



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Filología  
Departamento de Lengua Española, Lingüística  
y Teoría de la Literatura

# **La Poética de los Géneros No Ficcionales en Pío Baroja**

**Tesis Doctoral presentada por  
Ruth Robleda Caballero**

**Bajo la dirección del profesor doctor  
D. Manuel Romero Luque**

**Sevilla, 2015**

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>2. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA. BAROJA Y LOS GÉNEROS NO FICCIONALES.....</b>	<b>13</b>
2.1. Aspectos teóricos de los géneros didáctico-ensayísticos.....	13
2.2. La autobiografía y las memorias como géneros fronterizos.....	33
2.3. De la novela histórica barojiana al ensayo.....	105
2.3.1 La novela histórica en Baroja.....	132
2.3.2 Autobiografía / Autoficción.....	155
2.3.3. El ensayo en la literatura contemporánea.....	177
<b>3. AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIAS: REFLEJOS COINCIDENTES DEL YO .....</b>	<b>191</b>
3.1. El espacio autobiográfico: perfeccionamiento del individuo y su entorno.....	191
3.2. Las memorias de Baroja como paradigma narrativo del yo dialógico.....	228
3.3. La regeneración espiritual del 98.....	260
<b>4. CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTILO Y EL LECTOR .....</b>	<b>349</b>
4.1. El concepto barojiano de literariedad.....	349
4.2. Precisiones sobre el estilo.....	384
4.3. Visión del lector y la realidad a través del género.....	428
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>497</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>506</b>
6.1. Obras de Pío Baroja.....	506
6.2. Estudios sobre el autor.....	507
6.3. Bibliografía general.....	514

## 1. INTRODUCCIÓN

Pío Baroja ha sido, sobre todo por sus ideas y por su manera de exponerlas, el literato más discutido y uno de los escritores más atacados de su tiempo. Siempre en desacuerdo con las opiniones de la crítica oficial, se quejará a menudo de tener una obra con más resonancia y comentarios benévolos fuera que dentro del país. El escritor vasco considera que su fama de hombre duro, frío y poco simpático es debido, fundamentalmente, a un panorama español social y literariamente en decadencia, que se muestra incapaz de comprender a un hombre de espíritu moderno con una obra equiparable a las del resto de la literatura europea. Frente a la opinión de algunos intelectuales coetáneos, que denominan su estilo como la técnica del impropio, se defenderá afirmando que lo único que ofrece es una opinión radical y sincera del ambiente en el que vive. Este desacuerdo con el medio forja una imagen de misantropía y soledad del autor que él mismo se encarga de fomentar desde la tribuna de sus escritos literarios. Sin embargo, hoy día está considerado, dentro y fuera de su patria, como el principal novelista de la España de su época y, además, el más universal, puesto que se erige en uno de los primeros escritores que, con sus ideas teóricas sobre la novela, insufla vida a un género que agonizaba, tras la irrupción de ideas deshumanizadoras en el panorama estético durante la primera mitad del siglo XX. Y es que, si atendemos sólo al estudio de la amplia crítica disponible sobre el escritor vasco, llevaría a pensar que debe ser considerado solo como novelista. Sin embargo, más de la tercera parte de la enorme producción de Baroja –más de cien libros– es de prosa no ficcional y, actualmente, son muchos los críticos que ven en esta prosa, de función referencial, una calidad literaria comparable a la que se encuentra en la mayoría de sus novelas. Alberga, además, una amplia obra ensayística y autobiográfica con distintas formas emparentadas, como artículos, crónicas, conferencias o biografías, que constituyen un material imprescindible a la hora de estudiar al escritor.

La imagen que se tiene de Baroja es la de un autor intuitivo y desordenado, que parece dejar a un lado la técnica y las reglas de composición en el arte, a favor de una escritura espontánea cercana al estilo conversacional. El crítico que estudia concienzudamente la producción barojiana no puede ignorar que muchas ideas de las que pululan entre el público lector sobre la creación artística del novelista se dividen entre las opiniones estilísticas que el escritor afirmó sobre sí mismo y los comentarios procedentes de personas que hablan de su obra de forma tendenciosa, a veces, impulsadas por la aversión o el deseo de venganza hacia el escritor vasco. Ahora bien, la ciencia literaria necesita de la imparcialidad de los juicios y del rigor científico si desea ofrecer una teoría que sustente el sentido de la obra estudiada y la mantenga imperecedera. Por otra parte, el escritor más determinante para la evolución de la literatura española en la primera mitad del siglo XX no carecía de una teoría literaria sobre su prolífica obra y contaba con el firme propósito de reflexionar sobre la misma. La práctica narrativa barojiana refleja su presencia activa en los nuevos rumbos de la novela de nuestro siglo. No obstante, no vamos a estudiar a Baroja como novelista sino como autor de una abundante obra de prosa no ficcional. Para críticos, como Carlos O. Nállim, Domingo Ynduráin, Gonzalo Sobejano o José Carlos Mainer entre otros, los ensayos y las memorias barojianos ofrecen un ancho campo de trabajo para el estudioso de la teoría literaria. Por lo tanto, el objeto de este trabajo será un acercamiento teórico al Baroja ensayista y memoriógrafo.

En este trabajo se estudia la teoría literaria de Pío Baroja expuesta en su libro de memorias *Desde la última vuelta del camino*, compuesto de ocho volúmenes y que empieza a escribir en el verano de 1941, cuando contaba con 68 años. Los siete primeros se publicaron entre 1944 y 1949, despidiéndose de sus lectores en el epílogo del séptimo tomo. No obstante, escribe un octavo, que puede fecharse hacia 1952 o 1953, el cual permanece inédito hasta junio de 2005. Sin embargo, no son sus memorias los únicos libros que pueden quedar adscritos a la literatura autobiográfica del autor. Numerosos críticos mencionan el valor adquirido por su extensa obra ensayística e, incluso, hasta uno de sus últimos libros, *Aquí París*, escrito con posterioridad a sus memorias. De este modo, aunque Baroja es ampliamente conocido dentro del panorama literario como novelista, urge la necesidad de que sea estudiado como escritor de una voluminosa prosa no ficcional que formaría parte del género literario denominado didáctico-ensayístico. La voluntad de estilo que persigue Baroja con estos escritos y la

visión personal que aporta esta parte de su escritura, cuando se refiere explícitamente a la realidad que vio y vivió, es una muestra innegable de que este cuarto género entra, sin reservas, por la puerta de la literatura.

De hecho, el escritor vasco nos ha legado cientos de páginas autobiográficas a lo largo de su extensa obra. En 1904 ya nos da cuenta de sus posiciones personales sobre buen número de temas cercanos a su biografía en *El tablado de Arlequín*. Después vendrán *Juventud y egolatría*, las disertaciones autobiográficas de 1924 en la Soborna, y en 1935, como discurso de ingreso académico, el titulado ‘La formación psicológica del escritor’, donde el autor recuerda los hechos de su vida que le llevaron a formarse como escritor literario; oficio que culminaría en los años cuarenta con la redacción definitiva de sus memorias. A este copioso bagaje habría que agregar la multitud de inserciones que, aun dentro de su novelística, fusionan lo ficcional y lo no ficcional. Así, Baroja transfiere algunos de sus rasgos a Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* y de la misma manera ocurre en otros casos fácilmente identificables como el de José Larrañaga en *El gran torbellino del mundo*, o el escéptico don Fermín, de *Los visionarios*. Incluso el mismo Baroja reconoce en sus memorias que el Luis Murguía, de *La sensualidad pervertida*, es un trasunto de él. Esto, sin olvidar, por supuesto, que sus creaciones son tipos inventados con características propias y no inmediatamente transferibles a la figura de su creador.

La crítica establece en su evolución narrativa dos grandes etapas. La primera, de máxima creatividad e interés que llega hasta 1912; y la segunda, a partir de 1913, donde se vuelca en la novela histórica y de aventuras, y donde, en cierto modo para algunos teóricos, disminuye su capacidad creativa. No obstante, en nuestra opinión, esta última etapa debe ser reivindicada y correctamente entendida, pues en ella se produce un giro radical donde vierte lo mejor de su labor en la prosa no ficcional. En la obra barojiana nos encontramos que sus novelas, consideradas unánimemente por los críticos como intensamente autobiográficas, sus veintitrés tomos de ensayos y sus libros de memorias, reunidos bajo el título general de *Desde la última vuelta del camino*, son, precisamente, la culminación de su carrera como escritor, siempre en constante avance y desarrollando otras posibilidades creativas.

Esto hace de la producción barojiana de su última época un terreno especialmente fértil para la investigación, pues tanto la obra ensayística no ficcional

como la prosa ficcional comparten elementos comunes y, a la vez, presentan divergencias. Por otra parte, plantea cuestiones muy debatidas en la actualidad dentro del terreno teórico, como son las relaciones entre la realidad y la ficción, la verdad del discurso literario, las memorias, el ensayo y la autobiografía como géneros literarios, o el hecho de examinar por qué la base teórica de estas formas literarias se ha estudiado en mucha menor medida que la de otros géneros. Este terreno, sin embargo, es hoy especialmente atractivo para muchos investigadores y teóricos de la literatura que se han interesado por el análisis de las distintas formas denominadas didáctico-ensayísticas, las cuales ponen en tensión todos los elementos con los que trabaja la teoría literaria. Esta no puede concebir una historia de la literatura que deje al margen tanta producción y de tan alta calidad a lo largo de la historia. Nuestra atención, por lo tanto, debe ir destinada a precisar la naturaleza de estos géneros que se valen de la palabra para exponer conocimientos o doctrinas sin desatender el interés estético. Un estudio pragmático sobre la realidad de los textos ayudará a tener una visión más clara de los distintos subgéneros que se incluyen en la denominada literatura del yo. De este modo, se abre la tradicional clasificación ternaria de géneros a un cuarto género: el didáctico-ensayístico, el cual tiene subgéneros muy variados, formal e ideológicamente. Es en la época moderna donde se da por supuesto el nacimiento de un género, el ensayo, que responde a una nueva concepción del individuo; como padres de esta nueva forma de escribir se señalan al moralista francés Montaigne y a Rousseau, autores plenamente conscientes de la novedad de lo que están haciendo, aunque los precedentes sean claros desde la literatura griega o latina.

En la presente tesis se combina la observación empírica con el análisis abstracto, con el fin de que puedan reconocerse tanto las características generales como las propiedades de las estructuras concretas observables directamente en los textos literarios, puesto que el género natural se actualiza en el género histórico. Se aborda, aplicado siempre a los textos barojianos, la problemática del ensayo y otros géneros afines que acampan en el denominado espacio autobiográfico, como géneros argumentativos destinados a reflejar las variaciones emocionales del pensamiento, con la intención persuasiva de conseguir en el lector que este también siga el mismo camino del ensayo, es decir, a pensar, sopesar y discurrir a lo libre. El propio Baroja intuye las cualidades del ensayo como método para el discurrir del pensamiento y conseguir,

mediante su constitución en género, hacerlo comunicable al lector sin olvidar su personal técnica literaria.

La autobiografía es literalmente la biografía que el autor hace de sí mismo. Surge de la necesidad de reconstruir o construir una existencia humana. El autobiógrafo es un escritor que reflexiona sobre su trayectoria existencial y también un crítico de la vida transcurrida. La escritura del sujeto autobiográfico (sujeto y objeto de la narración) trata de entender y hasta, si puede, de enmendar por medio de los signos el camino de la vida pretérita. El texto autobiográfico no es solamente un producto, sino, sobre todo, una creación discursiva en la cual, mientras se va narrando los hechos de una vida, la imagen del escritor es creada a medida que se va construyendo el discurso. Cómo explicitar o hacer comprender el paso de la existencia a la escritura, y cómo ésta construye o reconstruye la existencia, es uno de las direcciones que interesa también a la teoría literaria y que se ven en este trabajo.

La autobiografía se diferencia de la memoria porque en esta es prioritaria la exposición de la realidad exterior y de los otros, por más que se haga en función del yo-narrador. En el memoriógrafo, el yo social es prioritario al relato de una vida individual, de una personalidad. El proyecto de unas memorias consiste en reflexionar sobre lo que el mundo ofrece de manera caótica; un reflejo personal de la vida sobre la realidad de lo que uno ve. Por eso, Baroja elige escribir unas memorias, aun sabiendo el terreno fronterizo que pisa, en donde hablar del yo es inevitable, pero lo que abunda en su escritura es la visión de lo exterior, ante el pudor o la imposibilidad de dar una impresión desnuda y verdadera de lo que uno es por dentro. El escritor vasco escribe unas memorias que pretenden ser el resultado de lo que un testigo veraz, fiel y sincero de la época vivió y, de manera diferente a como ya había retratado en sus novelas, busca reflejar todo aquello que había visto y oído. Puesto que, en estos textos no ficcionales, el personaje principal ahora se llama Pío Baroja y la realidad descrita es la vivida por él a principios del siglo XX.

El espacio de lo autobiográfico, donde se incluyen géneros como la autobiografía, las memorias, la carta, el diario e incluso la novela autobiográfica o la autoficción, es un espacio híbrido, donde a menudo se presentan las formas confundidas. La paradoja de la autobiografía radica en ser un discurso compuesto de realidad y ficción. El resultado que desea obtener el autobiografiado es el mismo que

pretendían los primeros formalistas rusos cuando definieron el principio literario del extrañamiento formalista de una obra: la epifanía de la realidad. Pues bien, es el pacto o contrato de lectura de autor y lector el que convierte a estos textos en referenciales, susceptibles de ser sometidos a una prueba de verificación. Esto es lo que diferencia el discurso autobiográfico de las ficciones; debido a que en estas no rige el mismo tipo de pacto. La consideración de que un texto de valor referencial entrara en el ámbito literario estuvo presente ya en Aristóteles al ponderar como una de las gratificaciones que la imitación producía la de experimentar previamente a título personal la realidad que el texto mimético sugiere y que proyectamos sobre él.

El estatuto referencial y la voluntad de estilo otorgados a los géneros autobiográficos y ensayísticos hacen de estos una composición híbrida nacidos de la insatisfacción tanto de las convencionales formas narrativas utilizadas en la ficción como del tipo de escritura resultante para textos tradicionalmente adscritos a la historia. Estas aseveraciones, además, muestran el carácter bilateral de toda autobiografía: por una parte es un acto de conciencia que tiene la intención de construir una identidad, pero por otra parte es un acto de comunicación, de ejecución, del yo frente a los lectores. Las dimensiones político-discursivas y retóricas de toda autobiografía permiten construir un tiempo narrativo propio que anula el biológico, puesto que el memorialista o autobiógrafo va seleccionando sucesos del pasado desde una enunciación en tiempo presente. Además, le guía el impulso semiótico que intenta la reconstrucción de una vida para dotarla de un sentido y con la finalidad de que el resultado conseguido sea capaz de transferir un modelo utilizable a los otros. Por tanto, la literatura autobiográfica, entendida como el espacio donde uno hace una defensa de sí mismo frente a su interlocutor, impone la necesidad de complementar el estudio ontológico con el de carácter ético.

La importancia dada al estudio de las memorias de Baroja creemos que es oportuna, pues en ellas expresa claramente su propia visión sobre aspectos esenciales que conforman su teoría literaria. Baroja aborda allí cuestiones como el concepto y la función de la literatura, las relaciones entre la realidad y la ficción, la autobiografía y las memorias como géneros literarios híbridos, el papel de la intuición y el estilo en la creación literaria, la importancia del lector y la consideración de otros factores externos para la comprensión de la obra literaria. El espacio de lo autobiográfico es un fenómeno transversal que concierne al mundo, al yo y al texto. El estudio de estos tres actores de



este espacio textual lleva a analizar otros conceptos desencadenantes como son el sujeto, su representación en el lenguaje y el papel de la literatura como constructora de la identidad tanto individual como colectiva. Las ideas barojianas sobre la literatura expuestas en la obra no ficcional del autor profundizan en estas cuestiones debatidas desde siempre en el terreno literario y que no siempre tienen una solución definitiva. No deberían ignorarse las fructíferas reflexiones personales que el autor vasco hace de términos fundamentales en teoría literaria como son la intuición, el estilo, el papel de la historia como rama de la literatura, el proceso de creación de una obra o las motivaciones que llevan al escritor a transformar géneros y experimentar con nuevas formas.

Las memorias y los ensayos barojianos podrían presentarse como modelos paradigmáticos del cuarto género literario. De este modo, nutren el debate sobre la ficción en la dicción referencial y ayudan a la resolución de muchas de las cuestiones planteadas sobre el pacto de lectura, ya sea autobiográfico o ficcional, como garantía de una correcta comunicación entre el autor, la obra y el lector. Además, ponen en entredicho las afirmaciones de algunos teóricos de la literatura acerca de la inexistencia del género en nuestras letras o de que su ensayo en España se haya dedicado exclusivamente a mirar al exterior. En Baroja, los textos autobiográficos son una muestra de que la historia de una personalidad o la manifestación de un pensamiento íntimo son rasgos principales de la llamada literatura del yo. El espacio autobiográfico es, pues, un tipo de escritura de gran contenido referencial en la que el escritor deja huellas indelebles de sus vivencias; mientras que en los relatos primopersonales de ficción muchas veces el autor, y sin tener por qué sospecharlo el lector, puede mezclar fragmentos de su vida con sucesos imaginarios, en las memorias el foco narrativo se centra en la inserción del yo en sus diversos contextos y acontecimientos reales en los que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva. Aunque la construcción del yo o de los sucesos ocurridos sean narrados de manera semejante a como se escribe una novela, su funcionamiento pragmático, como textos no ficcionales en donde el autor tiene la intención de ser sincero y el lector se acerca a ellos para descubrir la verdad de unos hechos, sitúa a estos textos en un terreno fronterizo, muy cerca de la ficción, pero en el lado opuesto a esta.

Por lo que respecta a la estructuración de esta tesis, en el primer capítulo se realiza una breve visión bio-bibliográfica del escritor que ilumine y justifique las

cuestiones referidas a su consideración de la teoría de la literatura en general y de las memorias en particular. Baroja desde sus primeras páginas muestra plena conciencia del género que va a escribir. En el prólogo y en el primer libro de sus memorias ofrece ya notas destacadas de cuál es su visión sobre el género. Para él, unas memorias, como toda creación literaria, han de ser amenas y entretenidas para el lector. Se hace seguidor de la máxima de Coleridge, según la cual cualquier vida, por muy insignificante que sea, si está bien contada, es digna de interés; y expone que el interés del género radica en el modo en que los detalles se cuenten y en la exactitud y sencillez del relato, no en que el personaje sea relevante o tenga importancia histórica.

Puesto que el memorialista mira al exterior, al mundo que le ha rodeado y del que se propone ofrecer su particular visión, los datos e información captados por su mirada serán también los protagonistas de su obra. Por tanto, y teniendo en cuenta que el memorialista se mira a sí mismo e intenta describir fielmente su relación con el entorno en el que vive, se muestran dos maneras de interpretar las memorias: o son un género externo que da cuenta principalmente de hechos históricos relevantes sobre los que el memoriógrafo ofrece su propio punto de vista; o se observan como un género intimista, emparentado con la literatura autobiográfica y cercano a subgéneros confesionales como el diario y la carta. Sin embargo, que la autobiografía y las memorias se sitúen dentro de los llamados géneros fronterizos, es consecuencia precisamente de esa intención de reflejar la realidad dialéctica en la cual el sujeto está envuelto. Y, por tanto, las memorias de Baroja, igual que proyectan la personalidad del escritor, dejan constancia, a la vez, de las impresiones del medio ambiente. En ellas, dice, insistirá en las anécdotas y en la descripción de tipos conocidos de la época que va desde el comienzo del siglo XX hasta la década de los años cuarenta. Con respecto a la forma de escribir sus memorias, esta es directa, clara y eficaz, destacando, igual que en sus novelas, la maestría en las descripciones impresionistas de personajes, paisajes y ambientes.

En el segundo capítulo se procede al análisis específico de sus memorias. Una obra memorística hija del tiempo que le tocó vivir al escritor y que refleja el ambiente político, social, cultural y literario de la España de finales del siglo XIX y principios del XX. Baroja pertenece a uno de los dos grupos que analiza con claridad Gonzalo Sobejano, al grupo criticista y renovador, bajo la influencia del filósofo Nietzsche, frente al de carácter esteticista e innovador, influido principalmente por Verlaine. No

obstante, ambos grupos formarían una sola generación, la conocida como modernista, y recibirían las distintas influencias señaladas, si bien en diferente grado de intensidad. Baroja también quiere enriquecer la literatura con nuevas formas y un nuevo lenguaje que trate, sobre todo, de precisar su función, dignificarla y renovar su carácter, reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX. Él mismo examinó en profundidad la encrucijada literaria en la que se encontraba el intelectual finisecular y la adscripción a grupos. El ensayo de nuevas formas, esta vez una literatura de carácter intimista que hiciera al escritor mirarse por dentro y, a la vez, estableciera una comunicación más estrecha con el lector, era el espejo de una realidad que reclamaba cambios y el florecimiento de ideas nuevas que no focalizaran su atención exclusivamente en el beneficio económico o en el progreso tecnológico, sino que, preferentemente, buscarán el nacimiento de una nueva moral, el surgimiento de un nuevo hombre de espíritu moderno que ya había sido vaticinado por Baudelaire.

En el capítulo final, se realiza el estudio de la literariedad de las memorias barojianas, algunos de los rasgos de estilo más característicos del autor, así como la importancia del lector en este tipo de géneros. Asimismo se analiza la clave de estas memorias: dar cuenta del uno en los demás, del yo y de lo que sucede. Baroja pasa de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa, como los ámbitos sociales en los que el escritor se articula. El estudio de las memorias del autor vasco no sólo nos ayudan a conocer al hombre y al escritor, sino que clarifican un espacio espinoso en la teoría literaria: la de los géneros fronterizos que se sitúan entre la ficción y la realidad. Además, la autobiografía es un fenómeno reflexivo donde la obra se vuelve hacia su propio proceso de creación. La obra que es objeto central del presente estudio resulta sumamente interesante para los estudios literarios al constituirse en una metaautobiografía, pues presenta la reflexividad de la obra en relación consigo misma en su mismo proceso de producción –metaliteratura– y, además, presenta la reflexividad que el sujeto productor de la obra ejerce sobre sí mismo –la autorreflexividad– mediante la narración del narrador y la representación del personaje, ambos coincidentes con él. Baroja es plenamente consciente de esa doble proyección, una obra autorreflexiva y metaautobiográfica; y, desde sus primeras páginas, afronta un problema esencial para la crítica actual al contemplar la posibilidad de la verdad de lo que narra junto a una transformación de los hechos por la memoria. Además, sabe que ha de desdoblarse en

actor y espectador, pero en un actor a quien puede juzgar con cierta benevolencia, de padre a hijo, pues toda autobiografía es, en el fondo, apologética. Baroja no olvida tampoco al lector de memorias, quien intenta adivinar al hombre cuyo rostro busca en cada página. El escritor ha de cumplir su acuerdo de ser sincero y contar la verdad y el lector, por su parte, se adentra en la literatura memorialística con la sospecha de la fuente imaginaria que necesariamente ha de tener todo lo contado. Debido a esto, mantiene despierto su sentido crítico sobre la verdad de lo que lee y no se acoje al pacto de suspensión de incredulidad que lo llevaría a seguir las reglas del mundo de la ficción. El lector descubre junto al autor que la relación dialéctica que mantienen realidad y ficción en un texto literario provee de una verdad más verdadera y útil para la vida que la que se piensa que sólo puede ser encontrada en el documento histórico o civil. La condición ética de la sinceridad es una exigencia ineludible en estas obras. El autor vasco lo sabe y de ahí su repetición obsesiva por hacer patente la sinceridad de lo que cuenta. Por ello, en estos últimos capítulos se señalan y anotan cómo se concretan en la obra de Baroja sus ideas sobre el género con unos rasgos de estilo determinados.

En cuanto a la bibliografía que se ofrece, ha sido dividida en diversos bloques que recogen exclusivamente las referencias bibliográficas citadas en el trabajo de investigación. El primer apartado recoge las obras del autor que han servido para completar el estudio de las memorias. El resto de la bibliografía se ordena en dos grandes grupos: la referida al escritor y la de índole general. Las lecturas realizadas, que componen la bibliografía de este trabajo, comprenden tanto aquellas que abordan un análisis del contexto político, social y cultural en que el autor desarrolla su labor literaria como las que abordan expresamente las características y los rasgos de las obras y el estilo barojanos, así como los estudios teóricos literarios y críticos pertinentes.

La autobiografía es un género literario que alimenta el debate todavía no resuelto de la posibilidad de la representación –mímesis– o la construcción –poiesis– de la personalidad en el texto. Por otro lado, uno de los focos de su estudio debe profundizar en la cuestión de si es posible hallar algún tipo de verdad en los hechos narrados dentro de una obra literaria, cuando esta tradicionalmente ha quedado definida por su estatuto ficticio. Además, el campo de investigación debería dilucidar si sigue vigente el marbete de ficción como criterio inexcusable de literariedad, cuando el pacto autobiográfico desplaza el estudio de los rasgos formales a los agentes externos que rodean y complementan el acto literario. Finalmente, todas estas cuestiones, que se ponen de

relieve al hablar sobre la autobiografía o las memorias como géneros, revelan que con dichos textos se va más allá del simple relato retrospectivo de una vida para considerarlos como una segunda lectura de la experiencia, más fiel y comprensiva que cuando los sucesos tuvieron lugar. Nos situamos, así, en el marco de una teoría humanista en la que se ponen al descubierto: el yo en la búsqueda de su identidad, el examen de conciencia a fondo, la responsabilidad frente al otro, la voluntad de rectificación de una vida por parte del autor que escribe y, al mismo tiempo, el medio de perfeccionar su destino y el de los otros. Y un mensaje final: la vida cobra sentido cuando es ensayada poéticamente.

Quisiera, por último, agradecer al Dr. Romero Luque su tarea de dirección, su constante disponibilidad y sus certeras correcciones. Agradecimiento extensible por completo al resto de profesores del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Sevilla, pues con la lectura de sus trabajos y con la formación que de ellos he recibido he podido culminar el presente trabajo.

## 2. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA. BAROJA Y LOS GÉNEROS NO FICCIONALES

### 2.1. Aspectos teóricos de los géneros didáctico-ensayísticos

Pío Baroja y Nessi nació el 28 de diciembre en San Sebastián (Guipúzcoa) en 1872 y murió en Madrid el 30 de octubre de 1956. La profesión de su padre llevó a la familia a continuos cambios de residencia y ello no dejó de ser una suerte para el futuro novelista, que, de este modo, se formó en él una condición viajera, que no abandonaría después; con su familia primero, como ayudante de su padre, como médico y con propósito deliberadamente literario, pasa a pie por distintos itinerarios, por lo que pudo, así, conocer desde niño diversas partes de España. En cuanto a los viajes por el extranjero –aparte de sus insistentes visitas a París–, Baroja conocía con cierto detalle los Países Bajos y Dinamarca (véase su novela *El gran torbellino del mundo*); Suiza, que recorrió varias veces con su amigo el escritor de Basilea Paul Schmitz (paisajes y ciudades suizas aparecen en *El mundo es así*, en algunos trances de aventura y destierro de Aviraneta, y en *Laura*), e Italia. También visitó Londres en 1905, tratando allí a los célebres anarquistas Malatesta y Tarrida del Mármol (ambiente y tipos reflejados en *La ciudad de la niebla*).

Baroja cursa su último año de bachiller en el instituto de San Isidro y para entonces, ya era un avido lector de Julio Verne, de Mayne Reid y del *Robinson Crusoe*. En Madrid inició los estudios universitarios que completaría finalmente en Valencia, doctorándose posteriormente en la capital de España con una tesis titulada “El dolor. Estudio de psicofísica.”<sup>1</sup> El escritor en su obra ensayística expondrá en reiteradas

---

<sup>1</sup> Baroja, P.: *Desde la última vuelta del camino*, I, Tusquets, Barcelona, 2006, 3 vols., p. X. Tusquets edita los ocho libros de memorias en tres tomos. A partir de aquí, cuando en el presente trabajo se citen fragmentos de las memorias de Baroja, se hará usando las siglas *DUVC*, seguidas del volumen en

ocasiones su idea sobre el dolor como fuente de conocimiento: “Sufrir ayuda a pensar. La sombra de dolor sigue a la inteligencia [...] a cerebro más perfeccionado corresponde más exquisita percepción del dolor.”<sup>2</sup> Baroja en sus memorias valora su trabajo de investigación de una manera que hace presagiar la actitud escéptica y la visión negativa con las que se le definirá muchas veces y que él mismo se atribuyó:

Esta tesis no valía gran cosa. Se titulaba ‘El dolor’, y no tenía nada absolutamente de original. Evidentemente, no habían leído mi tesis, y tampoco valía la pena. San Martín, comentando la afirmación mía de que la vida normal no daba una sensación placentera, me preguntó con cierto humor si nunca había tenido la impresión alegre de hacer gimnasia y de tomar el sol y el aire. Yo le contesté, también medio en broma, que la sensación de la gimnasia no la había experimentado nunca; que respecto al sol, su luz me producía bastante aburrimiento y que encontraba la noche más agradable que el día, y que cuando no tenía más que hacer que tomar el aire, me gustaba más quedarme en la cama. Se rio San Martín, y me fui con mi título de doctor y sabiendo muy poco o casi nada de medicina verdadera, como la mayoría de los estudiantes (*DUVC*, I, 437).

Fue, por lo general, un estudiante poco destacado que estuvo siempre mucho más interesado en las novelas que en los libros de texto; su carácter arisco y rebelde le perjudicó también en gran manera, pues acabó riñendo con algunos de sus profesores y no despertó simpatías en ninguno. En su libro *Juventud, egolatría* recuerda unas palabras que siempre le decían de pequeño: “Baroja, tú no serás nunca nada” (*Ensayos*, I, 355) y que el escritor asumiría finalmente: “Yo también tengo la sospecha de que no voy a ser nunca nada” (*Ensayos*, I, 354). Además de referir en sus memorias que todos los profesores lo tuvieron por corto de inteligencia: “Sólo el profesor de psicología, lógica y ética me dijo: Usted, señor Baroja, tiene una inteligencia clara, que, si la aprovecha, obtendrá fruto de ella” (*DUVC*, I, 322). No obstante, sus fracasos de estudiante se debieron más a falta de interés que de talento y al terminar sus estudios, se

---

números romanos y de la página correspondiente en dicho volumen. Su tesis puede leerse en *Ensayos*, I, pp. 65-102.

<sup>2</sup> Baroja, P.: “Sufrir y pensar”, *Obras completas*, VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1976, 8 vols., p. 866. (Desde ahora, cada vez que se cite de sus *Obras completas* editadas por Biblioteca Nueva se hará la referencia de la siguiente manera: *OC*, volumen y número de página.) En su trabajo de investigación Baroja une el dolor a la sabiduría, preludio de la descripción que hará posteriormente de los protagonistas de sus novelas: “Si nos fijamos en la fisonomía del hombre que sufre, veremos que a la que más se parece es a la fisonomía del hombre que piensa, y sabido es que una contracción determinada de un músculo de la cara está asociada naturalmente, como lo ha demostrado Duchenne de Boulogne, a un estado determinado del espíritu.” Baroja, P.: *El dolor. Estudio de psicofísica*, *Ensayos*, I, Mainer, J. C. (ed.), Círculo de lectores, Barcelona, 1999, pp. 65-102, p. 70. Se ha seguido la lectura de los ensayos de Baroja a través de esta edición. Cada vez que tengamos que hacer mención de esta, se hará de la siguiente forma: *Ensayos*, volumen y número de página. Excepto el volumen número XVI titulado *Obra dispersa y epistolario* que se citará con las siglas *ODE* y el número de página correspondiente.

trasladó a Cestona, en el País Vasco, donde había conseguido una plaza de médico. Reconocerá años después su experiencia negativa en aquel lugar como médico: “La responsabilidad de tener una función demasiado importante, la falta de práctica y de conocimientos científicos completos y el aislamiento me hicieron pasar mala época” (*DUVC*, I, 463).

Al poco tiempo había reñido con el médico más antiguo, igual que lo había hecho antes con sus profesores: “Tuve rivalidades con otro médico más antiguo, rivalidades que yo no sólo no las busqué, sino que las regí. En esto seguía la máxima de Gracián: no competir; que me parecía y me sigue pareciendo bien” (*Ensayos*, II, 1234). Por lo que se fue de allí denostando al pueblo, al médico y hasta a los enfermos y se trasladó a San Sebastián donde vivía la familia. Sin embargo, la noticia de que su hermano Ricardo iba a dejar la panadería que regentaba en Madrid despertó en Baroja el deseo de ir a la capital con la intención de ocuparse de aquel negocio. De este modo, se vio convertido en dueño de un comercio de pan, sobre lo cual se le gastaron después tantas bromas y le irritaron de tantas maneras. En sus memorias recuerda, sin agrado, que su trabajo en la tahona sirvió como argumento literario contra él y, al respecto, cita las palabras de Rubén Darío al decir sobre Baroja que era un escritor “de mucha miga” (*DUVC*, I, 655). Todo esto sin contar los disgustos que se derivarían para él de la marcha del negocio, ya que era una época mala, coincidente con el final de la guerra de Cuba cuando la industria y el comercio estaban en un momento de depresión (*DUVC*, I, 487).

A poco de llegar a Madrid, instalado ya en el negocio, empezó sus colaboraciones en periódicos y revistas<sup>3</sup>; en 1900 conoce a Azorín y publica su primera obra *Vidas sombrías*, una colección de cuentos en las que, según el escritor, quedaron recogidas sus impresiones de la vida en el pueblo de Cestona<sup>4</sup> y sus experiencias de médico de pueblo (*DUVC*, I, 477); el libro trataba sobre vidas humildes y reflejaba toda la tristeza que reinaba entonces en su alma –mezclada con ráfagas de cólera–. Puede decirse que en su primera obra estaba ya en germen toda su obra futura. *Vidas sombrías*

---

<sup>3</sup> Algunas revistas en las que colabora entre 1897 y 1902 son: *Germinal*, *El País*, *Arte joven*, *La Revista Nueva* y *El Globo*. Véase Gómez-Santos, M.: *Baroja y su máscara*, AHR, Barcelona, 1956, pp. 193-213.

<sup>4</sup> Su primer biógrafo cuenta que cuando llegó a París en 1899, ya llevaba Baroja en sus bolsillos recortes de artículos periodísticos y estampas que nutrirían su primer libro. Pérez Ferrero, M.: *Vida de Pío Baroja*, Magisterio español, Madrid, 1972, p. 94.



constituyó un éxito del que el propio autor se sintió sin duda asombrado. Con su primera obra llegó una manera diferente de ver las cosas, un “cambio de valores”<sup>5</sup>, en el cual se veían ya los rasgos de la nueva sensibilidad modernista.<sup>6</sup> De ahí que no pueda sostenerse la radical distinción entre autores noventaiochistas y modernistas, al menos en el caso de Baroja. Esta cuestión generacional, protagonista de numerosos debates entre investigadores, creemos que queda resuelta con el título del epígrafe que Romero Luque pone al frente de su estudio sobre el tema: “Hacia una distinción sin enfrentamientos.”<sup>7</sup> El profesor se muestra partidario de una postura intermedia, la cual observa algunas divergencias entre los movimientos respectivos<sup>8</sup>, pero encuentra que “ambos a la vez tienen un mismo motor que les impulsa en su deseo de anarquía y de libertad artística.”<sup>9</sup> *Vidas sombrías* supuso la primera manifestación barojiana que ejemplificaba el parecido “de orden genético”<sup>10</sup> entre el movimiento modernista y la nueva literatura española emergente que, para Pedro Salinas, estaba demostrando su insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época mediante un cambio en el modo de sentir; cambio que, por aquellos años como bien dice el poeta, “no se sabía muy bien en qué había de consistir.”<sup>11</sup> De manera que el análisis de este período como el inicio de un cambio de sensibilidad en la sociedad del momento rechaza la tesis que considera el modernismo como una escuela literaria más y se muestra a favor de considerarlo como la definición de una actitud global nueva. En esta cuestión, la postura del profesor Romero Luque que entiende el modernismo como época despejaría toda

---

<sup>5</sup> Así lo vio Azorín y tituló de esta manera el prefacio que compuso para las obras completas de su amigo: “¿Cómo no ha de ser leída una prosa que es vital y no ficticia: que es producto de una fisiología y no de una fórmula?” Azorín: *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946, pp. 7-8.

<sup>6</sup> En el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*, el propio Martínez Ruiz había establecido, por boca de su personaje Yuste, las bases de la nueva sensibilidad: “una innata preocupación por el paisaje, una estrategia descriptiva más atenta al detalle que a la panorámica, el desdén por la novela naturalista convencional de trama muy sólida y una búsqueda del diálogo espontáneo y no literario.” Mainer, J. C.: “Introducción” a *Vidas sombrías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p. 17-43, p. 39.

<sup>7</sup> Romero Luque, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación provincial de Sevilla, 1992, p. 63.

<sup>8</sup> “Mientras los noventaiochistas se inclinan en primer lugar por la regeneración del hombre en general, los modernistas prefieren dedicar la mayor parte de su esfuerzo a la renovación del arte.” *Ibidem*, p. 65.

<sup>9</sup> *Ídem*.

<sup>10</sup> Salinas, P.: “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, en Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 23-34, p. 23.

<sup>11</sup> *Ídem*. Siebenmann, aunque sea partidario de hablar de dos movimientos diferenciados, piensa de igual manera al observar que el origen común a 98 y modernismo era “la insatisfacción ante la situación heredada y la voluntad de crear algo mejor.” Siebenmann, G.: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, traducción de Ángel San Miguel, Gredos, Madrid, 1973, p. 67. El crítico Rafael Ferreres va más allá y no habla de dos movimientos con un mismo origen, sino de un único movimiento, ya que “todos se sienten influidos de esta nueva manera de sentir y de manifestar los sentimientos.” Ferreres, R.: “Los límites del modernismo y la generación del 98”, en Homero Castillo, *ob. cit.*, pp. 43-65, p. 57.

duda: “Partiendo de esa base se camina hacia el concepto del modernismo como época, como movimiento general, equivalente a Renacimiento o Barroco, y dentro del cual pueden tener cabida distintas escuelas.”<sup>12</sup>

José Carlos Mainer ve que lo más importante en la aparición de *Vidas sombrías*, un libro de cuentos escritos de manera fragmentaria, es que “transpiran una peculiar visión del mundo, cada cual por separado y todos en la unión que diseñó Baroja.”<sup>13</sup> Además, el título era revelador de la incipiente alma modernista, pues vida o alma fueron las palabras más utilizadas por los escritores del *fin-de-siècle*. En su primer libro ya se observa la forja de un estilo, espontáneo y natural.<sup>14</sup> De este libro se ocuparon con elogio Azorín, Galdós y sobre todo Unamuno, que se entusiasmó con él, especialmente de uno de los cuentos, “Mari Beltza”<sup>15</sup>, y quiso conocer a su autor.<sup>16</sup> A partir de entonces Baroja fue apartándose cada vez más del negocio, hasta consagrarse exclusivamente a su vocación.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Romero Luque, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, cit., p. 54.

<sup>13</sup> Mainer, J. C.: “Introducción” a *Vidas sombrías*, cit., p. 22. Además, comenta un aspecto sobre la primera obra literaria del escritor vasco relevante para el presente trabajo: “Textos como ‘El vago’ o ‘Patología del golfo’ que podrían entrar en el vasto y no siempre claro territorio del ensayo personal. Sabemos que muchos de estos relatos brotaron de experiencias personales.” *Ídem*. Rasgos de la personalidad del escritor vasco se dejan entrever en algunos de los personajes de este primer libro. En uno de sus cuentos hay una descripción del personaje que recuerda al Baroja posterior, al creador de *La caverna del humorismo*: “tiene la mirada profunda, la boca burlona, el ademán indolente. Mira como un hombre que no espera nada de nadie. Es un espectador de la vida; no es un actor. Es un intelectual.” Baroja, P.: *Vidas sombrías*, cit., p. 176.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 39. Para Mainer se trata de un estilo simbolista: “el lenguaje entero se convierte en una tensa metáfora de la realidad que se evoca.” *Ibidem*, p. 40. Impresionista, pues “esas enumeraciones barojianas buscan ansiosamente la precisión cromática, los efectos de luz más que las precisiones contables.” *Ibidem*, p. 42. Y expresionista a la vez, “la fragmentación impresionista comporta siempre el relieve especial de algún elemento, el subrayado más fuerte de algún perfil.” *Ibidem*, p. 43.

<sup>15</sup> En la descripción de los ojos de Mari Beltza se observa la tendencia más importante en un escritor modernista, la simbolista: “Veían algo; pero era en el interior del alma, en esas regiones misteriosas, donde brotan los amores y los sueños [...] ¿en qué piensas al mirar los montes lejanos y el cielo pálido?” Baroja, P.: *Vidas sombrías*, cit., p. 63. El crítico Mariano Baquero Goyanes señala que con este cuento Baroja anuncia una nueva sensibilidad y hasta una transformación en los rasgos genéricos del cuento: “Y, posiblemente, también podemos ahora entender mejor el porqué de incidir tan frecuentemente el cuento barojiano en la estampa lírica, en la subjetiva evocación, en el sencillo y delicado poema en prosa. Un cuento en el que no importa tanto la menuda almendra argumental como su huidizo, esfumado contorno; un cuento que –en los mejores casos– renuncia a los recursos efectistas y no hace otra cosa que recoger alguna sencilla situación supone una nueva sensibilidad y hasta un (relativamente) nuevo planteamiento del género.” Baquero Goyanes, M.: “Los cuentos de Baroja”, en VVAA: *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 408-426, p. 426.

<sup>16</sup> Una importancia que continuará hasta nuestra época. El poeta José Hierro hace alusión a este mismo cuento, al reproducir casi literalmente unas líneas del mismo, en la última estrofa del poema dedicado a Baroja: Imploras a sus ojos Mari-Beltza,/ hija menor, ¿qué estás pensando?./ a la puerta del negro caserío,/ mientras mira el cielo pálido.” Hierro, J.: “Al capitán Baroja en otoño”, *Libro de las alucinaciones*, Cañas, D. (ed.), Cátedra, Madrid, 1986, p. 132.

<sup>17</sup> También llevó a cabo alguna incursión en el campo de la política. Se presentó para concejal en Madrid,

Fue Baroja, como ya se ha dicho, un gran viajero; los libros y los viajes fueron sus grandes pasiones: “Creo que si hubiera podido viajar y satisfacer mis deseos andariegos –escribe en una carta– no hubiera escrito ni una línea” (*DUVC*, I, 214). Esto le sirvió para posteriormente dejar sus impresiones por escrito de un país que se asemejaba a un “tronco negruzco de un árbol desmochado” (*Ensayos*, I, 139). Llegó a ser uno de los escritores que conoció mejor la España de su tiempo, cosa de lo que dejó constancia en sus novelas pero también en su obra ensayística, la cual es reflejo de su interés por descubrir España y ayudar a su saneamiento.<sup>18</sup> Es más, es en su obra no ficcional donde expone explícitamente su constante preocupación por su país y por llegar a revelarla de una manera natural en sus costumbres, tradiciones y lengua. En *El tablado de Arlequín* afirma: “Si tuviéramos una idea clara y exacta de lo que hemos sido; si conociéramos nuestra historia sin leyendas ni ficciones, no sólo en períodos anormales, sino en el período normal de la vida, podríamos comprender fácilmente lo que podemos ser” (*Ensayos*, I, 140). La ciudad más visitada –también la más querida de las ciudades extranjeras– fue París. En ella pasó un largo tiempo en sus últimos años, cuando huyó de España durante la guerra civil. También estuvo en Londres, escenario principal de su novela *La ciudad de la niebla* y más adelante en Italia, cuyas ciudades quedaron retratadas en uno de sus ensayos: *Ciudades de Italia* (*Ensayos*, III, 311-467). Precisamente, en el prólogo de este libro aparece una declaración del autor que está relacionada directamente con lo tratado en esta tesis. Baroja reconoce llevar a cabo una forma de escritura que llega a ser la misma que usa para las descripciones de sus novelas. Afirma que ha ido a las ciudades italianas para buscar un fondo a alguna novela y no como turista; sin embargo, el editor le ha encargado hacer una especie de libro de viajes y, por tanto, revela la técnica seguida en unos escritos que no son novelísticos: “Yo no tengo aficiones al turismo, principalmente por una razón un poco práctica. A mí me gusta que las impresiones de un país me queden en la memoria. Luego, ya recuerdo la estancia en cada pueblo con cierta claridad y con bastantes detalles” (*Ensayos*, III, 313). El que se ponga a escribir sólo de aquello que ha recibido una fuerte impresión es, como se verá un poco más adelante, una técnica similar a la seguida por el escritor vasco en sus novelas. Viajó, también, por Suiza, Alemania, Bélgica, Noruega y

---

y más adelante para diputado por Fraga por el partido de Lerroux. Estas tentativas constituyeron un fracaso y dejaron una mala impresión en el escritor (*Ensayos*, II, 1239).

<sup>18</sup> En su libro de ensayos *Tres generaciones*, comenta esta intención: “A pesar de todo, fue una generación más consciente que la anterior y más digna; pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear el país” (*Ensayos*, II, 25).

Holanda. Fuera de esto su residencia habitual fue Madrid y, más adelante, Vera del Bidasoa, donde adquirió la casa de Itzea, y donde pasó largas temporadas.<sup>19</sup>

Baroja consagró su tiempo a escribir y a viajar. Sus producciones iban apareciendo con gran regularidad siendo uno de los escritores que cuenta con la obra más copiosa de su tiempo. En sus novelas, el autor se sitúa de lleno en la escuela realista; aunque repetidas veces dirá en sus memorias que lo romántico y lo realista no son extremos irreconciliables: “Clásico ya sé que no lo soy, ni pretendo serlo; algo romántico, sí, y algo realista, también” (*DUVC*, I, 76). Baroja continúa las normas de la novela del siglo precedente, pero con la particularidad de que el tono personal y la técnica impresionista utilizados por Baroja contradicen las dos condiciones básicas de la novela realista: objetividad y trabazón narrativa.<sup>20</sup> En la misma línea, Gerardo Ebank señala que son las ideas del propio escritor vasco las que impregnan y dan un nuevo impulso al género novelesco.<sup>21</sup> Sigue las huellas de los grandes maestros, Balzac, Stendhal, Tolstoi y Dickens, que fueron sus autores predilectos, admiró sin reservas a Dostoievski; se notan también en él influencias de los folletínistas<sup>22</sup>, especialmente franceses, y de la picaresca española. Nietzsche y Schopenhauer son los dos filósofos de mayor influencia en sus ideas.<sup>23</sup> Muy cerca, también, de Montaigne y, sobre todo, de Voltaire, al que leyó y admiró. Descuella Baroja en la evocación de ambientes, en las descripciones de pueblos y paisajes, y sobre todo en la pintura de tipos. No estuvo

---

<sup>19</sup> El crítico García de Nora escribe al respecto: “Una circunstancia que viene a regular apaciblemente el ritmo de su vida es la adquisición, en 1912, de la casona solariega de Itzea, en Vera, que la familia Baroja transforma lentamente en mansión próspera y hasta palaciega, donde don Pío instala su gran biblioteca y sus colecciones de cuadro y grabados, y en la que dilata sus veraneos en largas temporadas de trabajo reposado.” G. de Nora, E.: *Novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1970, p. 105.

<sup>20</sup> Del Río, Á. Y A.: *Antología general de la literatura española*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1954, p. 547.

<sup>21</sup> “En la literatura de ideas es precisamente donde Baroja no encuentra rival en España.” Ebanks, G.: *La España de Baroja*, Cultura hispánica, Madrid, 1974, p. 42. El crítico Andrenio incluso menciona que Baroja aventaja a Ganivet en la sustancia y en la riqueza de ideas.” Andrenio: *Novelas y novelistas*, Calleja, Madrid, 1918, p. 186.

<sup>22</sup> “No es posible negar el influjo del folletín en la producción barojiana. En primer lugar, en su obra existen numerosas referencias al género y a sus autores, de los que Baroja es un experto conocedor.” Véase Salvador Plans, A.: *Baroja y la novela de folletín*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983, p. 11. No obstante, Francisco Ynduráin en el prólogo del libro afirma que los asuntos, temas y motivos del folletín que influyen en su novelística, pasan “por el filtro crítico, personalísimo, del autor.” Ynduráin, F.: “Prólogo” a *Baroja y la novela de folletín*, cit. pp. I-VI, p. III.

