

Notas sobre la estructura de las novelas de Pío Baroja

Salió en 1957 en la *Revista Hispánica Moderna*¹ un artículo escrito por el profesor Manuel Durán intitulado "La técnica de la novela en la generación del 98." Allí encontramos, entre otras, las siguientes observaciones sobre la técnica novelística de Pío Baroja:

Entre todas las formas novelísticas Baroja prefiere sin duda la que parece implícita en la definición de Stendhal: una novela es un espejo que paseamos por un camino. Observación, personajes, acción, todo se encadena del modo libre y espontáneo en que se nos ofrece la vida cuando vamos de viaje. . . . Si nos acercamos a la obra de Baroja con un criterio formalista advertimos inmediatamente dos características que se le han censurado repetidas veces: la falta de composición y el estilo descuidado (páginas 19 y 20).

Aquí, en estas observaciones de Durán, tenemos una reducción sintética de la descripción predominante de la técnica de don Pío. La mayoría de los estudios de sus novelas, hasta los más recientes, dicen o implican que Baroja demostró en sus novelas poca habilidad técnica. Según la mayoría de los críticos, Baroja, al escribir sus novelas, sencillamente copió la vida directa y un poco ingenuamente, haciendo cada novela por un proceso de acrecentamiento. Se suponía que cada novela se prolongaba bajo la pluma del autor por la agregación casual de elementos hasta llegar a su conclusión. Según esta configuración achacada a las novelas por la mayoría de los críticos, no son obras de arte cuidadosamente labradas sino más bien unos vehículos mal hechos que sólo sirven para traernos la personalidad, las creencias y los prejuicios de Baroja. En fin, sus novelas sólo servían para comunicarnos sus reacciones al mundo humano que tenía delante. Los críticos que ven así el arte novelístico de Baroja señalan en sus obras muchas imperfecciones formales y estructurales para demostrar su descripción de la técnica. Pero es curioso que nunca la demuestren por medio del análisis intrínseco y detallado de una sola novela. En vez de eso, aplican a todas las novelas en general una serie de normas, según estos críticos, aplicables a cualquier novela, y naturalmente encuentran en las de don Pío graves defectos.

Mi propia experiencia personal de aplicar a distintas novelas barojianas los procedimientos del análisis intrínseco de un texto me lleva a hacer las siguientes preguntas:

1. ¿Es acertada la configuración formal atribuida a las novelas de Baroja por la crítica hoy predominante?
2. Si no, ¿hasta qué punto y de qué manera no es acertada?
3. ¿Cuáles son los ingredientes de la técnica de Baroja?

Aquí no pretendo dar respuestas completas ni terminantes a estas preguntas sino más bien enfocar más claramente el problema crítico de una posible discrepancia entre lo que es la técnica de Baroja y lo que la mayoría de los comentaristas (incluso el mismo Baroja) han dicho que es.

Mi propio contacto directo con las novelas de Baroja me ha enseñado que existe una considerable discrepancia de esta índole. Acercándome a las novelas mismas, me he convencido de que la verdadera y demostrable configuración del mundo novelístico de Baroja no corresponde a la configuración hecha de él por la mayoría de los comentaristas. Estos implican que Baroja intemperadamente se permitió el lujo de crear un mundo novelístico que no era ni más ni menos que la extensión más directa y no regenerada de su propia conciencia confrontada por el mundo exterior. Así los críticos le han negado al escritor todo intento artístico y por consiguiente todo logro artístico, hasta los logros que pueden haberse insinuado espontáneamente o intuitivamente en la obra. Desgraciadamente, Baroja mismo estaba de acuerdo con los críticos y compartía esta visión básicamente equivocada de la técnica de sus novelas. Baroja escribió y dijo muchas cosas sobre por qué y cómo hizo sus

novelas, y estas observaciones parecen indicar una falta de intento artístico, un rechazo consciente de técnicas artísticas (cuya aplicación evitaba) y el mismo *self-indulgence* que los críticos, reaccionando negativamente a novelas tan idiosincrásicas, tanto anhelaban atribuirle a su autor. Uno tenía que concluir inevitablemente, a base de las observaciones de los críticos y de Baroja mismo, que estas novelas no tenían consistencia estructural, integridad interna, ni economía artística.

