias *Desde la última vuelta...*O. C., vol. I, p. 522.

<sup>48</sup> *La nave de los locos*, O. C., vol. IV, p. 1167.

<sup>49</sup> Vázquez Zamora, Rafael, “Cuentos y novelas cortas”, en «Baroja y su mundo», obra realizada bajo la dirección de Fernando Baeza, tomo I, Ed. Arión, Madrid, 1969, p. 79.

**Bibliografía consultada**

- Alberich, José: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Alfaguara, Madrid, 1966.
- Alonso, Cecilio: *Prólogo*. O. C.vol. XII.
- Baroja, Pío: *Cuentos*, (ed. prólogo de Julio Caro Baroja), Alianza Editorial, Madrid, 1967, 2ª edición.
- Baroja, Pío: *Hojas sueltas*, (ed. y notas de Luis Urrutia Salaverri), Ed. Caro Raggio, Madrid, 1973.
- Baroja, Pío: *Obras Completas*, Ed. Galaxia – Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona, 1997-1999, 16 vols.
- Flores Arroyuelo, Francisco J.: *Pío Baroja*, ed. Publicaciones Españolas, Madrid, 1973.
- Gil Vera, Eduardo: *Baroja o el miedo*, ed. Península, Atalaya, Barcelona, 2001.
- Longares, Manuel: *Pío Baroja. Escrito de juventud*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.
- Mainer, José-Carlos: *Pío Baroja*, Ed. Taurus, Madrid, 1912.
- Ortega y Gasset, José: *El espectador*, vol. I, ESPASA-CALPE, (Colección Austral), Madrid, 1980, 3ª ed.
- Puértolas, Soledad: *Melancolía barojiana*. Prólogo a *La busca*, edición de la Real Academia Española de la Lengua (Colección III Centenario), Madrid, 2013.
- Sueiro, Manuel: «Las negras figuras de los agarrotados en Baroja», AAVV, ed. AL-BORAK, Madrid, 1972.
- Urrutia Salaverri, Luis: «Elaboración del estilo en el primer Baroja» Cuadernos *Hispanoamericanos*, año 1972 (junio-septiembre).
- Vázquez Zamora, Rafael: *Cuentos y novelas cortas*, en «Baroja y su mundo», obra realizada bajo la dirección de Fernando Baeza, tomo I, Ed. Arión, Madrid, 1969.