<sup>23</sup> Prueba de esta influencia en Baroja es estudiada por Gonzalo Sobejano, además de su libro *Nietzsche en España*, tiene otros artículos donde señalan la misma influencia. Este crítico ve claras influencias nietzscheanas en la novela barojiana *Camino de perfección* y señala que “a partir de esta novela, y aún más de la siguiente, *El mayorazgo de Labraz* (1903), la influencia de Nietzsche en Baroja irá afirmándose hasta por lo menos 1910, fecha de *César o nada*.” Sobejano, G.: “Componiendo *Camino de perfección*”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 463-480, p. 476.

adherido a ninguna escuela, ni formó parte de ningún grupo; fue, en este aspecto, el más rebelde de los escritores y el más independiente. El fondo de sus libros es, en efecto, pesimista, aunque con algunos matices: “No niego que sea pesimista, pero no soy un pesimista triste y lacrimoso, sino más bien un pesimista estoico y, a veces, jovial” (*DUVC*, I, 206). Y, además, fue cultivador de una ironía que no hacía más que disimular la gran tristeza del hombre, su tedio y su inconformismo; la conciencia crítica e irónica se vuelve en Baroja “un instrumento de comprensión y de descubrimiento de la realidad humana, un modo por tanto de acercamiento a la verdad en la conquista de la vertiente no transitada y vedada a los carentes de ingenio.”<sup>24</sup>

Baroja es un escritor descrito con el marbete de realista. Ahora bien, él mismo deja constancia de que su intención es la de reflejar la realidad en el instante en el que está pasando; de ahí el uso de la impresión en las descripciones de personajes y paisajes que pululan por su obra: “Este carácter efímero de mi obra no me disgusta. Somos los hombres del día gentes enamoradas del momento que pasa, de lo fugaz, de lo transitorio” (*ODE*, 523). El propio autor se autodefine como un impresionista frente a la opinión de críticos de la época, como Gaziél, que señalan que el error en las novelas de Baroja se encuentra en que se recuerdan más sus paisajes que los asuntos o los personajes de la obra. El escritor vasco corrige dicho juicio crítico de la siguiente manera: “Gaziél no comprende, sin duda, que yo soy un impresionista, y que para un impresionista lo trascendental es el ambiente y el paisaje. Eso, un mediterráneo de gustos clásicos y académicos, no lo puede entender” (*DUVC*, I, 123). Manuel Andujar se para a analizar en qué consiste el llamado impresionismo del escritor vasco y apunta a la prioridad que adquiere en el relato la versión óptica de lugares, conflictos y personajes impregnados de sus juicios y prejuicios: “Observar y contemplar, abocetar y perfilar, aprehender en la retina colores de rotunda violencia, constituyó la impronta de su vida, un signo capital, a mi entender, de su constitución literaria.”<sup>25</sup> Baroja se ve realista en su atención a los personajes y al paisaje, elementos vertebrales en sus novelas, pero también en su prosa no ficcional: “dentro de la pequeñez de lo que uno pueda hacer, hay, entre lo que yo he escrito y las obras realistas, la misma preocupación por el ambiente y por los personajes” (*DUVC*, I, 121). La pretensión del escritor es

---

<sup>24</sup> Rallo Gruss, A.: *Erasmus y la prosa renacentista española*, Laberinto, Madrid, 2003, p. 104.

<sup>25</sup> Andújar, M.: “Pío Baroja, versiones de una visión”, *Encuentros con don Pío Baroja. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 109-114, p. 112.

poner en acción la vida misma, por eso su novela, como señala Casaldueiro, “es la del mundo impresionista, una notación rápida, breve y directa de la naturaleza, el hombre y el medio.”<sup>26</sup> El intento de llevar la vida misma a su novela es lo que provoca que las acciones de sus personajes queden representados de manera dinámica y caótica: “Los héroes y acontecimientos pasan y desaparecen sin dejar nada en ellas, más que la impresión de este incesante fluir y pasar al olvido.”<sup>27</sup> Esta descripción que persigue reproducir lo sentido por el autor se realizará mediante la técnica impresionista: “Hay imágenes profundamente grabadas en nosotros que duermen largo tiempo, meses, a veces años, y que despiertan después enérgicas y brillantes como si la impresión se acabara de sentir” (*Ensayos*, I, 176).

Entre sus mejores obras están, además de *Vidas sombrías*, publicada en 1900, *Inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, de 1901, en la cual evoca sus días de estudiante en Pamplona. En esta novela ya se observan sus primeras descripciones impresionistas y algunas de sus ideas literarias, con respecto al interés de un escritor por reflejar los detalles íntimos de una vida y no solo los hechos gloriosos que pasan al discurso oficial histórico: “El autor de esta obra, recopilador más bien de los hechos gloriosos que esmaltan y adornan la vida del ilustre Paradox, comprendiendo la inmensa ansiedad del público hizo largas y concienzudas investigaciones, satisface la legítima curiosidad del público, lleno de interés por conocer los detalles íntimos de la vida de un hombre tan verdaderamente grande” (*OC*, II, 17). Un año después aparecería *Camino de perfección* (1902), confesión íntima y muy personal, donde podemos verle en las dudas y vacilaciones de su juventud, y en la que, para el crítico Gonzalo Sobejano, su protagonista Fernando Osorio representa “el tipo del artista decadente y del cristiano torturado por una preocupación mística artificial y morbosa.”<sup>28</sup> Muy bella y lograda es también *El mayorazgo de Labraz* (1903), basada en sus recuerdos de Cestona y en donde relata admirablemente la vida cotidiana de un pueblo de España; a estas sigue la trilogía que bajo el título ‘La lucha por la vida’ formaron libros como *La busca*, *Mala hierba*, y *Aurora roja*, editadas primero en folletín y publicadas en volúmenes sueltos

---

<sup>26</sup> Casaldueiro, J.: “Baroja y Galdós”, *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 112-117, p. 113.

<sup>27</sup> Elizalde, I.: *Personajes y temas barojianos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1975, p. 35.

<sup>28</sup> “Lleno de excitación de quien perdió el contacto con la naturaleza, su alma padece una perpetua insatisfacción.” Sobejano, G.: “Componiendo Camino de perfección”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., p. 479.

en 1904; así como, la obra en la que Azorín ve mejor que en ningún otro libro el espíritu barojiano, *El árbol de la ciencia*, de un autobiografismo ideológico según Arbó<sup>29</sup>, y donde se retrata como participante del movimiento general, descubriendo, en palabras de Manuel Durán, al Baroja esencial.<sup>30</sup> En estas novelas, el autor recoge admirablemente el ambiente de los barrios bajos del Madrid de su tiempo durante las primeras luchas sociales.

Una obra donde el escritor ensaya una aproximación memorialística será la serie titulada *Las memorias de un hombre de acción*, que escribió a lo largo de casi toda su vida. Consta esta obra de veintidós volúmenes donde se cuenta la vida romanceada de un antepasado suyo, G. de Aviraneta, que tuvo alguna importancia en los hechos políticos de su tiempo; en torno a la existencia de su héroe, el autor reconstruye toda una época agitada y terrible de España; se incluyen en ella las guerras de la Independencia y las carlistas, con tumultos y sublevaciones, en los días de Fernando VII e Isabel II. Es una amplia evocación que tiene de novela, de historia y de folletín, pero siempre dentro de un gran rigor histórico, y todo fundido y recreado por la imaginación del escritor: “No tiene nada de extraño que yo, que he encontrado muchos claros en los folletos y papeles de Aviraneta, haya tenido muchas veces que suplir y otras que inventar, con mayor o menor fortuna” (*ODE*, 532). Y en la página siguiente refiriéndose esta vez al libro perteneciente a la serie *Con la pluma y el sable*: “Con datos exactos y dudosos, mezclados con conjeturas, he formado este libro” (*ODE*, 533). Baroja decide pasar por el tapiz de la ficción las memorias de su antepasado, siendo consciente de que el conocimiento para la vida, como recuerda Juan Frau, “se nutre de todas las edades, que conviven gracias a la memoria y al soporte de la letra impresa, construyendo el presente sobre el pasado.”<sup>31</sup> Destacan dentro de esta extensa novela sobre el conspirador *El escuadrón de Brigante*, *Los recursos de la astucia*, *El sabor de la venganza*, *Las*

---

<sup>29</sup> Arbó, S. J.: *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1964, p. 522.

<sup>30</sup> Durán, M.: “El Baroja esencial: *El árbol de la ciencia*”, *Ínsula*, núms. 308-309, XXXVIII, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 1, 14, 15. “En ninguna otra novela de Baroja queda tan claro su amor a la sinceridad y su interés por la filosofía, dos rasgos muy destacados a lo largo de toda su obra. No nos hallamos, además, muy lejos de la autobiografía.” *Ibidem*, p.1. El mismo Baroja escribe lo siguiente en sus ensayos sobre esta novela: “*El árbol de la ciencia* es entre las novelas de carácter filosófico la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos. A pesar de su final trágico, no creo que deje un fondo de melancolía” (*ODE*, 526).

<sup>31</sup> Frau, J.: “Estudio introductorio” en Samuel Daniel: *Defensa de la rima*, estudio, traducción y estudio Juan Frau, prólogo de Esteban Torre, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2011, pp. 23-79, p. 36.

*figuras de cera, La nave de los locos y La senda dolorosa y La ruta del aventurero*, tomo del que dirá que es bastante representativo de su obra final (ODE, 534).

Baroja, además de sus novelas, escribió casi veintitrés tomos de colecciones de ensayos entre los cuales destacamos *El tablado de Arlequín* (1904), *Nuevo tablado de Arlequín* (1917), *Divagaciones apasionadas* (1924), *Tres generaciones* (1926), *Intermedios* (1931), *Vitrina pintoresca* (1935), *Rapsodias* (1936) y *Pequeños ensayos* (1943). Su primer libro de memorias sería *Juventud, egolatría* (1917)<sup>32</sup>, inserta en el catálogo de autobiografías de Durán López, el cual comenta ya un cierto desorden y desaliño en la narración.<sup>33</sup> Después le siguen *Las horas solitarias* (1918) y *La caverna del humorismo* (1919); ya en sus últimos años<sup>34</sup> dio a la prensa sus memorias, que constituyen un documento inestimable para el conocimiento del autor, donde evoca su vida y la vida de su tiempo, con las figuras más importantes de la época con las que trató. Para S. J. Arbó sus memorias constituyen un monumento de la época “acaso su libro más interesante, el de lectura más agradable, y con el cual coronaba su obra y, puede decirse, su existencia.”<sup>35</sup> Por ello, resulta necesario, desde el punto de vista de la teoría literaria, realizar un estudio pormenorizado de esta producción no ficcional barojiana, pues tras su lectura se podría llegar a constatar el paralelo existente entre sus memorias y las memorias novelizadas del personaje Aviraneta:

Cuando este escritor tan compulsivamente autobiográfico se puso a escribir sus propias memorias, no dejó de aplicar en ellas técnicas y logros de ese libro que lleva el título de *Memorias* y que no es estrictamente hablando ni una biografía ni una novela. Por supuesto que el sujeto se pluraliza en *Desde la última vuelta del camino*, pues no cabía esperar unas memorias barojianas de corte introspectivo. Pero es que el mismo autor de esas memorias también es plural, pues en ellas –como en las de Aviraneta– tienen entrada textos ajenos que hablan de Baroja, a veces de muchas páginas, consiguiendo que el nombre Baroja sea mencionado bastante a menudo en tercera persona.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Esta obra la define Ángel Basanta como autobiografía espiritual del escritor en su libro *La obra literaria de Baroja*, Anaya, Madrid, 1993.

<sup>33</sup> Durán, F.: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero & Ramos, Madrid, 1997, p. 76.

<sup>34</sup> Baroja en sus cartas con Eduardo Ranch Fuster comenta en una de ellas, fechada el 2 de diciembre de 1941, que ha empezado a escribirlas: “Yo he empezado ahora a escribir mis memorias.” Cfr. *Pío Baroja-Eduardo Ranch Fuster. Epistolario (1933-1955)*, Ranch, A. y Alonso, C. (eds.), Vicent Llorens, Valencia, 1998, p. 143.

<sup>35</sup> Arbó, S. J.: s.v. “Baroja” en *Diccionario de autores*, I, Hora, Barcelona, p. 214.

<sup>36</sup> Mora, A.: “Las vueltas del camino. Cierta concepto político en las *Memorias de un hombre de acción*”, en Regalado, A. y Lasaga, J. (eds.): *Lecturas y diálogos en torno a Pío Baroja*, CSIC, Madrid, 2011, pp. 28-70, p. 40.



Tal vez por esta razón, el escritor vasco advierte al empezar sus memorias el hecho de que copiará fragmentos de obras novelísticas suyas, haciendo entender a sus lectores el poso autobiográfico que irremediablemente tiene toda obra literaria así como las similares técnicas que uno y otro género comparten. Por eso mismo, cuando es admitido como miembro de la Academia de la Lengua y lee su discurso de ingreso el 12 de mayo de 1935 escoge como discurso uno de carácter autobiográfico titulado “La formación psicológica del escritor”<sup>37</sup> donde resultan interesantes las razones esgrimidas que justifican la elección del tema:

La falta de dirección y el desconocimiento de las lenguas clásicas y de las Humanidades me induce a descartar todo tema erudito o científico para mi discurso. Desconfío de mi cultura literaria, un poco de acarreo, pues no he tenido el desarrollo lento y seguro necesario para su firmeza y su fecundidad. No creo que la tendencia a lo autobiográfico indique siempre vanidad o egolatría. Paso a hablar de mi juventud y a ponerla, en parte, como sujeto de estudio en la mesa de disección. No me cegará el espejismo de lo pretérito, no siento esta nostalgia; no me parece que cualquier tiempo pasado fue mejor. [...] El echar una mirada hacia atrás, el ver el camino recorrido, el ir fijando las pequeñas evoluciones de un espíritu, puede tener alguna sugestión. [...] Mi discurso se podría llamar con dos títulos, a estilo de novela por entregas. La formación psicológica de un escritor o la experiencia de una vida (OC, V, 865).

Baroja, tras años de experiencia como escritor y como hombre atento a la evolución del género novelístico que se está llevando a cabo en el resto de Europa, entiende la necesidad de que la propia vida del escritor y sus sentimientos más íntimos sean los que aparezcan en la novela del siglo XX, tal como si esta fuera una mesa de disección idónea para analizar el alma humana.<sup>38</sup> Así, Baroja, en sus primeras palabras como académico, decide explicar en qué consiste la poética de su obra y hace un análisis de sí mismo ante un auditorio de especialistas. Sin embargo, a la vez, toma en

---

<sup>37</sup> L. S. Granjel cita el título de este discurso como la definición de lo que fue su vida y su obra. Por un lado, su obra era la experiencia de una vida, por otro, las divagaciones de un escritor que van engendrando su carácter y conformando su vida. Cfr. Granjel, L. S.: *Retrato de Pío Baroja*, Barna, Barcelona, 1953, p. 12 y ss. Por su parte, Sánchez Ostiz resalta que el interés que posee el autor para él radica en las relaciones tan intensas que se dan entre vida y obra: “Me interesan las relaciones tan fuertes como intensas, que se dan, en su caso, entre vida y obra. Me interesa esa voluntad de lucha contra la propia insignificancia o contra su conciencia, esa rebelión contra lo que es y le gustaría que fuera de otra manera, esa incomodidad.” Sánchez Ostiz, M.: *Pío Baroja a escena*, Espasa-Calpe, Madrid, 2006, p. 13.

<sup>38</sup> Es por esto que dirige la mirada de sus oyentes, en un claro ejemplo de poliacroasis: “Para explicar la configuración del auditorio como grupo he propuesto recientemente el concepto y el término de poliacroasis, audición e interpretación múltiple y plural que se da en el plano de la recepción de los discursos orales.” Albaladejo, T.: “Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar”, en Hernández Guerrero, J. A. (ed.): *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000, pp. 17-36, p. 18. Para Albaladejo, un buen conocimiento del auditorio “es imprescindible para que la comunicación sea adecuada a la situación retórica, en la que el auditorio es un componente determinante.” *Ibidem*, p. 36.

cuenta a aquel lector de la calle que lo sigue desde hace años y que seguramente leerá tiempo después su discurso de ingreso. Este revelará las experiencias más significativas de su vida, que no son otras que aquellos sucesos que lo han formado como escritor. Prueba inequívoca de que lo único verdaderamente permanente en su vida es lo que ha forjado su persona literaria. De ahí que, muchos críticos de teoría literaria defiendan la idea de que los elementos formales de su técnica novelística son puestos en práctica para la composición de sus escritos autobiográficos y ensayísticos; de igual manera que sus experiencias vividas conforman lo que serán los fundamentos de su novela y, por ende, de toda su obra literaria. Paradójicamente, el germen de su novela histórica empieza mediante la investigación de archivos y documentos oficiales que se completa progresivamente con la invención del escritor, mientras que sus memorias se inician en la revista *Semana*, cual si fuera una nueva serie de novela por entregas. Por esta razón, esta tesis decide focalizar su estudio en la enorme producción barojiana que responde al marbete de prosa no ficcional, puesto que resulta necesario investigar por qué y cómo con técnicas similares a su narrativa el autor se decide por escribir otros tipos genéricos de textos, que pasan a tener un funcionamiento pragmático dentro del ámbito literario diferente a la función que asume la novela. Sirva como adelanto a los posibles motivos que llevan al escritor vasco a ensayar nuevos géneros la idea que el profesor Romero Luque expone sobre la función del ensayo hoy día:

Tal vez, el mundo occidental necesite volver a pensar algunos de sus postulados con una conciencia crítica que, alejada tanto de escleróticos dogmatismos como de un relativismo paralizante, posibilite al hombre que inicia este milenio un equilibrio necesario para la existencia, del mismo modo que en épocas semejantes del pasado el lector se refugió en este tipo de obras.<sup>39</sup>

Actualmente, los críticos especialistas en la producción artística de Baroja encuentran en sus colecciones de ensayos una calidad literaria comparable a la que se encuentra en la mayoría de sus novelas.<sup>40</sup> Es el caso, por ejemplo, de las palabras de Isabel Criado Miguel, la cual, en un estudio pormenorizado sobre la personalidad de Baroja como trasfondo de su visión sobre el mundo en su obra literaria, afirma que sus ensayos, aunque a veces parezcan una autojustificación a su conducta, en realidad “son un material fundamental a la hora de estudiar al autor.”<sup>41</sup> De ahí, la práctica de una

---

<sup>39</sup> Romero Luque, M.: “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, cit., pp. 589-606, p. 589.

<sup>40</sup> Saz Parkinson, C.: *Positivamente negativo: Pío Baroja, ensayista*, Complutense, Madrid, 2011, p. 23.

<sup>41</sup> Criado Miguel, I., *Personalidad de Pío Baroja: trasfondo psicológico de un mundo literario*, Planeta,

amplia obra ensayística que, en opinión de Gonzalo Sobejano, alberga distintas formas emparentadas.

La producción de Baroja como ensayista no puede compararse, en fecundidad, con la demostrada como novelista; pero es extensa si –como para esta edición se ha acordado hacer con buen criterio– se amplía el concepto de ensayo a artículos, crónicas, conferencias, biografías sucintas, estampas de viaje y otros escritos emparentados.<sup>42</sup>

Sin embargo, cualquier especialista de la materia conoce que este terreno no ficcional había resultado hasta hace poco baldío para la crítica, tal vez debido a que el camino del ensayo hacia su aceptación como literatura fue tortuoso. El profesor Romero Luque alude al hecho de que algunas concepciones sobre la literatura tradicionalmente han dejado fuera a aquellos textos que no tenían como rasgo constitutivo el estatuto ficticio. Ahora bien, como recuerda el profesor: “la división entre ficción y no-ficción dista de ser tajante.”<sup>43</sup> Por lo que términos como lo verosímil y lo verdadero “lejos de oponerse radicalmente, pueden combinarse en favor de la consecución de la obra.”<sup>44</sup> De manera que, estos textos considerados como que tratan materia doctrinal y no ficticia pertenecen claramente al campo de la literatura, puesto que “la suma de la voluntad de estilo y una intención comunicativa que aúna verdad y creatividad como fuerza estructuradora del discurso serían las que otorgan al ensayo su estatuto artístico.”<sup>45</sup> En la obra paradigmática de Robert Musil<sup>46</sup> *El hombre sin atributos*, Ulrich, el protagonista, lucha con la cuestión de definir un espacio para aquellos pensadores que encuentran el discurso filosófico estándar demasiado rígido y restrictivo:

---

Barcelona, 1974, p. 9.

<sup>42</sup> Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja”, en el prólogo a *Ensayos*, I, 11. El crítico fecha sus mejores ensayos entre 1917 y 1924, estimando que *Egolatría*, *Horas y Caverna* son sus tres libros culminantes como ensayista y considerando al primero de ellos como el germen de las memorias de senectud. *Ibidem*, p. 12. Además, el crítico añade que sus escritos circunstanciales, conferencias, y mayormente artículos, son “de signo ensayístico cada uno de ellos aunque no su conjunto: *Divagaciones apasionadas*, *Intermedios*, *Vitrina pintoresca*, *Rapsodias*, *Pequeños ensayos*, más otros que el lector hallará en los tres tomos a los que estas páginas intentan servir de umbral.” *Ibidem*, p. 12.

<sup>43</sup> Romero Luque, M.: “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, *ob. cit.*, p. 590.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 593.

<sup>46</sup> Musil, R.: *El hombre sin atributos*, traducción de Feliu Formosa y Pedro Madrigal, Seix-Barral, Barcelona, 2 vols., 2001. Ulrich es un hombre sin atributos, pues se declara inepto para la vida práctica. Frente a la opinión de la necesidad de poseer sentido de la realidad, afirmará que debe existir también el sentido de la posibilidad, y a este sentido iban dirigidos sus escritos y cartas: “Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es. La realidad es la que despierta las posibilidades. Tiene sentido de la realidad; pero es un sentido para la realidad posible.” *Ibidem*, I, p. 18.

Su entrega suprema a la ciencia no consiguió jamás hacerle olvidar que la belleza y la bondad del hombre vienen de lo que este cree, y no de lo que sabe. Pero la fe se había aliado siempre con la ciencia –aunque se tratara de una ciencia imaginada– desde los días remotos de su mágico origen. Y esta parte antigua de la ciencia lleva ya mucho tiempo podrida, y arrastró consigo a la fe hacia la misma putrefacción; de ahí que hoy interese restablecer dicha alianza. Y esto, naturalmente, no hay que hacerlo limitándose a elevar la fe a la altura de la ciencia sino haciendo que la fe, desde esta altura, emprende el vuelo. Hay que ejercitar de nuevo el arte de elevarse por encima de la ciencia.<sup>47</sup>

El ensayo llegó a representar así la forma de expresión idónea para aquellos escritores que deseaban presentar sus ideas y sentimientos de manera distinta tanto de la novela como de la prosa académica estándar. Los ensayos de Pío Baroja comparten estos rasgos. Con su obra ensayística el autor vasco entronca con un género que es desde sus orígenes un excelente medio “no sólo para un examen de la propia conciencia, sino también para una continua investigación de los problemas de España.”<sup>48</sup> Un grupo de escritores españoles que, a principios del siglo XX, se preocupaban de los problemas de su patria con una actitud de la que ya se encuentran notables antecedentes en el siglo XVI con las obras de Antonio de Guevara, las de los ascéticos y los místicos; las de Feijoo, Jovellanos, Cadalso en los siglos XVIII y la de Larra en el XIX.<sup>49</sup> De igual manera lo ve Aullón de Haro, especialista en el género, quien asegura que las pautas que anteceden a la constitución del ensayo “son básicamente localizables en el *Teatro Crítico Universal* y en las *Cartas Eruditas y Curiosas* de Feijoo, en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en las publicaciones periódicas dieciochistas como el *Diario de los Literatos* y *El Censor*.”<sup>50</sup>

Baroja es claramente heredero de esa línea que establece Montaigne, “bautista del género”<sup>51</sup>, y que tiene una influencia nacional indiscutible en la forma de ensayar

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>48</sup> “Desde sus principios, el ensayo español es un excelente medio, no sólo para un examen de la propia conciencia, sino también para una continua investigación de los problemas de España.” Bleznick, D. W.: *El ensayo español. Del siglo XVI al XX*, Andrea, México, 1964, p. 10.

<sup>49</sup> “Los tres titanes de la actividad intelectual española en el siglo XVIII se enfrentan con los problemas de la decadencia de España, en sus ensayos tratan temas sociales, de economía, de pedagogía y de religión. En la primera mitad del siglo XIX la figura que destaca es la de Larra, quien luchó denodadamente para exponer las verdades fundamentales de la vida española, intolerable para quien, como él, conocía su atraso respecto a Europa. Es digno precursor de los de la generación del 98, quienes examinaron de nuevo el espíritu español, al intentar descubrir las razones del estado desastroso de España a principios de este siglo.” *Ibidem*, p. 9.

<sup>50</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Verbum, Madrid, 1992, p. 124.

<sup>51</sup> Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *ob. cit.*, 12.

del padre Feijoo.<sup>52</sup> El benedictino que, según él mismo, inicialmente quería estudiar una historia de la teología, se decidió a practicar una “literatura mixta”<sup>53</sup> de mucha mayor necesidad en España, pues esta era una empresa “cuya meta no es lo agradable, sino desterrar el error común, la práctica supersticiosa, el engaño lucrativo; o sea, dicho de otro modo, la Verdad.”<sup>54</sup> Romero Tobar ve en el discurso feijoniano un claro precursor del ensayo desarrollado ampliamente durante el siglo XIX, puesto que ya contempla una actitud intelectual, una voluntad de construcción artística y la presencia de la primera persona del escritor. Aparece, así, el ensayo del benedictino en una escala intermedia “entre una literatura mixta aureosecular, anclada aún en los fundamentos de las autoridades, y el mucho más inmediato y subjetivo escrito que puede denominarse ya, sin género de dudas, ensayo.”<sup>55</sup> Suárez Granda por su parte incluye, como “los grandes precursores del 98”<sup>56</sup> en la cuestión ensayística, a los tratados en prosa de Francisco de Quevedo y a la obra de Gracián, pues, para Suárez Granda, España es una de las cunas del ensayo y un “país de larga y potente tradición ensayística.”<sup>57</sup>

Alfredo Carballo<sup>58</sup> cuando aborda los rasgos fundamentales del ensayo, parece estar analizando la obra de Baroja. Así, señala que los principales serían la variedad temática, el espíritu crítico, el afán personalizante, la finalidad pedagógica, el problema

---

<sup>52</sup> Aunque en el presente trabajo se estudiarán los géneros afines del ensayo y sus precedentes, se considera, siguiendo en esta línea a María Morrás, que es el paso del Medievo a la Edad Moderna cuando puede decirse que se inicia el camino hacia dicho género: “Este alcanzará su autonomía cuando se deslice de mano del señor de la Montaña en la horma que dará lugar a lo que hoy conocemos con el nombre de ensayo.” Morrás, M.: “Deslindes del ensayo: literatura didáctica y ensayismo”, *Compás de letras. El ensayo*, núm. 5, diciembre, 1994, pp. 67-80. p. 70. Por tanto, las modalidades parecidas que le antecedieron son vistos como tanteos en otros cauces expresivos, rasgos que anticipan la especie literaria, “si acaso, nos las habremos con ensayos del ensayo.” *Ibidem*, p. 68.

<sup>53</sup> Varela, J. L.: “La literatura mixta como antecedente del ensayo feijoniano”, *Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, cuadernos de la cátedra, núm. 18, I, Universidad de Oviedo, 1966, pp. 79-88: “Yo tuve, algunos años ha, el pensamiento de escribir la Hª de la Teología, pero, habiéndolo comunicado a algunas personas cuyo juicio me era y es más responsable, me disuadieron de él, representándome que en España había mucha mayor necesidad de literatura mixta, cuyo rumbo había yo tomado, destinada a desengañar de varias opiniones erradas que reinan en nuestra región, y aun en otras, que de la Historia Teológica.” *Ibidem*, p. 80.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>55</sup> Romero Tobar, L.: *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994, p. 329.

<sup>56</sup> Suárez Granda, J. L.: *El ensayo español del siglo XX (1900-1990)*, Akal, Madrid, 1996, p. 12.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.9. El autor señala como rasgos temáticos principales entre los autores de final de siglo el tema de España, la sensibilidad hacia el paisaje castellano para conocer la historia menuda de los pueblos y el ideario nietzscheano. *Ibidem*, p. 13. Baroja cumple sobradamente con estas características, sus artículos “El alma castellana” o “A Orillas de Duero” ejemplifican sustancialmente esa crítica al problema de España y la búsqueda de la esencia del alma española en el paisaje de Castilla: “El alma castellana dormía ya en los siglos XVII y XVIII, como duerme hoy.” (*ODE*, p. 910). Para los artículos sobre Nietzsche: “Nietzsche y su filosofía”, en *ODE*, p.802. O, también, “Nietzsche íntimo”, en *ODE*, p. 967.

<sup>58</sup> Carballo, A.: “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *Revista de Literatura*, V, núms. 9-10, CSIC, Madrid, 1954, pp. 93-156, p. 138.

de España, el método discursivo y la no intención de agotar el tema. Características que los ensayos de Baroja no han inaugurado en la literatura española, sino que confirman un pensamiento ya identificable dos siglos antes en la obra escrita del padre benedictino Feijoo. El cual se mira él mismo como “sujeto de experimentación”<sup>59</sup> y se aparta para ello, por un lado, del discurso del novelista y, por otro, de la labor del científico. Por eso, tanto sus discursos como sus cartas se circunscriben dentro del ensayismo moderno en la acepción de “escritos inconexos que hacen uso de la libertad formal y estilística para, partiendo de la duda, del cuestionamiento apriorístico de sentencias universalmente admitidas, tantear caminos diferentes por los que aproximarse a la verdad.”<sup>60</sup> El benedictino verá en esta literatura mixta el género idóneo para plasmar la experiencia de lo vivido y, por eso, se decide a escribir unas cartas eruditas y curiosas<sup>61</sup> que le permitan percibir con más claridad lo que oye, probar mejor lo que piensa, o responder a lo que se le opone.<sup>62</sup> En *Teatro crítico universal*, volverá a afirmar que le mueve un deseo de desterrar errores comunes y que la grandeza de su discurso está en penetrar y persuadir las verdades, pues su intención no es “ostentar ingenio”<sup>63</sup> sino “llegar al puerto de la verdad.”<sup>64</sup> Los cimientos del género los funda el padre Feijoo en la experiencia, la razón y la autoridad.<sup>65</sup> Y así lo vio también Azorín en sus *Páginas escogidas* al observar que en la obra del benedictino se “ha producido una fermentación útil; ha hecho empezar a dudar.”<sup>66</sup> Además, junto al convencimiento de que cuanto más inteligente es un hombre, más rebelde será, define la obra de Feijoo de una forma que a

---

<sup>59</sup> Bueno Martínez, G.: “Sobre el concepto de ensayo”, *Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, cit., pp. 89-112, p. 112.

<sup>60</sup> Uzcanga Meinecke, F.: “Prólogo” a *Cartas eruditas y curiosas*, Uzcanga Meinecke, F. (ed.), Crítica, Barcelona, 2009, pp. 7-56, p. 15.

<sup>61</sup> El monje benedictino es de esos pocos críticos de los que Antonio Machado diría que tienen amor por las cosas del espíritu originadas por la curiosidad: “La crítica está llena de supersticiones que se perpetúan por falta de esa curiosidad por lo espiritual, yo diría por falta de amor a las cosas del espíritu. Porque es el amor, y sobre todo la pasión lo que crea la curiosidad. Dejamos que Menéndez Pelayo, o don Juan Valera, o don Perico López nos evalúen nuestra literatura y descansamos en la autoridad de ellos por falta de amor a esas cosas; no acudimos a formar ideas propias porque no nos interesan ni apasionan.” Machado, A.: *Prosas sueltas de Preguerra (1896-1936)*, en *Prosas Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 1513.

<sup>62</sup> Feijoo, B. J.: “El estudio no da entendimiento”, *Cartas eruditas y curiosas*, cit., libro V, carta 6, pp. 299-305, p. 305.

<sup>63</sup> Feijoo, B.: *Teatro crítico universal*, Fernández González, Á. R. (ed.), Cátedra, Madrid, 1985, p. 76.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>65</sup> “Después de probar mi sentir con experiencia, razón y autoridad.” Feijoo, B.: *Teatro crítico universal*, cit., p. 208. La profesora Rallo Gruss señala como los componentes básicos del ensayismo: la sabiduría y la experiencia, además de ver la verdad no en las cosas del mundo sino en el yo que las aprecia, utiliza y refleja. Rallo Gruss, A.: “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *Edad de Oro III*, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 159-180, p. 164, 165.

<sup>66</sup> Azorín, A.: “La inteligencia de Feijoo”, *Páginas escogidas*, Saturnino Calleja, Madrid, 1917, pp. 279-284, p. 284.

la generación de Azorín le resulta familiar: “una sensación de hostilidad hacia un determinado ambiente; así, en síntesis, podemos definir la obra de Feijoo.”<sup>67</sup>

Intención parecida guiará a Baroja en su obra ensayística y memorialística. Para el autor las numerosas acusaciones y reproches que se hacen a su generación era la del pesimismo. Sin embargo, éste no había sido perjudicial para el país: “gracias al pesimismo de estos últimos treinta años, se ha intentado mejorar una porción de errores y de vicios de nuestra vida social, y en parte esta mejora se ha realizado.” (*Ensayos*, II, 29) En un artículo de su obra ensayística *Nuevo tablado de Arlequín* titulado ‘El español no se entera’, Baroja subraya la impotencia de sus coetáneos para ver la realidad: “El español actual es impotente para ver la realidad. No puede, no se entera; además, no tiene curiosidad ninguna.” (*Ensayos*, I, 262) Sólo cuando se era capaz de ver la amarga realidad era cuando brotaba el pesimismo, éste no era el causante de unos escritos tristes y unos autores desequilibrados con su medio ambiente, sino que, más bien, era consecuencia de ver con claridad: “De aquí creo yo que nace el pesimismo de los que van enterándose de las cosas de España. Los que están tranquilos, los que lo consideran todo con un buen aspecto, es que no se enteran. Y ésa es la mayoría de los españoles” (*Ensayos*, I, 263). El pesimismo que se desprende de la crítica hecha a su entorno no persigue más que la mejora de la sociedad y la corrección gradual de sus errores. Cuando se aborda el método utilizado por Baroja en sus ensayos, Vicente Gaos observa que no resulta muy distinto al utilizado en sus novelas:

Yo no creo que, en rigor, haya escrito un solo ensayo. Ahora ¿qué más da? No será un concepto del género “ensayo” lo que me impida apreciar el valor de una parte de la obra de Baroja por la que siento más admiración que por sus novelas, y que, por otro lado, estimo que no difiere gran cosa de ellas. En Baroja el tratamiento del ensayo y el de la novela apenas difieren. Efectivamente, la técnica es en ambos casos la misma.<sup>68</sup>

Y concluye sus observaciones encontrando en los ensayos del escritor vasco los mismos ingredientes que hemos visto anteriormente en el benedictino:

En toda la obra barojiana se respira un respeto y amor estremecidos por la verdad, una seriedad insobornable, el deseo de juzgar conforme a la razón y la

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>68</sup> Gaos, V.: “Los ensayos”, en Baeza, F. (ed.): *Baroja y su mundo*, I, Arión, Madrid, 1962, pp. 246-255, pp. 249, 250.

equidad, un imperativo de exactitud moral correlativo del que le llevaba, como artista y escritor, a expresarse con directa precisión.<sup>69</sup>

Fiel a ese legado continuado por Larra y que desemboca en los escritores de final de siglo, entre los cuales se inscribe Baroja<sup>70</sup>, todos persiguen un mismo deseo, el anhelo de mejora individual y el de la patria. Ahí ha radicado siempre, según Marichal, el secreto de España, paralelo al recorrido llevado por la “tragedia del liberalismo”<sup>71</sup>, que suspiraba por “conciliar dos fuerzas, y dos deberes, la afirmación de la autonomía y de la esencialidad de la persona, y el imperativo social la obligación respecto a la colectividad nacional.”<sup>72</sup> Una generación surgida a finales de siglo fundadora de “un liberalismo renovado que aspiraba a dignificar la existencia humana individual mediante el progreso social.”<sup>73</sup>

En la obra barojiana, por tanto, nos encontramos con que sus novelas son consideradas unánimemente por los críticos como intensamente autobiográficas<sup>74</sup>, que sus veintitrés tomos de ensayos intensifican ese carácter, junto a sus libros de memorias reunidos bajo el título de *Desde la última vuelta del camino*. Esto hace que podamos estudiar en un terreno especialmente fértil para la investigación, pues tanto la obra ensayística no ficcional como la prosa ficcional comparten elementos comunes y, a la vez, presentan divergencias que plantean cuestiones muy debatidas en el terreno teórico, como son las relaciones entre la realidad y la ficción, el ensayo como forma literaria y la autobiografía como género.<sup>75</sup> Formas cuya base teórica se han estudiado menos, aun

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>70</sup> Baroja escribe con motivo de su visita a la tumba de Larra las siguientes palabras pronunciadas por Azorín en reconocimiento al legado dejado por el escritor, que parecía olvidado pero que ansiaban recuperar: “su espíritu inquieto, lleno de anhelos, de dudas, de ironías, de sus ideas amplias, no sujetas a un dogma frío e implacable, sino libres, movidas a los impulsos de las impresiones del momento” (*Ensayos*, I, 199).

<sup>71</sup> “Un país como España, dominado por el dogmatismo, impide el despliegue personalizador de muchos seres humanos.” Marichal, J.: *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995, p. 144.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 10. Y este es el cometido asignado a la novela: “La novela es la historia escrita de las relaciones problemáticas, y en su movimiento constitutivo, entre un individuo y su universo.” Ferreras, J. I.: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, p. 102.

<sup>74</sup> Véase Alberca, M.: *El pacto ambiguo. de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 121 y ss.

<sup>75</sup> En este trabajo se utiliza el término autobiografía para referirnos tanto a la autobiografía con una definición restringida a la historia de una personalidad, como al género que puede englobar escritos autobiográficos variados. Aunque tenemos presente la distinción que Serrano y Sanz menciona en su libro: “La palabra autobiografía no puede coincidir con la denominación de género autobiográfico, siendo éste de mayor extensión, pues comprende hasta las cartas, relaciones de sucesos particulares, de méritos y



cuando el género ensayístico pone en tensión muchos de los elementos con los que trabaja la teoría literaria. Por otra parte, que lo autobiográfico presente una dimensión ficcional abre el debate con respecto a si aun así se le puede asignar un valor de verdad, de autenticidad, a los hechos que narra. El mismo personaje Aviraneta era consciente de que en literatura, e igualmente en sus memorias, a la realidad de los hechos, se le han añadido sucesos inventados y digresiones eruditas, pero que aún así no han quitado, sino más bien completado, verdad ni rigor histórico a la narración de los hechos de su vida:

Como te decía, nada de esto me ha entusiasmado, únicamente la realidad, de chico y de hombre, ha llegado a apasionarme. En la misma literatura no he podido nunca comprender las obras basadas en frases bonitas; si detrás de la ficción poética o dramática no he sentido la realidad, no me ha interesado el libro o el drama. Mi padre no participaba de estas ideas. Él era, por el contrario, entusiasta de la retórica y de las humanidades, y me hacía leer versos académicos y almibarados, que a mí me aburrían. Como te digo, sólo allí donde he vislumbrado la realidad, aunque sea a través de un velo espeso de ficción, he podido sentir interés (*MHA*, I, 148).<sup>76</sup>

Y aunque Aviraneta, en sus diálogos con Leguía, hace ver que prefiere el hecho escueto, una descripción realista de los hechos, sin adornos ni ficciones, el mismo Leguía le contesta, tras su ardua labor como compilador, que se pretenda o no, al escribir todo queda constituido por el velo de la ficción. De ahí, que el profesor Garrido Domínguez mencione que el terreno por donde transitan estos géneros de carácter no ficcional es fronterizo, dentro de un contexto en el que se ha de decidir qué pacto es el que rige, si el de ficción o el del contrato autobiográfico, y dilucidar si tras la construcción del relato autobiográfico se llega o no a la construcción de una identidad:

Lo que se debate en el fondo es si, aun aceptando que el objeto de la autobiografía es la reconstrucción de una vida o la búsqueda del hilo que conecta y da sentido al material biográfico a partir del cual se erige el relato autobiográfico, se puede hablar de la presencia de una identidad. Gusdorf, P. J. Eakin, J. Olney y, por supuesto, Ph. Lejeune opinan que sí, mientras Derrida, P. de Man, Barthes, Lacan y P. Bourdieu, entre otros, sostienen la postura contraria: detrás de la autobiografía (y de cualquier tipo de autoría) no hay nada

---

otros escritos breves que una persona redacte acerca de su vida, los cuales no se deben llamar autobiografías, su verdadera denominación es la de documentos autobiográficos.” Serrano y Sanz, M.: *Autobiografías y memorias, coleccionadas é ilustradas por Serrano y Sanz*, Librería Editorial de Bailly, Madrid, 1905, p. II.

<sup>76</sup> Baroja, P.: *Memorias de un hombre de acción*, I, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 3 vols., 2008, p. 5. A partir de ahora, cada vez que se mencione esta obra se hará de la siguiente manera: *MHA*, número del volumen y número de página.

más que una ‘ilusión biográfica’, silencio, sustitución, vacío y que, en definitiva, todo se resuelve en ficcionalidad.<sup>77</sup>

## 2.2. *La autobiografía y las memorias como géneros fronterizos*

La teoría literaria de los textos de carácter no ficcional de Pío Baroja debe ser estudiada hoy día, puesto que se vuelve imprescindible para una mejor comprensión de lo que significó una vida dedicada a la literatura y, sobre todo, para obtener el mejor fruto de su obra. En numerosas ocasiones, la teoría literaria ha sido denostada por considerarse que una sistematización y clasificación del hecho literario ahogaría la vitalidad de la obra, individual e irrepetible, del creador. No obstante, en este sentido, compartimos la opinión del profesor Romero Luque quien resume a la perfección la importancia del estudio de la poética de un autor:

    Pero este análisis resultaría incompleto, en nuestra opinión, si se olvida la validez y consistencia de su teoría literaria y de sus juicios críticos. Por dos motivos, de un lado, porque es su visión de la literatura la que sostiene, justifica e impulsa su creación artística, de otro, porque la existencia de numerosos textos críticos salidos de su pluma hace explícita su poética y la pone en conexión con otros modelos literarios y las teorías que los sustentan.<sup>78</sup>

Para llegar a un análisis en profundidad de las memorias y de la obra ensayística de Baroja, resulta necesario partir de la consideración general de los distintos géneros que siendo prosa no ficcional se emparentan con la memoria y el ensayo literarios. Así, siguiendo a García Berrio y Huerta Calvo<sup>79</sup> estos géneros han sido considerados por distintos críticos fuera del ámbito de la Poética, por tratar materia doctrinal y no ficcional, de modo que el propósito estético quedaba subordinado en este grupo a los fines ideológicos. Sin embargo, en el caso del ensayo se testimonia que en determinadas épocas ha prevalecido un concepto del mismo muy estetizante, por lo que los límites entre lo didáctico y lo ficcional han llegado, muchas veces, a diluirse. El profesor J. C. Mainer apunta a la problemática de ser un género impreciso, de tono personal y casi autobiográfico y, simultáneamente, a la relación genética que mantiene con la novela:

---

<sup>77</sup> Garrido Domínguez, A.: *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Vervuert, Madrid, 2011, p. 102. Como se verá más adelante en este trabajo, para algunos autores, como García Berrio o Pozuelo Yvancos, ambas posturas no son incompatibles, pues, la dimensión ficcional en el texto autobiográfico no es obstáculo para asignarle un valor de verdad.

<sup>78</sup> Romero Luque, M.: “Juan Ramón Jiménez, crítico literario”, en Morales Sánchez, I. y Coca Ramírez, F. (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 371-386, p. 371.

<sup>79</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.

Su historia está, por lo tanto, muy próxima de la novela moderna que también nació para explorar relaciones muy abiertas entre el hombre y la realidad, en el seno de una fuerte crisis de los géneros literarios habituales y en la estimulante cercanía de un público que parecía anhelar ser lector de relatos. No son pocos los novelistas contemporáneos que tienen mucho de ensayistas y que, de hecho, han explorado también el territorio afín.<sup>80</sup>

La tarea de describir la fisonomía de dicho género, o el de otros que acampan alrededor de este, verifica la necesidad de clasificar los textos en categorías genológicas que conservan así su utilidad operativa para el campo de la teoría literaria. Rara vez una obra se ha reducido exclusivamente a un género único y la inclusión en el esquema literario de determinados géneros originariamente excluidos de la triada clásica es algo que normalmente ha ocurrido. El teórico Jonathan Culler menciona el caso de la novela que, al principio, apareció en un contexto en la que aparecía excluida de la literatura en mayúsculas, más bien aparecía como “un joven advenedizo, demasiado próximo a la biografía o la crónica para ser propiamente literario, una forma popular que no podía aspirar a las mismas elevadas pretensiones que la poesía lírica o épica.”<sup>81</sup> Y sin embargo, dice el autor, que a los tres géneros elementales se le añadió un género moderno, como era la novela, dirigida a una relación más estrecha con el lector a través del libro. De ahí el papel preeminente que se le ha otorgado en el proceso de creación de nuevas formas.<sup>82</sup> Nuestra atención, por lo tanto, debe ir destinada “a precisar la naturaleza de estos géneros que se valen de la palabra para exponer conocimientos o doctrinas sin desatender el interés estético, aunque en algunos casos, éste pueda resultar secundario.”<sup>83</sup> Si cada género clasificado dentro de lo literario presenta un estilo propio, no es porque el estilo proceda de usar unas determinadas palabras en un determinado orden. Antes bien, como recoge Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* es del propio concepto donde se engendra la variedad de estilo; un género como el lírico, el épico o el trágico no surge porque traten materias distintas, puesto que un mismo género puede tratar “qualquier materia que se le ofrezca. Pero trátala con algunos conceptos que son propios suyos y no comunes al trágico ni al épico, de donde nace el estilo.”<sup>84</sup> En la

---

<sup>80</sup> Mainer, J. C.: *La escritura desatada*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, p. 161.

<sup>81</sup> Culler, J.: *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 100.

<sup>82</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *ob. cit.*, p. 230.

<sup>83</sup> Lapesa, R.: *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 179.

<sup>84</sup> Cascales, F.: *Tablas poéticas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 231. Castalio explica la diferencia entre las cosas, conceptos y palabras: “Cosas son aquellas que están fuera de nuestros ánimos y que están en sí mismas. Conceptos son las imágenes de las cosas que se forman en nuestra alma diversamente, según es diversa la imaginación de los hombres. Las palabras son imágenes de las imágenes; quiero decir, aquellas que por medio del oído representan alma los conceptos sacados de las cosas. Por tanto, si alguno dixere

Tabla Quinta, en el diálogo entre Castalio y Pierio sobre la poesía lírica, ante la idea de Pierio de que “las palabras escogidas y la virtud de la elocución haze el estilo y le pone en el grado que quiere”<sup>85</sup> responde Castalio acertadamente:

Oýd lo que responde a eso Torcuato Tasso, gran poeta y gran maestro de la poética. Los conceptos son el fin y, por consecuencia, la forma de las palabras y de las voces. La forma, pues, no deve ser ordenada a favor y gracia de la materia, ni pender de las palabras, antes al revés. Las palabras deven pender de los conceptos y tomar ley dellos. Pruévase la mayor: porque la naturaleza no nos dio la habla para otra cosa sino para significar los conceptos del ánimo. La menor es harto clara. Las imágenes deven ser semejantes a la cosa imaginada y imitada. Las palabras son imágenes e imitadoras de los conceptos (como dize Aristóteles), luego las palabras deven seguir a la naturaleza de los conceptos.<sup>86</sup>

Si los conceptos que se forman en nuestra alma desembocan en diferentes estilos, dilucidar, para la entrada del género didáctico-ensayístico en la parcela literaria, si trata o no materia ficcional o si su finalidad es didáctica o estetizante, sería errar en el camino hacia un mejor entendimiento en la aparición de un nuevo estilo. Más bien el estudio debería ir encaminado a descubrir qué estados del alma describe, qué motiva a aquello que es concepto a buscar una forma literaria, distinta a las ya existentes, para ser expresado. El escritor F. Antal advierte que para definir un estilo no se le puede prestar exclusiva atención a los elementos formales en detrimento de su contenido. Y señala el error en muchos de omitir el hecho de que tanto forma como contenido determinan un estilo y reconoce, finalmente, la existencia de semejanzas en distintos estilos en las que la labor del crítico será, en lugar de subrayar exclusivamente las diferencias, encontrar el significado correcto de estas similitudes:

Si nos fijamos en el contenido descubrimos que los estilos no existen en el vacío, como parece asumir la historia de arte exclusivamente formalista. Más aún, es el contenido del arte el que demuestra claramente su conexión con los intereses de los diferentes grupos sociales para quienes fue creado y estos intereses no son algo abstracto, en definitiva están determinados por factores políticos y sociales muy concretos. En consecuencia, si queremos entender un estilo en su totalidad debemos esbozar sus conexiones con la sociedad en la que está enraizado. Una vez comprendido el carácter de esta relación no exageraremos de más el significado de las semejanzas formales entre estilos de diferentes períodos hasta el grado de utilizarlas con propósitos de definición.