El análisis intrínseco del texto puede demostrar definitivamente que la descripción de la técnica novelística barojiana hecha por el autor mismo y por muchos críticos es esencialmente inexacta. Por análisis intrínseco quiero decir cualquier método analítico que intente especificar los elementos individuales que se combinan para hacer una novela, la manera en la cual se combinan, y los significados explícitos e implícitos de tal estructura. Cualquier acercamiento que se concentre en demostrar lo que es cada novela en y por sí misma puede demostrar fácilmente la discrepancia entre la verdad de la habilidad artística de Baroja y su fama como artista. Al mismo tiempo, tal acercamiento puede especificar los verdaderos ingredientes de la técnica de Baroja.

Desde el comienzo de los años 60 hasta la actualidad han aparecido varios estudios que hacen un análisis intrínseco de las novelas de Baroja. Estos estudios han especificado los elementos de su técnica y han demostrado que sus novelas están bien hechas. Hasta ahora, estos estudios han tenido poco efecto en la estimación crítica que todavía predomina: todavía salen artículos que hablan de las faltas técnicas en las novelas de Baroja, y los libros de consulta (es decir, los diccionarios y las historias de literatura, etc.) incluso los más recientes, dan todos esta misma estimación prevaleciente. Con la esperanza de modificar algo esta actitud reinante y de acercarla más a la realidad demostrada de la novelística de Baroja, quiero resumir aquí algunos de estos estudios recientes que especifican la habilidad técnica de Baroja.

El más destacado de estos trabajos es la excelente tesis doctoral escrita en U.C.L.A. por Leo L. Barrow bajo la dirección del profesor José Rubia Barcia en 1961. Esta tesis fue ampliada después y publicada en 1971 por la prensa de la Universidad de Arizona, bajo el título *Negation in Baroja: A Key to His Creativity*. El profesor Barrow aísla cuidadosamente, describe y evalúa distintos ingredientes de la novela de Baroja, usando como piedra de toque el elemento de negación que parece ser tanto piedra angular del cimiento de la técnica como elemento sumamente penetrativo de toda la estructura. Hay que fijarse en el procedimiento analítico de Barrow: la descripción que hace de la técnica de Baroja está cuidadosamente documentada con ejemplos tomados de una novela representativa de cada década de su producción novelística. Los resultados del análisis de Barrow implican una consistencia estructural en las novelas así como una dualidad dialéctica de factores severamente contrapuestos tanto en el cimiento de la estructura ontológica como dentro de cada elemento de la técnica que se usó para hacer la novela. El dinamismo de la obra se mantiene por medio de una tensión de factores opuestos y equilibrados. La consistencia de la técnica y el uso constante de desarrollo dialéctico desmienten la reinante creencia crítica de que las novelas de Baroja están hechas al azar por un proceso de prolongación.

El profesor Barrow no es el único estudioso de Baroja que en años recientes por medio de análisis intrínseco haya tratado de llegar a una descripción exacta del mundo novelístico de Baroja. En 1963, el profesor D.L. Shaw publicó un artículo² en el cual pretendió demostrar los elementos de la técnica de Baroja por medio de un análisis textual de dos novelas representativas, *César o nada* (1910) y *El gran torbellino del mundo* (1926). Al principio de su artículo, el profesor Shaw señala la casi total ausencia de estudios analíticos de la técnica de Baroja. Es un poco irónico que la publicación de varios estudios analíticos desde 1963, empezando con el de Shaw y continuando con otros hasta la actualidad, no ha tenido ningún efecto en la mala fama de don Pío como artista.

El profesor Shaw empieza su descripción de la técnica novelística de Baroja especificando el mecanismo de la génesis de sus novelas: “. . . [W]e can define the typical Barojan novel as a biographical account of an ideologically conceived central character. Not less than twenty of Baroja’s sixty-six novels, including practically all of his major works, conform to this definition.” (p. 151) Este mecanismo real y demostrable de la génesis de las novelas no corresponde nada a la descripción de esa génesis hecha o sugerida por la predominante evaluación crítica. Muchos comentaristas dirían, con el profesor Durán, que Baroja dio comienzo a sus novelas sencillamente cogiendo su espejo y poniéndose en marcha por los caminos de la vida. El profesor Durán y los demás críticos que comparten esta opinión no demuestran con el análisis que es verdad. El profesor Shaw y otros, precisamente por medio del análisis, han demostrado que no lo es. La génesis de las novelas de Baroja, descrita por el profesor Shaw, implica que encontraremos en la técnica novelística la misma consistencia y el mismo desarrollo dialéctico logrado por la severa contraposición de elementos opuestos ya sugeridos por el estudio de Barrow. El profesor Shaw especifica cómo la conceptualización de Baroja de su novela como relato biográfico de un protagonista ideológicamente concebido, resulta en ciertas exigencias técnicas que dan forma y estructura a la novela:

The chief characteristic [of the typical Barojan novel] is the domination of the narrative by a single personage, the novel being constructed as far as possible within the limits of his character and temperament. . . . Thus a single chain of incidents, without sub-plot, parallelism or complex internal structure, usually solicits the reader’s attention. The events follow one another in the order in which they strike the hero; his range of vision is the book’s stage. (p. 152)

[The other characters] come to depend entirely on the hero. Once out of range of his attention their hold on life is broken. Only on the rarest occasions . . . is a minor character privileged to have an independent existence. . . . A final consequence arising from the dominance of the novels by the central character concerns their general shape and balance, which again come to depend exclusively on the hero’s psychological evolution. (p. 153)

The strong ideological factor in Baroja’s novels has two principal effects on their technique. The first and most obvious is the tendency to manipulate the narrative, that is, to select and adjust the incidents so as to make them fit the theme. . . . Baroja adapts his world to his attitude. . . . The second effect of Baroja’s ideological preoccupations is revealed by the fact that the outstanding characteristic of his heroes is not their activeness, as critics will keep insisting, but their articulacy: they are not so much people as attitudes to life. . . . Hence the capital importance of dialogue in the Barojan novel. Oral self-revelation and discussion are among the chief activities of the central characters. (pp. 153-154)

El profesor Shaw documenta estas características de una manera convincente con ejemplos de las dos novelas representativas que analiza en su artículo.

Juan Carlos Rodríguez Gómez en un artículo³ publicado en 1968 demuestra las mismas características de la técnica de Baroja ya especificadas o sugeridas por Barrow y Shaw: génesis ideológica, dualismo dialéctico en el cimiento y en cada nivel de la estructura, y consistencia. Rodríguez Gómez documenta su descripción de la práctica novelística de Baroja con un análisis detallado de dos novelas representativas: *Aurora roja* (1904) y *El árbol de la ciencia* (1911). Yo no conozco ningún otro estudioso del arte novelístico de Baroja que se acerque a sus novelas con la rigurosa concentración compenetrativa de Rodríguez Gómez. Leyendo su artículo, uno se da cuenta cabal de la enorme discrepancia que existe entre la descripción predominante de la práctica novelística de Baroja y la práctica misma.

Aunque las técnicas analíticas de Barrow, Shaw y Rodríguez Gómez son

superficialmente diferentes entre sí, coinciden en el uso del análisis intrínseco textual. Así no es sorprendente que estos tres estudiosos de Baroja hayan descubierto la misma configuración que es inherente en su novela.

Los tres estudios que he mencionado aquí no son, ni mucho menos, los únicos publicados en años recientes que demuestran la habilidad técnica de Baroja. He seleccionado estos tres porque, sirviéndose cada uno de un acercamiento aparentemente diferente, todos han llegado a la misma descripción de la técnica novelística de Baroja.

Aquí he querido sugerir que los siguientes principios son quizá los más viables para construir una exposición acertada de la novela de Baroja:

1. Su novela no es necesariamente ninguna de las cosas que muchas personas (incluso el mismo Baroja) han dicho, pensado y querido — cosas formuladas en la estimación crítica que prevalece hoy.

2. Su novela es lo que se pueda demostrar por medio de un análisis intrínseco que documente su descripción del texto con ejemplos tomados del texto mismo.

En fin, las novelas de Baroja no son ni más ni menos que lo que el análisis puede demostrar.

Y ahora quiero añadir unas observaciones un poco parentéticas que no quise incluir en el cuerpo de mi artículo donde podían haber entorpecido la exposición de mi tesis.

Primero, quiero decir que para mí el punto de partida de la consistencia en la novelística de Baroja es la integridad de su visión del mundo: esa visión consiste en una sola cosa integrada y por consiguiente las novelas que la manifiestan tienen integridad. Me parece que el mejor punto de partida para la crítica barojiana es la especificación de los ingredientes y del mecanismo de la consistencia estructural de sus novelas.