---

que si el estilo nace de los conceptos, y los conceptos son unos en el épico y en el lírico, luego un mismo estilo tiene el uno y el otro, negaré que el uno y el otro tenga los mismos conceptos, aunque algunas veces traten las mismas cosas. Porque él haze sus conceptos particulares con que se diferencia del épico; y por esta diferencia viene también a ser diferente el estilo.” *Ibidem*, pp. 234, 235.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 233.

Reconoceremos la existencia de similitudes, indagaremos sus causas verdaderas y trataremos de otorgarles el significado correcto.<sup>87</sup>

El mismo Baroja no cree en la existencia de un estilo que sea sinónimo de perfección idiomática, de origen formal, sino que entiende el estilo como una modalidad psicológica individual, que “se tiene o no se tiene por naturaleza” (OC, VI, 257), puesto que el estilo procede más bien de “una característica personal”<sup>88</sup> (OC, VI, 257). La emoción lírica, épica o dramática no son vacilantes, la significación de cada una de ellas para la existencia del ser humano es indiscutible, sin embargo, las creaciones poéticas que imitan y desarrollan esa idea de lo lírico o de lo dramático sí pueden ser cambiantes, de ahí el nacimiento de nuevos géneros y el hibridismo de la mayoría de los textos. De esta manera lo explica Chatman en su paradigmática obra:

No debemos esperar que obras concretas sean ejemplos puros de nuestras categorías. Las categorías tejen una red abstracta en la que obras particulares encuentran su sitio. Ninguna obra en particular es un espécimen perfecto de un género: novela, épica cómica o lo que sea. Todas las obras tienen una mezcla mayor o menor en su carácter genérico. No debemos dejar que nos desconcierte el hecho de que los textos tienen inevitablemente cierta mezcla, en ese respecto se parecen a la mayoría de los objetos orgánicos. Son sus tendencias generales las que constituyen el tema de la investigación racional.<sup>89</sup>

Pues bien, a la misma conclusión llega Domínguez Caparrós cuando aborda la evolución de las formas artísticas. El que se analice el cambio de los procedimientos empleados en un objeto estético implica que este deja de ser un artefacto abstracto para adquirir una función en una determinada época: “tampoco se puede proponer una clasificación cerrada y completa de los mismos, ni que valga para todas las épocas, pues ya sabemos que la función de una forma, de un procedimiento, cambia en el tiempo.”<sup>90</sup> De este modo, se abre la tradicional clasificación ternaria de géneros a un cuarto género: el ensayístico-didáctico, el cual tiene subgéneros muy variados, formal e ideológicamente. Así, atendiendo al cuadro del profesor Huerta Calvo<sup>91</sup>, los subgéneros didáctico-ensayísticos pueden repartirse en tres categorías de acuerdo con su determinación formal-expresiva: objetividad (épica), subjetividad (lírica) y objetividad-subjetividad (dramática):

---

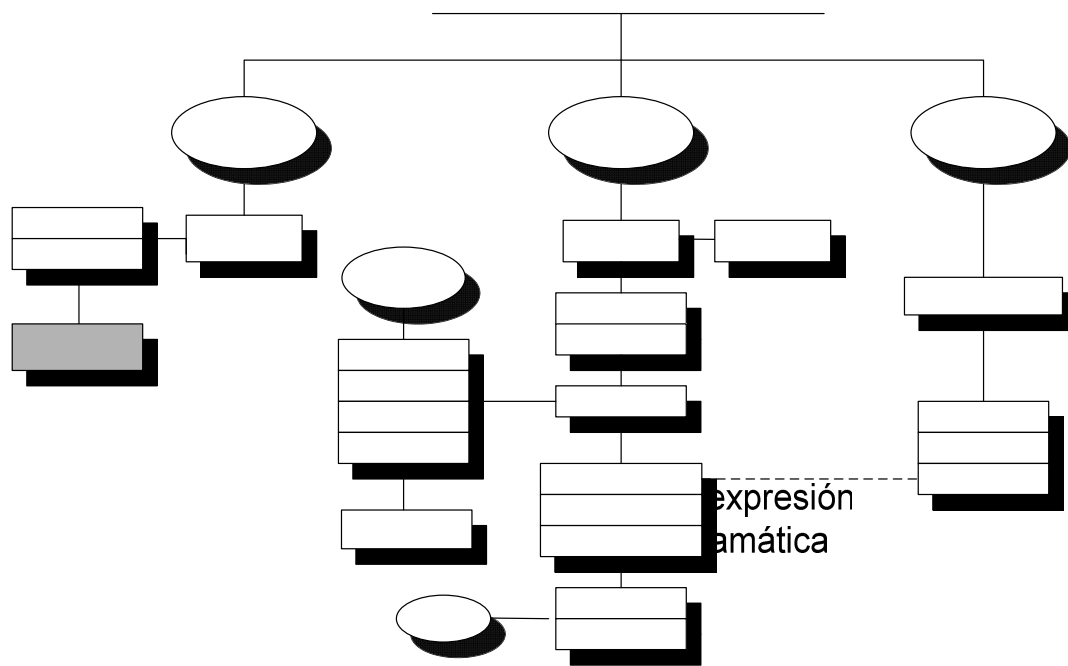
<sup>87</sup> Antal, F.: *Clasicismo y Romanticismo*, A. Corazón Editor, Madrid, 1978, p. 21.

<sup>88</sup> *Ídem*.

<sup>89</sup> Chatman, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990, p. 19.

<sup>90</sup> Domínguez Caparrós, J.: *Teorías literarias del siglo XX*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2011, p. 56.

<sup>91</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *ob. cit.*, p. 219.



Esta clasificación de los géneros didáctico-ensayístico nos hace ver la necesidad de clarificar los distintos subgéneros que componen un género. El filósofo Lucio Anneo Séneca escribió, apoyándose en la autoridad platónica, que necesitábamos en el orden de las cosas buscar primeramente el “género de que dependen todas las especies, que comprende todas las cosas, y del que proceden todas las divisiones”. Una vez definidos cuáles son los rasgos propios y comunes entre ellos será dilucidar si son géneros referenciales o ficticios.

Conviene hacer una distinción básica entre los llamados géneros naturales, categorías abstractas universales que se mantienen a lo largo de la historia; y géneros históricos, grupos de textos concretos que comparten características comunes dependientes de la tradición cultural y social en la que están insertos.<sup>93</sup> Por ello, en nuestro estudio intentaremos combinar la observación empírica con el análisis abstracto, con el fin de que puedan reconocerse tanto las características de carácter universal como las propiedades de las estructuras reales observables directamente en los textos literarios.

<sup>92</sup> Séneca, L. A.: *Epístolas morales*, traducción de Francisco Navarro y Calvo, Luis Navarro editor, Madrid, 1884, epístola LVIII, p. 166. “Así, pues, en cuanto contiene muchas cosas en sí, es género; en cuanto está contenido en otro, es especie. El género, ‘lo que es’, como general, no tiene superior, es el principio de todas las cosas, todo está debajo de él.” *Ibidem*, p. 167.

<sup>93</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *ob. cit.*, p.44. Denominación estandarizada por Todorov, T.: “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

puesto que el género natural se actualiza en el género histórico.<sup>94</sup> La necesidad de utilizar categorías abstractas genéricas a la realidad de los textos viene justificada por la propia naturaleza de la mente humana, que comprende mejor los acontecimientos cuando clasifica los hechos en categorías más generales:

Para poder comprender con su mente la diversidad de los fenómenos, el hombre los agrupa juntos obteniendo un orden y claridad mayores cuando los clasifica en grandes grupos de acuerdo con las categorías más generales. En la historia de la cultura europea se han realizado tales divisiones desde los tiempos clásicos: bien fuera por la estructura de los fenómenos o porque esta clasificación se realizara según la capacidad humana, basta con que las grandes clasificaciones de los fenómenos, sus categorías más generales, hayan persistido a través de los siglos con una tenacidad sorprendente.<sup>95</sup>

Es más, como argumenta García Berrio, esta compatibilidad entre el estudio teórico y el histórico ya estaba perfectamente asimilado en el esquema hegeliano del conjunto de matices que “modulan la transición y las diferencias compatibles entre el cuadro de condiciones-marco de los géneros naturales y el plural inventario de rasgos individualizantes ofrecidos por el conjunto de las modalidades y las obras históricas.”<sup>96</sup> Así, el crítico ve muy ilustrativa la diferencia mantenida por Hegel cuando maneja conceptos como género, tipo e incluso tono. Y es que el sistema hegeliano puede corregir los excesos que cometen hoy habitualmente aquellos que desdeñan el esquema de los géneros naturales a favor exclusivamente de las individualidades pragmática-históricas que presenta cada obra particularmente. Pues, como se intentará demostrar, siguen siendo válidas hoy día las grandes líneas de referencia histórica que marcó Hegel. Su división de los géneros desde una concepción idealista, así como la que hará Goethe con su *Naturformen*, consigue hacer ver que no sólo aborda la cuestión genérica centrándose en su dimensión ideal, sino que tampoco prescinde de las obras literarias concretas que la han materializado.<sup>97</sup> Y esto se ve tanto en Hegel, al contemplar los derivados de la triada literaria, como en Goethe que entiende el género como manifestación histórica de las formas naturales. La voluntad dialéctica de Hegel contemplaba una reflexión del arte, la ciencia de lo bello artístico, como producto del

---

<sup>94</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 457-458.

<sup>95</sup> Tatarkiewickz, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1987, p. 29.

<sup>96</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *ob. cit.*, p. 45.

<sup>97</sup> Véase Huerta Calvo, J.: “La teoría de la crítica de los géneros literarios”, en Aullón de Haro, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, p. 115.

Espíritu (*Geist*). Marcaba una diferencia entre un mundo espiritual y un mundo empírico. Los dos niveles señalados –el espiritual y el empírico– se encontraban unidos en el arte ya que éste era un modo de hacer sensible lo espiritual y espiritual lo sensible. Una idea que para Wellek<sup>98</sup> ya había sido anunciada por Kant<sup>99</sup>, por Schiller y por Schelling. De esta forma, según señala Viñas Piquer:

El gran mérito de Hegel reside, fundamentalmente, en haber conseguido sintetizar, fundir en un sistema estético, una serie de ideas esparcidas en distintos trabajos de distintos autores –Kant, Schelling, Schiller, Solger, sobre todo– y construir así su propio esquema de pensamiento.<sup>100</sup>

Por eso, Hegel define el arte como “la aparición sensible de la idea”<sup>101</sup>, y el medio por el cual toda verdad, para no quedarse en un concepto abstracto puro, “debe aparecer.”<sup>102</sup> Ricardo Senabre menciona que este mismo concepto del arte es manejado por Gustavo Adolfo Bécquer, el cual comprende que “la forma, sea cual fuere, proporciona a la idea una apariencia sensible.”<sup>103</sup> El mismo Baroja concibe la realidad del género de manera similar. Entiende que las clasificaciones son artificiales y un tanto arbitrarias, pero necesarias cuando salvaguardan un concepto que va más allá de lo aceptado convencionalmente, por eso aclara que las divisiones o marbetes utilizados en su estudio sobre el arte de las escuelas germánicas no describen una realidad inmutable, pero sí agrupan una unidad espiritual: “No pretendemos, al llamar a las obras que

---

<sup>98</sup> “La más famosa fórmula hegeliana sobre el arte, ‘la apariencia sensible de la idea’ no es más que la reformulación de aquella unidad dialéctica de lo sensible y lo ideal que hemos visto en Schelling y en Solger. La belleza es lo universal concreto. Este concepto, común a los predecesores de Hegel, recibe ahora una interpretación original.” Wellek, R.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. *El Romanticismo*, II, Gredos, Madrid, 1973, p. 358.

<sup>99</sup> Recuérdese el ejemplo de Kant sobre las hojas del árbol para explicar la necesidad de estudiar tanto el todo como las partes en un sistema organizado: “Al propio tiempo, las hojas son productos del árbol, pero en reciprocidad lo mantienen también, pues la reiterada pérdida de hojas causaría su muerte, y su crecimiento depende del efecto que ellas tienen sobre el tronco.” Kant, I.: *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961, pp. 215, 216. Y añade: “Para que un cuerpo sea juzgado en sí y en su posibilidad intrínseca fin natural, se requiere que todas sus partes, lo mismo por su forma que por su enlace, se produzcan entre sí alternativamente, formando así por causalidad propia un todo cuyo concepto pueda juzgarse, a su vez, inversamente, causa de ese cuerpo.” *Ibidem*, p. 217.

<sup>100</sup> Viñas Piquer, D.: *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p.308.

<sup>101</sup> Hegel, G. W. F.: *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 1971, p. 31.

<sup>102</sup> *Ídem*.

<sup>103</sup> Senabre, R.: “Poesía y poética en Bécquer”, en Cuevas García, C. (ed.): *Bécquer: Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 91-100, p. 95. Senabre pone el ejemplo de la leyenda *El rayo de luna* donde el protagonista cree ver la presencia fugaz de una mujer en el jardín, y se va forjando en su imaginación su figura, su voz, sus palabras, etc., pero finalmente descubre que era sólo un rayo de luna: “La narración posee un sentido diáfano: se refiere a la búsqueda de la belleza ideal, siempre inalcanzable, pero que, para ser sentida y mostrada, debe adquirir forma, corporeidad, y esto es lo que sucede en el relato al encarnarse –utilicemos el término becqueriano– en una figura de mujer.” *Ídem*.



publicamos en este tomo de escuelas germánicas, indicar una realidad indiscutible, sino señalar un tipo de arte que tiene cierta unidad y un espíritu común.”<sup>104</sup> Por lo tanto, las artes expresan una misma concepción del mundo en una etapa concreta y son sus formas las encargadas de desarrollar la cosmovisión de cada época:

Cada época encuentra siempre su forma conveniente y adecuada; y éstas son las que llamamos formas particulares del arte. La imperfección o perfección sólo puede consistir en el grado de verdad relativa perteneciente a la idea misma; pues el fondo debe ser, en principio, verdadero y desarrollado en sí, antes que pueda encontrar la forma que le convenga perfectamente.<sup>105</sup>

Un fondo verdadero que el espíritu romántico encuentra en la imaginación artística. Hegel menciona que es la forma romántica la que llega a la espiritualidad pura mediante sobrepasar al objeto sensible, ya éste no puede contenerla y es sólo entonces cuando encuentra realidad en su mundo propio, en el interior del alma: “Este desarrollo del espíritu, que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico.”<sup>106</sup> Es la capacidad transformadora de la imaginación la que desborda cualquier instancia objetiva del mundo real y se impone a las formas configuradoras de la simbolización artística: “La imaginación es creadora”<sup>107</sup>, dirá el filósofo alemán, y “la obra de arte necesita un sujeto que le infunda vida.”<sup>108</sup> Tatarkiewickz adelanta la aparición de ese espíritu imaginativo creativo al siglo XVIII con el descubrimiento kantiano del hecho incuestionable de que es la creatividad el medio por el cual completamos los datos que recibimos del exterior, necesaria para cada actividad del hombre, y universal e inevitable: “Puede decirse que el hombre está condenado a la creatividad.”<sup>109</sup> No obstante, este espíritu de libertad creativa y de una concepción histórica sobre el género no es sólo producto kantiano o romántico. Según argumenta Aguiar e Silva en su famoso manual sobre la teoría de la literatura, desde el período barroco existe una consideración flexible y abierta a la realidad del género literario. Frente a la concepción clasicista del género como una unidad eterna e inmutable, “el barroco aspira a mayor libertad artística, desconfía de las reglas inflexibles, concibe el género literario como entidad histórica capaz de evolución, admite la posibilidad de crear géneros nuevos y

---

<sup>104</sup> Baroja, P.: *Obras maestras de la pintura. Escuelas Germánicas*, Caro Raggio, Madrid, 1921?, p. 6.

<sup>105</sup> Hegel, G. W. F.: *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 136.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>108</sup> *Ídem*.

<sup>109</sup> Tatarkiewicz, W.: *ob. cit.*, p. 296.

aboga por el hibridismo de los géneros.”<sup>110</sup> De ahí que el arte fuera interpretado desde esta visión como un espacio espiritual, libre de condicionamientos reales y con capacidad de crear en manos de un genio, pues el arte se alojaba en la imaginación poética. Baroja define en uno de sus ensayos titulado “Romanticismos” (*Ensayos*, I, 210), en qué consiste el nuevo espíritu:

El mundo es su patria y lo encuentra pequeño para sus nuevos planes. La imaginación presenta mundos mejores, no más allá de la muerte, sino en la vida, quizá en otro planeta, quizá fuera de la órbita del sol. Nada reposa. La materia, como blanda cera, se amolda al pensamiento del hombre, está dominada y se va utilizando el mayor número de sus fuerzas. La ciencia ha matado a la guerra, ha modificado el egoísmo del hombre, y con ese manantial de brutalidad y de fuerza ha movido el engranaje de la humana piedad. El amor a la idea y el amor a la especie han nacido de la afirmación enérgica del yo. El horizonte de la humanidad se ensancha; es cada vez más extenso, cada vez más azul. En los nuevos espacios abiertos a la mirada, al romperse las nubes de las preocupaciones, al desvanecerse las humaredas de los egoísmos fieros, las ideas aparecen como playas brillantes sobre un mar de plata, iluminadas por luces de infinita blancura. En la atmósfera rarificada del pensamiento, los espíritus se bañan en el éter puro y transparente de lo absoluto y de lo abstracto. Como las gotas de agua de la nube caen en el monte, corren en el arroyo y siguen en el río a perderse en el verdoso mar, así el pensamiento de los hombres, en ansia de lo mejor, va de lo definido a lo indefinido, buscando la senda para fundir su esencia en el mar inmenso de lo infinito. (*Ensayos*, I, 212)

Define don Pío magistralmente el surgimiento y el desarrollo de un alma romántica. Un nuevo concepto del yo y de la vida, ha de tener una expresión lingüística definida la cual pueda contener esa idea de lo absoluto y del alcance de lo infinito. De esta manera, en el estudio de los géneros literarios de nuestro trabajo, se tendrá presente, no sólo sus formas, sino qué puede o ha podido motivar la aparición de estas en determinados textos. Pues una finalidad principal del estudio de los géneros es descubrir qué parte del hombre queda expresada en cada uno de ellos. Como avisó Aristóteles: “Pues, si alguien tuviera la teoría careciendo de la experiencia, y conociera lo general, pero desconociera al individuo contenido en ello, errará muchas veces en la cura, ya que lo que se trata de curar es el individuo.”<sup>111</sup> El mismo objeto tiene la poética staigeriana que llega a la conclusión de que todos los géneros poéticos participan, en distintos grados, en cualquier tipo de poesía realmente auténtica:

---

<sup>110</sup> Aguiar e Silva, V.: *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2005, p. 177.

<sup>111</sup> Aristóteles: *Metafísica*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994, Libro I, capítulo 1, p. 72.

Esta diversidad de participación es la que explica la razón de ser de las múltiples e imprevisibles formas operadas históricamente. Cómo el problema acerca de la esencia de los conceptos sobre los géneros poéticos conduce de suyo a otro más general, a saber: al problema acerca de la esencia misma del hombre.<sup>112</sup>

Para Wellek, en Hegel está el convencimiento de la estrecha vinculación del arte con su época, pues supone una parte esencial de ésta y traduce el espíritu de la sociedad en la que se desarrolla. Aquellos que achacan el excesivo idealismo hegeliano deberían hacer, según Huerta Calvo una revisión del sistema, pues Hegel no contemplaba otro método de conocimiento que “una dialéctica relacional entre la realidad íntima del ser humano, como ámbito generador de la transfiguración simbolizadora de la poesía, y la realidad exterior de los objetos y las representaciones.”<sup>113</sup> De ahí que Carballo Picazo explique el nacimiento del concepto de ensayo como género literario, siempre y cuando sea un nombre aplicado a una posibilidad fundamental de la existencia humana, es decir, que la forma expresiva que adquiere el género sea una consecuencia inmediata de esa actitud.<sup>114</sup> El filósofo Ortega y Gasset expone en sus *Meditaciones del Quijote* que la cuestión del género es universal y eterna y, aunque ya en su tiempo andaba “fuera de moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios”<sup>115</sup>, no duda en hacer una defensa de estos como cauce de confesión humana:

La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas. Y como todo género literario, aun dejando cierto margen, es un cauce que se ha abierto una de estas interpretaciones del hombre, nada menos sorprendente que la predilección de cada época por uno determinado. Por eso la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana entonces.<sup>116</sup>

De acuerdo con lo anterior, se seguirá un análisis descriptivo e histórico de las obras que nos indicará qué hay de permanente en los textos pertenecientes a un mismo género y cuáles son sus cambios. Pues sería un error mantener una escisión tajante entre la *praxis* literaria, los textos existentes, y la teoría literaria. Para Viñas Piquer, la relación entre ambos niveles se ejemplifica en el caso específico de los géneros literarios debido a “la utilidad que estos constructos teóricos tienen para reflexionar

---

<sup>112</sup> Staiger, E.: *Conceptos fundamentales de poética*, estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte, RIALP, Madrid, 1966, pp. 24, 25.

<sup>113</sup> García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.: *ob. cit.*, p. 31.

<sup>114</sup> Carballo Picazo, A.: “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *ob. cit.*, p. 103.

<sup>115</sup> Ortega y Gasset, J.: *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, Cátedra, Madrid, 2001, p. 179.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 230.

sobre las obras concretas.”<sup>117</sup> La agrupación genérica no anula la especificidad de cada obra, esta necesita siempre un estudio individualizado propio para llegar a su verdadera esencia, pero no se puede “cerrar los ojos a la evidencia de que toda nueva obra se sitúa en unas coordenadas genéricas gracias a las cuales se hace inteligible.”<sup>118</sup> La poética histórica más que un método de análisis literario responde a “una necesidad que nace del movimiento mismo y de las exigencias del trabajo teórico.”<sup>119</sup> Puesto que el género literario es una institución, aunque constituya un principio de orden, no es fija, está expuesta al cambio y cuando aparecen nuevas obras, las categorías necesariamente se desplazan<sup>120</sup>; por lo que dar una definición inmutable de los géneros literarios sigue siendo un tema controvertido. Hay voces que defienden la triada genérica y otros que se quejan de su insuficiencia para dar respuesta a las formas proteicas de la literatura que no tienen cabida en el modelo tradicional.<sup>121</sup> La existencia de unos textos en prosa de carácter no mimético cuyo eje es el criterio argumentativo y, a la vez, estético –no olvidemos que ya Lukács<sup>122</sup> fue el primero en establecer el ensayo como una forma de valor artístico–, hace que la clasificación se abra a un cuarto género; bien el didáctico-ensayístico, denominación de Huerta Calvo con la clara intención de unir en un mismo marbete el término tradicional didáctica con el más moderno ensayo, ejemplo de la

---

<sup>117</sup> Viñas Piquer, D.: *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Alfar, Sevilla, 2003, p. 79. Según el autor, para la teoría literaria ayaliana la clasificación genérica se ha de constituir retrospectivamente y es de indudable utilidad pues “facilita el orden en medio del caos provocado por la ingente producción.” *Ibidem*, p. 78. Como “puntos de referencia”, y no “esquemas rígidamente establecidos” los define García Berrio y Hernández Fernández en su libro: *La poética. Tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1990, p. 128.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>119</sup> Genette, G.: “Poética e historia”, *Lingüística y literatura*, selección y prólogo de Renato Prada Oropeza, Universidad Veracruzana, México, 1978, pp. 83-89, p. 88. Viñas Piquer subraya que las reflexiones en la teoría literaria no pueden alejarse de la historicidad que se encuentra en la base de los textos literarios. Viñas Piquer, D.: *Hermenéutica de la novela*, cit., p. 82.

<sup>120</sup> Wellek, R. y Warren, A.: “Géneros literarios”, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1985, pp. 271-285, p. 272. “La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden ‘mezclarse’ y producir un nuevo género. Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o ‘riqueza’ lo mismo que sobre la de ‘pureza’. En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten.” *Ibidem*, p. 282. Aparecen obras, según Schaeffer, que son “ejemplos de multiplicidad genérica”. Schaeffer, J. M.: *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006, p. 49.

<sup>121</sup> Guillén, C.: “Los géneros: genología”, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, pp. 163-165.

<sup>122</sup> Lukács, G.: “Sobre la esencia y forma del ensayo”, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 13-39. Además ve en estos textos una necesidad expresiva y comunicativa de índole antropológica cuando dice en su carta a Leo Popper: “Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida.” *Ibidem*, p. 23.

continuidad de un género que se adapta a su contexto social; bien bajo la denominación de la Argumentación en la propuesta de la profesora Arenas Cruz.<sup>123</sup> Esto es así, puesto que un género no es una entidad abstracta aislada del contexto causante de su nacimiento. Un nuevo género es siempre, según Todorov, la transformación de uno o varios géneros antiguos, ya sea por inversión, por desplazamiento o por combinación:

A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen. Una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra.<sup>124</sup>

Para localizar adecuadamente el estudio del campo autobiográfico no sólo se debe fijar sus orígenes o desarrollo en las fuentes literarias; como todo género literario se ha de conectar éste con el contexto antropológico, social y cultural en el que estas manifestaciones aparecieron y se desarrollaron. Rolf Eberenz sintetiza el modo en que ha de ser tomado un texto perteneciente al género autobiográfico. Debe considerarse como un acto de habla con una determinada función ilocutoria: “una función semejante a la que cumplen frente al interlocutor ciertos actos como la afirmación, el mandato, la respuesta o la pregunta.”<sup>125</sup> La aportación del teórico Jean-Marie Schaeffer aporta luz al papel de los géneros en la explicación del texto literario. El teórico francés afirma que ya no se puede actuar como si un texto no fuera, primero y ante todo, un acto de lenguaje. Esto implica ver al texto como un producto del ser humano, el cual sólo existe en virtud de una causalidad no textual:

Si determinados objetos artificiales pueden formar una clase, es porque poseen ciertas características comunes, y estas características comunes las poseen en virtud de causas ajenas a la clase textual, a saber y concretamente (aunque sin duda no exclusivamente), a determinadas intenciones humanas. Una obra es incapaz de ser causa directa de la existencia de otra obra, por consiguiente, la causa de la existencia de una obra nueva y de sus propiedades

---

<sup>123</sup> Arenas Cruz, M. E.: *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 26. La profesora añade: “Este conjunto de textos reclama un lugar en la teoría sobre los géneros literarios, como cuarto género natural o cuarto modo esencial, transhistórico y universal de expresión y representación de la conciencia humana, al mismo nivel que las tres categorías naturales codificadas por la tradición.” *Ibidem*, p. 27.

<sup>124</sup> Todorov, T.: “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, cit., p. 38, 39.

<sup>125</sup> Eberenz, R.: “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía”, en Lara Pozuelo, A. (ed.): *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Hispánica Helvética, Lausanne, 1991, pp. 37-51, p. 45.

no se encuentra en la clase a la que vamos a amalgamar en virtud de sus propiedades. El género en modo alguno podría ser una categoría causal capaz de explicar la existencia y las propiedades de los textos.<sup>126</sup>

El crítico en el estudio genológico tiene que comportarse como ese lector del que Baroja decía que era a la vez diletante y especialista. Para el autor era necesario ser un diletante para poder tener una idea de conjunto en cualquier ciencia incluida la literaria. Contra la idea extendida de que lo mejor es insistir en el conocimiento de un punto especial y no intentar poseer una cultura amplia, Baroja advierte de la miopía espiritual a la que llega el especialista si este desdeña la visión de conjunto en un hecho: “El hombre que pretendiera llegar a un alto de conocimiento científico, literario o moral tiene que tener la visión del detalle y la del conjunto, abarcar el rincón del paisaje y el panorama. Conocer sólo el detalle no basta” (*Ensayos*, II, 386). La complejidad de la labor desarrollada por el crítico necesitaba trascender del detalle a la idea general:

Hay que tener en cuenta que el especialista que huye de las ideas de conjunto se pierde, generalmente, en detalles inútiles, y no llega a poder construir una teoría o a dar una visión general de los asuntos que le ocupan. Para el hombre inteligente es muy difícil, casi imposible, no intentar darse a sí mismo una explicación del universo y de la vida. Desde un punto de vista práctico, la cultura tiende a producir una idea general de la ciencia, de la moral y del arte que sirva de orientación y de guía en el mundo de las posibilidades de la vida (*Ensayos*, II, 387).

El escritor ve para el estudio científico la necesidad de abogar por el término medio, no quedarse en la miopía del especialista, pero, a la vez, evitar la dispersión de espíritu del diletante. La importancia de construir una buena teoría literaria que dé una visión general de los asuntos radica para Baroja en que es un medio que sirve de orientación y de guía en el mundo de las posibilidades de la vida. Una idea acorde con los acercamientos teóricos de la actualidad. El texto no requiere simplemente un estudio formalista del artefacto teórico; antes bien, cualquier teoría ha de abordar el hecho literario dentro de un proceso de comunicación. Schaeffer señala que la explicación de un texto literario no recae exclusivamente en la inclusión de una categoría abstracta causal, sino más bien en entender la obra literaria como un objeto semiótico complejo:

Una obra literaria, como todo acto discursivo, es una realidad semiótica y pluridimensional. [...] Una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona

---

<sup>126</sup> Schaeffer, J.M.: *ob. cit.*, p. 50.

dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos. Cuando uno se concentra en la globalidad del acto discursivo, más que sobre su simple realización textual, literaria o no, oral o escrita, la heterogeneidad de los fenómenos a los que se refieren los diferentes nombres de géneros deja de ser escandalosa: siendo como es el acto discursivo pluriaspectual, resulta completamente normal que admita varias descripciones diferentes y, sin embargo, adecuadas.<sup>127</sup>

Por tanto, partimos desde esta premisa al considerar la realidad del género como una institución históricamente variable, en la que las categorías que aguarda son dinámicas y se transforman para dar cabida a un texto que tiene realidad en virtud de un acto del lenguaje humano, su intencionalidad y de un contexto determinado.<sup>128</sup> Porque la literatura no se reduce únicamente a la ficción ni a los actos discursivos lúdicos. Algunos géneros como la literatura epistolar, la biografía o la historia han sido admitidos dentro del campo literario. Pío Baroja no duda en deslindar los diversos géneros y diferencia la escritura de una novela, aunque histórica, de una biografía o unas memorias. Interesado en conocer la vida de su antepasado Aviraneta, escribe una novela histórica en donde la multiplicidad de autores que escriben dichas memorias y su distanciamiento irónico con respecto a las versiones oficiales prueban que la obra resultante es ficticia. Sin embargo, cuando se decide a biografiar la vida de Eugenio de Aviraneta la actitud del autor es distinta y el resultado es una biografía del personaje. Baroja afirma en el prólogo a la biografía de su héroe que tuvo que hacer un trabajo de investigación concienzudo para reunir muchos datos de la vida del conspirador, incluso escribió a historiadores que pudieran ponerlo en contacto con documentos y archivos históricos en su afán de ser veraz (*Ensayos*, II, 45). Escéptico con las versiones oficiales decide hacer una labor investigativa más exhaustiva en su deseo de rectificar una versión de la vida de su antepasado que le parece falseada: “No deja de ser curioso que en un país como España, en donde se ha ensalzado a tanto personaje huero, sin valor, sin energía y sin inteligencia, se persiga con la antipatía hasta después de muerto a un hombre como Aviraneta, de gran valor, de gran inteligencia y de gran probidad”

---

<sup>127</sup> Schaeffer, J. M.: *ob. cit.*, p.56.

<sup>128</sup> “En la medida en que un texto no es solamente una cadena sintáctica sino también y sobre todo un acto de comunicación, la identidad a través del tiempo de la cadena sintáctica no garantiza su identidad como mensaje. La identidad sintáctica es sin duda necesaria, pero no es suficiente. Para que haya identidad de mensaje, debe existir también identidad de contexto. Por decirlo de otra manera: puesto que un mensaje sólo puede significar algo en un contexto y en referencia a ese contexto, la identidad semiótica del texto es contextualmente variable, es decir, es indisoluble de la situación histórica en la que este texto se actualiza.” *Ibidem*, p. 93.

(*Ensayos*, II, 48). Es este objetivo de rectificación del error y de desterrar ideas falsas el que lo impulsa a escribir una biografía del personaje que ya había novelado. No obstante, en la práctica biográfica Baroja vuelve a darse cuenta del carácter literario que ha de tomar su escrito: “lo difícil fue, después de reunir esta serie de datos, darles carácter literario” (*Ensayos*, II, 50). Además, reconoce que toda labor histórica no se ha de basar exclusivamente en hechos, sino que es necesario que estos sean completados de manera ficticia: “En muchas cosas me he basado en hechos; en otras, únicamente en indicios” (*Ensayos*, II, 50). Igualmente, en su biografía sobre Juan van Halen, escribe desde sus primeras líneas que está haciendo “una biografía puramente histórica” (*Ensayos*, II, 413). Pero, a continuación, reconoce en qué debe consistir la labor del escritor en obras similares a la que él está escribiendo: “La tarea del escritor debe consistir en estilizarla y en adornarla o únicamente en buscar datos para aclarar sus puntos oscuros. Yo he optado por esto último dentro de la pobreza de mis medios” (*Ensayos*, II, 413). Siendo así, que la originalidad en tales obras se encontraría en el comentario: “En la historia no sé cómo se puede evitar el copiar; únicamente en los comentarios es posible hacer algo original; en lo demás me parece imposible” (*Ensayos*, II, 413). Y como sabe que únicamente en la invención se hace algo original menciona que ha introducido en la biografía un punto de vista dialéctico al hacer hablar al personaje sobre su propia vida. Un perspectivismo que Bajtín señalaría años después como una de las características principales de la novela. Y es que aunque el género biográfico haya sido tradicionalmente adscrito a la Historia, no obstante, mantiene un equilibrio muy precario entre los hechos y las conjeturas, y es por esto, que en numerosas ocasiones, “cuando la angostura del espacio ahoga al biógrafo, siente la necesidad de saltar al territorio más vasto y libre de la literatura.”<sup>129</sup> Como llega a reconocer Manuel Alberca es en una biografía donde se observa el difícil equilibrio entre información y narración, de manera que al biógrafo se le pide que sea, además de investigador e historiador, novelista: “porque sin narración e interpretación, sólo con datos y fechas, ¿qué sería una biografía sino una cronología?”<sup>130</sup>

Además Baroja sitúa la no ficcionalidad de la biografía en un espacio pragmático, al ver en esta la intención del autor de ser veraz y de hacer un trabajo de

---

<sup>129</sup> Senabre, R.: “Sobre el estatuto genérico de la biografía”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias. (1975-1997)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 29-37, p. 36.

<sup>130</sup> Alberca, M.: *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*, Tusquets, Barcelona, 2015, p. 19.



investigación riguroso en la búsqueda de documentos tal como lo haría si no un historiador, al menos, un aficionado a la erudición. El escritor vasco sabe en todo momento deslindar cuándo está haciendo una novela y cuándo una biografía. Pero es consciente de las relaciones de esta con el género novelesco o con cualquier texto perteneciente a la literatura del yo. Querer escribir la vida de otro es un ejercicio de veracidad, aunque también de invención. Una vez más, vuelve a dejar la puesta en práctica de estos géneros a la intención e intereses que persigue él como autor de la obra: “Si yo no hubiera estado un poco harto de novelas de aventuras, hubiera escrito con su vida una novela mejor que una biografía” (*Ensayos*, II, 416). La relación ambigua de la Historia y la Poesía, provoca que la biografía novelada cobre en el siglo XIX un nuevo impulso. Baroja escribe una novela a partir de los datos biográficos que tiene de Eugenio de Aviraneta, un antepasado suyo. Y, posteriormente, le dedica una biografía específica al personaje en *Aviraneta o la vida de un conspirador*; biografía que Romero Tobar califica de “biografía novelesca”<sup>131</sup>, puesto que “al fin y al cabo estamos hablando de literatura.”<sup>132</sup> La biografía en Baroja, aunque prosa no ficcional pertenece a los textos de carácter literario, sólo es su intención de historicidad lo que lo lleva a escribir biografía y no novela:

He dejado la palabra siempre que he podido al personaje biografiado. Muchas veces, en el relato, la expresión es vulgar y poco precisa; pero me ha parecido que cambiarla es suplantarse la personalidad del héroe. En una novela histórica ello, en parte, me parece lícito; pero en una biografía, no. Así que mi tarea en este libro ha sido, si no la de un erudito, la de un aficionado a las investigaciones históricas y a la erudición.<sup>133</sup>

De manera que la autobiografía, las memorias o el ensayo son géneros propios que exige la sociedad en épocas o circunstancias determinadas, pues no hay que olvidar “que no existe un abismo entre la literatura y lo que no lo es, que los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano.”<sup>134</sup> El que se contemple la teoría de los géneros en un trabajo de poética literaria es conservar, en palabras de Batjín, las tendencias imperecederas del desarrollo literario. Y, a la vez, promueve las modificaciones pertinentes que puedan explicar los cambios en la tradicional tríada genérica. El teórico ruso analiza la obra novelística de Dostoievski, en la que ve que el

---

<sup>131</sup> Romero Tobar, L.: “Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX”, *Biografías literarias*, cit., pp. 127-141, p. 128.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>133</sup> *Ídem*.

<sup>134</sup> Todorov, T.: “El origen de los géneros”, *ob. cit.*, p. 48.

argumento se pone al servicio de la idea, lo cual permite combinar el género de la aventura con géneros que aparentemente son tan ajenos como la confesión y la hagiografía. Sin embargo, esta unión con la confesión, con la hagiografía o el sermón, en el siglo XIX era algo inusual desde el punto de vista de las nociones del género que se manejaban, pues se percibía como una violación injustificada de la estética del género. Por este motivo Batjín al abordar la problemática de la obra de Dostoievski, no hace más que afrontarla desde la perspectiva de un entendimiento dialógico tanto de la obra como de la teoría genológica. Puesto que la teoría no debe ser sinónimo de inmovilismo:

El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo.<sup>135</sup>

Y, además, completa en las páginas finales de su obra lo que significó el advenimiento de la novela dentro del panorama genérico literario:

Todo género nuevo completa los antiguos ampliando el horizonte de los géneros anteriores. Todo género corresponde a una esfera preferente de la existencia con respecto a la cual es insustituible. Así, pues, ni un solo género nuevo anula ni sustituye a los antiguos. Al mismo tiempo, cada género nuevo importante influye en todo el conjunto de géneros antiguos: un género nuevo vuelve a los antiguos más conscientes de sí mismos; los obliga a concientizar mejor sus posibilidades y limitaciones, es decir, a superar su candidez. Por ejemplo, ésta fue la influencia de la novela en tanto que género nuevo sobre todos los géneros literarios antiguos.<sup>136</sup>

De igual forma, el ensayo presenta unos determinados rasgos singulares que lo diferencian de otros géneros cercanos. Su modo de presentación lingüística es el que la tradición retórica denominaba *enarrativo* o *exegetico*, un modo que combina exposición y argumentación.<sup>137</sup> Cumpliría, también, las tres funciones del discurso

---

<sup>135</sup> Bajtín, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 156.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>137</sup> Arenas Cruz, E.: *ob. cit.*, pp. 454. El ensayo cumple con las distintas secciones que la retórica antigua destinaba para aquellos textos con una superestructura argumentativa: Exordio, narración/exposición, argumentación y epílogo. Según la profesora, dichos textos, incluidos en la actualidad dentro del género ensayístico, no tienen simplemente una narración o exposición objetiva de los argumentos, sino que más bien, esta exposición aparece “fundida con el comentario personal del autor y sus valoraciones del

ensayístico: crear belleza, persuadir y enseñar.<sup>138</sup> Los dos rasgos principales que dan entidad a dichos textos son su estructura pragmática, que desempeña un papel fundamental como macroacto de habla perlocutivo, y el estilo. Para Arenas Cruz, desde el exordio, cuyo objeto es presentar al receptor el tema y conseguir que muestre una actitud favorable, hasta el epílogo, orientado a refrescar la memoria y despertar una actitud positiva en el interlocutor, el ensayista tiene en mente al receptor.<sup>139</sup> Por otra parte, su voluntad de estilo otorga “una deliberada precedencia a los aspectos formales, incluso sobre la intrincada profundidad de los contenidos específicos.”<sup>140</sup> El profesor Javier del Prado refuerza la idea de que en el ensayo lo que realmente se sobrepone, a diferencia de la didáctica, es su escritura literaria y la intención de persuadir. Es un modo de escritura a medio camino entre la creación literaria y el pensamiento:

La didáctica, en función de su carácter científico, tiende a la sistematización y a la máxima objetividad, y, en este sentido, la forma se subordina en todo momento al contenido, de suerte que su valor depende, fundamentalmente, de la claridad y efectividad con que se presenta la información. El ensayo, donde el subjetivismo en la selección e interpretación de las ideas es esencial, se ofrece ante todo como escritura literaria, de ahí que su valor dependa de la disposición retórica y de las sugerencias y reacciones que sea capaz de provocar. Es una forma abierta tan asistemática y variable como la propia existencia o el movimiento mismo del pensamiento.<sup>141</sup>

Este género alberga una serie de modelos textuales que comparten unas características comunes. Si bien, la práctica ensayística ha contaminado muy

---

asunto.” *Ibidem*, p. 452. Por otra parte, las memorias también serían textos de superestructura argumentativa, puesto que la narración de los hechos de una vida actuaría según su definición clásica desde el punto de vista de la retórica: “La *narratio* consistía en la presentación por extenso de las circunstancias en que ha tenido lugar unos hechos, precisamente los que provocan la causa que se va a defender, debatir o encomiar, su función es, por tanto, la de enmarcar los puntos de partida de la argumentación, pues es indispensable que el receptor conozca los acontecimientos para que la reflexión argumentada sobre los mismos pueda llevarse a cabo.” *Ibidem*, p. 222.

<sup>138</sup> López Alonso, C.: “De los ensayistas al ensayo”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, núm. 5, Madrid, 1994, pp. 17-29. El autor hace hincapié en el poder persuasivo del género, en el cual “la información de meramente objetiva se subvierte hábilmente en dialéctica y argumentativa.” *Ibidem*, p. 28.

<sup>139</sup> Arenas Cruz, M. E.: *ob. cit.*, pp. 190. La profesora analiza en su libro las partes en las que se divide la superestructura argumentativa del ensayo para concluir que desde el exordio hasta el epílogo el autor siempre tiene en mente al otro agente de su discurso, puesto que quiere “predisponer favorablemente al receptor.” *Ibidem*, p. 291. Además, la profesora alude a un tipo de argumento esencial en estos textos: el argumento pragmático: “que es aquel que valora un acto, un suceso, una regla, etc., en función de sus consecuencias favorables o desfavorables.” *Ibidem*, p. 250.

<sup>140</sup> García Berrio, A. y Hernández, M. T.: *La poética: tradición y modernidad*, cit., pp. 157-158.

<sup>141</sup> Prado, J. del: *Teoría y práctica de la función poética. Poesía del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 129, 130. Y vuelve a incidir en las páginas siguientes que “el ensayo aparece entonces como el paradigma de una escritura literaria destinada a expresar ideas y opiniones con objeto de provocar la reacción o adhesión de los lectores a las tesis propuestas mediante una serie, larga y heterogénea, de *argumenta* de todo tipo.” *Ibidem*, p. 145.

particularmente a la novela, las modalidades textuales que se adscriben al género didáctico-ensayístico son los géneros autobiográficos –y en ellos, en especial, los diarios y las memorias–, el género epistolar no ficcional, la prosa didáctica –tratados, estudios y monografías– y, por último, los géneros periodísticos de opinión –el artículo de fondo y la columna–. Para J. del Prado la práctica ensayística tiene como dos de sus rasgos más característicos “la fuerza expansiva de la práctica ensayística”<sup>142</sup> y “cierta condición transgénica del ensayo.”<sup>143</sup> El espacio de la autobiografía no es un espacio uniforme: “el líquido de contar la vida se ha introduciendo en diversas vasijas, como diría Platón, y cada una de esas vasijas va tomando su forma.”<sup>144</sup> El escritor Muñoz Molina alude al hecho de que se suele pensar que las obras teóricas, como muchas veces ha sido definido el ensayo, se diferencian de las llamadas creativas porque se hacen con el raciocinio más que con el sentimiento. Sin embargo, el escritor no comparte tal juicio porque advierte igualmente en las obras ensayísticas “impulsos que su autor no controla y afinidades e inclinaciones que tienen que ver mucho con la vida personal”<sup>145</sup> y expone lo que su propia experiencia lectora le comunica sobre el ensayo:

No escucho sólo la voz imparcial de un estudioso, sino además la de alguien que filtra sus indagaciones académicas por el tamiz de una sensibilidad personal, de una manera irreductible de estar en el mundo, es decir, de una autobiografía.<sup>146</sup>

Entre las características comunes del ensayo, en primer lugar se puede mencionar que estos textos tienen como referente la realidad, pero siempre vista esta desde la interpretación del autor. Éste siempre expone su punto de vista personal.<sup>147</sup> Baroja, que conoce los rasgos del género, recuerda siempre a sus lectores que lo que

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 125. Y más adelante: “En este sentido, la escritura ensayística, además de un género, estrictamente hablando sería una conducta, una actitud o práctica de escritura, susceptible de ser adoptada por cualquier género de la literatura de pensamiento.” *Ídem*.

<sup>144</sup> Romera Castillo, J.: “Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX”, en Puertas Moya, F. E., Mora de Frutos, R. y Pérez Pastor, J. L. (eds.): *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Seminario de estudios sobre relatos de vida y autobiografías, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 17-41, p. 23. El autor ejemplifica esas diversas vasijas de lo autobiográfico como por ejemplo la diferencia entre unas memorias, una construcción narrativa de tipo novelesca, y un diario, con “una estructura mucho más fragmentada, mucho más corta.” *Ídem*. En el artículo se menciona también que la forma epistolar en *Cartas finlandesas* de Ganivet sería otra de las manifestaciones del género autobiográfico, en concreto, de autoficción. *Ibidem*, p. 22.

<sup>145</sup> Muñoz Molina, A.: “Espanías de ida y vuelta”, en Fernández, J. (ed.): *Brevísima relación de la construcción de España y otros ensayos trasatlánticos*, Polifemo, Madrid, 2013, pp. 11-14, p. 11.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>147</sup> Anderson Imbert menciona que para el estudio literario de un texto “lo que de veras merece la pena es el tratamiento personal, no el tema en sí.” Anderson Imbert, E.: *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1979, p. 97.

expone es su filosofía, “mi filosofía” (*Ensayos*, II, 383), y que las ideas proceden de dicha visión personal: “Hablo desde un punto de vista individual” (*Ensayos*, II, 383). Sin embargo, no olvida el proceso comunicativo que constituye todo escrito ensayístico, el cual parte de una voz personal que se dirige a un tú de carne y hueso: “Hablo desde un punto de vista individual, refiriéndome o dirigiéndome al hombre solo que por un esfuerzo de inteligencia y de voluntad puede sobrepasarse y llegar hasta las proximidades y hasta el corazón de la alta cultura” (*Ensayos*, II, 383). Además, se guía por un criterio de verdad, y no por el de verosimilitud de las obras ficcionales. Al menos ésa es la intención que persigue. Plenamente consciente de este rasgo, Baroja repetirá obsesivamente su deseo de ser sincero: “porque tenemos la aspiración de ser sinceros” (*Ensayos*, I, 111) y su resolución de contar la verdad: “hay que seguir contra viento y marea hacia la verdad” (*Ensayos*, III, 229). Aunque transformada esta por la memoria, pues reconoce que “cuando habla uno de sí mismo, finge también” (*Ensayos*, I, 337). Esto nos llevará a plantear en el presente trabajo tanto las relaciones entre la ficción y la realidad como la verdad y la verosimilitud en los textos pertenecientes al género argumentativo.

En segundo lugar, la estructura de estos textos atiende, por un lado, a la exposición de una tesis, y por otro, a la justificación argumentada. El carácter que impulsa la creación de estos textos no sólo persigue una manifestación de contenidos o exposición de ideas, sino la intención de que el lector entienda y comprenda las ideas vertidas e, incluso, las acepte. La dimensión expositiva de estos escritos es vista por Alicia Molero<sup>148</sup>, pero con una finalidad ontológica por parte del sujeto. Creemos que esto es así tanto en el modelo ensayístico como en el autobiográfico. Y es que estos subgéneros cumplen las fases del discurso retórico, pues la intención de ser veraz, exponer hasta el más mínimo detalle los hechos de una vida y que mi yo, como objeto del discurso, sea conocido ante los demás, lleva implícito el deseo de persuadir al lector. De esta manera estos géneros se insertan dentro de lo que el profesor Javier del Prado denomina discursividad: “cuando un texto –ensayo o tratado– se crea como disertación que se organiza como diacronía sintagmática con vistas a la demostración de una

---

<sup>148</sup> “Uno de los rasgos que identifica el discurso autobiográfico moderno es precisamente su dimensión expositiva, que, procedente de los textos didácticos primero y después de la ensayística, entrará a formar parte de la autobiografía cuando ésta sea movida por las inquietudes ontológicas del sujeto.” Molero, A.: *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Meter Lang, Berna, 2000, p. 133.

hipótesis que se convierte al final del trayecto en tesis o en floración de nuevas hipótesis.”<sup>149</sup> Esto nos llevará a otra característica definitoria del género: aunque el texto presente en su superficie un discurso monológico, el tono apelativo de estos escritos asegura el carácter dialógico. Precisamente, esta característica es la novedad que ve Sobejano en los ensayos de Baroja desde que publica *El nuevo tablado de Arlequín*:

Pero lo más nuevo en este tablado, respecto al ofrecido trece años antes, es la libertad antígenérica con que inserta Baroja en una compilación de artículos dos escenas dialogales (“¡Adiós a la bohemia!” e “Indecisión”) y, más todavía, la tendencia a desenvolver el tema del ensayo a través de voces interlocutivas no siempre definidas, en una especie de coloquio que se reproduce sin apenas *verba dicendi* ni acotaciones de circunstancia. Esta forma, ajena a hábitos retóricos heredados, y que desde entonces hasta las Memorias de la vejez usará el escritor muy a menudo, parece resultado de una larga práctica de lo que puede llamarse ‘novela ensayística’, tipo de novela en que el narrador o sus personajes reflexionan conversacionalmente sobre motivos intelectuales o de cultura, y que cuajaría dos años más tarde en el ‘ensayo novelado’ *La caverna del humorismo*.<sup>150</sup>

El escritor quiere compartir, siente la necesidad de justificarse ante sí mismo y ante los demás. Para el crítico Gonzalo Sobejano, la intención del novelista es delinear su personalidad desde diferentes ángulos, el perspectivismo como la mejor manera de conocerse uno mismo: “Hay un modo fecundo y dinámico de enriquecer tal conocimiento: mirarse a través del juicio de los otros, aunque sea erróneo, aunque sea negativo. Novelista experto, Baroja sabe aplicar a sí propio ese arte de definir una personalidad desde plurales y diferentes ángulos.”<sup>151</sup> De forma que cobra sentido la idea central en su estudio sobre el ensayo llevado a cabo por don Manuel Romero Luque quien ve en el dialogismo el rasgo fundamental para entender el género, pues este “pone de relieve el carácter comunicativo, y no meramente enunciativo, que pretende.”<sup>152</sup> El profesor menciona las características que definen al género:

Serían, principalmente, el predominio de la posición subjetiva del autor con respecto a la materia tratada; la variedad de temas, que hace imposible una delimitación de éstos; el empleo de una prosa cuidada pero sin estructura rígida, donde se combinan la exposición y la argumentación; la tendencia a la brevedad como consecuencia de la pretensión del ensayista de no ser exhaustivo; y, finalmente, desde el punto de vista pragmático, la búsqueda de un efecto

---

<sup>149</sup> Prado, J. del: *ob. cit.*, p. 98.

<sup>150</sup> Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *ob. cit.*, p. 15.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>152</sup> Romero Luque, M.: “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, *ob. cit.*, p. 605. Se ha seguido el presente artículo para la exposición de los rasgos del género.

perlocutivo en el lector con la intención de provocar en cada uno de los receptores su propia reflexión continuadora de las propuestas del autor.<sup>153</sup>

Es por esto que para Romero Luque, aun teniendo en cuenta la importancia de todos los atributos que concretan el género, la cualidad causante del éxito del ensayo estaría en el dialogismo. Así que, si se acepta el dictamen de Sobejano sobre que en los ensayos de Baroja la manifestación más sobresaliente de estos subsiste en la pluralidad de perspectivas que el autor vasco despliega para verse a sí mismo, podemos concluir que el ensayo en Baroja, crea un modelo formal excelente al que acudir si se anhela el éxito en la práctica de este género. Así, esta cualidad dialógica mencionada en la que el escritor se distancia de su yo biológico y se desdobra en otros para autoanalizarse desvela una de las claves que confirma el estatuto literario del género ensayístico. Para esto, nos apoyamos en el argumento de autoridad de M<sup>a</sup> Victoria Utrera Torremocha, la cual explica, en un artículo sobre Cernuda y la poesía española del siglo XX, dónde habita la cualidad predominante que delinea a la poesía moderna:

La modernidad cernudiana reside, sobre todo, en la manera que tiene de desplegar varias voces poéticas como correlatos de su personalidad y reflejos objetivados de la experiencia, aspecto que lo vincula a la poesía anglosajona –Browning, Eliot, etc.– y que se convierte en uno de los puntos fundamentales de unión con Gil de Biedma.<sup>154</sup>

Si el poema moderno “pretende desprenderse del subjetivismo plano y aprehender la identidad poética de otra manera”<sup>155</sup>, indudablemente el ensayista que se mira a través del otro, construye su identidad de manera pareja a la persona lírica, revelándose así las concomitancias intrínsecas entre el yo del ensayista y el yo poético. De manera que, la verificación de la *alteridad*, esto es, la aceptación de la necesidad de contar con el otro, sería una prueba decisiva para el profesor Romero Luque de “la gran ventaja literaria que el ensayo ofrece.”<sup>156</sup> Con una postura parecida argumenta Aullón de Haro cuando afirma que “la actividad inagotable de una *dialéctica interior*”<sup>157</sup> es

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 604.

<sup>154</sup> Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V.: “Luis Cernuda en la poesía española del siglo XX”, en Montesa, S. (ed.): *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, II, Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, Málaga, 2005, pp. 137-147, p. 141.

<sup>155</sup> *Ídem*.

<sup>156</sup> Romero Luque, M.: “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, *ob. cit.*, p. 605. Dicha ventaja ofrecida por el género literario ensayístico se asienta en “la de un reconocimiento permanente en dos direcciones, la del autor que se enfrenta a sus obsesiones dejando la puerta de su intimidad abierta y la de los lectores que, asomados a esa realidad, ponen en juego sus propias preocupaciones y reciben el humano consuelo de saberse en sintonía con otros.” *Ídem*.

<sup>157</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica*, cit., p. 24.

esencial en el ensayo, sin la cual este perecería. Por su parte, la profesora Vian Herrero analiza en una de sus obras la cualidad inherente del diálogo, entendido este como una “especie literaria autónoma y sujeta a sus propias reglas distintivas.”<sup>158</sup> Pues bien, la autora señala que la esencia de este género radica en “su forma argumentativa”<sup>159</sup>, afín, de esta manera, a otros géneros practicados en el Renacimiento por el hombre de letras, como el tratado filosófico o la diatriba, para quien “sabiduría y estilo”<sup>160</sup> estaban fusionados armoniosamente para la obtención de un fin práctico:

La argumentación y el estilo cooperaban para fines prácticos: un conjunto de saberes útiles para el comportamiento vital o existencial, una educación que formaba a la vez la voluntad y el intelecto; la persuasión y la discusión elocuente podían ser vías de camino a la verdad.<sup>161</sup>

El diálogo, como indica Jesús Gómez, ya no es un mero procedimiento formal que se pueda utilizar de manera más o menos sistemática sino que como género pertenece a la literatura didáctica, que también es denominada ensayística en un sentido amplio: “El género dialógico se relaciona así no sólo con el ensayo, sino también con otros géneros como la diatriba, la epístola, el discurso y la miscelánea.”<sup>162</sup> Moreno Villa en el prólogo a la obra de Juan de Valdés sitúa a dichos diálogos valdesianos como antecedentes preclaros de los diálogos socráticos “que hoy la fuerza evolutiva del diálogo lo ha convertido en ensayos.”<sup>163</sup> Y además sintetiza aquello por lo que se caracterizan estas obras: “por un apego a la expresión literaria en el buen sentido del vocablo.”<sup>164</sup> Y esto acerca al ensayista o al memorialista a la verdadera labor poética, entendida esta como una función social y un monólogo que es, efectivamente, un verdadero diálogo. Así, Jorge Guillén dirá:

En esa hora de aparente soledad –el escritor se halla casi siempre solo ante su mesa de trabajo– ya está allí otro personaje: el hombre a quien se dirigen

---

<sup>158</sup> Vian Herrero, A.: “Introducción general”, *Diálogos españoles del Renacimiento*, Almuzara, Toledo, 2010, pp. XIII- CLXXX, p. XIII.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. XV. Comenta Vian Herrero al respecto: “Para comprender de forma cabal este género es, por tanto, necesario partir de la base de que la argumentación, es decir, lo que constituye su esencia y conforma su estructura genérica, no se ha entendido siempre de la misma manera a lo largo de la historia.” *Ibidem*, p. XVII.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. XX. Ambas tenían que marchar unidas “pues una elocuencia que no es nada más que retórica no tiene nada que decir, y una sabiduría que olvida hablar carece de eficacia.” *Ídem*.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>162</sup> Gómez, J.: *El diálogo renacentista*, Laberinto, Madrid, 2000, p. 16. El autor más adelante menciona la “contaminatio genérica” entre el diálogo y otras formas literarias, especificando que las ideas expresadas en el género dialogado dependen del proceso discursivo de la argumentación. *Ibidem*, p. 144.

<sup>163</sup> Moreno Villa, J.: “Prólogo” a *Diálogo de la lengua*, Saturnino Calleja, Madrid, 1919, pp. 9-27, p. 20.

<sup>164</sup> *Ídem*.



aquellas palabras. No hay literatura que no sea social, y el monólogo implica un verdadero diálogo en todo momento. ¡Poesía integral! Conocemos su fuente: el hombre entero con todo el rebullicio de su imaginación y su corazón.<sup>165</sup>

Mainer, por su parte, menciona que además del orden fortuito y el autobiografismo del ensayo, este a su vez limita con la epístola y el diálogo. La primera, al emanciparse de las artes medievales y reencontrarse con la libertad dispositiva y el tono íntimo; y el segundo, al organizarse en la propia espontaneidad de una conversación: “Cartas, diálogos y, al fondo, Aulo Gelio, están presentes en la conformación de una obra que ya tiene el título que buscábamos: los ensayos de Michel Montaigne, o el libro como metáfora de uno mismo.”<sup>166</sup> Baroja tiene un claro concepto de lo que supone escribir una obra ensayística. Aunque muchas veces la llamara humildemente centón o cuartillas a dichas producciones, las ve como un modo de expresión de convicciones propias, sin necesidad de aportar datos de justificación, e, incluso, sin necesidad de ir al fondo del asunto: “así que mis comentarios críticos quizá vayan alrededor de la obra más que a su fondo” (*Ensayos*, I, 546). Para el escritor vasco sólo basta con rozar las cuestiones, únicamente con la pretensión de ir a lo que es verdad, o más bien, lo que su yo considera como verdadero. Por eso, en su ensayo sobre la clasificación de los diversos cenáculos literarios que existían en su época advierte que son sus propias ideas, su manera de entender la realidad la que hace dividir en tres fechas dichas generaciones. Aun arbitrarias, son las fijadas por él y por eso verdaderas:

En estas cuartillas no hay esos aparatos de justificación. Estadísticas y datos, que dan un aspecto falsamente objetivo de las disertaciones. Mis palabras quizá parezcan arbitrariedades, pero no lo son. Son convicciones antiguas, arraigadas, a las cuales no he tenido ocasión ni gran habilidad para adornar con perfiles literarios. [...] No trato de convencer a nadie de nada. El persuadir no es mi objeto. Tampoco he de insistir mucho en cada punto. No puedo más que rozar las cuestiones. [...] Mis cuartillas son un resumen sin datos y sin estadísticas. La expresión de una convicción íntima. Quizá se pueda encontrar que la elección de las tres fechas de estas generaciones: 1840, 1870 y 1900, separadas por treinta años de distancia, es algo arbitraria; que se podrían elegir otras tres, anteriores o posteriores; pero a mí me parecen las fijadas por mí las más características. También tengo que advertir que al exponer, aunque someramente, mis ideas acerca de estas tres generaciones, he intentado expresar la verdad más que la utilidad, es decir, ir a lo que considero como verdadero (*Ensayos*, II, 13, 14).

---

<sup>165</sup> Guillén, J.: “Poesía integral”, *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 207-209, p. 209.

<sup>166</sup> Mainer, J. C.: “Fernando Vela o el arte del ensayo”, *Inventario de la modernidad*, Niega, Gijón, 1983, pp. 7-46, p. 20.

Una vez expuestos los rasgos comunes, pasaremos a especificar qué es lo que diferencia a los ensayos de las memorias para constituir diferentes ramas de un mismo tronco, y se hará especial hincapié en qué podemos considerar ensayo y qué autobiografía o memorias, así como sus diferencias, pues son los tres tipos genéricos practicados por Baroja. Siguiendo al profesor Huerta Calvo bajo el marbete “géneros de expresión objetiva”<sup>167</sup>, nos encontramos con la forma básica de este grupo genérico: el ensayo, que cuenta con diversas monografías de carácter histórico y descriptivo.<sup>168</sup> Aullón de Haro sitúa al ensayo en el justo medio del sistema global de géneros, entre el segmento anterior de géneros científicos y el subsiguiente de géneros artísticos: “en la encrucijada de ciencia, pensamiento y arte.”<sup>169</sup> Para el crítico quedaría situado estilísticamente “entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico.”<sup>170</sup>

María Soledad Arredondo<sup>171</sup> resume sus rasgos temáticos-formales de la siguiente forma: el autor, sujeto de la enunciación, sostiene una posición subjetiva.<sup>172</sup> Su temática es variada y su prosa, literaria. Admite la exposición y la argumentación lógica, diferenciándose del tratado científico en que es un escrito breve sin intención de exhaustividad, y contiene una finalidad comunicativa y reflexiva. Esto último es considerado como lo verdaderamente característico del ensayo. Baroja vuelve a acertar en la concepción que tiene sobre el género y en sus artículos literarios ensayísticos apunta a que ha desarrollado su pensamiento “esbozándolo nada más”, (*Ensayos*, II, 385) y que quizá esté “improvisando con torpeza y mal lo que otros hayan dicho con habilidad y bien” (*Ensayos*, II, 385). Además, es interesante señalar lo que dice en la

---

<sup>167</sup> Huerta Calvo, J.: *Los géneros literarios. Sistema e historia*, cit., p. 219.

<sup>168</sup> Véanse también Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Verbum, Madrid, 1992. Bleznick, D.: *El ensayo español. Del siglo XVI al XX*, Andrea, México, 1964. Carballo Picazo, A.: “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *Revista de Literatura*, V, núms., 9-10 (1954), pp. 93-156. Gómez Martínez, J. L.: *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981. Marichal, J.: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984. Varela Iglesias, J. L.: “La literatura mixta como antecedente del ensayo feijoniano” en VV.AA.: *El padre Feijoo y su siglo*, I, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1966, pp. 79-88.

<sup>169</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica*, cit., p. 104.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>171</sup> Arredondo, M. S.: “Sobre el ensayo y sus antecedentes: *El hombre práctico*, de Francisco Gutiérrez de los Ríos”, *1616*, VI-VII, 1988, pp. 167-174, p. 168-169.

<sup>172</sup> Similar opinión expone Gómez Martínez en su libro al decir que lo subjetivo es “al mismo tiempo la esencia y la problemática del ensayo. El ensayista escribe porque siente la imperiosa necesidad de comunicar algo, por la sencilla razón de que al comunicarlo lo hace más suyo.” Gómez Martínez, J. L.: *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, 1981. p. 48.

página anterior, que adelanta lo que en capítulos siguientes se verá en el presente trabajo, sobre su concepción autodidacta, improvisada, de la literatura y la idea del oficio de escritor, sin técnicas ni formación reglada, como afición. Afirma no apasionarle las cuestiones pedagógicas por no creer en su eficacia ya que se declara individualista y específica, desde esta visión, cómo se puede formar un buen escritor:

En la vida corriente se observa, en pequeños casos parecidos, gente que se improvisa, sin formación académica, sin escuela; hombres casi autodidactos. Yo mismo he estudiado medicina y me han dado un título de médico, lo que no impide para que no sepa ya una palabra de esta materia, y que no me atreva a discutir de ella con un practicante. En cambio, nadie me ha enseñado a escribir novelas, y, sin embargo, me han traducido ya bastantes libros, treinta o cuarenta, a diversos idiomas. Es decir, que en lo que me han enseñado no soy nada, y en lo que no me han enseñado, soy algo; poco si se quiere, pero algo. Yo creo que el que tiene afición a una cosa, aunque sea difícil y abstrusa, la aprende (*Ensayos*, II, 384).

Las profesoras Picazo y Montojo<sup>173</sup> hacen notar el diálogo que el ensayista busca cuando hace uso de la palabra. Montaigne, el autor del ensayo como un género nuevo, no pretende reconstruir la historia de su existencia, sino que aspira a mostrar ante los demás la actualidad de su yo íntimo, sin intención dogmática ni pedagógica. Por tanto, comprende que el nuevo método es introspectivo, más que retrospectivo. No obstante, los atributos de reflexividad e introspección, suelen desembocar en que en el ensayo albergue un carácter dialogal; de hecho este llega a ser consecuencia de aquellos. Con estas características queda definido un género del cual Gómez Martínez escribirá lo siguiente, a modo de síntesis:

El ensayista no presenta nada terminado, desarrolla sus ideas al escribirlas, y no lo hace en forma sistemática del que expone algo preestablecido, sino al modo del que piensa en el proceso mismo de escribir. Todo parece provisional y sujeto a revisión. De ahí que la lectura no pueda ser pasiva. Su ideal queda expresado en las palabras de Unamuno: ‘Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el darles pensamientos hechos’. El ensayo es un diálogo donde uno de los personajes es el autor y el otro es el lector. Una vez que superamos el aspecto superficial de la forma, y penetramos en la esencia de lo escrito, no es raro encontrar una inversión de los términos formales: un diálogo dinámico puede

---

<sup>173</sup> Picazo, M. D. y Montojo, A.: “Introducción” a M. de Montaigne: *Ensayos*, I, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 18-19. Incluso añaden: “Sin olvidar que su finalidad última, el establecimiento de una moral personal a través del conocimiento absoluto de la propia individualidad, concede asimismo, a su orientación, una dimensión prospectiva.” *Ídem*.

llegar a adquirir un carácter estático, mientras que el ensayo, sin poseer la forma dialogal, comparte con el verdadero diálogo su energía inmanente.<sup>174</sup>

Este carácter provisional sitúa a Baroja entre los grandes conocedores del género. Él, que se ve indisciplinado y vagabundo entiende que su escritura sea también así, indisciplinada y vagabunda. En su obra *Rapsodias* explica ese carácter de imprevisión que adquieren sus escritos y, por consiguiente, los saltos en su exposición sin seguir una línea homogénea, lo que provoca una exposición de vagas ideas sobre el tema: “Tenía vagas ideas sobre este tema, suficientes para una conversación, pero quizá no para una conferencia estudiada y documentada. Ya puesto en el caso, y con la sospecha de no acertar ni de fijar bien el pensamiento, no he tenido más remedio que continuar” (*Ensayos*, II, 1275). Y sin acertar a fijar bien el pensamiento: “aquí un poco de teoría, allá un poco de anécdota; aquí algo como un sermón, allá como un cuplé” (*Ensayos*, II, 1275).<sup>175</sup> De ese modo, el ensayista deja constancia de sus variaciones emocionales e igual ocurre en unas memorias o autobiografía, por lo que esto les acerca a la confesión.<sup>176</sup> Ambos son géneros literarios y expresiones de seres individualizados a quienes se les concede historia. María Zambrano aclara al respecto:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. [...] Y esto es la confesión: palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación. La confesión es el lenguaje del sujeto. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión.<sup>177</sup>

El ensayo también es palabra a viva voz, pues al igual que los géneros propiamente ficcionales, hinca sus raíces en la tradición oral, constituida por el acervo de *proverbios, axiomas, máximas y aforismos*. Dentro de estos subgéneros literarios mínimos habría que hacerle un hueco a las greguerías, género creado por Ramón Gómez de la Serna que, según Romero Luque, fue su afán por innovar lo existente “o, ante la

---

<sup>174</sup> Gómez Martínez, J. L.: *ob.cit.*, pp. 49-51.

<sup>175</sup> Sobre las relaciones del ensayo con el sermón véase un artículo de la profesora Vian Herrero, quien menciona que el género oratorio en algunas de sus formas como la *quaestio* escolástica, el discurso retórico o el sermón serían incluso “un precedente más claro del ensayo que del género del diálogo mismo.” Vian Herrero, A.: “La noción de ensayo y los monodialogos de Unamuno: el ensayista como paradigma”, en *Compás de letras. El ensayo*, cit., pp. 415-434 p. 421.

<sup>176</sup> Manuel Alberca dice respecto a las memorias de Baroja: “Disponer de unas memorias como las de Baroja nos permite movernos no sólo en el terreno de la sospecha detectivesca, sino en el de la confesión o la declaración personal.” Alberca, M.: *El pacto ambiguo*, cit., p. 120.

<sup>177</sup> Zambrano, M.: *La confesión género literario*, Siruela, Madrid, 1995, pp. 24-29.

insatisfacción del panorama generico en vigor”<sup>178</sup>, lo que le permitió “la creación de un nuevo molde expresivo.”<sup>179</sup> Por último, es sumamente interesante exponer la razón por la que el profesor Romero Luque ve a la greguería dentro del campo de la literatura, pues nos reafirma en la postura defendida en esta tesis sobre la voluntad de estilo para estudiar la aparición de géneros nuevos dentro del sistema literario:

Pero, en cualquier caso, de lo que no cabe duda es que si la greguería pertenece al campo de la literatura es porque en ella se manifiesta, especialmente condensada, aquello que Jakobson denominó función poética y que se caracteriza por la capacidad del lenguaje para llamar la atención sobre sí mismo, por su poder para requerir la atención del receptor mediante recurrencias fónicas, sintácticas o semánticas, en definitiva, por el uso que el autor hace del sistema lingüístico. Éste es, sin duda, como corresponde a toda obra artística, su valor permanente.<sup>180</sup>

No muy lejos de la concepción que Estuardo Núñez tiene sobre el género al verlo como “género literario fronterizo entre la literatura de creación y la literatura de reflexión o ideas, o en otras palabras, fluctuante entre la poesía y la didáctica.”<sup>181</sup> Aunque se debe tener en cuenta que para el fundador del género con sus *Essais* (1580), estos no constituían tanto un género como “una noción de método, del desarrollo de un proceso intelectual”,<sup>182</sup> nuestro concepto hoy de ensayo es el de “una forma literaria constituida por las meditaciones originales de un autor sobre un asunto más o menos profundo, carente de sistematización filosófica.”<sup>183</sup> La finalidad comunicativa y

---

<sup>178</sup> Romero Luque, M.: “Imágenes médicas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, en Torre, E. (ed.): *Medicina y Literatura. Actas del III simposio interdisciplinar de medicina y literatura*, III, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 337-350, p. 338.

<sup>179</sup> *Ídem*. El profesor Romero Luque recuerda la discutible clasificación de la greguería dentro del género didáctico-ensayístico que advierten Hueta Calvo y García Berrio en su conocida obra sobre los géneros literarios, debido a que presenta un componente lírico indudable. Sin embargo, en el fondo, se instalaría, según dichos críticos, “en la tradición del pensamiento fragmentario e ingenioso, no lejos pues del aforismo de la máxima, del refrán o el apotegma.” Cfr. Romero Luque, M.: “Imágenes médicas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *ob. cit.*, p. 339, nota al pie de página.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>181</sup> Núñez, E.: “Proceso y teoría del ensayo”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, núms. 1-4, 1965, pp. 357-364, p. 361. De la misma opinión es Evelyne López Campillo, al considerarlo un ensayo entre la literatura, la prosa de ideas y la ciencia: “Dentro de la prosa de ideas, el ensayo aparece, pues, como un modo de expresión privilegiado de los escritores en épocas en que el saber constituido, la ciencia oficial, está bloqueado, encontrándose incapaz de integrar en una visión global nuevas relaciones (hechos, situaciones, sensaciones). El escritor se haya entonces ante la posibilidad de elaborar una obra escrita que está a mitad de distancia entre las creaciones de un universo imaginario homogéneo y autónomo (poesía, novela, teatro...), la prosa de ideas más sistemática (crítica pura, tratados, panfletos, discursos, memorias, epistolarios, diálogos, debates, biografías clásicas, cuentos filosóficos, artículos de periódico...) y la ciencia propiamente dicha.” López Campillo, E.: “Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, marzo, 1971, pp. 445-460, p. 445.

<sup>182</sup> Cots, M.: “Los enciclopedistas y el género ensayístico”, *1616*, VI-VII, 1988, pp. 181-187, p. 181.

<sup>183</sup> Escartín, M.: “El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín”, *1616*, VI-VII, 1988,

reflexiva del ensayo hace que este se acerque a su concepción inicial de ser un método de desarrollo del pensamiento. Sin embargo, al mostrar, igualmente, atención a las variaciones del yo íntimo y la importancia dada a la introspección, se introduce de lleno en el espacio literario. El ensayo cumple con el requisito principal de una poética que estudia la esencia de lo literario, que es ver lo que está más allá de la materia, y atender a la “tensión emocional”<sup>184</sup>, en términos bajtinianos, que el texto contenga. De igual modo lo ve Montserrat Escartín en su artículo sobre el ensayo como género literario:

Los movimientos internos del yo que se tratan de reflejar necesitan un cauce formal también inestable. Tanto Montaigne como Azorín pasan del estudio del yo a la reflexión de su proceso de creación literaria como algo no desvinculado de ello, porque no se trata de ‘contar’ una experiencia; sino de ‘hacerse o construirse’ en el acto de escritura; de un proceso que se escribe. [...] De ahí el valor del término *Essais* equivalente a la búsqueda o ensayo de una forma sin plan previsto, lo mismo que el Yo en devenir busca su sentido sin juzgar ni clasificar experiencias.<sup>185</sup>

Baroja llega a la misma conclusión que el moralista francés; a través de sus ensayos, descubre que el verdadero escritor es ese ser sujeto y objeto de experimentación. Que el desdoblamiento psicológico en éste, lo lleva a ser y verse “enfermo y médico a la vez, sujeto y observador” (*Ensayos*, III, 282). Por eso se mostrará dispuesto a que le corrijan en sus libros sus errores: “Yo no he tenido ninguna tendencia a defender mis errores, si los he visto claros, y si hubiera sabido de un técnico literario cuyo oficio fuera leer los libros y señalar sus deficiencias, cobrando un tanto por ello, le hubiese mandado mis obras antes de publicarlas, para que las corrigieran” (*DUVC*, II, 182). Dispuesto a dialogar en aquello que piensa o defiende siempre y cuando “la corrección no fuese gramatical, que eso no me interesa mucho” (*Ensayos*, III, 282). Al igual que Montaigne o Azorín, el autor vasco cuando escribe sus memorias lo hace mediante lo que él llama anécdotas y chismografías: “Yo supongo que todas las memorias son un poco anécdotas y otro chismografía” (*DUVC*, II, 304). Incluso una de

---

pp. 189-194, p. 189.

<sup>184</sup> Bajtin, M.: “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, *Teoría y estética de la novela*, Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 13-75, p. 20. Refiriéndose a los problemas de una estética meramente formalista dice: “La estética material no es capaz de fundamentar la forma artística. Queda totalmente sin explicar la tensión emocional, volitiva, de la forma; su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia.” *Ídem*.

<sup>185</sup> Escartín, M.: *ob. cit.*, p. 192. La autora comenta, además, los orígenes literarios del género y la actitud de Montaigne como la misma que tuvieron Plutarco y Séneca y “que revela el descubrimiento que hace el Humanismo de la intimidad del hombre y, en consecuencia, de su interés por los temas de carácter moral y ético, revalorizando modalidades literarias como sentencias, apotegmas y exempla, las tres en el origen de los *Essais*.” *Ibidem*, p.191.

sus lectoras le aconseja que deje de hablar tanto de cosas cotidianas y chismes en sus memorias y se dedique más bien a teorizar sobre las consecuencias de su labor: “Yo creo que una persona con afición por su oficio ha tenido que sacar alguna consecuencia de su trabajo, y parece lógico que la diga con más o menos palabras” (*DUVC*, II, 304). Pues bien, la respuesta del escritor es categórica al mostrarle que precisamente huye de esa pedagogía y que sólo le interesa lo concreto, la relación de hechos vistos y vividos, pues sólo así llega a conocer uno verdaderamente sus ideas, “Escribe uno sin heroísmo. Yo he escrito en serio y en broma ensayos sobre diversas materias, en donde he expuesto mis ideas” (*DUVC*, II, 304), y puede conocerse por dentro: “Por eso es menos expuesto a decir tonterías el escribir algo concreto y claro. Lo que no me gusta es hundirme en la vulgaridad. Con las teorías está uno muy expuesto a eso, con la relación de los hechos, no” (*DUVC*, II, 305). De esta forma, reconoce desde sus primeros ensayos que es su yo el asunto principal de su libro *Juventud, egolatría*: “Ahora unas palabras para hablar del asunto de este libro, que soy yo” (*Ensayos*, I, 439). Y posteriormente verá que, para completar esa descripción de sí mismo y llegar a conocerse, le era necesario un nuevo libro de ensayos, *Las horas solitarias*, que le permitiera hablar de lo que ocurre en el presente:

No puedo dedicarme de lleno a una cosa sin sentir curiosidad por las otras; así, mientras escribo una novela que pasa en el año 1833, necesito hablar de lo que ocurre en el presente. Estas dos líneas que trazan ante mí lo novelesco inactual y la actualidad son dos paralelas, los carriles por donde marchó en este momento. La paralela de la actualidad se reducía antes para el campo visual mío a un par de artículos que jalonaban mi camino. Ahora, un poco corrompido por el relativo éxito que ha tenido *Juventud, egolatría*, pretendo que la paralela de la actualidad se complete y forme un libro (*Ensayos*, I, 447).

Y será esta forma de hablar con cierta perspectiva, sin exhaustividad y como peón, “Parece que me acusa de escribir como un peón; efectivamente, yo he escrito mucho; pero yo no he escrito mucho pensando en la fama y en el Parnaso, he escrito, primero, para entretenerme, y después, para ganar algo” (*DUVC*, II, 204), que deja sus libros en la calle, “He dejado mis libros en la calle, y he pensado: Allá ellos. Si valen, con el tiempo sobrevivirán, y si no valen, se olvidarán” (*DUVC*, II, 204), la que utilice para sus memorias. El escritor reconoce, de esta manera, escribir sin un plan organizado ni sistemático: “He formado este volumen, en parte compilación de cosas escritas ya y en parte de otras nuevas, con cierta prisa. Hasta que no lo vea publicado en libro no me formaré una idea clara de si vale algo o no vale nada” (*DUVC*, II, 306), frente a como lo haría la tarea del especialista: “Yo ya sé que la mayoría de esas cuestiones de las cuales

hablo en este libro han sido tratadas con más conocimiento por especialistas, pero, primeramente, no sé en dónde, y después, creo que el punto de vista del aficionado puede tener también su interés” (*DUVC*, II, 306). Es la curiosidad por verse uno mismo, de contemplar su espíritu que pasa por la vida lo que le impulsa a escribir la mayoría de los artículos que publica:

Así contemplo yo mi espíritu que pasa por la vida. Y si alguien me preguntara si ocupación tan necia era digna de un hombre, le diría que el hombre me parece la cosa más repugnante de este planeta, y, además, le diría que fuera a convencer al niño que se emociona viendo correr la rama por el agua del jardín de que eso no tiene importancia, que no haga caso de la rama que corre por el arroyo, porque hay océanos y acorazados en el mundo. Por esa curiosidad que tengo de mí mismo, y por ese instinto agradable de engañarme que me hace creer que la cáscara de nuez en donde navego es un acorazado, y el canal de riego por donde voy todo un océano, publico estos artículos reunidos (*Ensayos*, I, 107).

Nuestro escritor se da cuenta de que necesita nuevos moldes para vaciar su espíritu: “Voy vaciando el espíritu en los eternos moldes, sin esperar nada de ello. En general, escribo novelas. Esta vez, en lugar de salirme una novela, me han salido unos comentarios acerca de mi vida” (*Ensayos*, I, 336). Por eso, aficionado a las compilaciones y los centones, decide dar rienda suelta a esa nueva necesidad de desahogo traducida en nuevas formas expresivas, ya den como resultado comentarios, apuntes, artículos periodísticos o una autobiografía. Así, de acuerdo con el cuadro anteriormente referido del profesor Huerta, se han de señalar algunas notas esenciales sobre algunos géneros próximos al ensayo. Por un lado, está la miscelánea, que por su modo adogmático, su actitud crítica y su deseo de alcanzar la verdad, es considerada género de encrucijada por la profesora Rallo Gruss, con su parte de ensayo, de novela y de apotegma:

Esta literatura se configura así en la encrucijada del ensayo –discursos breves escritos en libertad compositiva–, la novela –narraciones fabulosas de personajes ejemplares o singulares– y el apotegma –relato muy escueto, que a semejanza del chiste explota la agudeza–.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Rallo Gruss, A.: “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *ob. cit.*, p. 162. La autora apunta a un hecho interesante, que se contrapone a la idea de la no tradición ensayística o autobiográfica en nuestro país, al mencionar que lo que supo aunar Montaigne, era lo que el ensayismo español realizaba de manera diversificada: “El ensayismo español realizó diversificado las tendencias que Montaigne supo aunar: miscelánea, epístola, autobiografía. Si no cuajó como tal género en España, se formuló de manera paralela.” *Ibidem*, p. 165.



La miscelánea es un género cultivado por nuestros humanistas españoles debido a su permeabilidad para abordar temas diversos sin la obligación de seguir un método u orden. La *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y el *Jardín de flores curiosas* de Antonio Torquemada constituyen ejemplos de la utilización de este género como antecedente del ensayo; que sus autores confiesen que es una recopilación o unos “tratadillos”<sup>187</sup> elaborados con “materias curiosas y peregrinas”<sup>188</sup> sin método ni orden procedente de múltiples lecturas, permite entroncar estos escritos con la tradición ensayística. El humanista sevillano, en el prólogo de su libro, aborda el género de la silva y no duda en hallar su filiación dentro de la compilación miscelánea; sin embargo, por los rasgos apuntados parece que habla del ensayo:

Porque lo que aquí escribo, todo es tomado de muy grandes y aprovados auctores, como el que corta planta de muy buenos árboles para su huerta o jardín. Y, aunque no tan bien como deviera, todavía se tocan algunas historias y materias buenas. Escogí, assí, esta manera de escrevir por capítulos sin orden y sin perseverar en un propósito, a ymitación de grandes auctores antiguos que escrivieron libros desta manera. Y también porque, si mi esperança no me engaña y Vuestra Magestad quisiere ver aquí algo, no le importunase el durar mucho en un propósito, y porque la variedad y brevedad suele ser siempre agradable.<sup>189</sup>

El crítico José Carlos Mainer, en su estudio sobre el ensayo, aborda la paradoja sobre el sentido literario tardío que adquirió este género si se compara con que las fechas de la primera edición de los libros fundadores del género ensayístico, los *Essais* de Montaigne y los *Essays* de Francis Bacon, que fueron publicadas en 1580 y 1597 respectivamente. El crítico señala que el primer uso moderno del término ensayo se produce en España en la obra de Clarín “cuando en 1892 titula *Ensayos y revistas* una compilación de sus trabajos literarios.”<sup>190</sup> Mainer ve en el título “la fase final del largo proceso de buscar un nombre para un género y quizá algo más: se quiere determinar la legitimación onomástica del ejercicio de la crítica de cierto fuste en una sociedad

---

<sup>187</sup> Torquemada, A. de: *Jardín de flores curiosas*, Allegra, G. (ed.), Castalia, Madrid, 1982, 96.

<sup>188</sup> *Ídem*.

<sup>189</sup> Mexía, P.: *Silva de varia lección*, I, Castro, A. (ed.), Cátedra, Madrid, 1989, pp. 159, 160. Y en el Proemio a la obra comenta: “Escogí y hame parecido escrevir este libro assí, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre Silva, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron assí.” *Ibidem*, pp. 161, 162.

<sup>190</sup> Mainer, J. C.: “Apuntes junto al ensayo”, en Gómez, J. (ed.): *El ensayo español. Los orígenes: siglos XV a XVII*, I, prólogo general de José Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 7-33, p. 11. El crítico alude el hecho de que el Diccionario de la Academia no incluye la acepción de ensayo hasta 1869 y que hasta 1925 no figura registrada la voz ensayista.

literaria que va asentándose.”<sup>191</sup> Sin embargo, apostilla el crítico zaragozano que fue Unamuno el que consagró el uso intelectual del término. Es a partir de entonces, entre los autores de finales de siglo, donde el género se perfila entre sus afiliaciones extraliterarias con la filosofía, la crítica y la ciencia, por un lado, pero, de otro, “ostenta el aura de vaguedad y la sombra de subjetivismo que son propias de lo artístico.”<sup>192</sup> Y, por tanto, con estas características Mainer observa el regreso del género de la miscelánea en la obra ensayística del propio Pío Baroja:

Al calor del yo, regresó entre nosotros el viejo talante de la miscelánea. No sabría definir mejor lo que significan aquellas notas, desahogos, digresiones contumaces, fragmentos de autobiografía, que Pío Baroja gustó reunir bajo nombres tan reveladores como *Divagaciones apasionadas*, *Vitrina pintoresca*, *Las horas solitarias* o *El tablado de Arlequín*, por no llegar a la estructura dispersa –entreveramiento de recuerdos, noticias y fantasías– de *Juventud*, *egolatría* y de sus mismas memorias *Desde la última vuelta del camino*.<sup>193</sup>

Baroja en sus numerosos artículos deja escrito su afición por las compilaciones, centones y misceláneas y demuestra ser un gran conocedor del género. En un artículo ensayístico titulado ‘Sembradores de dudas’, ya veía Baroja la necesidad de partir de la duda escéptica para ser ensayista, además de mencionar varias obras que a su juicio tienen parentesco con lo que él se propone hacer, confirmando así las diversas formas que puede tomar el género ensayístico:

Este libro me hizo comprender que tengo una gran afición a las compilaciones, centones, misceláneas, etcétera. Tal clase de obras, a veces con títulos sugestivos, como *De subtilitate*, de Cardan; *Silva de varia lección*, de Pedro de Mejía; *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Hidalgo, y *Teatro crítico*, del padre Feijoo, me gustan. Hay un *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, selección de fantasías y de consejas que aprovechó Cervantes en varias obras y de la cual habló pésimamente en *Don Quijote*, que a mí me parece divertidísima (*Ensayos*, III, 197).

Como forma menor del ensayo puede entenderse también el artículo periodístico. La profesora Fátima Coca, que hace un estudio pormenorizado de la columna periodística de carácter literario del escritor Fernando Quiñones, expone que dentro de los géneros pertenecientes a la prensa, “lo literario, entendido como una voluntad de estilo, se utiliza para diferenciar el género de la columna de otros géneros periodísticos como la noticia o la crónica que carecen de ese punto de vista personal del

---

<sup>191</sup> *Ídem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 28.

autor.”<sup>194</sup> Para la autora, el eje central, que diferencia los textos que son literarios de los que no, estaría en percibir si estos presentan voluntad de estilo. Esta se erige en un recurso eficaz para los fines persuasivos del autor: “no lo entendamos como un mero adorno que viste o arropa el texto mediante el empleo de algunas figuras literarias (o retóricas). La literatura forma parte de la construcción del texto.”<sup>195</sup> De modo que, por ejemplo, a principios del siglo XIX, el artículo de opinión, aunque fue un género vinculado en un primer momento al costumbrismo romántico, el tono satírico y agudo de la obra periodística de Larra amplió la temática y sirvió como modelo para muchos escritores del periodismo literario. Baroja aunque escribe muchos artículos periodísticos, y reconoce que el arte se puede realizar tanto en el periódico como en el libro, se posiciona a favor de este último, pues afirma que en aquel sólo se da el aspecto exterior de las cosas sin que haya un reflejo de la vida; en cambio, para nuestro escritor, es en el libro literario donde se ven los caracteres típicos de cada raza y donde se satisface el ansia de ideal que siempre hay en el arte:

No se perdería gran cosa, es indudable, con que Mirbeau, Paul Bourget, Prévost, Gyp, los Margueritte y otros escritores de ingenio se hicieran periodistas, porque lo que ellos escriben es para el momento; pero sería una lástima que Ibsen y Tolstoi, por ejemplo, en vez de hacer dramas y novelas, hiciesen artículos de periódico.” (*Ensayos*, I, 178)

Pérez Vidal en su estudio sobre la obra periodística de Larra alude al hecho de que el escritor romántico cultivó conscientemente en sus artículos distintos géneros asentados, entre los que se hallaban la sátira, el artículo de costumbres y, especialmente, el ensayo. La vinculación de los artículos periodísticos de Larra con el ensayo resulta apropiada para Pérez Vidal pues revela la “evidente continuidad entre los escritos de Larra y la tradición del ensayo en la Ilustración española”<sup>196</sup> y, además, enriquece el concepto ensayístico, puesto que posibilita “la utilización en él de procedimientos como el de los heterónimos o el desarrollo breve de elementos narrativos, lo que resulta importante para definir con amplitud ese ámbito fronterizo de la prosa literaria.”<sup>197</sup> De

---

<sup>194</sup> Coca Ramírez, F.: “Fernando Quiñones. Columnista y literato”, *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, cit., pp. 133-147, p. 134.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>196</sup> Pérez Vidal, A.: “La obra periodística de Mariano José de Larra”, en García de la Concha, V. (ed.): *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, I, Carnero, G. (coord.), Espasa-Calpe, Madrid, 1996, pp. 183-206, p. 195.

<sup>197</sup> *Ídem*. Los trabajos especialmente de Lorenzo Rivero, L. y Varela, J. L. muestran la riqueza de recursos lingüísticos y retóricos utilizados por Larra. Véanse: *Larra: lengua y estilo*, Playor, Madrid, 1977, y Varela, J. L.: *Larra y España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pp. 99-118. Lorenzo Rivero adscribe la prosa

hecho, el crítico Sobejano corrobora en los artículos periodísticos de Baroja la opinión antes apuntada de que el autor construye su identidad en la escritura ensayística: “Cumplía así Baroja, no diré una norma, sino una orientación de su propio instinto humorístico: la de no hacer una obra, sino dejarse ir haciendo por la obra.”<sup>198</sup> Se puede afirmar, además, que la columna periodística y el ensayo son, probablemente, dos de las escrituras que resultan más próximas en la actualidad. Aunque, en general, suele hablarse normalmente de la vinculación entre el ensayo y el discurso periodístico de opinión. Las distintas formas que presenta este discurso serían variantes de la escritura ensayística, cuya estructura superficial puede ser múltiple. Por ejemplo, la crónica a finales del XIX, en opinión del crítico C. Alonso, podía formar parte del campo literario, pues era natural que el cronista, por honor a la firma, “se esmerara en sacar el mayor partido a su ingenio y se aproximara a un tratamiento formal que acabó desarrollando una de las vías más fértiles de interacción entre prensa diaria y literatura.”<sup>199</sup> El mismo Baroja reconoce la inclusión, no sólo en sus ensayos, sino también en la producción de sus obras novelescas del género de la crónica en su afán de ir a los hechos:

*La selva oscura* es una serie de obras de este tipo, en las cuales la novela anda entremezclada con la crónica y la crónica con la novela. Esta afición a la crónica quizá dependa de una gran curiosidad por los hechos y una cierta indiferencia por las palabras (*OC*, VI, 257).

Es este fin de ver claro el que le impulsa a buscar a sus lectores dentro del público de la prensa periódica, pues en el momento en que escribe Baroja resulta crucial y urgente contar con un público ya formado que estuviera preparado y dispuesto para el nuevo espíritu de renovación. Ara Torralba considera no como géneros menores sino como el germen del discurso barojiano las crónicas y artículos que el escritor vasco escribió en la prensa, un vehículo adecuado que facilitó su participación en la

---

periodística larriana al ensayo: “La prosa española del tiempo de Larra no contaba con una representación significativa en ningún género literario, y menos en el ensayo, que es su género. Sus escritos periodísticos son en su mayoría ensayos, y quizá los primeros escritos en español.” Lorenzo Rivero, L.: *ob. cit.*, p. 54.

<sup>198</sup> Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *ob. cit.*, p. 28.

<sup>199</sup> Alonso, C.: “Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia”, en Romero Tobar, L. (ed.): *El camino hacia el 98. Los escritores de la restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 207-255, p. 218. además, el autor clasifica algunos escritos barojianos como crónicas: “¿Qué eran sino crónicas la serie *Cabriolas* de Pío Baroja en *El País* (1899-1900), o algunos trabajos publicados en *El Imparcial* o en *El Globo* antes de 1903? Algunas de ellas fueron recogidas por sus autores en volúmenes, de los cuales sólo unos pocos llegaron a despertar cierto interés, e incluso, pasaron a ocupar lugares destacados en sus bibliografías, como *El tablado de Arlequín* de Pío Baroja.” *Ibidem*, pp. 219, 220.

renovación literaria modernista: “Todo se ensayó en el laboratorio de la crónica: mixtura de diálogos y relaciones, de prosas poéticas y descripciones, de argumentaciones definitivas y propiamente intelectuales.”<sup>200</sup> No obstante, aunque la prensa jugó un importante vehículo de comunicación entre escritores y lectores, el discurso barojiano se empezó a formar prácticamente desde su primera obra *Vidas sombrías*, como se ha expuesto anteriormente en este trabajo. Ahora bien, la difusión masiva de un medio de comunicación como la prensa, sí consiguió hacer que la sensibilidad del discurso barojiano alcanzara al máximo número de lectores con una disposición espiritual semejante a la del escritor. Por eso Baroja repetirá en diversas ocasiones que ya el gran público no le interesa, sólo “unos cuantos amigos un poco solitarios, como yo” (*DUVC*, II, 305).

En la biografía, desde la Antigüedad ensayadas por Plutarco en *Vidas paralelas*, aparecen trazos que permiten su filiación dentro de los géneros colindantes al ensayo. En muchas ocasiones, esta se centra en describir y narrar la vida de de santos (hagiografía) con elementos más idealizadores que verídicos.<sup>201</sup> En la actualidad, sin

---

<sup>200</sup> Ara Torralba, J. C.: “Prólogo” a *ODE*, pp. 11-29, p. 15. En lo referente al origen de su discurso señala: “Son artículos donde Baroja ensaya, donde va modelando su peculiar discurso; siendo consecuente con la intención metafórica, prueba con éxito la prosa poemática, con sus estribillos, ritmos y ritornellos, y lo hace en cuentos, pero también en textos preciosos sin apenas anécdota, como “Melancolía” o “Duerme Madrid”; se adiestra en el diálogo, en la descripción, en la frase corta, en el párrafo exacto frente al período rotundo de los escritores retóricos; halla, en definitiva, no sólo la marca personal de su discurso, sino la convicción de que todo cliché, género y troquel es inútil e indiferente para la creación literaria.” *Ibidem*, p. 17.