Segundo, hay que tener en cuenta un evidente decaimiento en la capacidad novelística de Baroja con el paso de los años. Las mejores novelas, las que más se leen y más se estiman, se escribieron casi todas antes de 1913, con la excepción de algunas de las novelas que forman parte de la serie *Memorias de un hombre de acción*. Las novelas de esta serie se escribieron entre 1912 y 1934. Se puede decir en términos generales que después de 1934 Baroja no escribió ninguna novela comparable con las novelas escritas antes de esa fecha.

Tercero, me parece interesante y útil señalar aquí un ejemplo de la discrepancia entre una descripción hecha recientemente de la novelística de Baroja por medio de procedimientos que no analizan las novelas directamente y la descripción hecha por medio del análisis y ya comentada en este artículo. Domingo Ynduráin publicó en 1969 un artículo⁴ en el cual pretendió describir la técnica de Baroja exclusivamente a base de lo que Baroja mismo dijo y escribió sobre el escribir novelas en general y las suyas en particular. Ynduráin intencionadamente no analiza ninguna de las novelas de Baroja para ver de qué modo y hasta qué punto las ideas de Baroja sobre el novelar afectaron su práctica novelística. En vez de eso, Ynduráin tácitamente da por sentado que las teorías de Baroja corresponden directa y completamente a su práctica. Hay significantes discrepancias entre la descripción hecha de este modo por Ynduráin de la novelística de Baroja y la descripción hecha por los críticos que han sometido las novelas a un análisis textual.

Cuarto, quiero citar aquí otros estudios recientes que por medio del análisis intrínseco demuestran los verdaderos ingredientes de la novelística de Baroja. En 1967, la profesora Marie-Claire Petit publicó un artículo⁵ que especifica la estructura de *Zalacaín el Aventurero* (1909). Su descripción de esta novela está cuidadosamente documentada de la novela misma. Este artículo demuestra la consistencia y la integridad de *Zalacaín . . .*, como se ve en este resumen que la profesora da al final de su estudio:

Después de estudiar detenidamente los símbolos y los temas representados en *Zalacaín el Aventurero*, vemos que se combinan para dar a la novela una estructura equilibrada y armoniosa. Corresponden

las tres ciudades a tres períodos en la vida del héroe, a tres etapas de su aventura mitológica y a tres aspectos complementarios del universo que se organiza en torno de él. Así se justifica la composición en tres libros y la sucesión de aventuras, que, dentro de cada uno, se desarrolla sin dejar sitio al azar, contradiciendo a Ortega y Gasset cuando escribe: "Tales libros . . . están abiertos a todos los vientos, podían prolongarse indefinidamente por el principio y por el fin, o viceversa, contraerse a veinte páginas". A *Zalacaín el Aventurero* no se le podría quitar un capítulo sin alterar el sentido todo del libro, cuya finalidad interna consiste en prestar al héroe la vida de los mitos, menos real, pero mucho más intensa que la verdadera. (p 264)

En 1972, la profesora Biruté Ciplijauskaitė publicó un artículo⁶ que demuestra, entre otras cosas, cómo la configuración de la visión barojiana del mundo expresada en la serie *Memorias de un hombre de acción*, resultó en el uso de ciertas técnicas al escribirla. Baroja usó la serie para ejemplificar su actitud hacia el heroísmo. Mi propio artículo, "Structural Consistency and Artistic Economy in *El árbol de la ciencia*," saldrá en octubre de 1974 en la *Revista de estudios hispánicos*. Mi intención en ese trabajo es demostrar, por medio del análisis de una novela representativa, la consistencia estructural y la economía artística de gran parte de las novelas de Baroja, y precisamente de esas novelas que hoy se consideran las más importantes y las mejores.

Curtis Millner

California State University, Northridge

Notas

¹ Tomo XXIII, páginas 19-23.

² "Two Novels of Baroja: An Illustration of His Technique," *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), 151-159.

³ "Estructura y superestructura en Pío Baroja," *Cuadernos hispanoamericanos*, números 224-225 (agosto-septiembre 1968), 411-436.

⁴ "Teoría de la novela en Baroja," *Cuadernos hispanoamericanos*, número 233 (mayo 1969), 355-388.

⁵ "Zalacaín el Aventurero: estructura simbólica y temática," *Kentucky Romance Quarterly*, XIV (1967), 239-264.

⁶ "La visión antiheroica en *Memorias de un hombre de acción*," *Sin nombre*, II (1972), 21-32.