<sup>201</sup> “La hagiografía se origina en las relaciones oficiales del proceso y ejecución de los mártires, y presenta una evolución condicionada por la presencia cada vez mayor de lo subjetivo.” Véase Baños Vallejo, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media: tipología de doce vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, 1989, p. 109. Baños Vallejo menciona algo muy relevante a la hora de estudiar la teoría genológica de la hagiografía, pero que se puede aplicar al estudio de cualquier género, y es revelar que ningún elemento aislado de contenido o de intención puede considerarse específico de un género “pues cada uno de sus componentes puede encontrarse en otros géneros, pero su combinación sí es peculiar, siendo posible hablar entonces de un sistema específico de la hagiografía.” *Ibidem*, p. 134. Por lo tanto, aunque el autor reconoce que la hagiografía está muy relacionada con la biografía, sin embargo, al poseer unos rasgos evolutivos, formales y temáticos muy peculiares ha de considerarse un género diferenciado. Esto es aplicable a los géneros que se estudian en este trabajo, como las memorias, la autobiografía o el ensayo, pues aunque, sin duda, tienen características comunes, sus rasgos propios en cuanto a forma y contenido los convierten en géneros distintos. Y esto es así porque la realidad genológica siempre ha de considerar que las formas literarias no son inmutables, sino que evolucionan. La caracterización de un género literario no debe limitarse a un único punto de vista, “sino que ha de incorporar cuantos elementos se muestren pertinentes, atendiendo tanto a la forma y contenido de las obras como a su visión del mundo y a aspectos de la creación y la recepción.” *Ibidem*, p. 24. De ahí que Baños Vallejo mencione la necesidad de atender al sentido global de la obra: “ésta responde a una intención y a una función social, que han de ser por tanto elementos preeminentes en la caracterización del género. Para delimitar la intención será preciso un análisis interno de la estructura y contenido de las obras del *corpus*. Sin embargo, un estudio comparativo con otros géneros literarios contribuirá notablemente al conocimiento de la función, pues revelará lo distintivo de cada cual, si aceptamos que

embargo, abarca un sentido más amplio, ya que no solo aparecen escritas aquellas vidas de santos, sino también las referidas a personajes públicos y políticos. Es un género, el biográfico que, según el profesor Antonio Morales Moya, está acampado “ciertamente muy cerca de la literatura,”<sup>202</sup> El escritor García Gual señala el prelude del género ensayístico en la biografía y en la diatriba epistolar, practicadas en la antigüedad por Plutarco y, por tanto, considerar la obra de este escritor muy próxima al ensayo: “La influencia de Séneca y Plutarco en los *Ensayos* de Montaigne es enorme y está sobradamente reconocida en el mismo texto. Fundamentalmente recae sobre el contenido moral, pero alcanza también a la forma misma.”<sup>203</sup> Por su parte, Francisco Jarauta ve el discurso ensayístico una nueva forma en la que “el sentimiento esté articulado a la exactitud, la razón al entusiasmo, la verdad a la ilusión. Conviértese así el ensayo en los diálogos socráticos de nuestro tiempo.”<sup>204</sup> Por último, hay que mencionar el sermón, en un primer momento vinculado a la función predicadora de la Iglesia. Ha sido considerado como la forma contraria al diálogo socrático o lucianesco<sup>205</sup>, por ser portavoz de una visión monológica del mundo, enfrentada al descubrimiento de la verdad mediante la dialéctica. Sin embargo, el sermón es mencionado por Bajtín entre esos géneros que abandonan sus “hábitos monologales”<sup>206</sup>, se combinan con otros géneros y dan lugar a las variantes de la novela y de la prosa literaria que surgen en el siglo XX. Señala, además, al diálogo socrático y a la sátira menipea como claros antecedentes.

---

existe un *reparto de las funciones sociales* entre los diversos géneros. *Ibidem*, p. 19.

<sup>202</sup> Morales, A.: “En torno al auge de la biografía”, *Revista de Occidente*, núms. 74-75, julio-agosto, 1987, pp. 61-76, p. 63.

<sup>203</sup> García Gual, C.: “Ensayando el ensayo: Plutarco como precursor”, *Revista de Occidente*, núm. 116, 1991, pp. 25-42, p. 28. Y el autor nos da otro elemento decisivo en el género ensayístico, la individualidad: “A través del ensayo se expresa una actitud personal, un temperamento, una visión singular; tras la reflexión, se percibe la silueta de un escritor que quiere firmar y dejar constancia de su yo literario.” *Ibidem*, p. 36.

<sup>204</sup> Jarauta, F.: “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, núm. 116, 1991, pp. 43-49, p. 49.

<sup>205</sup> De hecho, Bataillon en su libro sobre el erasmismo menciona que para la renovación espiritual que llevó a cabo el reformador tuvo tanta relevancia dicho género dialógico, que sus contemporáneos consideraban a Erasmo el Luciano moderno: “En él parecían haber cobrado nueva vida el sentido crítico, la ironía, la elegante y seca fantasía del gran despreciador de los mitos que sirven para explotar la credulidad popular.” Bataillon, M.: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 643. Además muestra las innovaciones en el género llevadas a cabo por Erasmo: “El coloquio típicamente erasmiano se creó el día en que Erasmo se propuso dar como materia de estas conversaciones algo distinto de las acciones de la vida diaria, algo distinto también de simples discusiones de ideas que se levantan por encima de las contingencias del momento, es decir, el día en que introdujo en ellos observaciones sobre las costumbres, alusiones a los acontecimientos políticos, dardos satíricos apuntados contra individuos o contra categorías de hombres, confidencias o recuerdos personales, debates acerca de las cuestiones religiosas más candentes.” *Ibidem*, p. 644.

<sup>206</sup> Bajtín, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, cit., p. 397.

Por otra parte, si pasamos a definir aquellos géneros de expresión subjetiva como el espacio de lo autobiográfico o como escritura autobiográfica se aprecia que del tronco común de este árbol salen diversas ramificaciones.<sup>207</sup> Así aparecen las autobiografías y las memorias. Las primeras centrándose en la vida, fundamentalmente, del autor, la historia de su personalidad; mientras que las segundas lo hacen en los contextos en los que ésta se desarrolla, adquiriendo este contexto más relevancia que lo individual. Quien redacta unas memorias lo hace para dejar constancia de su participación en un panorama histórico que cree digno de consideración por los lectores. Baroja ensaya diversas formas y sabe de antemano que el resultado es una prosa distinta a la novelesca. Puesto que su intención es igual a la de Montaigne, buscar al “hombre de siempre con sus pasiones y sus pequeñeces en sí mismo” (*Ensayos*, III, 200), sus ideas e impresiones quedan expresadas en una nueva prosa que tiene como antecedentes a Montaigne y Bayle y con la que Baroja se identifica plenamente:

Montaigne leía los clásicos, sobre todo a Plutarco y a Séneca, para extraer pensamientos y sentencias y llegar al conocimiento del hombre en general, y como el hombre, según él, es ondulante y diverso por esencia, tenía mucho que estudiar. Montaigne escucha la voz de la filosofía cuando se dedica al estudio del hombre. Entonces hace una buena obra, según él. Cuando ella se entrega a especulaciones temerarias, la abandona. [...] El arte de la composición de la prosa no le interesaba a Montaigne, como no le interesaba a Bayle. Montaigne no es un estilista, pero es un hombre que sabe decir las cosas muy bien. Sobre su fondo de cultura latina tiene ingenuidad y al mismo tiempo malicia. No compone el párrafo con una norma porque comprende por instinto que el párrafo elocuente es monótono y campanudo y que hay ideas e impresiones que se expresan mejor en una prosa amorfa y sin huesos, que en otra con columna vertebral y corsé (*Ensayos*, III, 201).

Ricardo Velilla subraya, igualmente, el paralelismo existente entre la obra barojiana con las divagaciones personales de muchas páginas de Montaigne: “tras este conocimiento de sí mismo, como lo hizo Montaigne, pasa Baroja al conocimiento de los otros hombres y del universo.”<sup>208</sup> No obstante, dentro de lo ensayístico, forma que resurge con fuerza en algunos intelectuales de la España de principios del siglo XX, existen diferencias; mientras un ensayo es una demostración de la personalidad del autor

---

<sup>207</sup> Romera Castillo, J.: *Escritura autobiográfica*, Visor, Madrid, 1993, pp. 39-53. Para la definición y delimitación de los distintos géneros que componen lo autobiográfico seguimos al profesor Romera Castillo.

<sup>208</sup> Velilla, R.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *Letras de Deusto. Número extraordinario Pío Baroja*, Universidad de Deusto, Bilbao, núm. 4, julio-diciembre, 1972, pp. 161-170, p. 169. Además, Velilla Barquero apunta a las dos notas esenciales de la obra del escritor vasco: “Autobiografía y divagación, he aquí, por lo tanto, las dos notas esenciales, que, ciertamente, rebasan, según se ha dicho muchas veces, este género literario concreto para abarcar casi toda la obra barojiana.” *Ibidem*, p. 170.

al presentar el discurrir de su propio pensamiento ante un determinado tema, una autobiografía pretende una clarificación y constituye una autodefensa del yo, o yo es, que fue o se es. Cuando justifica la redacción de su primera autobiografía afirma: “Estas cuartillas mías tienen, pues, un objeto de esclarecimiento, de explicación. Intentaré aclarar mis ideas y sincerarme, porque todos los que escribimos necesitamos, por una cosa o por otra, que nos absuelvan” (*Ensayos*, I, 847). Asimismo, en un artículo recogido en *El tablado de Arlequín* y titulado ‘Confidencias de un hombre de pluma’ afirma que dichas confidencias persiguen la finalidad de defenderse ante los demás y demostrar que su alma es clara y su espíritu transparente:

Cuanto mayor es mi insistencia en demostrar que siento lo que digo, más los que me oyen creen que finjo y que soy un bufón redomado. Yo ya no puedo hablar en serio; cuanto más en serio hablo más creen que me río; mis amigos piensan que tengo tercera y hasta cuarta intención, y no tengo muchas veces ni primera. Soy un alma clara, un espíritu transparente, pero de puro transparente algunos se figuran que soy oscuro y tenebroso. Estas confidencias creo que demostrarán hasta la evidencia mi candor (*Ensayos*, I, 213).

Por último, están las memorias que centran la atención en la realidad exterior: “Algunos me dicen que debía escribir memorias, ya que es uno viejo y ha visto pasar cosas interesantes por delante de los ojos. No sé si los recuerdos tendrían interés, ni si los podría contar bien con detalles, porque datos, fechas y personas se van esfumando con los años en mi cabeza” (*Ensayos*, III, 174). Las memorias constituyen un género próximo a la autobiografía, es decir, son también un relato cuyo objeto principal es la confesión de un individuo, pero que, a diferencia de la autobiografía, no refiere sólo la vida individual del autor.<sup>209</sup> La memoria ha sido un género que tradicionalmente ha pertenecido al ámbito histórico por su intención de retratar con fidelidad una época determinada. Ahora bien, el hecho de que sea la visión personal del memorialista la que prevalezca sobre una descripción aséptica u objetiva de los sucesos, sitúan este género en el interregno entre ficción y dicción. Es necesario hacer hincapié en esta cuestión,

---

<sup>209</sup> Véase Picazo, M. D. y Montojo, A.: “Introducción” a *ob. cit.*, I, p. 19. Si anteriormente se ha diferenciado la autobiografía del ensayo de Montaigne, posteriormente, las profesoras Picazo y Montojo destacan dos diferencias esenciales entre las memorias y el ensayo: “Las narraciones fragmentarias carentes, en apariencia, de conexión alguna con el yo cumplen una función concreta: garantizan al lector la irremplazable realidad de su persona. Por otra parte, el memorialista emprende su tarea con objeto de dejar a su familia su recuerdo personal o el testimonio de algunos acontecimientos vividos o presenciados o, incluso, a toda una colectividad. No es el caso de los ensayos. Montaigne no pretende dejar ningún legado a la posteridad, siente el deseo de ser escuchado, pero rechaza categóricamente toda posibilidad de ofrecerse como ejemplo. No hay moraleja alguna, sino tan sólo voluntad de conocimiento personal.” *Ibidem*, p. 20.



pues la intención de Baroja en las memorias es mirar un conjunto de hechos históricos, aún sabiendo el escritor el trasfondo autobiográfico de toda obra:

Todo el que intenta mirar un conjunto de hechos históricos o literarios con sus propios ojos toma un carácter de egotista, de personalista, exagerado. Esto me pasa a mí, como le pasaría a cualquier otro escritor (*DUVC*, I, 157).

Es más, en la parte final de sus memorias, Baroja reitera como empresa irrealizable el llegar a descubrir totalmente el yo; de ahí que reconozca lo siguiente:

Lo que escribo es muy exterior; pero lo interno es tan inconcreto, tan difícil de expresar, que no es posible llegar a hacerlo. Habría que emplear unas palabras infantiles que se entendieran y no estuvieran gastadas por el uso (*DUVC*, III, 514).

Sin embargo, no se debe olvidar que el ensayo, la autobiografía y las memorias comparten la firme voluntad de “dar un concepto claro del mundo” (*Ensayos*, III, 158) y que, en nuestro caso, es un concepto del mundo barojiano. El escritor vasco, en sus memorias, hace gala de ser un hombre de convicciones firmes que no han variado con el paso de los años. Su oficio como novelista lo lleva a describir el ambiente en el que vive de manera exacta y fiel. Así, su idea de ser un observador objetivo de la realidad tal como si fuera un científico, ya la había explicado con anterioridad en el prólogo de su libro *Las noches de buen retiro* (1934) donde señala su tarea de fijar a sus contemporáneos igual que el entomólogo clava en un cartón sus insectos:

A usted y a mí, el tiempo nos ha clavado con el alfiler en el cartón como un entomólogo a un insecto. Yo intento clavar ahora a nuestros contemporáneos con idéntico alfiler en el mismo cartón en calidad de curiosidades arqueológicas. Ahora puedo impunemente tomar del natural tipos, paisajes y sucesos sin molestar a nadie; porque estos tipos, sucesos y hasta paisajes han quedado la mayoría transformados casi por completo: borrados por el tiempo irreparable (*OC*, VI, 588).

El escritor vasco participa, y se convierte en precursor con su ejemplo, de la nueva forma de escribir que asumirá la novela contemporánea, y en general, la literatura actual, al incorporar a su corriente nuevos dominios y nuevas perspectivas.<sup>210</sup> De ahí que el estudio de la teoría de los géneros se convierta en un instrumento imprescindible para la labor del teórico de la literatura, pues pueden, “ayudar a explicar y evaluar cualquier obra determinada de literatura imaginativa como una presentación y una

---

<sup>210</sup> En palabras de Andrés Amorós: “En definitiva, el deseo de ver claro el mundo que nos rodea y la necesidad que todos sentimos de consuelo.” Amorós, A.: *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 15.

representación de la acción y visión humana.”<sup>211</sup> Tal vez, el lazo de unión de estas formas diversas sea que todas parten de una misma manera de observar la realidad:

Yo he tenido la idea, desde que comencé a escribir, de reflejar la vida con el mínimo de prejuicios posibles, sin ocuparme para nada de si el reflejo mío es bueno o malo, pesimista u optimista y de interés. Ver la realidad con un relato de los propios ojos, y traducirla en los términos más sencillos y con la máxima claridad es mi objeto (*Ensayos*, III, 717).

La presencia del yo es lo que inaugura la modernidad. Rousseau, cuyos textos autobiográficos constituyen la parte más moderna de la escritura rousseauiana según Lafarga<sup>212</sup>, puede afirmar al final del capítulo VI de sus *Confesiones*: “Tales han sido los errores y las faltas de mi juventud. He narrado su historia con una fidelidad, de que mi corazón se siente satisfecho.”<sup>213</sup> El que estos géneros de expresión subjetiva le den relevancia al ser humano y a su relación con el entorno, para comprender y comprenderse, dirige estos géneros hacia una función epistemológica y ontológica. El escritor vasco afirma a lo largo de toda su vida que sus apuntes o sus humildes cuartillas fundamentalmente autobiográficas no son más que la revelación de sus pensamientos, de su visión individualista, sin prurito de trascendentalismo, pero eso sí, con anhelo de comunicación, ser la voz de la calle:

No es que quiera dar a estos apuntes de mi vida y de mis cambios espirituales como una cosa trascendental y universal. No. Es algo particular, individual, de una época española. Es también una voz de la calle más dionisiaca que apolínea (*Ensayos*, II, 1249).

El yo moderno necesita hablar de su yo como justificación ante los demás, una apología de sí mismo frente al pensamiento de terceros, la autobiografía como un género de comunicación directa con el lector, o en el caso de Baroja, con el futuro lector: “Aunque una tontería no valga la pena de ponerla en claro, quiero aclarar ésta para mis biógrafos del porvenir. ¿Por qué no he tener yo esta absurda esperanza?” (*Ensayos*, I, 412) Esta misma comunicación fue lo que buscó el novelista francés Flaubert en sus tempranas memorias y, por tanto, al lector dedica sus primeras palabras:

---

<sup>211</sup> Hernadi, P.: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p. 114.

<sup>212</sup> “Mediante la presencia abrumadora del yo, mediante la insistencia en la fuerza de los elementos distintivos por encima de los comunes, y también por la importancia concedida a la memoria, al sueño e incluso al inconsciente, fundó una nueva manera de verse a sí mismo y de ver el mundo.” Lafarga, F.: “Rousseau”, en Llovet, J. (ed.): *Lecciones de literatura universal*, prólogo de Martín de Riquer, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 395-400, p. 400.

<sup>213</sup> Rousseau, J. J.: *Confesiones*, Introducción y notas de Carlos Pujol, Traducción de Lorenzo Oliveras, Planeta, Barcelona, 1993, p. 287.

“A ti, querido Alfred, te dedico y te doy estas páginas.”<sup>214</sup> Es interesante observar, según Flaubert, cuál fue la intención al redactar sus memorias, ya que expone su concepto de lo que para él constituye un texto perteneciente al espacio autobiográfico:

Encierran un alma entera. ¿Acaso la mía?, ¿o la de otro? Primero quise hacer una novela íntima, en la que el escepticismo sería llevado hasta los extremos de la desesperación; pero poco a poco, al ir escribiendo, la impresión personal se coló a través de la fábula, el alma movió la pluma y la aplastó.<sup>215</sup>

Y ante el reproche de que escribe las memorias de su vida muy joven y no ha vivido lo suficiente. El escritor francés mismo está de acuerdo en que apenas ha vivido, pues no ha tenido amantes, ni bienes, ni una destacada vida social, sin embargo, se ve con la autoridad de escribirlas puesto que para él: “mi vida no son unos hechos, mi vida es mi pensamiento.”<sup>216</sup> Esto mismo persiguió Rousseau, pero también Baroja. Porque según él faltaba “blandura de corazón en nuestros escritores” (*Ensayos*, I, 170):

Yo me tengo que sincerar de mi fama de sombrío, primeramente porque es muy agradable hablar de sí mismo y después porque tengo una fama de tético que no me la merezco. Yo escribo en triste porque el medio ambiente me molesta, el sol me ofusca, lo que digo me irrita; pero en el fondo de mi alma amo ardientemente la vida (*Ensayos*, I, 170).

Ignacio Elizalde justifica la escritura ensayística en Baroja por ser una forma más natural de explorar las múltiples facetas de su personalidad y de su pensamiento sin las restricciones que exigía la ficción. Los numerosos volúmenes publicados de 1904 a 1949 representan, por encima de toda otra consideración, “un ensayo permanente en el yo barojiano.”<sup>217</sup> *El tablado de Arlequín*, *Las horas solitarias*, *La caverna del humorismo* o *Pequeños ensayos* son fundamentales para conocer su personalidad y su ideología. Pero no sólo se limita a revelar la personalidad del autor en sus ensayos. Su obra autobiográfica *Juventud, egolatría* es otra de las fuentes del pensamiento barojiano. Además, los tomos de memorias amplían aquel libro y conforman una revisión de sí mismo, siendo valiosa su aportación memorialística por el interés de haber sido escritas al final de su vida. Esto permite, así, conocer su manera de pensar en la

---

<sup>214</sup> Flaubert, G.: *Memorias de un loco*, Santillana, Madrid, 2007, p. 7.

<sup>215</sup> *Ibidem*. Y continúa diciendo el novelista en su papel de memoriógrafo: “Únicamente voy a poner sobre el papel todo lo que se me pase por la cabeza, mis ideas con mis recuerdos, mis impresiones, mis sueños, mis caprichos, todo lo que me pase por el pensamiento y por el alma.” *Ibidem*, p. 8.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>217</sup> Elizalde, I.: “El factor ideológico en las novelas barojianas”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, Cuadernos Universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 45-61, p. 49.

vez, y como consecuencia la trayectoria y los vericuetos por donde han transitado sus ideas. Pío Baroja sabe de la intromisión en la personalidad del autor cuando se ensaya en la escritura. Es más juzga necesaria, como actividad de higiene moral, dicha labor en el escritor literario, ya que es su conciencia la que nos representa el mundo, éste sólo existe desde la aportación que ofrece el individuo que la expresa:

En el arte y en gran parte de la ciencia, la base es el egotismo, el individualismo. Para mí no hay nada absolutamente objetivo más que algunos métodos de la ciencia, como, por ejemplo, la estadística. En la filosofía y en el arte no hay objetividad posible; todos sus obreros son individualistas, personalistas; los creadores, como los interpretadores, todos somos egotistas, sistemáticos o no; unos, de una manera velada y suave; otros, de un modo violento y cínico (*Ensayos*, I, 709).

Otro subgénero de expresión íntima, relacionado con el género didáctico-ensayístico, son los diarios, escrituras fragmentarias en las que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano. El emisor, en una primera etapa, se convierte en receptor privilegiado de su texto, estableciendo una estructura circular en el proceso de la generación y la recreación textual. Los datos, por estar más cercanos los hechos, son más frescos, directos y fieles que en las otras tipologías. Dentro de estos diarios es posible señalar de una parte, los diarios íntimos, sin intencionalidad de ser publicados; de otra, los diarios íntimos públicos y, finalmente, los dietarios, que no son diarios propiamente dichos, sino la recopilación de una serie de textos –cuadernos de notas dispersos e indisciplinados o textos aparecidos en periódicos–. Baroja inserta en sus memorias una gran cantidad de dietarios, como base para exponer después él su punto de vista y mostrar, la mayoría de las veces, su desacuerdo por lo que los artículos periodísticos u otros textos dicen sobre él.

No obstante, en dicho género intimista, es más, por el mismo hecho de serlo, también existe invención, recuerdos que son transformados por la memoria. Así lo recoge el propio Baroja en su novela *El gran torbellino del mundo*, donde reflexiona el autor, por boca de su personaje, sobre la escritura diarística. En el capítulo I de la cuarta parte, titulada precisamente ‘Diario de Nelly’, José Larrañaga, su protagonista, recoge la siguiente impresión, una muestra inequívoca de que en ese tipo de escritos, aunque más cercanos a los hechos, aparece también la ficción: “Recordar es siempre mentir,

queriendo o sin querer. Imaginar es también mentir, y solamente cuando se recuerda el pasado o se imagina uno el porvenir se inventan paraísos.”<sup>218</sup>

Por tanto, los diarios pertenecen a un nuevo modo de expresión literaria al que se denomina espacio de la escritura autobiográfica. Dos motivos fundamentales permiten su inclusión. Por un lado, porque, al igual que los demás textos con los que emparenta, justifican la concepción del hecho literario que entiende la necesidad de escribir para el hombre como una práctica dialéctica viva en constante búsqueda de significación, y, por otro lado, debido a “una comprensión del acto autobiográfico como conducta ontológica asimismo en constante creación.”<sup>219</sup> Baroja ve de la misma forma la escritura autobiográfica. Para hallarle sentido a unos sucesos vividos necesariamente el hombre ha de mentir, aun sin querer, pues tanto la memoria como la imaginación, son selectivas. Además en su cita anterior se observa la idea en el escritor de utilizar la escritura como medio de rectificación de la experiencia vivida, pues como señala el novelista sólo así se pueden inventar paraísos. Cuando, según el escritor vasco, el editor le encarga escribir su primera autobiografía en diez o quince páginas afirma: “Diez o quince páginas me parecieron muchas para llenarlas con datos personales de una vida insignificante como la mía y pocas para el comentario” (*Ensayos*, I, 336). Para Baroja, al igual que su personaje de ficción José Larrañaga, lo que realmente hace extensa y atractiva una obra de dicho género son las reflexiones que suscitan los hechos de una vida. Una opinión refrendada por los teóricos del género como lo ejemplifican las palabras de Puertas Moya:

La auténtica autobiografía no es la que nos cuenta la historia de una persona sino aquélla en la que se consigue que el lector se empiece a interrogar, a indagar, a inspeccionar a sí mismo preguntándose qué es lo que hace con su vida, ésa es la esencia de lo autobiográfico. Había que despistar al lector, hacer

---

<sup>218</sup> Baroja, P.: *El gran torbellino del mundo*, dentro de la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, en *Trilogías. Pío Baroja*, IV, Pazzi Cueto, M. (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2009, p. 1169. La historia de Larrañaga, plagada de reflexiones del protagonista, surge del sueño de un personaje de ficción, Joe: “Cuando Joe despertó comprendió que, en vez de soñar con los recuerdos de la realidad, soñaba con lo que estaba imaginando; es decir, con las escenas de su próximo libro.” *Ibidem*, p. 979. Según Magdalena Pazzi Cueto esta novela sería calificada de metanovela por remitir en las páginas de la novela a otra novela idéntica, que ha sido soñada por el personaje. La novela, además, según la autora, adquiere un tono de ensayo que recuerda al de *La caverna del humorismo*. Pazzi Cueto, M.: “Introducción”, *ob. cit.*, p. XLIV.

<sup>219</sup> Picazo, M. D. y Montojo, A.: “Introducción” a *ob. cit.*, p. 26.

que se intrigara no por los hechos aparentes, no por la superficialidad, sino por lo más profundo.<sup>220</sup>

Relacionados con la autobiografía se encuentran igualmente los epistolarios, siendo éstos una comunicación personal, escrita y a distancia, con un destinatario concreto. Bacon señaló la estrecha relación que mantiene la carta con el ensayo: “The word is late, but the thing is ancient. For Seneca’s epistles to Lucilius, if one mark them well, are but essays, that is, dispersed meditations, though conveyed in the form of epistles.”<sup>221</sup> La epístola literaria es un género que sirve de vehículo para poner de manifiesto las ideas o los sentimientos de un escritor. En los ensayos de Baroja, concretamente en el tomo XVI titulado *Obra dispersa y epistolario*, se recoge un epistolario selecto del autor. Las cartas más numerosas son las que están destinadas a su “Querido amigo Azorín” (*ODE*, 1621), a Paul Schmitz y a Eduardo Ranch. En estas cartas además de cuestiones personales, Baroja expone también sus ideas teóricas sobre su forma de escribir y sus preferencias filosóficas. En la carta dirigida a Azorín, por ejemplo, se aprecian en el autor una concepción romántica de la obra que acaba de escribir y, como reflejo de esta, de su vida: “Los hombres que obran conforme a principios fijos que tienen un esquema geométrico y moral en el cerebro a mí me desagradan y hasta me repugnan, los que obran siguiendo los impulsos de sus sentimientos son los que me encantan” (*ODE*, 1621). No obstante, como afirman Amparo Ranch y Cecilio Alonso la bibliografía epistolar de Baroja es escasa si se compara con otros autores con una producción epistolaria más abundante: “el novelista

---

<sup>220</sup> Puertas Moya, F. E.: “Las máscaras de la memoria: la novela autobiográfica”, *El temblor ubicuo*, cit, pp. 95-111, p. 107. El teórico se posiciona a favor de que los textos del espacio autobiográfico son géneros literarios de alto contenido ficticio. En un texto autobiográfico lo importante es la forma y no tanto lo ocurrido como lo soñado o imaginado. En este aspecto Puertas Moya comparte la idea barojiana de que uno puede tener una vida aburrida y contar sus memorias llegando a producir “un texto autobiográfico entretenido, maravilloso.” *Ibidem*, p. 96. Para la misma idea en Baroja, véase *DUVC*, I, 44. Para su tesis, Puertas Moya se sirve del ejemplo del personaje de la novela de Muñoz Molina *El jinete polaco*, Florencio Pérez, que cuando decide escribir sus memorias descubre que lo más interesante aparece cuando empieza a imaginar los sucesos futuros de su vida: “Lo importante –como se comprende fácilmente– no es el contenido en sí o el tema, sino la forma, y sobre todo con esa reflexión que encontramos en este fragmento de Muñoz Molina, con un personaje caricaturesco que se pone a contar su vida y que la narra en menos de un año porque cuenta su vida como un currículum vital, cronológicamente, de forma plana, mientras que en la segunda parte se nos plantea qué es más interesante en nuestra vida: ¿lo que hemos hecho o lo que hemos soñado?, ¿lo que hemos sido o lo que podríamos haber sido?” *Ibidem*, p. 97.

<sup>221</sup> Bacon, F.: *Works of Francis Bacon*, Garret Press, Nueva Cork, 1968, p. 340. Cfr. Moreno Hernández, A.: “Séneca, precursor del ensayo moderno”, en *Compás de letras. El ensayo*, cit., pp. 109-130, p. 109. Rasgos como la subjetividad, la variedad en los temas, la falta de exhaustividad y la presencia de elementos dialógicos entre otros, son los rasgos que observa el crítico en *Las epístolas a Lucilio*; viendo en esta pieza senequiana características del ensayo moderno. *Ibidem*, p. 117 y ss.

donostiarra no fue un empedernido epistológrafo.”<sup>222</sup> Finalmente, también ensaya el autorretrato, que constituía una práctica interesante en la época y consistía en pintarse el escritor a sí mismo con palabras. El propio Baroja habla del autorretrato hecho con palabras que pretende hacer a través de la escritura de sus memorias:

Voy a hacer un retrato en el papel, físico, intelectual y moral. Yo no he tenido nada de particular como tipo, pero la gente quiere pintar al que le parece raro como un hombre extraño, desagradable o monstruoso. [...] Yo voy a recoger en estos viejos periódicos algunos retratos míos hechos con palabras (DUVC, I, 57, 58).

Pues bien, la epístola junto con el diálogo, para la profesora Rallo Gruss, son géneros apropiados para realizar el razonamiento, la exposición y la confrontación de ideas “sobre el contrapunto de dos focos, emisor y receptor, cuyo intercambio e interrelación genera el texto.”<sup>223</sup> En cualquier caso, en la práctica del género epistolar no son tan claros los deslindes, pues este ejemplifica a la perfección el espacio de estos géneros limítrofes entre la literatura y la filosofía, acercando la epístola al terreno autobiográfico y ensayístico. El profesor Claudio Guillén ve acampado en este interregno a la epístola en verso latina, la practicada en la etapa renacentista y a las escritas en el siglo XVIII. Lo califica de género ambiguo y paradójico, pues aunque se sitúa radicalmente en el terreno de la literatura, su uso social, extraliterario, la lleva igualmente hacia otra dirección:

Si insistiéramos en que la literariedad procede de las cualidades formales de la poesía, no percibiríamos bien la especificidad de la epístola en verso, que estriba en los límites asignados a estas cualidades, bordeando la prosa discursiva y la filosofía moral. El valor poético de la epístola reside en su proximidad a esa prosa y a esa conciencia moral. La tendencia en acción es aquí dual, la que conduce al polo de la poesía y la que la re-impulsa hacia el polo de la prosa. A tal dualidad, en diferentes grados, se deben los logros de los poetas españoles del Siglo de Oro, desde Garcilaso hasta Lope de Vega y la *Epístola moral a Fabio*, pasando por Aldana, Espinel y los Argensola. Y los de Clément

---

<sup>222</sup> Ranch, A. y Alonso, C.: *ob. cit.*, p. 107.

<sup>223</sup> Rallo Gruss, A.: “La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista”, *Insula*, núm. 542, febrero de 1992, pp. 14, 15, p. 14. La profesora expone la dificultad de hacer una distinción tajante del diálogo de los demás géneros prosísticos del Renacimiento. “La permeabilidad de la prosa en el siglo XVI” lleva a la confluencia de géneros como el diálogo, la epístola o la miscelánea. Ante este estado, la autora defiende la autonomía del diálogo renacentista como género literario, en el que dependiendo de si la lectura es más moralizante derivaría en epístola, si es más informativa en la miscelánea y, finalmente, si es más didáctica en el diálogo. Aunque concluye con el valor globalizador que encierra el diálogo “precisamente por su hibridismo y su maleabilidad genérica.” *Ibidem*, p. 15.

Marot, John Donne o Ben Jonson. Como también la nula poeticidad –siendo aún literatura, o pretendiendo serlo– de no pocas epístolas del siglo XVIII.<sup>224</sup>

Los epistolarios como forma literaria son practicados numerosos durante el siglo XIX. El profesor López Estrada adscribe la forma genérica que presentan *Las cartas literarias a una mujer* de Bécquer a lo que se califica hoy día de ensayo.<sup>225</sup> Los rasgos vistos en la obra epistolaria becqueriana como un contenido determinado que se relaciona con algún ramo del saber (la Poética en el caso del poeta sevillano), una participación personal del autor en relación con el contenido y el logro de una forma de exposición clara y de buen tono accesible al público hacen que sean definidas como “una confesión pública de su fe poética.”<sup>226</sup> Asimismo, en la actualidad, y dentro de esta literatura del yo, existen varios espacios considerados de modalidad heterogénea: las novelas autobiográficas y la autoficción. En España muchos autores practican esta modalidad entre ellos: Jorge Semprún, Torrente Ballester, Carlos Barral, Miguel Delibes, Muñoz Molina, Caballero Bonald, etc.<sup>227</sup> Manuel Alberca define la autoficción de la siguiente manera:

Un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela. Esta definición, realizada desde presupuestos formales y receptivos, pone el acento en dos principios: la identidad nominal y el pacto de ficción.<sup>228</sup>

El profesor Alberca continúa diciendo que hay escritores que en el fondo piensan que la autobiografía no pertenece a la literatura con mayúsculas y colocan el rótulo de novela en la portada. Pero no son novelas sin más, pues tienen un marcado carácter factual. La autoficción es un cruce de pactos narrativos (el de ficción y el

---

<sup>224</sup> Guillén, C.: “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”, *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 177-233, p. 218.

<sup>225</sup> “La carta, desde un punto de vista genérico, permitía a Bécquer una gran libertad de contenidos; y el uso que él hizo de esta flexibilidad sitúa estas cartas de Bécquer en la vía de un género que había tenido pocos cultivadores en España; era el que desde principio del siglo XIX iba acogándose bajo el título del ensayo.” López Estrada, F.: “*Las cartas literarias a una mujer*, confesión pública de una fe poética”, *Bécquer: Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, cit., pp 63-89, p. 66.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>227</sup> La característica propia de estos géneros es que reivindican la ficción como elemento imprescindible. Como adelanto sirva la tesis de Manuela Alberca de que más que una modalidad de la autobiografía, es una evolución del género, debido a que la historia novelesca se alimenta de la trayectoria vital del autor: “La realidad biográfica del escritor que, aunque se esconde bajo el disfraz novelesco del protagonista, no deja de remitir a su personalidad o a un episodio de su vida.” Alberca, M.: *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, cit., p. 121.

<sup>228</sup> Alberca, M.: “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en Fernández Prieto, C. y Hermosilla, M. Á. (coords.): *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004, págs. 235-254, p. 237.



autobiográfico) que provoca una lectura vacilante y ambigua. Así, el estudio de las diversas modalidades puede resultar equívoco si no se realiza una correcta diferenciación. El espacio en el que se instalan las narraciones autoficticias o las ficciones autobiográficas, frente al que ocupan géneros como la autobiografía o las memorias, debe ser clarificado. Molero de la Iglesia define la autoficción de la siguiente manera:

Lo que viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor [...] esto lo separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona que no muestran explícitamente la relación entre personaje e instancia de escritura.<sup>229</sup>

Cabe situar aquí los relatos de Antonio Muñoz Molina y de Javier Cercas, que a pesar de reclamarse como novelas, apuestan y recomiendan lecturas factuales en unas novelas comprometidas con la verdad. Al respecto, Begines Hormigo afirma que cuando el lector carece de la información suficiente para determinar qué datos son reales y cuáles son ficticios la obra sería una narración autoficticia; no obstante, si el autor declara que su enunciación es veraz y entre éste y el lector se establece un pacto de verdad la adscripción a la autoficción se vuelve problemática. Sobre una de las obras molinianas, *Ardor guerrero*, reconoce:

Es complicado decidir a qué género pertenece esta obra de Muñoz Molina: si a la memoria, como indica el propio autor; si a una autobiografía ficticia, aunque se centra sólo en un período vital del personaje; o si a una autoficción. Son géneros resbaladizos cuya frontera es permeable y donde el principal problema con el que se encuentra el crítico es el desconocimiento de la falsedad o veracidad de los datos contenidos en las obras.<sup>230</sup>

Este tipo de relatos híbridos, lejos de abolir las distinciones y las fronteras vienen a reforzarlas, pues lo ficticio no se podría percibir sin lo real, y viceversa. Como demuestra Esteban Torre en su estudio sobre la poética de Carlos Álvarez lo testimonial y lo imaginativo no son términos contradictorios. Muchas veces sucede que la belleza

---

<sup>229</sup> Molero de la Iglesia, A.: "Autoficción y enunciación autobiográfica", *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, núm. 9, 2000, p. 534.

<sup>230</sup> Begines Hormigo, J. M.: *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Padilla Libros Editores, Sevilla, 2006, p. 40. El profesor resuelve la cuestión al clasificar *Ardor guerrero* dentro del género memorialista, en atención a lo que dice el propio autor al subtítular la obra 'Una memoria militar' y al declarar, al principio del libro, la manera honesta en que lo ha escrito. "Por tanto, este libro –se puede afirmar– es una memoria, y, más concretamente, la memoria de una etapa determinada del personaje: el servicio militar." *Ídem*.

entra en conflicto con la realidad y, precisamente, es ahí cuando surge la auténtica poesía: “Realidad y belleza. Ahí reside el conflicto dialéctico, la verdadera tensión de donde nace el chispazo de la poesía.”<sup>231</sup> La verdad, subjetiva y difícil de encontrar siempre, mucho más en la indeterminación de este género híbrido, está también presente aquí. La autoficción debe moverse instada por descubrir y contar la verdad todo lo subjetiva y condicionada que se quiera. Por eso, la autoficción es vista como una evolución del género autobiográfico, pues descubre en la actualidad la ficción que alberga toda memoria o autobiografía:

De todos modos, yo siempre he comprobado que quienes mejor han sacado a relucir mis obsesiones han sido mis personajes de ficción. Uno escribe según lo que ha vivido. O lo que es igual: el germen, el arranque previo de toda literatura procede de la memoria, del poder curativo de la memoria. La novela no tiene por qué obedecer –sino todo lo contrario– a un retrato fiel, servil, del natural, lo que se llama novela mimética, que es género colindante con la habilidad de la cotorra. Los datos extraídos de la experiencia deben ser reconstruidos, incluso deformados, a través del propio proceso creador. La tentativa de escribir unas memorias, donde nada puede ser absolutamente verídico, coincide con la instrumentación que manejo cuando trabajo en una novela. [...] Las memorias son un género de ficción. Toda autobiografía es un autoengaño.<sup>232</sup>

Así, el mismo Baroja reconoce en sus memorias que Luis Murguía de *La sensualidad pervertida* es un trasunto de sí mismo y que muchos hechos de la novela pertenecen a una etapa de su vida (*DUVC*, I, 311). E, igualmente, también tomará fragmentos de su obra novelística como contenido de sus memorias; de *La sensualidad pervertida*, por ejemplo, copió el séptimo capítulo titulado ‘Otoñal’ y lo introdujo en el cuarto tomo de sus memorias con el título de ‘Intermedio Sentimental.’ A veces, basta con que en informaciones paratextuales el autor señale el carácter autobiográfico de un texto ficticio para leerlo dentro de un espacio autobiográfico.<sup>233</sup> Sin embargo, Baroja

---

<sup>231</sup> Torre, E.: “La poética de Carlos Álvarez: belleza y testimonio”, *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Alfar, Sevilla, 1987, pp. 97-112, p. 103.

<sup>232</sup> Caballero Bonald, J. M.: “El paisaje como argumento de la memoria”, *Autobiografía en España: un balance*, cit., pp. 45-52, p. 46. Más adelante dirá el escritor que aunque sus memorias son su particular archivo de experiencias, paulatinamente van volviéndose ficción: “Pero a medida que iba trasladando esas experiencias al caudal narrativo, iban también adquiriendo un cierto tono de literatura de ficción, donde yo era más bien un personaje.” *Ibidem*, p. 51.

<sup>233</sup> La lectura ambigua que establece la autoficción, en la que muchas veces es la marca social la que hace que un texto sea leído como ficticio o como fáctico, corrobora la idea de que el hablar ficticio no es un hablar fingido, sino un hablar pleno y auténtico del autor. Martínez Bonati pregunta: “¿no aceptamos todos que los personajes de novela son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, le atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real.” Martínez Bonati, F.: “El acto de escribir ficciones”, *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 159-170, p. 170.

distingue perfectamente sus novelas de aire autobiográfico de lo que escribe en la etapa de madurez profesional y vital: unas memorias, y las califica como tales sin dudar. Su intención de ser veraz adquiere prioridad en la redacción de sus memorias porque desea entablar una nueva relación más estrecha con sus lectores de toda la vida. Sabe que su estilo es el mismo y su tono no ha cambiado, pero la relación con su público se vuelve más personal, intuye la posibilidad de un diálogo real con sus lectores si estos aceptan el pacto autobiográfico y si su intención de sinceridad y autenticidad les convence. Se puede decir que no sólo el escritor vasco se adelanta a la forma de novelar que se dará a finales del siglo XX, sino que se da cuenta de los márgenes siempre móviles y frágiles que distinguen una autobiografía de unas memorias o de una autoficción. Por eso era consciente de la innovación que propuso en buena parte de su obra, al contemplar como ineludible que la novela abriera sus poros y entrara en contacto con la realidad: “El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas” (OC, II, 231).

Es por esto que la novela de posguerra, cuyo tema cardinal fue la preocupación por el hombre, tuvo necesariamente que evocar el magisterio de Baroja y el del resto de los novelistas del 98.<sup>234</sup> Puesto que la descripción de “la existencia incierta, la soledad social y la identidad personal dentro del conjunto colectivo”<sup>235</sup>, fue la misión de los novelistas españoles de este tiempo, así como fue la de los escritores noventayochistas. Estos pertenecían al grupo de intelectuales en crisis que creyeron en la acción intelectual “como medio para modificar la moral social de la época.”<sup>236</sup> Además, se enfrentaron, desde una postura estética, a las dificultades y al atraso de la realidad histórica y literaria de la España finisecular. Fue la búsqueda de formas nuevas, como el ensayo o las memorias imbuidas de ficción y, a la vez, empapadas de realidad, lo que les permitió “adquirir plena conciencia de lo que sólo oscuramente intuíamos.”<sup>237</sup> Y esto es debido a la capacidad de adaptación y de asimilación del género narrativo, como refiere Baquero Goyanes:

---

<sup>234</sup> Alvar, M.: “Noventayocho y novela de posguerra”, en Cardona, R. (ed.): *Novelistas españoles de posguerra*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 13-46, p. 16.

<sup>235</sup> Sobejano, G.: “Direcciones de la novela española de postguerra”, *Novelistas españoles de postguerra*, cit., pp. 47-64, p. 50.

<sup>236</sup> Alonso, C.: *Intelectuales en crisis*, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1985, p. 10.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 64.

La flexibilidad de la novela explica lo muy fácilmente que este género se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época. Tratándose de un género que vive, frecuentemente, nutriéndose de lo que a los demás pueda tomar, no debe extrañarnos que suela cruzarse con el que en su siglo predomine.<sup>238</sup>

Y así, Baquero Goyanes consideraba que en el siglo XX se imponía, con éxito indiscutible, la novela-ensayo. Un nuevo concepto de la realidad que exigía un nuevo concepto de los géneros literarios. Baroja mismo señala que el humorista era la nueva fisonomía del escritor moderno y, por lo tanto, este “hombre de humor promiscuirá siempre, y esta promiscuidad hará que no haya géneros literarios para él” (*Ensayos*, I, 716). Y concluye: “cuando el humorismo quiere convertirse en género, con su marchamo oficial y su receta, pierde todas sus condiciones y todo su encanto. El humorista funcionario debe ir al salón de madama la Retórica. En el humorismo es indispensable la frescura y la innovación” (*Ensayos*, I, 717). Con esta cita Baroja revela, lo que acertadamente subraya Romero Luque, que una de las tareas más complejas para el teórico de la literatura es su afán de clasificar y facilitar una definición sistemática de aquello que “nació precisamente con la intención de evitar la norma.”<sup>239</sup> El humorista, es, en su esencia, disarmónico:

El inconveniente de esta tendencia disociadora es el perder la facultad de gustar la esencia pura de un género sin mezcla. El que toma la posición intermedia y ambigua entre lo trágico y lo cómico, ya no podrá guardar un respeto completo por las cosas respetables, ni reírse de todo corazón de las risibles. El pensamiento de la desarmonía le asaltará a cada paso, verá muecas cómicas en lo serio y sombras graves en lo grotesco; lo que bulle en el segundo plano se le proyectará en el primero, y lo que se agita en el primero se le manifestará en el segundo (*Ensayos*, I, 716).

De forma que, el seguir los aspectos teóricos de los distintos géneros didáctico-ensayísticos y el análisis de sus rasgos propios, puede servir de gran ayuda para ver en qué medida la novela se ensayifica. Bastaría para ello seguir las características que el profesor Haas<sup>240</sup> ofrece acerca del género ensayo. Así, la primera de ellas es observar que el ensayo progresa como un paseo sin prisa. Haas cita la expresión de Walter Pater sobre el ensayo como un viaje intelectual, sin estrés, libre de todo enfoque sistemático,

---

<sup>238</sup> Baquero Goyanes, M.: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, p. 56.

<sup>239</sup> Romero Luque, M.: “Imágenes médicas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *ob. cit.*, p. 337.

<sup>240</sup> Vale la pena señalar que los ensayos de Pío Baroja comparten todas estas características, aunque en grados diferentes como veremos más adelante. Las características del ensayo en Haas se pueden leer en la obra de Saz Parkinson, C.: *ob. cit.*, pp. 42-45.

donde, irónicamente, no se llega a un juicio definitivo. Posee una estructura de diálogo y es de carácter conversacional. El primer teórico del ensayo, Montaigne, quería escribir a la manera de quien habla:

Quiero que las palabras se superen y que colmen de tal manera la imaginación del que escucha, que no tenga éste recuerdo alguno de las palabras. El lenguaje que me place es un lenguaje sencillo y natural, igual sobre el papel que en la boca; un lenguaje suculento y nervioso [...] antes difícil que tedioso, alejado de toda afectación, desordenado, deshilvanado y atrevido; que cada trozo tenga cuerpo.<sup>241</sup>

Erich Auerbach observa que la forma de expresarse de Montaigne “es mucho más espontánea y más próxima a la conversación diaria.”<sup>242</sup> La razón de esta nueva forma de expresión es debida, según el crítico alemán, al cambio en el hombre de su concepto sobre el mundo y de su posición con respecto a este.<sup>243</sup> La visión heraclitiana de las cosas que descubre que el mundo cambia constantemente, y que como “yo soy una parte del mundo, por consiguiente yo cambio constantemente”<sup>244</sup>, es uno de los principales factores desencadenantes para que se ensaye una expresión nueva que reflejara con más fidelidad ese variable discurrir del pensamiento humano.<sup>245</sup> Baroja desde su primera obra autobiográfica refleja esta idea del movimiento y el cambio en la vida y su reflejo en la obra. En uno de los apartados de *Juventud, egolatría* que titula ‘Mis inclinaciones literarias y artísticas’, destaca su pretensión a la hora de escribir de no ser ni hombre de buen gusto, ni hombre consecuente, sino sólo ser hombre sincero, aunque ello significara el cambio constante:

No hay más consecuencia que la consecuencia de fuera adentro, que procede del miedo a la opinión pública, y que a mí me parece despreciable. No cambiar por temos a los demás es una de las formas más bajas de la esclavitud. Cambiemos todo lo que podamos. Mi ideal sería cambiar constantemente de vida, de casa, de alimentación y hasta de piel (*Ensayos*, I, 368).

---

<sup>241</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, I, p. 228. Y al lector advertirá sobre su libro: “Quiero que en él me vea con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues píntome a mí mismo.” *Ibidem*, p. 35.

<sup>242</sup> Auerbach, E.: “L’ humaine condition”, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 265-291, p. 274.

<sup>243</sup> Auerbach señala que la nueva concepción del hombre sobre su mundo no es iniciada desde la nada por el sujeto moderno, ve en la nueva forma de escribir de Montaigne influencia de la literatura confesional dejada por San Agustín. *Ibidem*, p. 279.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>245</sup> “La construcción del pensamiento en este trozo tan lleno de vida y tan rico en movimientos inesperados es precisa y lógica, que la gran cantidad de movimientos complementarios, divisores, ahondantes y hasta contrariamente distributivos sirve para presentar el pensamiento, por así decirlo, en su práctica efectividad, interrumpiendo además repetidamente el orden, anticipando algunos miembros y omitiendo otros por completo, a fin de que el lector los complete por sí mismos.” *Ibidem*, p. 269.

Por eso, Baroja resalta sobre los ensayos de Montaigne o los pensamientos de Pascal que “tienen el atractivo del carácter que le dan sus autores” (*DUVC*, II, 525). Para el escritor estas obras serían un ejemplo de que “el idioma es como un río, que toma de aquí y de allá nuevas corrientes” (*DUVC*, II, 525) y del tono conversacional que por este motivo tienen: “casi siempre busco al hombre capaz de hablar de una manera interesante, más que al que escribe. Me refiero al que habla en la conversación, no al que discurrea” (*DUVC*, II, 525). Desde Montaigne el ensayo se ve como método de indagación interesado más por el proceso que sigue la mente que por los resultados que se tuvieran:

El movimiento y la caza es cosa que nos atañe: no tenemos excusa si la realizamos mal e impertinentemente. El fallar en la presa ya es otra cosa, pues hemos nacido para perseguir la verdad: corresponde poseerla a un poder superior. No está como decía Demócrito escondida en el fondo de los abismos, sino más bien elevada a una altura infinita en el conocimiento divino. No es el mundo sino escuela de inquisición. No se trata de ver quién mete la lanza en la anilla, sino quien hace mejor la carrera.<sup>246</sup>

Las distintas perspectivas crean una actitud crítica que estimula al lector a proceder por sí solo, pero que niega tener la última palabra.<sup>247</sup> Un enfoque dialéctico de la realidad que tiende a ver un punto de vista y, además, su opuesto.<sup>248</sup> Esto implica un nivel mayor de autorreflexión. Por ello, el diálogo ocupa hoy un plano destacado en la investigación social, lingüística y literaria. Su nota más característica frente a otras formas de intercambio semiótico posiblemente sea su capacidad para aclarar sentidos y crearlos mientras se desarrolla. La finalidad del diálogo no es la de intercambiar verdades poseídas, sino, principalmente, la de crear ideas. Comenta Auerbach que es

---

<sup>246</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, III, p. 175. La cita tiene la siguiente coda: “pues nos ocupamos de la manera, no de la materia del decir.” *Ídem*. Lukács se expresó de manera similar: “El ensayo es una corte, pero lo esencial o valioso (como en su sistema) no es el juicio, sino el proceso de enjuiciar.” Lukács, G.: “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, *ob. cit.*, p. 38. Auerbach también comenta la nueva relación con el lector que inaugura Montaigne: “Montaigne no escribe para una clase determinada o para los especialistas, tampoco para el pueblo o para los cristianos; no escribe para ningún partido; tampoco se considera poeta: escribe el primer libro de conocimiento profano de sí mismo y encuentra que existen personas, hombres y mujeres, que consideran que el libro se dirige a ellos.” Auerbach, E: *ob. cit.*, p. 288.

<sup>247</sup> “Hay que darle autonomía al ser humano para que decida y opine en nombre de todos. Y hay que preservar espacio para el diálogo puesto que toda propuesta que nace del individuo –de la subjetividad– es incompleta.” Camps, V.: “Pensar en Occidente: pensar el humanismo”, *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Centro de las Letras Españolas Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1991, pp. 24-33, p. 33.

<sup>248</sup> Sirva como ejemplo la cita de Montaigne cuando juega con su gata: “Cuando juego con mi gata, ¿quién sabe si no me utiliza ella para pasar el rato más que yo a ella? [...] Ese defecto que impide la comunicación entre ellos y nosotros, ¿por qué no ha de ser nuestro tanto como suyo?” Montaigne, M.: *ob. cit.*, II, p. 150.

Montaigne quien inaugura con sus escritos una nueva relación dialéctica con el lector, debido a que la lectura de sus ensayos no sólo conduzcan a la exposición de las ideas del autor sino que al leer emerja el pensamiento en curso del propio lector: “El lector debe colaborar, es arrastrado dentro del movimiento del pensar y, sin embargo, se espera de él, a cada momento, que se detenga, pruebe y complete.”<sup>249</sup>

Hay dialogismo tanto en su sentido tradicional de figura retórica mediante la cual el hablante finge preguntas o respuestas de un interlocutor, como en su sentido bajtiniano<sup>250</sup> que se aplica no sólo a las formas externas del diálogo, sino también a una concepción estructural de la obra en la que se transparentan distintas visiones del mundo. María del Carmen Bobes Naves aclara que se denomina dialogismo a “la concurrencia de voces distintas en forma de diálogo interior, exterior o incluso monólogo.”<sup>251</sup> Mientras que el diálogo es un tipo de discurso enmarcado dentro de los procesos de interacción “el dialogismo, por el contrario, es un rasgo característico de todos los discursos realizados con signos de valor social.”<sup>252</sup> Y, por ello, cuando el autor se forma una imagen sobre las ideas o posibles reacciones del receptor de su obra y las proyecta en el texto, este es dialógico, aunque su forma de presentación sea monológica. Es más, el dialogismo “sólo reconoce un sujeto con voz, y sobre él se proyecta la sombra del oyente modulando su discurso. El efecto feedback no se materializa en una segunda voz, sino en matizaciones de la voz primera y única, la del emisor.”<sup>253</sup> Gonzalo Sobejano observa las dos modalidades, forma monológica y diálogo, en los ensayos barojianos y señala el perspectivismo dialógico que funciona en ambos de manera fecunda. Según el crítico, muchas veces a Baroja le servirán los pareceres de Ortega y

---

<sup>249</sup> Auerbach, E.: *ob. cit.*, p. 269.

<sup>250</sup> “En las formas retóricas, abordadas correctamente y sin prejuicios, se descubre con gran claridad externa los aspectos propios a toda palabra (la dialogización interna de la palabra y los fenómenos que la acompañan), que hasta entonces no habían sido tomados suficientemente en consideración, ni se había entendido el gigantesco peso específico que tienen en la vida de la lengua.” Bajtin, M.: *Teoría y estética de la novela*, cit., Taurus, Madrid, 1989, p. 86. Y en páginas posteriores declara: “La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva.” *Ibidem*, p. 96. Para un acercamiento al diálogo como género literario y argumentativo véase Vian Herrero, A.: “El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica”, *Ínsula*, núm. 542, cit., pp. 7-10. Para la autora, el diálogo “obliga al autor al ejercicio estilístico, a imitar de forma elegante o familiar el desorden o la ausencia de plan de la comunicación cotidiana”, por lo tanto, todos los ingredientes del diálogo literario, que han recibido un tratamiento artístico, “crean la ficción conversacional.” *Ibidem*, p. 10.

<sup>251</sup> Bobes Naves, M. C.: *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992, p. 76.

<sup>252</sup> *Ídem*.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 77.

Gasset, de Salaverría, de Azorín o de una señora francesa para observarse a sí mismo y conducirse “a aquilatar sus verdaderas cualidades o a sopesar las dudosas”<sup>254</sup>.

Este perspectivismo de las opiniones funciona en el libro de dos maneras: o el autor se observa desde la opinión ajena mediante una especie de estilo indirecto de análisis, o es impelido a formular impresiones sobre su persona o sobre distintos temas a partir de un supuesto diálogo con otros.<sup>255</sup>

Ensayos como ‘Pequeños teoremas literarios’ o ‘Confidencias de un hombre de pluma’ (*Ensayos*, I, 194 y 213 respectivamente), de *El tablado de Arlequín* serían ejemplo de este dialogismo que lleva al escritor a conocer sus ideas y descubrir qué hay de verdad en la llamada generación del 98 o los motivos por los que decidió dedicarse a la literatura. Sirva también como ejemplo el diálogo que entabla con una dama en el ‘Prólogo largo y difuso’ que encabeza su tomo *La intuición y el estilo* (*DUVC*, II, 304). Sus recuerdos e impresiones sobre sus viajes al extranjero los lleva a cabo principalmente mediante el diálogo de las personas que frecuentó o por aquellas personas que escuchaba y observaba “no teniendo más entretenimiento que mirar” (*Ensayos*, III, 471). Asimismo, dejaba por escrito tanto en sus ensayos como en sus memorias aquellos artículos en prensa que hablaban de él o su obra, bien para renegar de lo que se decía, bien para verse reflejado en ellos y corroborar así su individualismo y su estilo personal:

Me presentan como un profesional de la palabra dura, pero me hacen justicia cuando dicen que no arrebujó en la retórica ni me deleito en la frase acaramelada. Dicen que mi libro es un zumbido de incalculables conversaciones, pero declaran también que sus artículos se hacen leer con gusto, que “hay un hombre detrás de cada frase, diciéndolas con toda la amarga, la escéptica franqueza que su espíritu le ordena, sin mayores preámbulos. [...] Soy, pues, fiel a mi individualismo de siempre, y como hablo desde mi concha—nunca supe ni quise hablar desde las de los demás—, convienen en que resulta simpático escucharme. *La Prensa*, de Buenos Aires, hablando de *Ayer y hoy*, dice: La prosa del autor, tan libre de conocimientos trabajados o de informaciones precisas, sigue aquí el curso que le es característico; rebate un argumento, defiende otro, lo abandona, sonrío, castiga y se alza permanentemente de hombros frente al espectáculo que intenta caracterizar, para apasionarse un instante después y así siempre. Nada de la combatividad ni del arrojó cáustico con que Pío Baroja lanza sus opiniones sobre los temas más inesperados, falta en este libro. *Ayer y hoy* es un documento literario de valor, pero no para juzgar la realidad histórica a que se refiere, sino para conocer las vicisitudes del ánimo de su autor frente a la contienda que tan diversas reacciones ha provocado en los escritores de España (*Ensayos*, III, 631).

---

<sup>254</sup> Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *ob. cit.*, p. 18.

<sup>255</sup> *Ídem.*



Si algo desea destacar Baroja de sus producciones artísticas es la idea de que tras la obra realista que describe fielmente el período en que vivió, lo que realmente hay de valioso en esta, y lo que el lector ha de buscar, es el estado de ánimo del escritor, esto es, su visión personal, frente a los hechos sucedidos. De ahí, que como se dijo anteriormente, en Baroja la novela se ensayifica. Su forma de entender el género novelístico, abierto, sin principio ni fin, en el que cabe todo, posibilita el dialogismo del que habló Bajtín en todos los géneros y cuyo principal impulsor fue Dostoievski. No obstante, los rasgos que menciona Bajtín<sup>256</sup> para el autor ruso son aplicables plenamente a Baroja, escritor que, igualmente, vislumbró el camino de la literatura contemporánea y, a pesar de las críticas, defendió su creación novelística, memorialística y ensayística, pues todas compartían el dialogo, el perspectivismo, el fragmentarismo y el uso de una prosa en tono menor, allí donde otros veían caos y prosaísmo. Por tanto nuestro género ensayístico pertenecería a esos textos implícitamente dialógicos, propiedad que poseen todos los signos lingüísticos con valor social para que así puedan ser interpretados por los individuos que forman una comunidad lingüística.<sup>257</sup> Y uno de esos hilos que hacen vivo el enunciado es entender que en el propio mensaje ya hay una respuesta, una objeción o un consentimiento como principio activo. Pues, para Bajtín, toda comprensión concreta es activa, está indisolublemente ligada a una respuesta, es más, la comprensión sólo madura en una respuesta. Esta circunstancia es conocida por el emisor, que ajustará su discurso a las normas de uso y además buscará la forma más adecuada, entre las que permiten los usos, para que el receptor, a quien pretende dirigirse, lo entienda de la mejor manera posible.<sup>258</sup> Pero este efecto no se materializa en una segunda voz, como se refirió antes, sino en matizaciones de la voz primera y única, la del emisor.

---

<sup>256</sup> “El mundo de Dostoievski puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística principal de Dostoievski puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética.” Bajtín, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, cit., p. 17.

<sup>257</sup> “Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico, determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social.” Bajtín, M.: *Teoría y estética de la novela*, cit., p. 94.

<sup>258</sup> “Cuando nos referimos a dialogismo entendemos cualquier efecto *feedback* que el receptor ejerce sobre el emisor cuando éste formula o mientras está formulando su discurso.” Bobes Naves, M. C.: *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, cit., p. 73.

Para la profesora Bobes Naves, las aportaciones de la pragmática, de la estética de la recepción, de la psicocrítica y de la sociocrítica han creado un nuevo concepto del arte literario.<sup>259</sup> La obra ya no se entiende como producto definitivo, sino que es un elemento intersubjetivo dentro de un proceso de comunicación en el que el lector es un sujeto activo. Su papel será tan amplio como le permita su propia competencia. No obstante, conviene precisar qué sentido concreto presenta el término dialogismo en los actuales estudios lingüísticos y literarios, pues como asevera el profesor Esteban Torre el significado dado por algunos diccionarios de referencia no se ajusta a la definición que dialogismo ha adquirido en el ámbito científico literario, sobre todo, como reconoce el profesor, desde la influencia ejercida en los últimos años por los escritos de Bajtín. Para Esteban Torre el dialogismo desde este punto de vista significaría muchas cosas:

Desde un método de búsqueda de la verdad y una teoría de la vida comunitaria, hasta el reconocimiento de que las lenguas no sólo son sistemas de signos, sino entidades culturales e históricas, que se intercomunican, que ‘dialogan’ entre sí. Si para Ferdinand de Saussure la palabra es un *signo* de dos caras, significante y significado, para Mijaíl Bajtín la palabra es un acto de dos caras, que están determinadas por la persona de quien proviene y por la persona a quien está dirigida.<sup>260</sup>

La historia de la literatura española nos muestra que el diálogo prolifera en obras de períodos históricos en los que la sociedad procura huir de posiciones dogmáticas y busca puntos de vista contrastables y diferentes para buscar la verdad de la historia y para la transmisión del conocimiento por medio de la palabra. Según la fórmula de Jacques Lacan, el inconsciente ya está estructurado como lenguaje, es intersubjetivo. Por tanto, es necesario el otro para que el lenguaje exprese ese yo del sujeto. Habla Lacan del *stade du miroir*, el espejo como fase fundamental de la ontogénesis del yo. El profesor Esteban Torre, al tratar en qué consiste el dialogismo, expone con toda precisión:

Hemos de partir del hecho incontrovertible de la existencia de un yo que se dirige a un *tú* en un proceso comunicativo que necesariamente implica el reconocimiento de otro, de *otra persona*. Pero no se trata aquí de una ‘persona’ gramatical, que justifique meramente la estructura lingüística del discurso, ya sea en una forma dialogal o actualizadamente interactiva, ya sea en una forma dialógica o potencialmente bidireccional. Lo que el discurso comunicativo

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>260</sup> Torre, E.: “Diálogo, dialogismo y alteridad”, *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Cuadernos de teoría de la literatura, Padilla Libros, Sevilla, 2000, pp. 63-82, p. 67.

realmente requiere es el reconocimiento de una ‘persona’ existencial y auténticamente equivalente a la persona del ‘yo’ que inicia el acto discursivo.<sup>261</sup>

Y esto es así porque, como continúa aclarando el profesor, lo que subyace en cualquier proceso de comunicación interactiva entre los seres humanos es “la necesidad ineludible del conocimiento y reconocimiento del otro, esto es, la *alteridad*, o si se quiere, la *otridad*.”<sup>262</sup> Sólo cuando el ser es visto por otro o llega a ser otro es cuando puede reconocerse e identificarse como persona. De manera que Esteban Torre ve en el reconocimiento del otro para construir la identidad de uno mismo la prueba de que “el ser del hombre consiste esencialmente en una comunicación, y vivir significa, sustancialmente, participar en un diálogo.”<sup>263</sup> Sólo cuando el individuo llega a conocerse a sí mismo mediante la mirada del otro, un yo real y auténtico, “idéntico al yo y distinto del yo”<sup>264</sup>, es cuando su vida comienza a tomar entidad e identidad. La imprescindible actuación dialógica en el hombre para que la vida alcance a ser plena y auténtica fue algo que vio Montaigne cuando llegó a afirmar lo siguiente:

El más fructífero y natural ejercicio del espíritu es, a mi parecer, la conversación [...]. Si converso con un alma fuerte y un duro adversario me ataca por los flancos, me espolea por un lado y por otro; sus ideas impulsan a las mías; [...] la unanimidad es cosa muy tediosa en la conversación. [...] Ni me irritan ni me alteran pues, las contradicciones de los juicios, me despiertan y ejercitan. Nos negamos a que nos corrijan, habríamos de buscarlo y de hacerlo, en particular cuando es en forma de conversación, no de enseñanza.<sup>265</sup>

Frente al diálogo platónico, en donde los discípulos-interlocutores sólo son el pretexto para que el maestro hable transmitiendo una verdad incuestionable; en el ensayo, el lector está impelido a la acción, la acción de meditar, y a proponer sus propias respuestas y a confrontarlas con las del autor. Este instrumento interactivo con valor social ejerce un efecto perlocutivo sobre el receptor que puede ser la modificación de su conducta o el replanteamiento de su sistema de ideas o valores. De ese modo el receptor puede reflexionar por su cuenta.<sup>266</sup> Baroja en el prólogo que escribe a la novela *Amor de verano* de Carlos Venero, expone la duda de si debía contar algo de la vida de su autor o hablar del libro y resuelve la cuestión dejando esta tarea al lector: “Quizá yo ahora debía hablar de este libro. Pero creo que no. Contar algo de la vida de un autor es

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>265</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, III, pp. 168-170.

<sup>266</sup> Arenas Cruz, M. E.: *ob. cit.*, p. 458.

dar un factor más para el juicio. El lector, teniendo en cuenta todos los factores, es el que debe obtener el producto” (*ODE*, 548).

La siguiente característica que se puede señalar es que el ensayo solo puede aproximarse a un tema o a un asunto, pero nunca puede agotarlo. De ahí su carácter necesariamente fragmentario en el que la reflexión realizada es “parcial, subjetiva, sin intención de exhaustividad.”<sup>267</sup> El tema, y principal contenido del ensayo, es la propia subjetividad, entendida no como arbitrariedad, sino en su carácter de autognosis que lleva a su autor a buscar la verdad que hay dentro del sujeto. En lo más subjetivo se encierra la convicción de que lo universal no puede encontrarse en realidad objetiva alguna, sino sólo en los actos intencionales del sujeto. Así lo ve Baroja cuando defiende, frente a la opinión de Azorín que encuentra el estilo barojiano muy parecido al del pintor Ignacio Zuloaga, que en literatura el estilo es personal, pues este no es más que expresión de las ideas y preocupaciones de uno mismo:

Pero hay diferencias grandes entre nosotros. Zuloaga, como pintor, tiene muchas menos curiosidades y más técnica de su arte que yo. Zuloaga es pintor de tradición. Yo soy un curioso y escritor de aire poco tradicional. La paleta es para todos los pintores del mundo la misma; el idioma, no. Cada cual lucha con el suyo como puede para expresar sus ideas, sus preocupaciones y sus deseos (*DUVC*, II, 166).

Y esta necesidad de informar sobre lo que uno es o piensa desde su propia perspectiva es lo que vio Michel de Montaigne, después de confesar que lo que proponía en sus escritos era reflejar una vida humilde y oscura, y que el lector pudiera hacer suyo dichos pensamientos, puesto que “todo hombre lleva la forma entera de la condición humana.”<sup>268</sup> Por ello, en su prólogo, el creador francés especifica que solo hablaría de sus experiencias personales; comprendiendo que toda experiencia personal tenía dos caras: el ser personal, y el ser experiencia que sirviera para los demás, o sea, reflejar unas determinadas estructuras que pudieran reproducir otros seres humanos. Cuestión que debe ser tenida en cuenta al tratar sobre la autobiografía entendida como gnosis del yo, debido a que a través de una objetivación del sujeto se busca dar un modelo para los demás. Javier del Prado observa que fue Montaigne quien puso en práctica esta concepción, alcanzando su objetivo, mediante el método ensayístico:

---

<sup>267</sup> Adorno, T. W.: “El ensayo como forma”, *Notas de literatura*, Ariel, Madrid, 1962, pp. 11-36, p. 27.

<sup>268</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, III, p. 20.

Dicho método consiste en la prueba intelectual y existencial, fiel a lo provisional y a lo precario, destinada a experimentar sobre la naturaleza del yo y exenta de toda intención de erigirse en teoría o en sistema para instruir a los hombres. Se trata, en resumen, de una prueba personal que es emprendida para conocer la profundidad del ser en toda su complejidad y que debe ser realizada, además, a cada instante, en la página escrita siempre corregida, siempre a prueba, nunca definitiva. La obra de Montaigne es, por consiguiente, la suma condensada de las experiencias de sí. Y esta dimensión experimental del ensayo ligada a un recorrido permanente por los abismos del yo permanecerá como rasgo inherente a esta escritura, que se convierte así en una búsqueda de naturaleza indiscutiblemente ontológica.<sup>269</sup>

Esta búsqueda ontológica del ser humano que ve la necesidad de dotarse de una identidad mediante desdoblarse en otro que ponga por escrito las experiencias vividas, es similar a lo que ocurre en la lírica. Cuando el poeta se refiere a sí mismo mediante utilizar su nombre propio, está reafirmando su identidad, tomando aquel como símbolo de su ser. El nombre propio en el género lírico es semejante a la intención del ensayista cuando afirma, como en el caso de Baroja, “y yo soy el abajo firmante” (*Ensayos*, I, 301). El profesor Juan Frau afirma que en la lírica de tipo confesional la aparición del nombre propio está relacionada con la construcción de la identidad del ser humano:

La automención está relacionada con frecuencia con el papel de construcción o reafirmación de la identidad, donde el nombre propio es cifra del ser. En algunas ocasiones, esa cifra de la esencia llega acompañada de circunstancias adyacentes que permiten un conocimiento –y un reconocimiento– más exacto del sujeto.<sup>270</sup>

No obstante, esta autorreferencia, que conlleva la autognosis, extiende su uso al constituirse paralelamente en un medio para obtener una mejor comprensión de la realidad. La utilización del nombre propio, según continúa diciendo el profesor Frau, establece un vínculo con la realidad extraliteraria. Por lo que tanto el poeta lírico como el ensayista o el autobiógrafo, que emplean de manera consciente su nombre propio, tienen “la intención de subrayar su compromiso con la realidad y con la clara voluntad de intervenir en ella.”<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Prado, J. del: *ob. cit.*, p. 146.

<sup>270</sup> Frau, J.: “El nombre propio y la autorreferencia en la lírica”, en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, cit., pp. 383-393, p. 391. Además el profesor señala un uso del nombre propio en la poesía social que, igualmente, define al yo que aparece en el género ensayístico: “Hay usos intermedios, en los que el nombre propio del poeta no es el tema o el referente principal del texto, pero tampoco un argumento casual, sino una especie de rúbrica que determina la estructura del poema y que condiciona su significado.” *Ibidem*, p. 389.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 393.

La importancia radica en la demostración que el autor hace del acto de pensar. El propio Baroja consciente de esto dirá en su artículo “El museo de las guerras civiles” (*Ensayos*, I, 190), que lo que deja escrito en su comentario es su actitud en la cuestión, pues siempre había defendido sus ideas con tesón, representadas, en este caso, en su prosa no ficcional, sus artículos y sus memorias. Por lo tanto, el ensayo sólo puede ser tal en cuanto manifiesta todo el proceso creador con sus dudas, contradicciones y rectificaciones. Pedro Cerezo Galán habla de géneros de pensamiento (*Denkformen*) de “carácter proteico, versátil y esencialmente egotista”,<sup>272</sup> característica esta última en el sentido de cultivo del propio yo como seña de identidad: “Ahora el ensayista –precisa Lukács– tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio.”<sup>273</sup> Para la profesora Picazo es el carácter temporal e histórico el que conduce al hombre, en su libre albedrío, a intentar descubrir, precisar o construir su esencia, su propia naturaleza. Y es en esta autognosis del yo, alcanzada a través de reflexionar posibilidades múltiples y soluciones provisionales nunca definitivas, donde, en opinión de la profesora Picazo, aparece la novedad practicada por Montaigne, quien concibe el yo como un objeto fluctuante e inestable. Por lo tanto, el espacio en el que va a desarrollarse debe ser de igual naturaleza que su contenido, es decir, mudable y vacilante:

Y este espacio en el siglo XVI no puede ser otro más que el ensayo literario, puesto que, de hecho, éste, en su esencia significativa misma, encierra esta idea de posibilidades múltiples, de soluciones provisionales, nunca definitivas. Se podría incluso decir que su libro es el verdadero ensayo de sí mismo y de él mismo, puesto que, en definitiva, es a través de la escritura, constantemente emprendida e intentada, como experimenta el conocimiento de su esencia más profunda.<sup>274</sup>

Una actitud que queda simbolizada en la imagen del camino. Un pensamiento que se describe en su discurrir, ese viaje intelectual que se mencionó antes, para que el escritor llegue a conocerse así mismo, a los demás y a la realidad que lo circunda. Un

---

<sup>272</sup> Cerezo, P.: “El espíritu del ensayo”, en García Casanova, J. F. (ed.): *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, pp. 2-30, p. 2.

<sup>273</sup> Lukács, G.: *ob. cit.*, p. 35.

<sup>274</sup> Picazo, M<sup>a</sup>. D.: *El ensayo literario en Francia*, Síntesis, Madrid, 2007, pp. 25, 26. Y por ello, Picazo inscribe la escritura ensayística dentro del campo ontológico, entendido en su dimensión de trayecto, de recorrido en busca de la esencia del yo: “Quizá más que ninguna otra, ésta es una forma literaria, esencialmente sustentada por la estructura ontológica del autor. Aquí, el yo del autor está presente en cada una de las frases; hasta tal punto que cabe afirmar que, en el ensayo, es más importante el autor que escribe que el tópico sobre el que escribe; lo verdaderamente relevante es la opinión, el pensamiento del yo y su formalización, sea cual sea el tema tratado.” *Ibidem*, p. 31.

camino intelectual que, para Castillo Puche, constituye un símbolo en la narrativa barojiana, primero en sus novelas, y, posteriormente, en sus memorias. “Todo es camino en su novelar”<sup>275</sup> y un peregrinaje encaminado hacia el claro conocimiento de sí mismo y de los demás: “Desde la última vuelta del camino ha titulado sus memorias y ya esto es significativo, porque todo su fabular y todo su vivir va a ser esta búsqueda como compensación, este encuentro como asidero, esta confesión como descarga.”<sup>276</sup> Una idea de la obra literaria entendida como confesión y que se asemeja a la concepción poética del poeta romántico Coleridge. Sólo tras comenzar el relato de aquello que le atormenta o le angustia, el artista puede quedar liberado.<sup>277</sup>

Esta función confesional del género ensayístico es causante de una de sus características más atractivas: la libertad de todos los sistemas. Es conocida la sentencia de Adorno de que el ensayo procede *methodisch unmethodisch* (metódicamente sin método), de ahí las continuas digresiones que acaban por construir un tipo de discurso donde casi nunca se avanza en línea recta y donde, sin embargo, los excursos son piezas fundamentales para definir ese acto de pensar que es lo que realmente se quiere comunicar.<sup>278</sup> Baroja lo entiende así, de ahí su idea de conformar sus divagaciones: “Me es imposible darles una ordenación mejor o peor; así, que tienen que seguir el curso de mi pensamiento, oscilante y en zigzag” (*Ensayos*, I, 909). Un género tan marcadamente personal que hace que pueda hablarse de ensayistas pero no de escuelas. Esto conduce a abordar las actitudes de madurez y actitud escéptica que son requeridas en el ensayista.

La actitud crítica que emerge en los siglos XV-XVI adopta la forma filosófica del escepticismo. El período de transición hacia la modernidad viene marcado por las profundas reestructuraciones que se están dando y donde se aprecia la situación de amenaza social que esos cambios suponen. Aparece un contexto histórico semejante al que contempló el surgimiento del escepticismo en la Antigüedad, el cual suponía la

---

<sup>275</sup> Castillo Puche, J. L.: “La novela barojiana, caminera y andante”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 115-127, p. 120.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>277</sup> “¡Ah, confesión, confesión, Hombre bendito!/ El ermitaño frunció el ceño/ Dime al punto, me dice, te exijo que me digas/ qué clase de hombre eres tú?/ Al instante todo mi cuerpo se contagié/ en una agonía dolorosa,/ que me obligó a comenzar mi relato/ y sólo entonces quedé yo liberado./ Desde entonces en hora incierta,/ unas veces con frecuencia, otras veces se demora,/ esa angustia me alcanza y a contar me obliga/ una ventura espeluznante.” Coleridge, T.: “Rima del anciano marinero”, *Baladas líricas*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 113-157, p. 155.

<sup>278</sup> Mermall, T.: “Experiencia, teoría, retórica: el paradigma de Ortega y Gasset”, *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, cit., pp. 157-172.

búsqueda de un refugio, que encontró en el repliegue hacia el santuario interior de uno mismo.<sup>279</sup> Es por esto que la novela picaresca renacentista, que tiene como constituyente esencial un relato autobiográfico, nace en este período de transición. Un aspecto sustancial de lo autobiográfico es la fuerza de realidad que posee. Este sentido de realidad inserto en una novela en la que el pícaro habla en primera persona le permite “un desahogo sin trabas, la libertad de expresar aquello que las normas y buenos usos vedan, al modo de Diógenes cínico. Confesión autobiográfica, crítica de la sociedad, y explicación del deshonor, encuentran apoyo en esa libertad del decir.”<sup>280</sup> Y es así como en opinión de Ángel Loureiro comienza la novela moderna “en el momento en que la experiencia individual reemplaza a la tradición colectiva como árbitro de la realidad.”<sup>281</sup> Una libertad en el decir del individuo permitida por la novela que, a la vez, hace que esta se llene de realidad gracias a ese yo-pícaro que cuenta su vida.<sup>282</sup> Según Alicia Yllera: “En épocas y países distintos, el yo aparece cuando se establece una ruptura con la novela elevada, seria y noble del momento, en un tiempo de desconfianza ante la ficción y de crisis de las formas novelescas predominantes.”<sup>283</sup> El espíritu escéptico de la novela picaresca queda consolidado en el período barroco con la estructura esencial del Guzmán de Alfarache, “peregrinación, aprendizaje y desengaño”<sup>284</sup>, y la visión

---

<sup>279</sup> Eduardo Tijeras menciona que uno de los artículos más bellos y, a la vez, más pesimistas escrito por Baroja en su vejez, “Soledad”, es al mismo tiempo modelo de escepticismo relativista, melancólico, sereno y con algo de desprendida grandeza, ya que acepta la soledad y declara conformarse fácilmente, con ver las nubes pasar. Tijeras, E.: “El relativismo en Baroja”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 363-370, p. 365.

<sup>280</sup> Sobejano, G.: “Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador”, *Studia Hispánica in Honores Rafael Lapesa*, III, Gredos, Madrid, 1975, pp. 467-485, p. 470. Es más, incluso Biruté Ciplijauskaitė menciona el punto de contacto de la novela picaresca con una de las direcciones de la novela autobiográfica femenina, la configuración del yo social: “El surgimiento de la novela de concienciación tiene en sus orígenes una situación semejante a la del nacimiento de la novela picaresca. El pícaro era un ser marginado que hasta entonces no había entrado en la literatura con voz propia.” Ciplijauskaitė, B.: *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 21.

<sup>281</sup> Loureiro, Á.: “Crisis de la novela, novela de la crisis”, *Ínsula*, núm. 634, 1999, pp. 10, 11, p. 10.

<sup>282</sup> “El principio esencial que asegura la unidad del *Lazarillo* y del *Guzmán de Alfarache* consiste en la sumisión de todos sus ingredientes al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio. Tema fundamental de ambas novelas es precisamente la formación de ese punto de vista: ambas cuentan cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor.” Rico, F.: “Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, en *ob. cit.*, p. 227. Rico expone que es el yo de la picaresca el que posibilita la aparición de la novela realista decimonónica de la forma en que la conocemos (pues si no la evolución de nuestra novela sería diferente) y, por tanto, concluye: “Se comprenderá que yo enfocara el conjunto de la picaresca en el horizonte de la novela realista y la contemplara mayormente como la posterioridad de los procedimientos que habían producido el logro artístico y la singularidad histórica del *Lazarillo* y el *Guzmán*: los procedimientos que configuraban ambas novelas en función del punto de vista del pícaro vuelto escritor.” *Ibidem*, p. 231.

<sup>283</sup> Yllera, A.: “La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo*, *Guzmán*, *Robinson*, *Moll Flanders*, *Marianne y Manon*”, *1616*, núm. 4, 1981, pp. 163-191, p. 171.

<sup>284</sup> Ayala, F.: “El *Guzmán de Alfarache*, consolidación del género picaresco”, *Los ensayos. Teoría y*



corrosiva de la realidad que refleja Quevedo.<sup>285</sup> Merece igualmente atención dentro de la novela picaresca, la obra en la que Torres Villarroel cuenta su vida.<sup>286</sup> Guy Mercadier destaca algunos aspectos de ésta que bien se pueden aplicar a Pío Baroja. Comenta el autor en la introducción al libro de la *Vida*, cómo él se ve una víctima de la incompreensión de los otros, y que, por tanto, se dirige a ellos para informarles, rectificar su error y “disipar los mitos que él mismo contribuyó a forjar.”<sup>287</sup> Señala Mercadier, además, que es la “íntima necesidad de comunicar”<sup>288</sup> con la que debe relacionarse la abundancia de prólogos que salpican la obra torresiana.

Esta idea de autoexplicación de uno mismo, motivo que impulsa a Rousseau a escribir sus *Confesiones*<sup>289</sup>, más la necesidad de contactar con sus lectores en los distintos prólogos y, finalmente, una obra autobiográfica tejida con hilos de representación de lo vivido y de una libre fantasía son tres características cruciales en la poética barojiana. Además de esto, en las palabras del mismo Torres Villarroel se percibe esa consciencia moderna del desdoblamiento entre el yo-sujeto y el yo-objeto de la narración autobiográfica. Y ofrece su confesión con esta forma literaria pues así

---

*crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 820-829, p. 825.

<sup>285</sup> “Lo colocamos en el contexto de *Los sueños*, de *La hora de todos* y del conjunto de la obra quevedesca, en prosa y en verso, estaremos en mejores condiciones para descubrir su sentido, que apunta a la desvalorización incondicional y definitiva de la realidad de la existencia.” Ayala, F.: “Observaciones sobre *El buscón*”, *Los ensayos*, cit., pp. 830-841, p. 834.

<sup>286</sup> Torres, Villarroel, D.: *Vida. Ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, Mercadier, G. (ed.), Castalia, Madrid, 1972.

<sup>287</sup> Mercadier, G.: “Introducción” a *Vida. Ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, cit., pp. 9-33, p. 28.

<sup>288</sup> *Ídem*. En otro libro dedicado a la obra torresiana, el crítico ve otro rasgo importante y es “la constitución de un corpus autobiográfico a partir de una obra en que se tejen los hilos de una representación de lo vivido y los de una libre fantasía.” Mercadier, G.: “Introducción” a *Textos autobiográficos de Diego Torres Villarroel*, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 9-12, p. 9.

<sup>289</sup> “Si no valgo más que otro, a lo menos soy distinto. Si la naturaleza ha obrado bien o mal rompiendo el molde en que he sido vaciado, sólo podrá juzgarse después de haberme leído. Cuando quiera que suene la trompeta del juicio, yo, con este libro en las manos, me presentaré al supremo juez y le diré resueltamente: He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui.” Rousseau, J.J.: *Confesiones*, cit., p. 5. Carlos Pujol relaciona las confesiones rousseauianas con la novela de corte picaresco: “Porque esto es como una extraña y obsesiva novela, casi de corte picaresco. Estamos ante una novela vivida, vivida y contada con mucha pasión, en la que no siempre es posible tomarse en serio al protagonista.” Pujol, C.: “Introducción” a *Confesiones*, cit., pp. IX-XVI, p. XV, XVI. El ginebrino, al igual que Torres Villarroel, deja de árbitro al lector de su obra, éste es quien tiene la última palabra: “He aquí el único retrato de hombre pintado exactamente del natural y en toda su verdad que existe y que probablemente existirá. Vosotros, quienes seáis, convertidos por el destino o mi confianza en árbitros de la suerte de estas páginas, yo os conjuro por mis desventuras, por vuestras entrañas y en nombre de toda la especie humana, a no destruir una obra única y provechosa, que puede servir de esencial elemento de comparación para el estudio de los hombres.” Rousseau, J. J.: *ob. cit.*, p. 3.

ofrece “una verdad de doble vertiente: las palabras traducen un propósito consciente, y también dejan transparentarse motivaciones escondidas”<sup>290</sup>:

El genio, el natural o este duende invisible (llámese como quisieren), por cuyas burlas, acciones y movimientos rastreamos algún poco de las almas, anda copiado con más verdad en mis papeles, ya porque cuidadosamente he declarado mis defectos, ya porque a hurtadillas de mi vigilancia se han salido, arrebuados entre las expresiones, las bachillerías y las incontinencias, muchos pensamientos y palabras que han descubierto las manías de mi propensión y los delirios de mi voluntad.<sup>291</sup>

La confesión torresiana va pareja a la crítica desengañada y escéptica del Madrid de la época. Horkheimer ve el surgimiento del pensamiento escéptico como una defensa del yo que evita de esta manera su desorientación y la pérdida de su individualidad. “La autonomía del Yo frente al acontecer externo, el intento de no perderse, es lo que constituye el sentido y la meta del modo de pensar escéptico.”<sup>292</sup> De este modo, una actitud escéptica crea distancia mediante la indagación permanente y, a la vez, es síntoma de una gran conciencia social e histórica. El ensayista que tiene estas cualidades convierte su texto en un elemento de libertad y juego y desea crear en el lector el deleite por la libertad. Por ello, como se ha dicho anteriormente, el discurso ensayístico es esencialmente dialógico, pues contiene la visión escéptica de quien ahonda en las contradicciones del ser y aparecer. Maestro de esta actitud de contemplar la vida de esta forma y llevarla a la escritura es, indudablemente, don Francisco de Quevedo. “El mundo por de dentro”<sup>293</sup> es un discurso dialógico donde se contrasta la visión ingenua del narrador, en primera persona, con la figura alegórica del Desengaño, encargada de comentar y revelar las vanidades de este mundo. De ahí que le diga al narrador: “yo te enseñaré a ver el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece”<sup>294</sup>, y le advierte del peligro de mirar las cosas con proximidad: “Tendrás las sierras por azules y lo grande por pequeño, que la longitud y la proximidad engañan la vista.”<sup>295</sup> Esta lección quevediana desvela la necesidad de la mirada distanciada y de la forma

---

<sup>290</sup> Torres Villarroel, D.: *ob. cit.*, p. 33.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>292</sup> Horkheimer, M.: *Historia, metafísica, escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, pp. 172-173.

<sup>293</sup> Quevedo, F.: “El mundo por de dentro”, en Arellano, I. (ed.): *Los sueños*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 483-502.

<sup>294</sup> Quevedo, F.: *Los sueños*, cit., p.486. Y reitera algunas páginas después: “Eso todo es por fuera, y parece así, pero agora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser desmiente a las apariencias.” *Ibidem*, p. 489.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 497.

dialógica para cualquier discurso que intente acercarse al verdadero conocimiento de las cosas, a lo que Vicente Espinel llamaría “la inviolable verdad.”<sup>296</sup>

Se abandona toda aseercción definitiva y absoluta pues con esta actitud de distanciamiento y de dialogismo se intenta dar respuesta “no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle*.”<sup>297</sup> Conviene detenerse en este aspecto pues nuestro escritor en numerosas ocasiones se declara escéptico y liberal. Actitudes que muchos autores relacionan con la producción ensayística. Juan Marichal señala el éxito del género cuando el hombre dispone de mucha mayor soledad y tiene libertad de expresión:

Porque el ensayista no puede ser verdaderamente él en un clima carente de los derechos individuales que hace doscientos años consagró la Gran Revolución de 1789. En conclusión, el ensayo es un género literario esencialmente *liberal*. Y es así lógico que la España exiliada empleara el ensayo para continuar la tradición liberal española.<sup>298</sup>

Estos mismos rasgos coinciden con el pensamiento escéptico y agnóstico de Baroja y con su concepto del humorismo. El mismo autor reivindica la labor del filósofo solitario que proporciona un refugio al hombre aislándole de la opinión pública, del Estado, de la religión o de “dondequiera que se establece una tiranía” (*Ensayos*, III, 563). Es por esto que desde su escritura ensayística reivindica el papel del hombre moderno, cual héroe solitario en medio de una sociedad mezquina y vulgar: “Queda el hombre, es decir, el héroe, que, en medio de las tempestades, de los odios, de los recursos de la mediocridad, de la envidia de los hombres cetrinos con las vejigas calculosas, impone una norma difícil a los demás, sí, queda el hombre, el héroe” (*Ensayos*, I, 303). El escritor del 98 es, como acertaría a ver Ramón J. Sender, “un

---

<sup>296</sup> Espinel, V.: *La vida del escudero Marcos de Obregón*, en *La picaresca española*, prólogo de Julián Marías, Nauta, Barcelona, 1968, p. 205. Es curioso que en el prólogo al lector de la novela, diga Vicente Espinel que el método seguido en su obra es la conjugación de deleite y doctrina, un método dialéctico para ir al encuentro de esa verdad: “ni siempre se ha de ir con el rigor de la doctrina, ni siempre se ha de caminar con la flojedad del entretenimiento. Lugar tiene la moralidad para el deleite y espacio el deleite para la doctrina.” *Ibidem*, p. 208.

<sup>297</sup> Jarauta, F.: “Para una filosofía del ensayo”, *ob. cit.*, p. 48.

<sup>298</sup> Marichal, J.: “El auge del ensayo en la España transterrada”, *Revista de Occidente*, núm. 116, Centro de la Letras Españolas, enero, 1991, pp. 5-11, p. 9. El escritor aborda el género considerando “providencial” el exilio para el éxito del ensayo español, ya que la soledad y la libertad de expresión posibilitan el ejercicio del género. Además, menciona que constituye una labor de continuidad a lo que en forma análoga hicieron los del 98, una “introspección colectiva que pudiera explicarles todo lo sucedido en España desde 1931”, desde una perspectiva profundamente liberal. *Ibidem*, p. 7.

enfermo romántico de individualismo”<sup>299</sup> cuando niega sistemáticamente cualquier sistema que ahogue las posibilidades del individuo para realizarse como persona. Sus mismas ideas nos la ofrece de forma dialogada:

-Esa idea del hombre, aislándose para defender su obra personal contra los que le rodean, es una idea nietzscheana –dijo Elorrio–. Donde quiera que se constituye una sociedad poderosa, un Estado, una religión, una opinión pública, decía el gran Federico, dondequiera que se establece una tiranía, se odia al filósofo solitario. -¿Y eso por qué? –preguntó Flora. -Es muy fácil comprenderlo, y así nos lo demuestra su expositor. Porque el filósofo proporciona al hombre un refugio donde la tiranía no puede alcanzarle con sus esbirros, desde cuyo interior el hombre solitario le hace la higa al tirano. -¿Qué asilo es ese? -La caverna del mundo interior. -Efectivamente, allí están a cubierto de leyes y disposiciones tiránicas. -En cambio no lo están de otro peligro. El de que rodeados como viven de las opiniones reinantes, su silencio se interprete por un asentimiento y sean juzgados equivocadamente, y se les presente aprobando lo que odian. -Tendría que poner en claro... -Muchas veces prefieren dejarlo oscuro por renunciar a todo diálogo con los indeseables. Su anhelo es siempre franqueza y verdad, por eso encuentran algunos compañeros con los que pueden abandonar, en un ambiente de sinceridad y confianza, su actitud de silencio, de ausencia. Suelen producirse en monólogos, en cánticos solitarios, que es a lo que suena la música de Beethoven.<sup>300</sup>

Durante mucho tiempo se ha tenido a Baroja como un hombre anarquista y revolucionario. No obstante, García de Nora rechaza esta postura al afirmar que la actitud de Baroja ante la España tradicional es fríamente crítica y negativa, pero sin el menor indicio de una ideología revolucionaria; antes bien: “Baroja es, eso sí, un escritor disolvente, iconoclasta, un rebelde; pero demasiado inteligente, o más bien acaso listo, malicioso y resabiado, como para creer en ninguna utopía.”<sup>301</sup> De forma parecida opina Román Álvarez en su estudio sobre el “presunto anarquismo”<sup>302</sup> de Baroja, cuando, en realidad, su individualismo “no pasa de ser una aspiración vagamente romántica.”<sup>303</sup>

Pero no sólo el escepticismo y este espíritu liberal influyen en la visión barojiana de la realidad; igualmente su modo de ir a ella, para comprenderla y alcanzar la verdad, lo emparenta con la sabiduría socrática, cuya ética no está basada sobre lo que se medita, sino en el hecho mismo de vivir meditando “sobre lo que son las cosas de la

---

<sup>299</sup> Sènder, R. J.: *Los noventayochos*, Las Americas publishing, New York, 1961, p. 118.

<sup>300</sup> *Ídem*.

<sup>301</sup> García de Nora, E.: *Novela española contemporánea*, cit., p. 107. Apostilla el crítico que en todo caso sería anarquista aristocrático, nunca un revolucionario.

<sup>302</sup> Álvarez, R.: *El anarquismo en Pío Baroja*, Géminis, Montevideo, 1977, p. 15.

<sup>303</sup> *Ídem*. El propio Baroja se defiende en sus memorias ante aquellos que lo clasifican como anarquista: “También me han acusado de haber sido anarquista teórico. Es una acusación absurda y sin ninguna base. Un anarquista teórico es un iluso, un ferviente del optimismo, y yo no tengo nada de iluso ni de optimista, ni lo he tenido nunca” (*DUVC*, I, 79).

vida.”<sup>304</sup> Un objeto que seguirá con el discipulado de Aristóteles y Platón, y que derivará en la filosofía estoica de Séneca. El estoicismo, que triunfa en un tiempo de crisis, y el empeño de buscar la verdad y no sólo conformarnos con su apariencia, lleva a sus seguidores a distanciarse de la opinión común y a decidirse por la “ayuda de un hombre experto que haya explorado el camino por donde avanzamos.”<sup>305</sup> Este será el medio más sabio de hallar la felicidad, y esta será la concepción que vuelve a aparecer en Baroja, el deseo, casi obsesivo, de la búsqueda de la verdad esencial para descubrir lo que somos. De ahí su defensa del conocimiento científico, pues, como Sócrates, la ciencia siempre ha de buscar la esencia, el qué de las cosas humanas, sólo así se alcanza la felicidad, puesto que “la vida teórica es la vida feliz”<sup>306</sup> como muy bien las relacionó Aristóteles. Para ello, el punto de partida, es la libertad del sabio:

Esta libertad no la da más que la indiferencia por la fortuna; entonces nacerá ese inestimable bien, la calma del espíritu puesto en seguro y la elevación; y, desechados todos los terrores, del conocimiento de la verdad surgirá un gozo grande e inmutable, y la afabilidad y efusión del ánimo, con los cuales se deleitará, no como bienes, sino como frutos de su propio bien.<sup>307</sup>

Pues bien, este concepto del propio pensamiento humano convertido en instrumento de búsqueda de la felicidad y con el objetivo de encontrar la verdad de lo que las cosas son, es el mismo que tiene nuestro escritor vasco como ensayista. Baroja se autodefine como un escritor escéptico y agnóstico, confiesa en su discurso de ingreso en la Academia que su anarquismo “era un anarquismo schopenhaueriano y agnóstico, que se hubiera podido resumir en dos frases: no creer, no afirmar” (*OC*, V, 881), e inventa un nuevo concepto para el verdadero escritor, el humorismo. El escritor humorista es aquel que mira a su conciencia, al testigo interior: “Todos los escritores han escrito mirando alternativamente a su conciencia y a su público, para dentro y para fuera, ha dicho en su conferencia días pasados el doctor Papalini. Algunos han dado más importancia al testigo interior, otros han dado más importancia al público. Los primeros se han hecho místicos, individualistas, humoristas; los segundos, retóricos, oradores y peroradores” (*Ensayos*, I, 756). Además, este tipo de humor es independiente, tiene que

---

<sup>304</sup> Marías, J.: “Introducción a la filosofía estoica”, en Séneca: *Sobre la felicidad*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 7-34, p. 21. Marías explica en qué consiste la filosofía estoica de Séneca: “La filosofía es, pues, en una doble dimensión, ciencia y modo de vida: rigurosamente, un modo de vida (teórica) que consiste en saber lo que las cosas son.” *Ibidem*, p. 23.

<sup>305</sup> Séneca, L. A.: “La opinión común y el acierto”, *Sobre la felicidad*, cit., pp. 41-45, p. 43.

<sup>306</sup> Marías, J.: “Introducción a la filosofía estoica”, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>307</sup> Séneca, L. A.: “La libertad del sabio”, *Sobre la felicidad*, cit., pp. 53-55, p. 53.

demostrar libertad de pensamiento y distanciarse en su búsqueda de la verdad. Baroja en su libro *Las horas solitarias* ejemplifica con una metáfora muy representativa su idea de ser un escritor individualista e independiente: “Hay gentes que han nacido para ser ladrillos de estas torres que se hacen, como la de Tamerlán, con cadáveres humanos; yo no tengo vocación de ladrillo” (*OC*, V, 258). El escritor reivindica el método humorístico pues conoce perfectamente las funciones que el bufón, el pícaro y el tonto tenían en la novela: “el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas.”<sup>308</sup> El tipo cómico que, según Baroja, “es el que dice en voz alta lo que está en el alma de muchos y que por pudor no pueden decir” (*Ensayos*, I, 742). Siguiendo el legado de Zaratustra, el hombre superior era aquel que aprendía a reír y “el que ríe verdad.”<sup>309</sup> Por ello, don Pío reconoce ser un “individualista sin disciplina” (*ODE*, 72), con un “bagaje antisocial” (*ODE*, 73) que lo lleva a separarse del resto: “Así como forastero y como alejado de las cosas actuales, creo que puedo mirarlas con más serenidad que si estuviera dentro de ellas” (*ODE*, 73). Y reitera una vez más sobre la necesidad de aislarse y distanciarse de los demás para ver con claridad: “Así, retirado, parece que se ven las cosas y los hombres, las ideas y los hechos, con mayor claridad” (*ODE*, 74). Pero, a la vez, paradójicamente, se situaba junto a los demás, reflejo de su compromiso con la sociedad:

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 a arriba. Quizá puede producirse en el que mira el mundo de arriba abajo, pero la posición verdadera del humorista será estar al nivel de los demás. Ni más arriba ni más abajo, a la altura de su corazón (*Ensayos*, I, 738).

Baroja intuye las cualidades del ensayo como método para el pensamiento y no únicamente como género literario. Nuestro escritor se hace seguidor del modo ensayístico de Montaigne, un método de conocimiento que expresa la experiencia de sí mismo “para comprobar este supuesto de la experiencia propia como filtro para asegurar

---

<sup>308</sup> Bajtín, M.: *Teoría y estética de la novela*, cit., p. 313.

<sup>309</sup> “Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojó esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, aprended - ¡a reír!” Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra*, cuarta parte “Del hombre superior”, traducción, introducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, p. 394.

un saber relativo, y la valoración del acto de escribir como sistema para recoger lo efímero de la persona en el acto de hacerse.”<sup>310</sup> Además, Baroja también habla sobre otro componente del ensayo, parejo al fragmentarismo y a la libertad como técnicas expresivas, la espontaneidad. Un epígrafe del libro donde expone su teoría sobre el humor lo titula así: “nos falta el sistema” (*Ensayos*, I, 712). Igualmente en el prólogo a *Las horas solitarias*, vuelve a exponer este nuevo estilo que parece fluir de manera desenvuelta y no sujeto a reglas:

Yo no soy de los hombres que saben especializarse y permanecer tranquilos en la casilla que les corresponde. Desde hace algún tiempo me he metido en el campo de la novela histórica, pero no estoy completamente a mi gusto en él y tengo que salir para hacer mis escarceos y ocuparme de las cosas del día. [...] No tengo el reposo de los grandes espíritus, ni la inmovilidad y la anquilosis de las gentes torpes; no puedo dedicarme de lleno a una cosa sin sentir curiosidad por las otras; así, mientras escribo una novela que pasa en el año 1833, necesito hablar de lo que ocurre en el presente (*Ensayos*, I, 447).

De ahí que afirme Gonzalo Sobejano que “libro que se escribe con tal pretensión no puede tener un plan arquitectónico.”<sup>311</sup> Por su parte, Castillo-Puche alude al hecho de que esta espontaneidad se origina en el ensayista cuando desarrolla su humorismo. Este no es el simple afán de definir con gracia una cosa, sino que es la consecuencia de reaccionar “ante hechos que aparentan ser serios pero que, a sensibilidades especialmente dotadas, descubren otra cara, totalmente diferente y aun opuesta a lo que se nos da como real y verdadero.”<sup>312</sup> Y es que el ensayista puede empezar a tratar un asunto y desarrollar una preocupación totalmente diferente. Queda esto ejemplificado con la expresión unamuniana ‘a lo que salga’ o la barojiana: “a campo a traviesa, un poco a la buena de Dios” (*OC*, V, 865). Sin embargo, una espontaneidad aparente que precisa de un cuidado formal y expresivo como requiere todo género literario:

Ningún texto es espontáneo, pues expresa en todo momento el saber acumulado durante nuestra vida de estudio, y todo texto es espontáneo, porque incluso después de varias redacciones nos sale algo no previsto. Unamuno

---

<sup>310</sup> Escartín, M.: *ob. cit.*, p. 189.

<sup>311</sup> Sin embargo, el crítico ve puntales unificadores en *Las horas solitarias* que demuestran una improvisación en la forma, pero estudiada, meditada. Dichos puntales son el tiempo, el espacio y la actitud enunciada en el título ‘Notas de un aprendiz de psicólogo’.” Sobejano, G.: “Los ensayos de Pío Baroja, en *ob. cit.*, p. 23.

<sup>312</sup> Castillo-Puche, J. L.: “El humor en Baroja”, *Letras de Deusto. Número extraordinario Pío Baroja*, Universidad de Deusto, Bilbao, núm. 4, julio-diciembre, 1972, pp. 215-225, p. 216.

distinguió entre la escritura ovípara y la vivípara. La primera es la que se fragua lentamente, y la segunda la inmediata y espontánea.<sup>313</sup>

El ensayo sería escritura del segundo tipo, pero matizada desde la experiencia de que toda experiencia ensayística es, a la vez, escritura ovípara, que se fragua lentamente sobre lo estudiado y pensado y escritura vivípara, improvisada y espontánea, ya que sólo nos ofrece una versión penúltima del tema. Por eso, Haas afirma que el ensayista necesita cultura. Ni el autor de ensayos ni el lector necesitan ser especialistas en el asunto que se desarrolla, pero esto no resulta una vulgarización del pensamiento científico o especializado. Es una licencia que permite el género, en donde los conocimientos, como afirma Baroja, “no tienen gran extensión ni profundidad” (*Ensayos*, I, 865). Como ha expuesto Eduardo Nicol:

El ensayo se dirige a la generalidad de los cultos [...] El ensayista puede saber, sobre el tema elegido, mucho más de lo que es justo decir en el ensayo. La obligación de darse a entender no implica solamente un cuidado de la claridad formal, sino la eliminación de todos aquellos aspectos técnicos, si los hubiere, cuya comprensión implicaría en el lector una preparación especializada.<sup>314</sup>

Pierre Glaudes y Jean-François Louette en su obra *L'essai* aportan, además, un condicionante de importancia primordial para el ensayista: el estilo. Una estimación estética en un género al que se le concede una literariedad condicionada (*littérarité conditionnelle*): “L'essai a toujours le couteau (de la non-littérarité) sous la gorge. De là l'appétit de style qui l'anime.”<sup>315</sup> Finalmente, una idea interesante sobre este género, y que sirve para describir un rasgo estilístico del autor objeto de nuestro estudio, es el espíritu que guía al escritor en la búsqueda de la verdad. El ensayista no descarta la violencia, la furia, en el comentario. Es su intención sacar de la apatía al lector. En este sentido, sumamente reveladoras son las palabras de Baroja en *La caverna del humorismo* cuando manifiesta, plenamente consciente de su estilo, que su libro es un “licor elaborado por mí con manzanas agrias y otros frutos ácidos de mi huerta” (*Ensayos*, I, 693). Y, por eso, sus divagaciones son apasionadas y concluye estas

---

<sup>313</sup> Morón Arroyo, C.: “La retórica del ensayo: Unamuno”, *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, cit., pp. 129-156, p. 143.

<sup>314</sup> Nicol, E.: “Ensayo sobre el ensayo”, *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, Madrid, 1961, pp. 206-279, p. 207.

<sup>315</sup> Glaudes, P. y Louette J. F.: *L'essai*, Hachette, Paris, 1999, p. 155. Cfr. Saz Parkinson, C.: *ob. cit.*, p. 45.



aconsejando apelativamente a sus lectores de una revolución, pero una revolución científica, que llame a transformar, a negar y afirmar, a destruir y construir a la vez:

Yo no llamo revolución a herir o matar; yo llamo revolución a transformar. [...] trabajad por la expansión del espíritu revolucionario, que es el espíritu científico; difundirlo, ensanchadlo, propagadlo. Negad y afirmar apasionadamente. Destruir y crear a la vez. La semilla, para fructificar, tiene que caer en una tierra removida por el arado. Que nuestra inteligencia sea como la reja que destroza la dura corteza del suelo. Que nuestro sentimiento crítico sea como el ojo del labrador que sabe distinguir la cizaña del trigo. Destruir y crear alternativamente (*Ensayos*, I, 917).

A modo de conclusión parcial, después de examinar los rasgos del género ensayístico es preciso citar unas palabras de Montaigne donde se reflejan estas características y se comprueba que el primer ejercitante del ensayo es ya plenamente consciente de realizar una nueva forma creativa cuyo camino es la introspección. El autor francés muestra inequívocamente que desde el principio el ensayo es un método nuevo de observación personal de la realidad y que nacía con plena voluntad de estilo:

El juicio es instrumento para todos los temas y en todo se mete. Por este motivo, en estos ensayos que estoy haciendo, úsalo en toda suerte de circunstancia. Si es tema del que nada entiendo, aún así lo trato, midiendo el vado desde muy lejos; y después hallándolo demasiado profundo para mi talla, quédome en la orilla; y este reconocer la imposibilidad de atravesarlo, es una muestra de su efectividad, y una incluso de las que más se jacta. Ya, en tema vano y vacío, intento ver si hallará con qué darle cuerpo y con qué sostenerlo y apuntarlo. Ya, lo paseo por un tema noble y manido en el que nada ha de encontrar de su propia cosecha, al estar el camino tan pisado que no puede andar más que tras las huellas de otros. Entonces, su papel es elegir la ruta que mejor le parezca, y, de mil senderos, dice que éste o aquél fue el mejor escogido. Tomo al azar el primer tema que se me presenta. Todos me son igualmente buenos. Y jamás pretendo tratarlos por entero. De cien partes o rostros que cada cosa tiene, tomo uno de ellos, ya sólo para lamerlo, ya para rozarlo, ya para pellizcarlo hasta el hueso. Penetro en él, no con amplitud sino con la mayor profundidad que puedo. Y a menudo gusto de cogerlo desde algún punto de vista inusitado. Me atrevería a tratar a fondo alguna materia, si me conociera menos. Sembrando una frase acá y otra allá, muestras desgajadas de su conjunto, separadas sin designio ni promesa, no creo que haga nada bueno, ni que me mantenga yo mismo sin variar cuando me plazca y sin rendirme a la duda o a la incertidumbre o a mi estado original que es la ignorancia.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> Montaigne, M: *ob .cit.*, I, pp. 370-371. Nuestro escritor vasco muestra el mismo espíritu que el moralista francés a la hora de escribir sus ensayos y explica su forma personal de verlo: “Yo, por mi parte, no tengo fe alguna en mi obra; pero, en cambio, siento una gran curiosidad por todo lo que está cerca de mí, y nada tan cerca de mí como yo mismo. Por este espíritu de curiosidad contemplo el modo de representarse en mi inteligencia las cosas del mundo, como quien asiste a una función de magia, unas veces amable y jovial, otras pesada y aburridísima.” Véase el prólogo a *El tablado de Arlequín*, *Ensayos*, I, 107.

Muchas de las obras de carácter autobiográfico tienen todo el interés de una novela, acrecentado con toda la fuerza de lo vivido y deben su vigencia narrativa tanto al arte de su creador como al interés de sus vivencias. En ocasiones, no hay diferencias radicales entre la construcción de una autobiografía verdadera y la de una novela autobiográfica ficticia. Para Ángel Basanta estos textos forman parte de las literaturas del yo o lo que en términos foucaultianos se denominaría “tecnologías del yo.”<sup>317</sup> El primer grupo dentro de esta clasificación sería la autobiografía y sus modalidades más próximas, como memorias, diarios, dietarios y autorretratos; el segundo, estaría constituido por las autobiografías noveladas, con mezcla de realidad y ficción, y el tercero en el que se incluirían las novelas autobiográficas con reconocido aprovechamiento de materiales procedentes de la vida del autor o de otra personalidad histórica. Para Basanta, la distinción entre la facticidad o ficticidad de estos textos también quedan al arbitrio del lector: “la separación entre una y otra está condicionada por la perspectiva del receptor y su intencionalidad lectora, que puede coincidir o no con la del autor.”<sup>318</sup> Las consecuencias y la relevancia que adquiere el anclaje de ciertos géneros, como las autobiografías y las memorias tradicionalmente adscritas al campo histórico, en el terreno fronterizo entre la ficción y lo real se estudian a continuación.

### 2.3. De la novela histórica barojiana al ensayo

Decía Francisco Ayala al frente de sus *Recuerdos y olvidos* algo que puede hacer comprender el carácter propio de la autobiografía:

Más de una vez he repetido que la biografía de un escritor consiste en sus escritos, y me refería al decirlo, no sólo a aquellos que tienen que ver con la realidad inmediata... sino también a sus poemas, a los escritos donde vierte su

---

<sup>317</sup> “Tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” Véase Foucault, M.: *Tecnologías del yo*, introducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1990, p. 48.

<sup>318</sup> Basanta, Á.: “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”, *Ínsula*, núms. 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 7-9, p. 7. Y sobre la ficticidad de toda obra literaria: “Aun contando con que la literatura autobiográfica anuda intensamente la vinculación de sus autores con el tiempo vivido, quisiera terminar volviendo a poner de relieve su artificio retórico, pues toda ingenuidad resulta ya imposible en literatura.” *Ibidem*, p. 9.

recóndita intimidad o despliega sus más fantásticos ensueños. Sus escritos. En ellos se encierra el sentido de su existencia.<sup>319</sup>

Una buena definición del género autobiográfico es la propuesta por Philippe Lejeune, crítico de referencia para estos escritos, donde cobra especial relevancia la necesidad de reconstruir o construir una existencia humana: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”<sup>320</sup> Lejeune define a este género por la identidad entre el autor, narrador y personaje principal y una perspectiva retrospectiva de la narración. Una identidad que es el rasgo principal que diferencia este género referencial de otros considerados ficticios. Tomás Albaladejo aduce a la necesidad de que en el texto ficticio aparezca la dualidad, la distancia óptica, entre el autor y el narrador. Este último es el resultado de la operación de inventio del productor” y realizaría “una inventio y una intensionalización que son ficcionales.”<sup>321</sup> Por su parte, los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas las características. Por ejemplo, las memorias no se centran sólo en la vida individual, en la biografía o en la novela no se da la identidad exigida para los actores del relato autobiográfico y en el poema autobiográfico se incumple la condición prosística. De todas formas, sí que se observa que existen zonas naturales de transición entre los otros géneros de la literatura íntima (memorias, diario, ensayo...). Según Lejeune, para que pueda hablarse de autobiografía es necesaria la identidad (que no semejanza o parecido) del autor, la del narrador y la del personaje. Si no hay una plena identificación, el texto no es autobiográfico.<sup>322</sup>

No obstante, los límites no están totalmente definidos, de ahí que se mencione su condición fronteriza, pues el ensayo puede tener carácter autobiográfico y la autobiografía presentar rasgos ensayísticos. Es más, adscribirlos a la modalidad de expresión subjetiva los acerca indefectiblemente al género lírico. Es por esto que

---

<sup>319</sup> Ayala, F.: *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 13-14.

<sup>320</sup> Lejeune, P.: *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975. Traducción al español: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p. 50.

<sup>321</sup> Albaladejo, T.: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998, p. 132.

<sup>322</sup> Más adelante se hará notar como síntoma de honestidad intelectual, que Lejeune en artículos posteriores utiliza un criterio más flexible a la hora de incluir en su nómina textos que en un principio no eran “estrictamente” autobiográficos. El crítico francés, “veinticinco años después”, como titula uno de sus artículos, amplía los márgenes para que tengan cabida otros tipos textuales que también nacen bajo el signo autobiográfico. Lejeune, P.: “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, *Autobiografía en España: un balance*, cit., p. 159-171.

Gallego Morell puede hablar de algunos poemas de Baroja como “poemas en forma ensayística”<sup>323</sup> y advierte sobre el hallazgo de valores líricos engastados en la prosa del novelista. Un aspecto de la novela barojiana que también es destacado por Ángel y Amalia del Río que contemplan como un síntoma del nuevo cambio adoptado por la novela de principios del XX: “La novela de Baroja participa muy claramente de esa fusión entre ensayo y lírica que más que nada define la literatura de las dos primeras décadas del presente siglo.”<sup>324</sup>

Al igual que el poema en prosa surge como consecuencia de una época en que la novela se convierte en una modalidad predominante y encuentra aceptación teórica oficial dentro de la poética del siglo XIX<sup>325</sup>, se puede decir que estos géneros didáctico-ensayísticos adquirieron el estatuto de literarios cuando empezaron a insertarse en esa prosa artística que cobró relevancia a partir del romanticismo y que incluía tanto una exposición veraz y sincera del pensamiento como un desahogo emocional del propio artista que descubría su alma. La profesora Utrera Torremocha, refiriéndose al nacimiento de un nuevo género dialéctico y contradictorio como el poema en prosa, alude al hecho de que en realidad dicho género permitía no sólo la renovación del verso hacia fórmulas más libres y menos sujetas a la versificación silábica regular homogénea, sino, además, la asunción en la lírica de ciertas categorías prosísticas como la reflexión intelectual y metaliteraria.<sup>326</sup> Esto lleva a reflexionar fundamentalmente sobre dos características principales de los géneros híbridos. Primero, que la mezcla de categorías genéricas, que muchas veces posibilitan el nacimiento de un nuevo género, es una de las muchas manifestaciones de la nueva estética que emprendió la modernidad de forma subversiva. Y segundo, la poesía puede ser expresada plenamente en la prosa, ésta puede llegar a ser un modo de expresión lírica, pues la naturalidad de esta y su acercamiento al habla coloquial permiten una modalidad discursiva más libre que el verso, se adecua mejor para la expresión de la verdad y es más accesible para el lector.

---

<sup>323</sup> Gallego Morell, A.: *Poetas y algo más*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978, p. 106.

<sup>324</sup> Río, Á. del, y Río, A. del: “Pío Baroja”, *Antología general de la literatura española*, II, cit., pp. 547-572, p. 547.

<sup>325</sup> “Parece indudable que el poema en prosa es, dentro de la lírica, el género en el que se aprecia más intensamente esta novelización de la que habla Bajtín, de ahí que sea necesario su estudio no sólo desde la perspectiva del verso, sino especialmente desde el auge que experimenta la prosa y, en concreto, la novela.” Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V.: *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999, p. 17.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 20.

El que tradicionalmente la prosa haya sido considerada el mejor medio tanto para expresar la enseñanza de una verdad mediante la exposición clara y natural del pensamiento, como para la expresión sincera de los sentimientos del escritor y de su verdad, su uso infunde al discurso del poeta una mayor emoción, credibilidad y, por tanto, lo que ésta implica, más veracidad. Es a partir de la herencia espiritual dejada por Rousseau cuando el poeta no hace otra cosa que hablar de sí mismo, cuando se escribe abiertamente sobre la auto-observación y la aureola de veracidad que se le imprime a la obra cuando ésta refleja directamente a su autor. Esto provoca un cambio en la novela hacia finales del siglo XIX que hará de esta, a principios del XX, algo distinto a toda la narrativa escrita anteriormente. La diferencia entre ambas estriba, según Germán Gullón, en que el texto decimonónico refleja la realidad, mientras que en el del siglo pasado la realidad representada además de reflejarla se mira a sí misma, lo que se denomina metaficción vino a integrarse como parte de la historia narrada total:

Los escritores desde aproximadamente el fin del ochocientos comienzan a girar el espejo que tenían en su taller de escritura, al que contemplaban para plasmar lo que sucedía en el mundo enhebrado dentro de una historia narrativa, donde los seres humanos fingían de personajes literarios, y lo vuelven hacia sí mismos. Hacia sus propias palabras se miran diciendo, narrando. Es un acto escandalosamente narcisista. Y allí, en ese espacio del yo, de la autobiografía, crean e idean sus ficciones, que perderán la aspereza que les daba el aire del mundo palpable.<sup>327</sup>

Para el autor en la nueva novela ya no importan tanto las ideas, ni que estén bien cerrados los argumentos, pues lo que se busca no es que el lector conozca la sensibilidad del poeta, sino que la sienta al completo. La novela se convierte en un espacio donde se produce un intercambio subjetivo de sensibilidades y donde se deja al margen el contenido lógico e ideológico que convencionalmente presentaba cualquier narración de hechos. Lo que pretendía el novelista moderno era potenciar al máximo el componente sensible de nuestro ser y poder comunicarse con el lector por un camino diferente al marcado por la razón. Gullón destaca la aparición de un nuevo lector como un elemento principal para el desarrollo de la nueva novela:

Busca la sintonía emocional con el lector en lugar de la racional. Por eso decía al comienzo que convendría diseñar un marco de entendimiento

---

<sup>327</sup> Gullón, G.: *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 126.

conceptual asimétrico; la obra modernista no se lee por el argumento, ni por la buena factura causal del texto. Tampoco los principios o los finales de las obras resultan importantes. Lo que la concede autoridad es que en sus textos late una sensibilidad que busca a un lector con quien identificarse. No que piense lo mismo, que adopte semejantes sistemas de valores ante la sociedad, sino que la persona sienta, o aprenda a sentir, de manera parecida. Por eso, la literatura modernista carece de urgencia lectorial, se puede dejar a mitad un texto y sentir plenitud de sentido, mientras que en una obra realista sucede lo contrario.<sup>328</sup>

Esta intención condujo a la asunción de un cierto narcisismo en la prosa narrativa: “mirarse, autojuzgarse, buscar una explicación a su vida, de ahí que hicieran más que novelas autobiografías.”<sup>329</sup> Y es esta la modernidad de la que participa Baroja al expresar perfectamente en su obra literaria ese lazo de unión entre el ensayo y la lírica. Si la prosa artística deseaba alcanzar la verdad mediante una expresión sincera, no podía obviar el discurso lírico para su correcta expresión. Durante largo tiempo se ha dado por sentado, en la forma lírica, la relación directa entre el sujeto personal y el sujeto hablante, de ahí que se defendiera la naturaleza no ficticia del discurso lírico. Cabo Aseguinolaza menciona que incluso un autor tan importante para la teoría literaria contemporánea como Jakobson explicaba el fundamento de la lírica en la expresión primopersonal. Ahora bien, según el profesor, estas convenciones heredadas sobre la subjetividad de la lírica y a la cual dio formulación la teoría romántica, son las que cuestiona la poesía moderna, situando la cuestión de la enunciación en uno de los ejes básicos de la lírica como discurso literario. Puesto que, como entiende Cabo Aseguinolaza, resulta insostenible que la escritura del yo lírico se siga viendo como una identificación directa e ingenua entre el sujeto que habla y su discurso lírico:

A estas alturas del debate teórico, tras los regueros de tinta vertidos acerca de la autobiografía, del autor, de la incapacidad representativa del lenguaje, una afirmación de esa especie sólo como un ejemplo de ingenuidad casi conmovedora puede ser admitida. Sin embargo, no es solo cuestión de su presunta obsolescencia teórica: una concepción tan simplista de la lírica únicamente puede mantenerse a contrapelo de lo que es la tradición poética

---

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 141. Agrega Gullón al respecto: “La obra de Rousseau se corresponde bien con la idea que se tenía de la verdadera poesía ligada al alma del artista –como en el pensamiento de Diderot–, a sus pasiones y emociones. No es extraño, pues, que proliferen ciertos tipos de textos que desde una perspectiva clásica quedarían fuera de lo esencialmente poético. Ya no se trata de obras imitativas que justifican, así, su cualidad literaria. La aparición de diarios íntimos, autobiografías confesiones, meditaciones, cartas y escritos personales concebidos como desahogo y expresión del alma del artista son portadores de la auténtica poesía, identificada ahora no con el artificio sino con la sinceridad y el sentimiento. Son, sin embargo, como las novelas o los poemas épicos en prosa, obras demasiado largas para ser consideradas plenamente líricas. No obstante, ciertos fragmentos de las mismas, puramente expresivos y subjetivos, se acercan a la sinceridad lírica que se identifica con la poesía. El giro literario hacia el romanticismo va profundamente unido a estas primeras manifestaciones en prosa.” *Ibidem*, p. 35.

moderna y resulta muy difícilmente sostenible para la tradición llamémosle clásica, entendiendo así la que alcanza hasta el siglo XVIII. Por lo que se refiere a la primera, muy bien podría presentarse el desarrollo de la poesía moderna, incluso históricamente, como un proceso de continuada y persistente descreencia en la subjetividad y en la posibilidad de su expresión lingüística.<sup>330</sup>

La palabra poética, ya opte por la corriente generadora de sentidos o por la palabra pura sin referencia, es un lenguaje “que se desentiende de la inmediatez de su enunciadador.”<sup>331</sup> Esto es importante, pues esa identificación tradicional del yo histórico y racional y del yo del poema adjudicado a la lírica que queda problematizada en la actualidad, es la misma identidad a la que apelan los géneros adscritos al terreno autobiográfico para argumentar su diferencia respecto a la narrativa ficcional. Si hay un poeta de la modernidad que aborde tangencialmente este asunto es Jorge Luis Borges. Según Aníbal González, para el poeta el lenguaje y la escritura son “fenómenos colectivos y transpersonales”<sup>332</sup> donde el yo se disuelve en las palabras que siempre son –como dice en la última línea de su relato *El inmortal*– “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros.”<sup>333</sup> El poeta duda radicalmente de la capacidad del lenguaje para ser un fiel y dócil reflejo del yo. De ahí, que Aníbal González señale al respecto que: “Un ensayo autobiográfico es una lectura menos referencial, menos apegada a la verdad o mentira de los datos que el texto nos ofrece, y más abierta al

---

<sup>330</sup> Cabo Aseguinolaza, F.: “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, en Cabo Aseguinolaza, F. y Gullón, G. (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Ámsterdam/Atlanta, 1998, pp. 11-39, p. 13. Según el autor “la percepción cada vez más acuciante del poder del lenguaje para anteponer su propia presencia a la figura ausente de quien lo emplea acompaña a la lírica moderna en su trayectoria.” *Ibidem*, p. 19. Por eso, titula así su artículo, pues expone que los mitos que narran los sucesos de Narciso y Filomela bien pueden simbolizar las dos orientaciones que toma la tradición poética moderna. Bajo el signo de Narciso aparece ese extrañamiento con el que acaba viéndose el yo y, por tanto, el estudio de la enunciación se vuelve relevante e introduce numerosos campos de estudio que persiguen explicar qué es lo que diferencia a la enunciación lírica del resto de discursos: “Me estoy refiriendo, en suma, a fenómenos como la introducción compleja del dialogismo (procesos de transducción y polifonía), la concepción heterológica de la palabra poética, el entendimiento del texto, y del lenguaje que lo constituye, a modo de palimpsesto, el desarrollo de poéticas de la impersonalidad, el empleo de la heteronimia y los apócrifos, el uso del monólogo dramático, la ficcionalización del yo lírico, la acentuación irónica del *double-bind* enunciativo en el interior del poema... Por no hablar de la incidencia de la memoria, personal o no, con la introducción de esquemas narrativos o míticos.” *Ibidem*, p. 21. La segunda referencia, la imagen de Filomela, figura mítica convertida en ruiseñor cantando su dolor en la soledad del bosque, adquiere sentido “como figura del afán por una expresividad pura, ajena a lo conceptual, desprendida de lo enunciativo y del yo poético tradicional. Permite, en suma, la identificación de la lírica con un lenguaje específico, definido por la plenitud, por su carácter inarticulado. Y todo ello entendido a partir de la preterición de cuanto sometiese tal lenguaje a la servidumbre referencial o del énfasis sobre el aspecto musical-sonoro. En la medida en que se acepta para la lírica, la ficción, con un desentendimiento ya absoluto respecto a la idea de representación, se vincula directamente al lenguaje, a un lenguaje intransitivo.” *Ibidem*, pp. 22, 23.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>332</sup> González, A.: “Prólogo” a *Jorge Luis Borges. Un ensayo autobiográfico*, edición del centenario (1899-1999), prólogo y traducción de A. González, Emecé, Madrid, 1999, pp. 7-11, p. 7.

<sup>333</sup> *Ídem*.

disfrute de sus aspectos ficcionales, literarios.”<sup>334</sup> No obstante, el descubrimiento de la inadecuación entre el lenguaje y la realidad no debe llevarnos a compartir las “conclusiones de la moderna crítica escéptica del lenguaje.”<sup>335</sup> Sino más bien, a situar la palabra poética como el “esfuerzo más ambicioso para conferir voz a la presencia y a la verdad.”<sup>336</sup> Para Cassirer volver al origen poético-mítico del lenguaje, hace que se descubra el proceso de objetivación por el que el lenguaje ha pasado, y lo retorna a un origen donde el lenguaje portaba un valor cultural para la comunidad y era una señal fundamental de identidad. Esa es la solución que Cabo Aseguinolaza ofrece para el discurso lírico, el cual ha de ser entendido como una máscara, quizá engañosa, del yo concreto, pero que, a la vez, cuando se expresa tiene capacidad de dotar de identidad al que nombra:

No hay contradicción entre Narciso y Filomela, ni tampoco entre la teoría de base lingüística y la de tono expresivo. La enunciación lírica se impone no ya como origen, sino como resultado, como proyecto de la palabra poética. Pero para aceptarlo así no tendríamos que dar la espalda al fundamento mitologizante de la noción moderna de lírica, esto es, a la trama conceptual que ha sido capaz de dotarla de sentido cultural y de llevarla al centro simbólico del campo literario. Lo único que debemos vedarnos, como teóricos, nuestro principal pecado –el más grave y el más frecuente–, es el reduccionismo: la tentación de las soluciones únicas y concluyentes. Nuestra obligación es, por el contrario, la de indagar en aquello que en fenómeno lírico responde a una intensa necesidad cultural: algo que los mejores poetas siguen aún hoy dejando patente.<sup>337</sup>

De esta manera, el mito de Narciso, como subraya la profesora Utrera Torremocha, “va a recrearse como fundamento de la identidad artística.”<sup>338</sup> El poeta cuando se contempla a sí mismo se convierte en objeto de meditación, en otro, y construye una imagen lírica de su persona que le permite “a través de la creación ficticia de la imagen deseada”<sup>339</sup> superar su realidad contingente. Sólo así, en la tarea poética, puede el hombre formar una imagen permanente que subvierta la fugacidad de la existencia humana. Y es aquí, precisamente, donde se acercan el discurso autobiográfico y ensayístico a la particularidad del género lírico. Una vuelta a los orígenes, ya sea

---

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>335</sup> Cassirer, E.: *Mito y lenguaje*, traducción de Balzer, C., Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 13, Cfr. Cabo Aseguinolaza, F.: “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, *ob. cit.*, p. 32.

<sup>336</sup> Cabo Aseguinolaza, F.: “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, *ob. cit.*, p. 33.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>338</sup> Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V.: “Identidad y narcisismo en la poesía de Luis Cernuda”, *Medicina y Literatura*, III, cit., pp. 383-400, p. 399.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 384.



buceando en el pasado o en la actividad mental del ser humano, que fundamente la especificidad del discurso autobiográfico y ensayístico, así como el lírico, en la recuperación de la identidad y el desvelamiento de la esencialidad del ser. Ahora bien, este cruce de géneros se apoya en la razón de ser del mismo movimiento romántico, donde la ironía era muestra de ese yo dividido entre sus limitaciones y la capacidad de trascenderlas.<sup>340</sup>

El movimiento romántico predica un individualismo que no es simplemente el correlato literario del liberalismo económico. Paralelo a la tendencia del autor a que exprese sus sentimientos y manifieste ante el lector su propia personalidad, hay un rechazo contundente a la despersonalización que el nuevo orden social está llevando a cabo con el hombre, convirtiendo a este en una mercancía estandarizada. De esta manera, se observa el nacimiento contradictorio de la actitud romántica, la cual se erige, por un lado, como estandarte de las clases progresistas en contra del absolutismo, de los privilegios de clase y del intervencionismo estatal, pero es también, por otro, “una protesta contra esta protesta, es decir, contra las concomitancias y consecuencias de la revolución industrial.”<sup>341</sup> El romanticismo hace del individualismo un programa, por ello su ideal y su concepto del mundo sólo podían formularse, “en términos de contradicción y negación.”<sup>342</sup> Este espíritu de disarmonía que surge cuando nuevas ideas se oponen a las creencias asentadas durante siglos, según se infiere de Octavio Paz, es propio de la modernidad<sup>343</sup>, cuyo tiempo es “el de la conciencia escindida y el de la conciencia de la escisión.”<sup>344</sup> La aparición de nuevas ideas desestabiliza el sistema de creencias asentado y percibido como inmutable durante siglos en una sociedad. Precisamente, es en este cuestionamiento del orden de cosas donde habita la conciencia histórica del hombre romántico. La poesía romántica era en su esencia, según Friedrich Schlegel, un eterno hacerse, estaba siempre en continua formación, y debido a esto se fundían y mezclaban distintos elementos, pues esa era la única manera de traducir

---

<sup>340</sup> Véase Ballart, P.: *Eronéa. La figuración irónica en el discurso moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 112.

<sup>341</sup> Hauser, A.: *Historia social de la literatura y del arte*, II, Labor, Barcelona, 1993, p. 221.

<sup>342</sup> *Ídem*. El crítico M. G. Balaguer ve en la libertad “el principio de toda ética romántica.” Véase Gras Balaguer, M.: *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos, Barcelona, 1998, p. 43.

<sup>343</sup> “La edad moderna, desde el Renacimiento, ha sido la de la ruptura: hace ya más de quinientos años que vivimos la discordia entre las ideas y las creencias, la filosofía y la tradición, la ciencia y la fe.” Paz, O.: “Prólogo” a *Ideas y costumbres, Obras Completas*, VI, edición del autor, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, pp. 15-88, p.16.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 17.

fielmente la correlación entre poesía y verdad. Entre los postulados de los románticos, la poesía era una actividad humana elevada que mantenía correspondencia con la verdad:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su naturaleza no consiste sólo en unificar todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica. Pretende y debe mezclar y fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural. [...] El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición esta que precisamente constituye su esencia propia, de tal manera que ella es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente [...] La poesía romántica como género es algo más que un género poético, y se podría decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica.<sup>345</sup>

Las nuevas formas experimentadas en la literatura se encargaron de recoger el dinamismo y el movimiento ondulante del pensamiento y de la personalidad de cada artista, de ahí que la única forma posible de traducir estos fuera con la aparición de géneros híbridos. Los románticos conservarán la esperanza de un conocimiento absoluto, de índole metafísico, que para ellos representará algo más y mejor que un simple saber. Dotan a la poesía de un poder ilimitado considerándola un instrumento mágico para la conquista de ese paraíso perdido en un mundo tecnologizado y mercantilista, y para alcanzar una redención de la naturaleza: “Para ellos se tratará de un conocimiento en el cual participe no sólo el intelecto, sino el ser entero, con sus más oscuras regiones y con las aún ignoradas, pero que le serán reveladas por la poesía y otros sortilegios.”<sup>346</sup> Era cierto que no era la primera vez que una generación adoptaba una actitud crítica y rehusaba las formas culturales heredadas porque no expresaban su propio sentido de la vida; esto ya había ocurrido de manera parecida en el período renacentista<sup>347</sup>, pero fue la conversión del sentido histórico en fuerza motriz de la nueva sensibilidad la que posibilitó el cambio de dirección y el nuevo desarrollo de la época:

---

<sup>345</sup> Schlegel, F.: *Obras selectas*, I, traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda, edición, introducción, estudios y notas de Hans Juretschke, 2 vols., FUE, Madrid, 1983, p. 130-131.

<sup>346</sup> Béguin, A.: *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1954, p. 27. El autor aclara que fue esta idea la que provocó la aparición de la poesía simbolista, en la que “algunos espíritus se persuadieron de que el espectáculo interior, aun aquel que debe más al artificio que a la espontaneidad, nos pertenece y nos expresa mejor que nuestras actividades sociales y nuestras servidumbres de animales gregarios.” *Ibidem*, 471. No obstante señala que esta revolución fue iniciada por el movimiento romántico. *Ídem*.

<sup>347</sup> Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens mencionan que es a partir del siglo XV cuando la idea de dios como centro y justificación de la verdad empezó a desaparecer, y que, por ello, los hombres necesitaron un nuevo mecanismo para validar la verdad, un sustituto de dios. El instrumento elegido es para estos autores el uso de la primera persona como garantía de verdad. Spadaccini, N. and Talens, J.: “The construction of the self. Notes on Autobiography in early modern Spain”, *Autobiography in early modern Spain*, The prisma Institute, Minneapolis, 1988, pp. 9-40, p. 10.

La imagen del mundo hasta el Romanticismo era fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica, a pesar de Heráclito y de los sofistas, del nominalismo de la Escolástica y del naturalismo del Renacimiento, de la dinámica de la economía capitalista y del progreso de las ciencias históricas en el siglo XVIII. Los factores determinantes de la cultura humana, los principios racionales de la ordenación natural y sobrenatural del mundo, las leyes morales y lógicas, los ideales de la verdad y el derecho, el destino del hombre y el sentido de las instituciones sociales habían sido concebidos fundamentalmente como algo unívoco e inmutable en su significación, como entelequias atemporales o como ideas innatas. En relación con la constancia de estos principios, todo cambio, todo desarrollo y diferenciación parecían sin relieve y efímeros; todo lo que ocurría en el medio del tiempo histórico parecía afectar sólo a la superficie de las cosas. Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.<sup>348</sup>

Por esto mismo, Friedrich Schlegel, en su ensayo “Diálogo sobre la poesía”<sup>349</sup>, muestra ya una visión histórica del desarrollo artístico. Welleck<sup>350</sup> considera que en esta obra el autor alemán estaba postulando una comprensión histórica de los fenómenos literarios y culturales, al contemplar que no pueden fijarse cánones o modelos universales porque, si el arte es histórico, lo que en una época sirva como regla no puede servir para otra. De ahí que escoja para su exposición la forma del diálogo de tradición platónica, en la que varios interlocutores, Andrés, Ludovico, Antonio y Marcos, ofrecen perspectivas distintas y huyen de cualquier forma de dogmatismo. De esta manera se adquiere un conocimiento más perfecto sobre el asunto tratado. Ahora bien, Viñas Piquer, que considera el ensayo de Schlegel clave para la historia de la

---

<sup>348</sup> Hauser, A.: *ob. cit.*, II, p. 345. Más adelante el autor resume cómo se traduce esta nueva cosmovisión en el arte: “Los románticos, por el contrario, consideraban todo lo unívoco y definido como algo menos valioso que la posibilidad abierta y no consumada aún, a la que atribuían las características del desarrollo infinito, del movimiento eterno, de la dinámica y la fecundidad de la vida. Toda forma sólida, todo pensamiento inequívoco, toda palabra pronunciada, les parecían muertas y falaces; por esto se inclinaban, a pesar de su esteticismo, a la depreciación de la obra de arte como forma dominada y autosuficiente. Su excentricidad y su arbitrariedad, sus mezclas y combinaciones de las artes, la naturaleza improvisada y fragmentaria de su modo de expresión eran sólo síntomas de este sentido dinámico de la vida al que debían toda su genialidad, su sensibilidad realzada y su clarividencia histórica. Desde la Revolución el individuo había perdido todo apoyo externo; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia, y finalmente sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior.” *Ibidem*, p. 361.

<sup>349</sup> Schlegel, F.: “Diálogo sobre la poesía”, *Friedrich Schlegel. Obras Selectas*, vol. I, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983,

<sup>350</sup> Welleck, R.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, cit., p.13.

crítica literaria al situarse en la encrucijada de dos estéticas, la clásica y la romántica<sup>351</sup>, observa que, en rigor, esta visión histórica que relativiza los cánones inmutables y que es partidaria de crear un hombre dialéctico capaz de analizar el cambio histórico y sea consciente de que cualquier momento de la situación histórica está formado por un complejo de motivos y causas irreductibles, no es más que una utopía:

Pues nadie puede trasladarse a otra época y reconstruirla sin que se filtren en su análisis, o bien ciertos prejuicios heredados, o bien prejuicios provenientes de los gustos personales, o bien una combinación de ambas cosas, que es, de hecho, lo que destaca Gadamer cuando asegura que toda interpretación es el resultado de la interrelación entre dos aspectos: la personalidad del intérprete y la pertenencia de éste a una determinada tradición.<sup>352</sup>

Esto nos lleva a considerar la ironía romántica como un concepto crucial, tanto en la creación como en la crítica literaria, basada en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión, y de que el artista es siempre consciente de lo ficticio de sus representaciones. La única certeza que el hombre puede tener es su propia existencia, sólo tiene conciencia de esto a través de sus sentidos, y que todo lo que sobrepasa los límites de ese yo existe sólo como producto de la imaginación del yo, pues la cosa en sí, el nómeno de la reflexión kantiana, es incognoscible. Por lo tanto, la nueva concepción que se abre con el período romántico tendría que surgir del interior del individuo, que es de donde surge la única realidad posible. Ahí radica la ironía romántica, en que el artista tiene que dominar su obra para que el lector se deje llevar por el engaño –o la ficción–, pero, a la vez, se distancie de ella gracias a la conciencia de ese engaño, de saber perfectamente que está ante una ficción. Para Schlegel, a través del discurso de Ludovico, al poeta moderno ya no le valía servirse de los mitos clásicos, tenía que crear mitos nuevos que lo sustentaran; y para ello tenía que buscar los recursos en su interior; del resultado de esa introspección, de ese autoobservarse a sí mismo, surgían imágenes de otro yo que se desvinculaban de su creador y aparecían como un extraño, un forastero, pero que no eran más que “las nuevas mitologías”<sup>353</sup> del yo

---

<sup>351</sup> “Es importante tener presente que Schlegel se sitúa en un punto de inflexión clave para la historia de la crítica literaria, entre la poética clasicista y la romántica, y esta situación de bisagra o de puente permite observar desde una óptica privilegiada el proceso evolutivo que experimentan la teoría y la crítica literarias a finales del siglo XVIII y principios del XIX.” Viñas Piquer, D.: *Historia de la crítica literaria*, cit., p. 269.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>353</sup> “El poeta moderno tiene que buscar sus recursos en su interior y muchos lo han hecho maravillosamente, pero hasta ahora cada uno por su cuenta, siendo cada obra como una creación de la nada. Voy al grano. De lo que carece nuestra poesía, ésta es mi tesis, es de un centro de gravedad como el que constituía la mitología para la poesía antigua, y lo esencial de la inferioridad de la poesía moderna

creador, que le pertenecían pues lo simbolizaban, y por tanto, como cualquier símbolo, lo interpretaban y lo modelaban. Por eso, Baroja puede adscribirse a esa estirpe romántica de la que hablaba Max Aub, en la que el artista se distancia de su medio y de sus propios personajes y se revela a sí mismo en su obra literaria mediante los otros yoes surgidos en ensayos, cartas y confesiones, pues con sus personajes que “van, vienen, andan, regresan, duermen, comen al azar del tiempo sin que el autor parezca intervenir ni interesarse en los sucesos”<sup>354</sup>, se identificaba el autor de carne y hueso: “Su tragedia es saber que el único personaje que le interesa es Pío Baroja, un pícaro fracasado, agnóstico y epicúreo.”<sup>355</sup>

No obstante, en España, no será hasta la llegada del modernismo cuando emerge con mayor ímpetu esa preocupación por crear una nueva prosa cercana al mundo personal y subjetivo. De ahí, que el surgimiento de nuevos géneros en prosa convencionalmente adscritos al desarrollo de una materia doctrinal determinada y a la exposición del pensamiento, adquieran un carácter artístico, y en los que se incluirán fragmentos plenamente líricos, dentro del contexto propio en el que nacen, la modernidad. Una estética que desde su origen favorece el contraste y la fusión de elementos antitéticos para que refleje la visión caótica de la vida misma. La lógica seguida no podía resultar más que contradictoria y dialógica, por esto mismo, arrancaría con la obra de Baudelaire y su “estética de la disonancia.”<sup>356</sup> Y que, en España, se hará igualmente patente, según R. Gullón, con una insumisión de escritores que “viven en

---

frente a la antigua se puede resumir en pocas palabras: no tenemos mitología. Pero añadido: estamos próximos a recibir una, o mejor dicho, ya es hora de que colaboremos al advenimiento de una mitología.” Schlegel, F.: “Diálogo sobre la poesía”, *ob. cit.*, p. 82.

<sup>354</sup> Aub, M.: *Discurso de la novela española contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, p. 65.

<sup>355</sup> *Ídem.*

<sup>356</sup> Utrera M<sup>a</sup>. V.: *Teoría del poema en prosa*, *cit.*, p. 75 y ss. Hay un poema en prosa de Baudelaire sintomático de todo lo que se ha estado diciendo sobre la nueva cosmovisión romántica: la plena conciencia del sentido histórico, la crítica individualista y la aparición de un otro que revele la propia personalidad y posición del artista en la vida moderna. El poema se titula “El viejo saltimbanqui” y se observa la posición marginada del artista romántico, su diferencia con respecto a las despreocupadas masas sociales, la conciencia histórica del cambio y el sentido crítico agudizado mediante verse reflejado en el otro. En el poema el artista ve en la ciudad, durante un día de fiesta, la disonancia entre una masa tumultuosa, alegre, que derrochaba por doquier vitalidad, y la miseria absoluta de un viejo saltimbanqui que introducía el contraste en el ambiente al permanecer mudo e inmóvil. El artista siente compasión lastimera por dicho infortunado cuando de repente siente un dolor que explica así: “Y volviéndome, obsesionado por aquella visión, intenté analizar mi repentino dolor y me dije: ¡Acabo de ver la imagen del viejo hombre de letras que ha sobrevivido a la generación para la que fue su brillante gracioso; del viejo poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, desgraciado por su miseria y por la ingratitud pública, en cuya barraca ya no quiere entrar la gente olvidadiza!” Baudelaire, Ch.: “El viejo saltimbanqui”, *El esplín de París*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 61-63, p. 63. De manera similar, Baroja reconoce poseer un instinto inarmónico y de contraste frente a la “tendencia equilibrada y mediocre de los demás” (*OC*, II, 893).

permanente discordia con el medio y subrayándola por su heterodoxia o su agnosticismo.”<sup>357</sup> El modernismo fue la búsqueda de modernidad<sup>358</sup>, a través de elementos heterogéneos y del individualismo, y su crítica disonante fue consecuencia del anhelo de superar y mejorar un ambiente limitador y hostil con una realidad fictiva que, siguiendo a Gullón, equivocadamente se denominó escapista por algunos historiadores del modernismo. Pero la evasión no era un pretexto para negarse a ver la realidad cotidiana y huir de ella, sino un modo de rectificarla, y, por tanto, su representación no podía coincidir con una forma lógica sucesiva, sino con una síntesis de lo diverso en correlación con la diversidad de elementos sensibles a los cuales el artista estaba expuesto.

Esta concepción sintética de la obra podría llevar a cuestionar la utilidad de seguir estudiando los distintos géneros dentro del panorama literario, puesto que en virtud de la teoría expresiva toda fusión o mezcla estaría permitida. Sin embargo, sigue siendo útil deslindar estos géneros que con el modernismo adquirieron protagonismo, puesto que presentan unas características distintivas que impiden que un género sea absorbido completamente por otro. Únicamente presentan fragmentos en los que los límites se difuminan, debido a esa necesidad de expresar y plasmar mediante el lenguaje la conciencia variable del artista, que, a veces, puede ser predominantemente lírica, narrativa o, como en el caso de los géneros que se estudian, de naturaleza argumentativa y, otras veces, aparecer confundidas.

La diferencia de la autobiografía con las memorias estriba para algunos autores<sup>359</sup> en el tema tratado. En la primera el tema es la vida del autor-narrador-personaje, insistiendo en el desarrollo de la propia personalidad; mientras que en las memorias el tema puede ser más variado, ya que los hechos pueden quedar vinculados de alguna manera con el autor-narrador, pero no necesariamente centrarse en la personalidad del mismo. Ahora bien, cuando esta vinculación es muy estrecha, se

---

<sup>357</sup> Gullón, R.: *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971, p. 78.

<sup>358</sup> “La necesidad de replantear el del modernismo y su relación con la modernidad, pues son conceptos afines. Modernismo es la busca de modernidad.” Schulmann, I. A. y Picon Gardfield, E.: “Estudio preliminar. El modernismo y el mundo moderno”, *Poesía modernista hispanoamericana y española. Antología*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 9-35, p. 13.

<sup>359</sup> Entre estos autores Lino, J.: “Memorias y autobiografías españolas”, *Castilla*, vol. 5, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 7-22, p.8. El autor alega otra diferencia, la de que puede haber unas memorias que se refieran a un corto período de tiempo o a un tema concreto “mientras que sería inusitado encontrar una autobiografía de ese modo restringida.” *Ibidem*, p. 14.

vuelven muy poco claros los límites entre memoria y autobiografía. Como apunta el crítico Bernabé Sarabia, “autobiografía y memoria pueden estar mezcladas en el mismo libro, incluso en la misma página”<sup>360</sup>, no obstante, son géneros independientes y, como matiza a continuación el autor, “implican presupuestos teóricos diferentes.”<sup>361</sup>

Además, ambos presentan un interés histórico incuestionable y mantienen, a la vez, relaciones con otros géneros indudablemente literarios, como la novela. El historiador M. Artola considera las memorias como género literario, aunque con una “veta de realismo.”<sup>362</sup> Y para Pope, el mismo hecho de narrar una vida ya implica la presencia de elementos típicamente novelescos, pues “hay una enorme distancia entre vivir la vida y narrarla”<sup>363</sup>, lo que conduce a convertir al autor en narrador, seleccionando unos contenidos de su vida que desarrolla ingenuamente un personaje desde una visión más amplia de los hechos por parte del narrador que ha adquirido con el transcurso de los años.

Esto sitúa a estos géneros híbridos en un péndulo que se mueve entre el estatuto referencial y ficticio. Participa de la tensión entre la historicidad, la autobiografía siempre necesita de una cierta dimensión cognoscitiva, y la literariedad, una retorización, una creación narrativa de la imagen de la identidad, por lo que en palabras de Pozuelo Yvancos, estaríamos ante una construcción discursiva (poiesis) más que referencial (mimesis): “El discurso autobiográfico no es una re-creación, y por tanto no solamente un producto, sino en todo caso una creación discursiva, y en consecuencia una producción.”<sup>364</sup> La afirmación es especialmente interesante, pues se observa una definición del discurso autobiográfico que bien puede pertenecer al ensayístico. Se trata de un discurso que no es producto, sino producción, al igual que el ensayo, que es muestra del pensar (ese ‘discurrir a lo libre’ que diría Gracián), que no del pensamiento como algo terminado. Y es en este punto precisamente donde se sitúan los conceptos de

---

<sup>360</sup> Sarabia, B.: “Autobiografía y memorias: Alonso de Contreras”, *Revista de Occidente*, monográfico “Ortega y Gasset: 41 notas inéditas”, núm. 132, Madrid, mayo, 1992, pp. 139-146, p. 140.

<sup>361</sup> *Ídem*. El autor además alude a otra diferencia: “Otra de las zonas borrosas entre autobiografía y memoria es la marcada por el juego del punto de vista. Cuando éste se sitúa en los hechos por los que ha discurrido una vida tenemos la memoria; cuando se desplaza al autor, la autobiografía.” *Ibidem*, p. 141.

<sup>362</sup> Artola, M.: *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Atlas, Madrid, 1957, pp. 97-98.

<sup>363</sup> Pope, R. D.: *La autobiografía española hasta Torres Villarreal*, Lang, Frankfurt-Berne, 1974, p. 2.

<sup>364</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 31-39. Por eso, en la obra de Spadaccini y Talens se afirma que la máxima cartesiana, *Cogito ergo sum*, se transforma en el terreno autobiográfico de la siguiente manera: “I write about myself, therefore I am.” Spadaccini, N. and Talens, J.: *ob. cit.*, p. 31.

textualidad que maneja la teoría literaria, puesto que el lenguaje no es un mero instrumento del escritor, su papel de mediación entre el sujeto y el texto y entre éste y el lector “nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal.”<sup>365</sup> Los textos adscritos al cuarto género argumentativo, que aparecen como instrumentos para desvelar al verdadero yo en su esencia, acaban no sólo por descubrirlo sino que, además, intervienen en la creación de la construcción de esa nueva imagen que queda proyectada en el texto. En esta tesitura aparecen tres interpretaciones teóricas: la primera la defendida por Gusdorf, que ve en el texto autobiográfico una segunda lectura de la experiencia, más verdadera que la primera por ser consciente:

En la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio. Al igual que una vista aérea le revela a veces a un arqueólogo la dirección de una ruta o de una fortificación, o el plano de una ciudad invisible desde el suelo, la recomposición en esencia de mi destino muestra las grandes líneas que se me escaparon, las exigencias éticas que me han inspirado sin que tuviera una conciencia clara de ellas, mis elecciones decisivas.<sup>366</sup>

Una segunda comprensión de los textos autobiográficos es la defendida por teóricos de la literatura como Elisabeth Bruss o James Olney, donde no sólo el sujeto construye su identidad a través del lenguaje del texto, sino que éste se convierte en un punto de intersección entre el autor en busca de su identidad y el lector que interpreta el texto pasando a ser co-autor del mismo. Para Bruss la esencia de la autobiografía reside en los papeles que adquieren autor y lector, y en última instancia, de la actitud lectorial que considera, dependiendo de sus propias convenciones y de la época, qué texto es autobiográfico. Y, junto a ello, está la postura de Olney, quien argumenta que el yo es una construcción del autor y del lector del texto, de manera que “la práctica

---

<sup>365</sup> Loureiro, Á.: “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, diciembre, 1991, pp. 2-8, p. 3.

<sup>366</sup> Gusdorf, G.: “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, cit., pp. 9-18, p. 13. Y completa después diciendo que la autobiografía funciona como el espejo de una vida. *Ibidem*, p. 14. El parecido con la función del espejo stendhaliano de la novela resulta llamativo. Por su parte, el crítico Sarabia llega a una conclusión parecida al hablar de la escritura autobiográfica como una segunda adquisición del lenguaje: “La intencionalidad de quien opta por diferenciarse de la sociedad en que vive supone una valoración de los propios actos que no puede ser ajena a ciertas formas de moralidad o de ética. En mi opinión, si bien es cierto que toda autobiografía implica una forma de ser uno mismo, el tono ético es inherente a la condición humana en la tesitura de la autorreflexión. La escritura autobiográfica emerge como una segunda adquisición del lenguaje en la que se establece una relación estrecha entre narración y estructuras de la conciencia.” Sarabia, B.: *ob. cit.*, p. 141.



autobiográfica es casi tan variada como el número de personas que la llevan a cabo.<sup>367</sup> Para Olney, los textos pertenecientes al espacio autobiográfico son una metáfora para comprender tanto al yo que actúa de referente como a su mundo exterior, por lo que la autobiografía bien puede ser un género poético al compartir una misma finalidad:

The act of the autobiography and the act of poetry, both as creation and recreation, constitute a bringing to consciousness of the Nature of one's own existence, transforming the mere fact of existence into a realized quality and a possible meaning. In a certain sense, autobiography and poetry are both definitions of the self at a moment and in a place.<sup>368</sup>

Y, por último, el tercer planteamiento es el defendido principalmente por Paul de Man o Michael Sprinker, entre otros. Se diferencia radicalmente de las anteriores, pues mientras las demás tienen todas en común la justificación de la capacidad cognoscitiva y semiótica del texto autobiográfico, esta última ve en el texto un simple artefacto retórico imposible de crear o reproducir una vida.<sup>369</sup> Según esta interpretación, los estudios de lo autobiográfico parten de un error básico de considerar la biografía y textos afines como el producto mimético de un referente:

El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace–, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas.<sup>370</sup>

Ahora bien, que se estudie el significante literario sólo como un producto retórico sin un anclaje en la realidad significa vetar una necesidad universal y eterna en el hombre como es el placer que la literatura y el arte le causa. Por lo tanto, en oposición a concepciones que niegan el significado de la obra, el papel de la teoría literaria

---

<sup>367</sup> Olney, J.: “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, cit., pp. 33-46, p. 33. Termina su estudio concluyendo: “La rica variedad de la autobiografía así como una clara evidencia de la resulta aversión de la autobiografía a someterse a definiciones prescriptivas o restrictivos límites de géneros. Y, aunque no agotan todas las posibilidades, las obras de Wright, Valéry y Yeats son, por lo menos, un indicio de lo diversos que pueden ser los diferentes bios que pueden conformar las autobiografías por medio de ejercitar la memoria.” *Ibidem*, p. 46.

<sup>368</sup> Olney, J.: *Metaphors of self. The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, 1972, p. 44.

<sup>369</sup> “Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?” De Man, P.: “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, cit., pp. 113-118, p. 113.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 114.

moderna ha de contribuir a “explicar y a aproximar, incluso desde muchas limitaciones y provisionalidades reconocidas, las razones de esa necesidad y sus fundamentos universales, poéticos y antropológico-estéticos.”<sup>371</sup> El presente trabajo se acerca a la prosa no ficcional de Baroja para intentar dilucidar qué interpretación teórica aporta luz y se acerca más a la realidad de los textos literarios escritos por el escritor vasco. Con este objetivo, se tendrán presente las palabras dichas por el personaje protagonista de *La caverna del humorismo*, el doctor Guezurtegui, al dividir las teorías en dos clases: “unas, las que tienen porvenir, es decir, las que permiten que se pueda seguir pensando con su ayuda; otras, las que no tienen porvenir y cierran las posibilidades de nuevos pensamientos” (*Ensayos*, I, 730). De manera que, en lugar de considerar el texto literario como un instrumento de distanciamiento de la realidad, la poética de la obra barojiana nos ayudará a verlo “como un camino de reconciliación con el mundo, como un remedio contra la enajenación provocada por los excesos de la razón humana.”<sup>372</sup> Anna Caballé, por ejemplo, describe las memorias de Baroja como texto-ríos y refiere la imposibilidad de hablar de las memorias del escritor como de un texto autobiográfico homogéneo y unitario. Las opiniones, los juicios sobre lecturas, vueltas sobre sí y jugosas anécdotas, logran que emerja el sujeto biográfico. Y es ese poso de conocimiento que obtiene el lector al cabo de la lectura de la serie, en opinión de la mencionada estudiosa, lo mejor de la obra:

Sus memorias conforman un texto-río que discurre arbitrariamente por los meandros de una memoria oscilante en su capacidad de penetración y de elaboración artística. Un texto-río que carece de un cierre apropiado. Son siete libros, como pudieran haber sido cinco u ocho, que carecen de estructura y orientación. Y este rasgo, la progresión desordenada de la escritura –aquí cronológica, allá no– que no acierta a dar con un final adecuado relativiza la empresa del Baroja memorialista.<sup>373</sup>

Sin embargo, antes de la apreciación de esta autora sobre la realidad del género que Baroja había ensayado, ya en un estudio sobre las memorias de este llevado a cabo por Teresa Guerra de Gloss, en la década de los setenta, se subrayaba las características más sobresalientes de la obra memorialística del autor. Guerra de Gloss sitúa esta entre los géneros pertenecientes a la autobiografía; ahora bien, una autobiografía comprendida en un sentido más amplio de lo que se entendía en aquellos años. Frente a

---

<sup>371</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, cit., p. 16.

<sup>372</sup> Moreno Pedrosa, J.: “La razón de la sinrazón en G. K. Chesterton”, *Medicina y Literatura*, III, cit., pp. 249-263, p. 263.

<sup>373</sup> Caballé, A.: *Narcisos de tinta*, Megazul, Madrid, 1995, p. 172.

la distinción de una autobiografía, que trata de uno mismo de forma introspectiva, y unas memorias, en la que se da énfasis a los sucesos de una época, Gloss se sitúa a favor de que un texto perteneciente al género autobiográfico tiene que tener algo de las dos:

Aunque él [Baroja] la llama memorias, no lo hace porque tengan por objeto principalmente a otra gente. Memorias para Baroja parece tener su sentido original de recuerdos, lo que él hizo como escritor y persona, lo que hicieron otros a su alrededor. Por otro lado, no habría introspección si por introspección se extendiera solamente el hablar con detalle de la vida sexual o religiosa; pero sí la hay si es la revelación de los sentimientos que otras personas le provocan, su tratar de explicárselos.<sup>374</sup>

La narración de los hechos sin seguir un orden cronológico y la nueva concepción mucho más amplia de lo autobiográfico crean una imagen fragmentaria de la realidad.<sup>375</sup> Una falta de cohesión que el autor reconoce en sus escritos, pero que justifica que sean así precisamente por estar escribiendo unas memorias, recuerdos y comentarios que deben ser claros y precisos, aunque no sigan una lógica cronológica. De esta estructura desordenada dará información el propio autor en las primeras líneas de su *Galería de tipos de la época*, de las que se deduce la ausencia de un proyecto previo: “No tengo los recuerdos bien colocados en el tiempo. Los he escrito un poco desordenadamente, a la diablo, como dicen los franceses” (*DUVC*, II, 11). Posteriormente, en el prólogo del séptimo volumen, ‘Explicación a una dama’, alude a los posibles reproches sobre su falta de cohesión como consecuencia de su eterna preocupación porque el lector lo entienda y lo siga en su proyecto:

---

<sup>374</sup> Guerra de Gloss, T.: *Pío Baroja en sus memorias*, Playor, Madrid, 1974, p. 13. Para la autora, el que Baroja amplíe los márgenes de una literatura memorialística para hablar de sí mismo, de sus sentimientos y de sus ideas, no fue obstáculo para que siguiera reflejando el estado de cosas del ambiente en el que vivió: “Podría decirse que esta obra, después de tantos años, es la más 98 de todo el 98. Ya no hay grandes ambiciones ni esperanzas, los supuestos genios se han convertido en muñecos, es decir, no son más que hombres.” *Ibidem*, p. 189. Su concepción más amplia del género lleva al escritor vasco a apoyarse en sus recuerdos, en lo anteriormente escrito, y en lo que dijeron o escribieron otros, pues lo que Baroja pretendía era una versión lo más rica posible de lo que él era y de lo que era su mundo, en suma, un punto de vista literario: “Al final de su vida, –Desde la última vuelta del camino– Baroja nos da una obra de arte, resumen y copia de toda su obra anterior, con repeticiones y cosas originales, pero obra de arte al fin y al cabo. Esencial para el conocimiento de un ambiente dentro de un época y probablemente dentro de todas las épocas. Y esencial especialmente para el conocimiento de Baroja, como se ve éste a sí mismo como persona y como escritor.” *Ibidem*, p. 191.

<sup>375</sup> Así como Gonzalo Sobejano ve que el concepto de ensayo ha de ser ampliado en Baroja a artículos periodísticos, crónicas y reportajes que escribió, Guerra de Gloss habla de numerosos escritos de Baroja que no pertenece a sus memorias, pero que son autobiográficos, como es el caso del libro escrito un año antes de morir, *Aquí París*, donde describe sus vivencias en la capital durante la guerra civil española: “No lo utilizó para un tomo de sus memorias. Baroja se cansó de hablar de sí mismo y llevó al género a una concepción muchísimo más amplia.” *Ibidem*, p. 169.

Yo marchó en estos últimos libros de recuerdos a la deriva. No puedo seguir un rumbo seguro y navego caprichosamente a la buena de Dios. Aunque a veces quisiera pensar que este centón informe que he escrito puede ser ameno, comprendo que es difícil que lo sea, sobre todo para gente que tiene el gusto de la unidad y la antipatía de lo desordenado, aunque a veces sea vivo (*DUVC*, III, 256).

Su intención a la hora de escribir es contar la verdad de unos hechos que él ha visto y vivido desde la posición privilegiada de distanciamiento de la que goza todo hombre que es humorista: “Yo hablo de la gente que he visto, con quien he convivido; pero estos que me replican con gracias de mogollón no me han conocido ni me han visto nunca. No pueden saber nada de mí ni de mis costumbres” (*DUVC*, II, 14). Este objetivo compromete al autor a ser exacto, pues su público lector, que acepta el pacto de veracidad y sinceridad, le podrá recriminar las inexactitudes o, incluso falsedades, en las que pueda incurrir:

En esta compilación de recuerdos y de comentarios, supongo que habrá repeticiones, porque la memoria del viejo es algo caprichosa y no funciona bien siempre que quiere. No tiene uno la cabeza clara del hombre joven. Por lo que veo ahora, algunos, con el tercer libro de estas Memorias, se han enterado de que publico unos recuerdos y me han escrito varias cartas queriendo demostrarme que no deben ser exactos. A casi todos los que han escrito recuerdos se les ha dicho con frecuencia lo mismo. hay gentes que viven, aludidas en estas Memorias mías, y esas sí podían decir con datos: ‘Esto no es exacto. Se ha equivocado el autor o ha falseado un hecho.’ Nadie me lo ha dicho (*DUVC*, II, 15).

Baroja cree en la novela como un género proteico que permite dejarse hacer mediante la actuación en ella de otros géneros. Decidido a escribir un libro de recuerdos, recurre a todo tipo de técnicas narrativas procedente de otros géneros –la crónica, el reportaje, el artículo periodístico, la crítica de libros, el retrato– frecuentes en el campo de la literatura y adecuadas al objeto que se ha propuesto. Si tanto la autobiografía como el ensayo tienen como rasgo estructural el poner al descubierto las direcciones del pensamiento, este no siempre será en línea recta. Estos géneros-ríos hacen que su concreción en textos reflejen una estructura de dudas, incertidumbres y cambios de rumbo que toda tarea de ensayar en su término originario de medir, pesar, y probar presenta, pero que de ningún modo dirige a pensar que el autor no tuviera un determinado propósito al redactarlas; antes bien, la labor pendiente será descubrir qué intención impulsó a Baroja a escribir unas memorias al final de su vida o veintitrés

tomos ensayísticos. El novelista Antonio Muñoz Molina señala que la rememoración es una de las actividades en las que un escritor llega a “entregar su voluntad”<sup>376</sup>, pues sólo aquella puede rescatarle del olvido y condicionarle un lugar en el que refugiarse. No obstante, el deseo de sinceridad y veracidad puede verse alterado al descubrir zonas inexploradas de la conciencia, que no por eso, llegan a ser menos verdaderas:

Uno escribe para combatir el olvido, para rescatar en las palabras el tiempo gastado por los relojes, pero sucede, y es ahí donde la aventura empieza, que hay un instante en que la línea recta de la máquina de escribir desciende, como hilo de Ariadna, a regiones no iluminadas por la conciencia, y revela paisajes donde la memoria sumergida se confunde con todos los sueños que no fueron recordados al despertar. Como en un viaje al centro de la tierra, quien indaga en sí mismo para escribir encuentra océanos sepultados y selvas de las que nunca le dio noticia su razón.<sup>377</sup>

Baroja indudablemente tiende a una cierta antipatía por la unidad y a gustar de lo desordenado, pues en este desorden se refleja la vida. Y el proyecto de unas memorias consiste en reflexionar sobre lo que el mundo ofrece de manera caótica, un reflejo real de la vida, la verdad de lo que vio y vivió. De ahí que siempre repita que él sólo pretende “ver en lo que es” (*DUVC*, I, 90), aunque para ello el mismo autor reconozca que “para encontrar el término medio que conviene a un tipo de escritor hay que ir tanteando el terreno, y la mayoría de las veces no se encuentra el camino y se pierde uno en vericuetos” (*DUVC*, III, 256). Nunca perderá la intención de ser veraz y, como consecuencia de esto, manifiesta la defensa de su sinceridad en todo lo que escribe en sus memorias y lo largo de una vida dedicada a la literatura: “Yo creo que no he tenido maquiavelismo alguno, no he forjado planes, no me ha interesado fingir nada. No he creído en el resultado de una maniobra literaria” (*DUVC*, II, 22).

De forma que cuando decide escribir sus memorias no tiene más remedio que continuar por el mismo sendero, poner en orden lo que intuitivamente había ya visto en las novelas.<sup>378</sup> El escritor reconoce en *La caverna del humorismo* que los escritores

---

<sup>376</sup> “Entregan su voluntad a una infinita rememoración que, si no detiene el tiempo ni mitiga su injuria, les permite, al menos, edificar un libro, un buque submarino, una ciudad o una patria íntima donde sólo ellos habitan.” Muñoz Molina, A.: “Donde habite el olvido”, *Diario del Nautilus*, Mondadori, Madrid, 1989, pp. 53-56, p. 54.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>378</sup> Baroja cree en la novela, la defiende de aquellos que la quieren encerrar en un “tiesto que la aísla del ambiente.” Expresión que usa para contestar a Ortega y Gasset sobre la polémica suscitada acerca de la novela. *La caverna del humorismo*, cit., p. 419. Su novela es intencionadamente porosa, el autor necesita estar en perenne contacto con la realidad, se inclina a juzgarlo todo desde un punto de vista moral. Tal es así que a pesar de sus discrepancias, Ortega y Gasset capta perfectamente esa sensación del fluir de la

tienen un ciclo por el cual van pasando, y en el que no hay más que dejarse guiar y conformarse con lo que en cada momento le va marcando el destino: “Todos los escritores tenemos un ciclo parecido, y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodiaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías estéticas” (*Ensayos*, I, 694). La crónica, el reportaje, el artículo periodístico, la crítica de libros, el retrato, la fabulación, nada resulta inadecuado y es aprovechado por Baroja como autobiógrafo. De hecho, esto es un signo de identidad de la autobiografía como género: “La autobiografía es un género en la medida en que contiene estilos muy distintos. Eso no es incompatible con su estatuto genérico, que es multiforme, convencional e históricamente movidizo.”<sup>379</sup> Baroja sabe que puede acampar tanto en el terreno artístico de la novela como en el del ensayo, pues ambas formas son literatura. Cumple, de esta forma, con el perfil del poeta moderno que definió Eliot:

Observaré de pasada, y sin mucha precisión, que podríamos distinguir entre los poetas que ponen sus dotes verbales, rítmicas e imaginativas al servicio de unas ideas que sustentan apasionadamente y aquellos otros que emplean las ideas que sustentan, con más o menos convicción, como material de sus poemas; los poetas varían indefinidamente entre estos dos extremos y la posición de uno determinado es imposible de calcular exactamente.<sup>380</sup>

Plenamente consciente de lo que está escribiendo, Baroja puede reafirmar su teoría literaria intuita a lo largo del camino, criticada pero no vencida ni desfasada, aún hoy día. Ya está de vuelta y entiende que en unas memorias o autobiografía<sup>381</sup> cabe de todo mientras que el objetivo sea clarificar sus pasos, llegar a la verdad, o al menos comprenderla, de una realidad heraclitiana que no se repite.<sup>382</sup> Su constante inclinación a la veracidad y a la precisión en los detalles es síntoma de su concepto de una literatura que era extensión de la vida, un espejo stendhaliano, y que “necesita siempre el trampolín de la realidad.”<sup>383</sup> Al menos, su obra literaria le otorgaba el derecho a repetir

---

vida que dejan las novelas barojianas, su carácter de contingencia, de azar sin sentido. Ortega y Gasset, J.: “Ideas sobre pío Baroja” en Martínez Palacio, J. (ed.): *Pío Baroja, el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, págs. 53 y ss. El escritor vasco sabe que la novela es un género proteico, en formación, en fermentación que lo abarca todo. No hay una técnica novelística única ni puede haber un molde único.

<sup>379</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía*, cit., pp. 17 y ss.

<sup>380</sup> Eliot, T. S.: “Shelley y Keats”, *Función de la poesía y función de la crítica*, introducción y traducción de Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 99-114, p. 108, 109.

<sup>381</sup> En sus memorias Baroja, a veces, los considera términos equivalentes. Véase *DUVC*, I, 44.

<sup>382</sup> “Baroja, el cual posee un concepto heraclitiano de la vida y de la novela y percibe por doquier el eterno fluir de la existencia.” Iglesias, C.: “La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela”, *Pío Baroja, el escritor y la crítica*, cit., pp. 251-261, p. 261.

<sup>383</sup> *Ídem*.

su existencia, las palabras de Jesús Camarero son una justificación al objetivo que nuestro autor pretendía con sus memorias literarias:

El héroe de la historia que quiere explicitar la estructura de su ser en el tiempo, dado que la experiencia es la materia prima de toda creación. Al tomar conciencia de lo que uno ha sido, es posible cambiar lo que se es: un hombre ya no es el mismo tras el examen de la conciencia, ya que el ser se hace sin cesar, la obra puede afectar a la existencia incluso antes de hacerse. Y el estilo no es sólo una regla de la escritura sino una línea de vida, la verdad de la vida no es específicamente diferente de la verdad de la obra.<sup>384</sup>

Baroja piensa de manera similar cuando asegura “que nuestra obra es la proyección de nuestro espíritu hacia fuera, y nuestro espíritu, una creación de nuestra voluntad” (*Ensayos*, I, 709). Y dirá en cierta ocasión: “Ahora me sucede como el viajero que ha creído marchar a la casualidad por el fondo de los barrancos, y, al llegar a una altura, al ver el camino recorrido, comprende que, a pesar de sus desviaciones y de sus curvas, llevaba instintivamente un plan” (*DUVC*, I, 282). Ese volver atrás del pensamiento hacia el camino recorrido facilita al ser humano de una herramienta que le permite comprender los hechos de su vida. Porque el pensamiento y los recuerdos van más allá de la vida y pueden jugar con el tiempo inasible, abolirlo y, ficticiamente, vencerle. Montaigne era consciente de estar creando un nuevo género porque entendía la necesidad de dar cauce de expresión a una cualidad innata en el hombre, pues siempre “nuestros sentimientos van más allá de nosotros. No estamos nunca en nuestra época, estamos siempre más allá.”<sup>385</sup> Son los géneros autobiográficos y ensayísticos aquellos géneros que hacen discurrir al pensamiento de manera que concedan al ser humano la posibilidad de acceder desde un presente a una realidad pasada, interpretarla y que llegue a influir de tal manera en las acciones futuras del hombre, que este no vuelve a ser el mismo tras la lectura hecha de su vida:

Igualar el pensamiento con la vida, cosa difícil es. Siempre el pensamiento va más allá de la vida. Y permanecer en el momento presente, sin extravasarse en el venidero o en el pretérito, es también arduo. No puedo yo lograrlo ahora. El pensamiento retrocede a lo pasado. De un momento voy a otro momento. He de saltar para ello sobre el espacio y he de abolir el tiempo.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Camarero, J.: *Autobiografía: escritura y existencia*, Anthropos, Barcelona, 2011, p. 32. Anderson Imbert menciona algo parecido respecto al estilo: “El estilo es el signo de la forma literaria, forma que unifica el significante y lo significado. El estilo es interior porque las predilecciones del lenguaje son predilecciones del pensamiento.” Anderson Imbert, E.: *La crítica literaria y sus métodos*, cit., p. 118.

<sup>385</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, I, p. 47.

<sup>386</sup> Azorín: “Epílogo en dos tiempos”, en Pérez Ferrero, M. (ed.): *Vida de Pío Baroja*, cit., pp. 337-343, p.

Baroja había señalado la opinión errónea de la gente que veía las biografías y los ensayos como géneros muy nuevos y desconocidos: “Es una perfecta candidez que no tiene ninguna base; biografías y ensayos se hacían ya hace dos mil años” (*ODE*, 1587). Y en relación a los ensayos comenta: “Son tan viejos como el mundo, que no tienen de nuevo más que el título” (*ODE*, 1588). Ahora bien, el escritor vasco encuentra una diferencia entre antiguos textos de carácter ensayísticos y los que inaugura Montaigne: “¿Qué diferencia como género hay entre los tratados de Aristóteles, de Platón y de Séneca y los ensayos de Montaigne? No hay más que la personalidad de los autores. Montaigne se diferencia de los clásicos por su forma de espíritu” (*ODE*, 1588). Si, como expone Aguiar e Silva, cada género representa un dominio particular de la experiencia humana ofreciendo una perspectiva determinada sobre el hombre y el mundo<sup>387</sup>, los ensayos y la autobiografía se convierten en un instrumento humano primordial frente a una sociedad que margina el espíritu reflexivo: “La gente no quiere tomarse el trabajo de discurrir. ¿Para qué? Evidentemente, es mucho más cómodo seguir la corriente general y hacer lo que hace todo el mundo” (*ODE*, 1394). Las autobiografías que bucean en el pasado para meditar sobre la propia vida y el ensayo, paradigma del libre examen, cumplen el requisito de cualquier obra artística: “Para los cultivadores del esteticismo, primero es el arte y luego los hombres, lo cual es una idea bastante absurda y disparatada. El arte vive en función del hombre, es para el hombre y solamente para él” (*ODE*, 1583). Y, además, se ocupan de la ingente labor de descubrir la inexorabilidad de la existencia, puesto que, cuando un hombre abandona sus abstracciones y teoremas filosóficos, “se encuentra que es un ser que existe y que vive en una angustia perpetua y que esta angustia es la esencia de la vida” (*ODE*, 1397).

Ángel Loureiro, que ha llevado a cabo una labor importante de síntesis y presentación en los avances de la teoría autobiográfica<sup>388</sup>, propone reconstruir su historia para un conocimiento profundo del género. No obstante, como se vio anteriormente cuando se citaron las obras de estos teóricos de la literatura, Loureiro no se queda en un estudio ontológico del género. Esto es, considerarlo exclusivamente

---

337. El segundo epílogo del libro escrito por Ramón Pérez de Ayala profundiza en la finalidad que tiene todo género biográfico y que se podría hacer extensible a la obra literaria: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar. Y este mar no es el morir, sino el sobrevivir.” Pérez de Ayala, R.: “Una novela vivida”, *Vida de Pío Baroja*, cit., pp. 345, 346, p. 346.

<sup>387</sup> Aguiar e Silva, V.: *ob. cit.*, p. 188.

<sup>388</sup> Loureiro, Á.: “Problemas teóricos de la autobiografía”, *ob. cit.*, pp. 2-8.



como medio de conocimiento del yo y de la búsqueda de su identidad. Para el mencionado crítico, y siguiendo las tesis de Levinas, la autobiografía es una muestra de la responsabilidad inexcusable hacia el otro. Debemos verla, además de una operación cognoscitiva, como un acto performativo que busca la respuesta del otro. Por tanto, se impone la necesidad de complementar su estudio ontológico con el ético, prestando atención a las dimensiones político-discursivas y retóricas de toda autobiografía. Un estudio retórico entendido no como un análisis de los elementos elocutivos del texto sino, como apunta Albaladejo, del “hecho retórico”<sup>389</sup>, el cual resultaba imprescindible para la existencia de aquel. Si los textos incluidos en el género didáctico-ensayístico presentan una dimensión principalmente referencial y persuasiva, no cabe duda de que el estudio del acto retórico permitirá conocer a fondo el funcionamiento y la finalidad de estos géneros argumentativos en la sociedad actual. La retórica se ocupaba del modo de producción de aquellos textos con carácter referencial que pretendían persuadir mediante el discurso del orador; sin embargo, para alcanzar dicho propósito poseían características artísticas fundamentales para interpretar con éxito el texto. De nada servía estudiar la dispositio y la elocutio del discurso, si no se contaba con la existencia de la inventio y de su recepción en el *ágora*. Por tanto, estudiar el texto literario como hecho retórico, implica tener en cuenta sus fines referenciales, comunicativos y persuasivos así como sus técnicas poéticas, las cuales resultan ineludibles, pues son el único medio para que el texto lleve a cabo su función social y ética. Frente a aquellos ataques deconstruccionistas<sup>390</sup> que cuestionan la verdad de la autobiografía poniendo al descubierto su naturaleza convencional, lo que aporta la autobiografía es una “illusion of reference”<sup>391</sup> según De Man, la creencia de quien escribe sobre su propia verdad y la estructura ética de comunicación al otro garantizan que la autobiografía nunca es una ficción.<sup>392</sup> La autobiografía, conformada a través de los signos lingüísticos, adquiere el mismo sentido que le dio Baroja a la palabra:

---

<sup>389</sup> Albaladejo, T.: *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1989, p. 43.

<sup>390</sup> De Man, P.: “La autobiografía como desfiguración”, *ob. cit.*, pp. 113-118. De Man postula que la prosopopeya, la figura que consiste en dar voz o rostro a lo ausente o inanimado, sería la figura fundamental de la autobiografía. Por ello, esto hace que estemos privados “de la forma y del sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.” *Ibidem*, p. 118. En otras palabras, al tiempo que da rostro (figura), la prosopopeya simultáneamente desfigura.

<sup>391</sup> *Ídem*.

<sup>392</sup> Como respuesta a las ideas de De Man, Á. Loureiro en un artículo titulado “El rehén singular y la oreja invisible” toma de la prosopopeya, figura que por dar voz a un ente abstracto o ausente representa según

Respecto a la palabra, yo creo que en su esencia es un signo intelectual, un recipiente que se impregna de la sustancia que ha contenido. Quizá no es sólo eso, quizá es algo más. Probablemente, ni el pensamiento es todo el espíritu, ni la palabra es todo el pensamiento. [...] No sólo en la palabra, sino también en los sonidos hay como depósitos de pensamientos unidos no sabemos por qué misteriosas fibras (*Ensayos*, I, 760).

Y como reitera después: “Se podrá decir que si el vocablo no expresa por su sonido ideas, puede expresar sentimientos. Tampoco. La palabra, para expresar sentimientos, tiene que ser comprendida y tiene que estar asociada” (*Ensayos*, I, 762). La escritura autobiográfica, igualmente, se impregna de la sustancia que ha contenido, la existencia de un hombre, y puede servir de autoconocimiento y de modelo ético para el otro. En un estudio posterior,<sup>393</sup> Loureiro señala las grandes líneas que debe abordar un estudio sobre la autobiografía. La primera es ver la autobiografía como género que trata de articular el mundo, el texto y el yo, dando lugar a los temas más importantes como la historia, el poder, el yo, la temporalidad, la memoria, la imaginación, la representación, el lenguaje o la retórica. Esto conduce a estudiar, la segunda línea, la autobiografía como si fuera el paradigma de una teoría de la textualidad. Pues se convierte en una especie de campo de batalla para ciertos temas fundamentales del debate teórico literario actual. Por último, es preciso analizar las consecuencias de la doble articulación en el enunciado autobiográfico de un sujeto de la enunciación y un sujeto del enunciado. Es esta particularidad en el nivel de la enunciación la que destaca Genette en la novela de Proust *En busca del tiempo perdido*, pues antes de esta las relaciones entre el discurso del protagonista y del narrador “se habían yuxtapuesto, se habían entrelazado, pero, salvo en dos o tres excepciones, nunca se habían confundido: la voz del error y la tribulación no podía identificarse con la del conocimiento y la sabiduría: la de Parsifal con la de Gurnemanz.”<sup>394</sup> Sin embargo, a partir de la obra proustiana, la novela se separa de la tradición del *Bildungsroman* para aproximarse a ciertas formas de la literatura religiosa, como las *Confesiones* de San Agustín, puesto

---

De Man el carácter ficticio de la autobiografía, uno de sus sentidos originarios utilizados por Quintiliano “mostrar los pensamientos internos de nuestros adversarios como si estuvieran hablándose a sí mismo o presentar conversaciones entre nosotros y otras personas.” Esta definición de la prosopopeya, junto a otra figura como es el apóstrofe (originariamente en el discurso judicial dejar de dirigirse al juez para hablar a otro), crean una estructura triangular que hace de la autobiografía un discurso dialógico y verdadero: “la verdad interna que no va directamente del yo al yo, sino que tiene que pasar siempre a través del otro.” Loureiro, Á., “El rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de literatura española*, núm. 14, 2000-2001, pp.135-150.

<sup>393</sup> Loureiro, Á.: “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page, Rosa Calvet (coords.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 33-46.

<sup>394</sup> Genette, G.: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 308.

que, como señala el crítico francés, el ‘yo sé del narrador’ y el ‘yo pensaba del protagonista’ quedan confundidos cuando comparten una misma verdad, dar sentido a la existencia mediante el discurso de lo vivido:

El protagonista de la recepción no se identifica aún *en acto* con el narrador final, ya que la obra escrita del segundo está aún por venir para el primero; pero las dos instancias se reúnen ya en el pensamiento, es decir, en la palabra, ya que comparten la misma verdad, que ahora puede deslizarse, sin rectificación, y como sin tropiezo, de un discurso a otro, de un tiempo al otro.<sup>395</sup>

Se podría decir que el origen de la escritura autobiográfica surge de una necesidad de reconstruir la propia existencia humana, una vez que pueden observarse los acontecimientos vividos desde una perspectiva reflexiva y distanciada. El sujeto autobiográfico se desdobra en estos escritos en sujeto y objeto de la narración puesto que su intención es explicar sus acciones pretéritas durante el transcurso de su vida, es decir, la consideración de la escritura como realidad refleja del hombre sobre la que se alza el escritor.<sup>396</sup> En palabras de Jesús Camarero:

Por eso surge la escritura del sujeto autobiográfico, para enmendar por medio de los signos el camino de la vida pretérita. Además, desde un punto de vista holístico, de una existencia completa y feliz, la autobiografía no tendría sentido, no sería necesaria, pues no habría nada que enmendar ni que reconstruir.<sup>397</sup>

Por todo ello, puede afirmarse con Jesús Camarero que la autobiografía no es sólo un problema literario como apuesta escritural, sino “un ensayo de reconstrucción existencial.”<sup>398</sup> Resulta muy adecuada esta definición, pues empareja dos tipos genéricos pertenecientes al cuarto género, el didáctico-ensayístico, cuyo rasgo principal es la argumentación. Por lo que nos movemos en un fértil terreno fronterizo, entre el texto y la vida, la inmanencia y la trascendencia. Para Camarero la clave que une a estas dos partes está en la reflexividad,<sup>399</sup> una reflexividad que consiste en la capacidad de la obra de arte en general, y de la obra de arte literaria en particular, para volverse sobre sí misma, referirse a sí misma, efectuar un pliegue sobre sí misma, dirigirse a su propio

---

<sup>395</sup> *Ídem.*

<sup>396</sup> Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V.: *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994, p. 23. La profesora Utrera Torremocha aborda algunas cuestiones importantes que aportan luz al fenómeno autobiográfico: “La escritura autobiográfica de la obra cernudiana se apoya, pues, básicamente en dos elementos [...] la experiencia y la reflexión.” *Ibidem*, p. 24.

<sup>397</sup> Camarero, J.: *ob. cit.*, p. 15.

<sup>398</sup> *Ibidem*, 17.

<sup>399</sup> *Ibidem*, p. 16.

proceso de productividad o de creación, de modo que todo ello queda reflejado en la obra final como producto obtenido en la creación, sin perjuicio de todo lo que la obra quiera representar, contar o reproducir al mismo tiempo.

La obra objeto de nuestro estudio es, sin duda, sumamente interesante para esta cuestión. Baroja escribe una metaautobiografía,<sup>400</sup> donde tendrá en cuenta, durante el proceso de producción, a su público fiel, ya que a él van dirigidas. Pero, además, se presentan como un modelo de obra literaria capaz de volverse sobre sí misma y referirse a su propia fase de producción, dejando dichas meditaciones metaliterarias reflejadas en el propio texto.<sup>401</sup> Sin embargo, en las memorias barojianas no sólo aparece lo que Jesús Camarero define como reflexividad metaliteraria, esto es, “la reflexividad de la obra en relación consigo misma en su mismo proceso de producción y dejando constancia en la misma obra de ese efecto”<sup>402</sup>, sino que, también, se erigen en paradigma de la autorreflexividad, al presentar la reflexividad que el sujeto productor de la obra ejerce sobre sí mismo; este se representa en la obra “mediante la narración del narrador y la representación del personaje, ambos coincidentes con él.”<sup>403</sup> De manera que Baroja se mira a sí mismo y descubre su yo esencial mediante la construcción de otros seres de papel que, en el caso de la autobiografía, coinciden con él. Así, el yo biográfico no se le asemeja, sino que llega a identificarse con la persona textual con la finalidad de poder comprender la historia de una vida.

El escritor vasco, con su concepción de autorreflexividad y de metaautobiografía, adelanta determinadas pistas en el campo autobiográfico que son estudiadas en la actualidad, como es el caso de las publicaciones de Georges Gusdorf. El profesor y filósofo francés inaugura sus estudios en este campo a partir de 1948 con su libro *La découverte de soi*. El proceso teórico de Gusdorf puede resumirse, según Jesús Camarero, en que para que un hombre pueda conocerse a sí mismo, primero tendrá que tener conciencia de su individualidad para, posteriormente, ser responsable

---

<sup>400</sup> En el prólogo a las Memorias de Baroja Pérez Ollo menciona una idea bastante esclarecedora de por qué nuestro autor decidió escribir un libro autobiográfico: “Las memorias le sirvieron para volver a dirigirse a sus lectores de siempre y recuperar el diálogo con ellos [...] Y en medio de la soledad desdeñosa hacia su obra, creó, como observa Gonzalo Sobejano, un género nuevo, lo que podríamos llamar metaautobiografía, porque la relación interactiva con los lectores se impuso en el desarrollo de las Memorias.” Pérez Ollo, F.: “Prólogo” a *DUVC*, I, 17.

<sup>401</sup> Desde el prólogo de su primer volumen expone algunos aspectos teóricos del género que se propone ensayar (*DUVC*, I, 35-36, 44 y ss).

<sup>402</sup> Camarero, J.: *ob. cit.*, p. 16.

<sup>403</sup> *Ídem*.

de sus actos. La clave de este pensamiento “sería la fórmula ‘trata de ser quien eres’ (Marco Aurelio) y no ya ‘conócete a ti mismo’ (Sócrates).”<sup>404</sup> Gusdorf expone que el auge de la autobiografía coincide con la aparición del individualismo, y tiene un papel crucial en los albores del cristianismo, cuando la existencia, la conciencia del yo, empieza a cobrar valor.<sup>405</sup> La persistencia de las palabras en la escritura es una de las maneras en que el ser humano sobrevive al paso del tiempo. Randolph D. Pope recuerda que fue la palabra escrita la que le permitió a San Agustín “superar el espacio y el tiempo del pequeño puerto provincial donde predicaba a campesinos y pescadores *de viva voce*, pero también a toda la cristiandad mediante las versiones escritas de sus sermones.”<sup>406</sup> Por su parte, para el crítico Gusdorf el interés de la autobiografía radica en ser una reacción de defensa instintiva para reunir pruebas de la existencia humana. En uno de los últimos trabajos del mencionado crítico, con el título genérico *Lignes de vie* (1990), argumenta el hecho extraordinario de que nunca se ha hablado tanto de las escrituras del yo como en este momento en el que precisamente se constata el deceso de la identidad del hombre.

### 2.3.1 *La novela histórica en Baroja*

Baroja reconoce, en sus memorias, dos etapas dentro de una vida dedicada a la literatura, una de juventud en la que sus novelas son reflejos de esas lecturas que leía con fruición, pero de las que “estaba convencido de que todo ello no era verdad y que la mayoría de las veces era invención. Nunca creí que hubiera hombres como Juan Valjean, ni como el conde de Montecristo, ni como Ferragús, pero estos muñecos me entretenían” (*DUVC*, II, 47); y una segunda etapa “de historicismo, de crítica, de ironía y de cierto mariposeo sobre las ideas y sobre las cosas” (*DUVC*, II, 60). Y es en esta última época, precisamente, donde se sitúan sus novelas invadidas por el comentario y su obra memorialística. Merece la pena detenerse en este punto pues, estas palabras de Baroja muestran su concepción sobre la narración autobiográfica, la cual se constituye en un género idóneo para que la palabra se enmarque dentro de un proyecto existencial.

---

<sup>404</sup> *Íbidem*, p. 27.

<sup>405</sup> Gusdorf, G.: “Condiciones y límites de la autobiografía”, *ob. cit.*, pp. 9-18.

<sup>406</sup> Pope, R. D.: “La autobiografía y su tradición en España: Blanco White leyendo a Feijoo”, en Orbe, J. (ed.): *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Argentina, 1994, pp. 111-126, p. 119.

Cómo la existencia queda traducida y revelada en la escritura es una de las principales direcciones que estudia la teoría literaria. Es esta la encargada de ver el modo y los medios en que el texto literario comunica el contenido y un sentido más allá del signo gráfico. Pues bien, la teoría literaria cuenta con varios instrumentos que traducen en el plano textual la realidad caleidoscópica de un sujeto múltiple. En la escritura autobiográfica se fractura la unicidad del autor real y textual cuando se introducen las nociones del punto de vista y su relación con la voz narrativa:

El punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista no es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión.<sup>407</sup>

Chatman toma como referencia la narración autobiográfica para su afirmación de que el punto de vista es sólo una perspectiva o posición que se encuentra en la historia y que puede pasar al campo discursivo mediante la voz narrativa. Pues bien, en el discurso autobiográfico el protagonista-narrador relata los sucesos desde el punto de vista de cuando era más joven, pero la encargada de traducir al discurso textual su ideología, la adquirida ya de mayor tras las experiencias vividas, es la voz narrativa. Así, en la narración autobiográfica, aunque el punto de vista esté limitado a la percepción del personaje que cuenta su vida, la voz narrativa con la que se disfraza el autor en el discurso permite comentar e interpretar hechos que en su día no fueron comprensibles. De forma que la escritura autobiográfica, mediante el desdoblamiento del hombre que fue y que es ahora, puede deshacer la niebla que cubrió el camino de su vida y encontrarle un sentido a la existencia, tal y como lo vio Baroja cuando señaló al respecto: “escribir unas memorias es vivir los últimos capítulos de la existencia epilogales; por lo mismo que son los últimos, deben tener autenticidad. En la vejez no se puede alimentar con productos falsificados” (*DUVC*, II, 47).

En la clasificación genológica de Huerta Calvo se observa que estos géneros intimistas, pues el autor vuelca su subjetividad y establece un pacto de sinceridad con el lector, pertenecen a un mismo género mayor: el ensayístico. Teniendo en cuenta su propuesta, la autobiografía y las memorias se encontrarían en la columna de la

---

<sup>407</sup> Chatman, S.: *ob. cit.*, p. 164.

expresión subjetiva. Ahora bien, lo más difícil de discernir en el ámbito teórico suele ser la diferencia que cabe establecer entre un ensayo y unas memorias, y entre estas y una autobiografía. Siguiendo a Lejeune, mientras que el tema del ensayo puede ser de lo más variado, el de la memoria se centra en una vivencia particular, en torno a la cual el autor medita y llega a una serie de conclusiones que comparte con el lector. De la autobiografía también se diferencia, porque la autobiografía relata la historia de una personalidad, y las memorias se centran en una serie de experiencias y acontecimientos que han modelado la personalidad del autor.<sup>408</sup> Del latín *memor*, el vocablo *memorias* pasó al castellano muchos siglos antes de que lo hiciera el cultismo *autobiografía* y con él se designa una relación de hechos: los hechos de una vida, los de una sociedad o institución, los de una etapa histórica, etc. Suelen evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés:

Las memorias denotan una composición, en que el autor refiere solamente los hechos que él mismo ha llegado a saber, o en que se halla personalmente interesado; o que ponen a las claras la conducta de algún personaje, o las circunstancias de la acción que toma por asunto. Lo que principalmente se requiere de este escritor es que sea animado e interesante; que dé noticias curiosas, y útiles; y que informe de algunas particularidades dignas de saberse.<sup>409</sup>

Tradicionalmente las memorias se han considerado un género histórico bajo las formas de crónicas o testimonios. De hecho el propio Gómez de la Serna, quien niega que Baroja tenga estilo literario<sup>410</sup> cuando escribe sobre sus producciones novelísticas históricas, resalta en ellas su valor histórico mencionando que con ellas el autor “ha creado una crónica casi única del Madrid de principios de siglo.”<sup>411</sup> El objeto coincide, aparentemente, con el objeto de la historia, esto es, dar cuenta de los hechos de cierta relevancia referidos con objetividad, fidelidad y exactitud por el historiador y narrados por el memorialista desde una perspectiva personal, subjetiva, pero menos que la manifestada en otros géneros autobiográficos. Esto, quizá acercaría el género memorialístico a la biografía, no obstante, se deslinda de ella en que, como especifica Cela, el libro de memorias es menos científico, más arbitrario que la biografía: “Su

---

<sup>408</sup> Lejeune, P.: “El pacto autobiográfico”, *ob. cit.*, p.51.

<sup>409</sup> Blair, H.: *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras* (1783), III, Imprenta Real, Madrid, 1804, p. 265.

<sup>410</sup> “Baroja no tiene estilo.” Gómez de la Serna, R.: “Pío Baroja”, *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944, pp. 375-400, p. 383.

<sup>411</sup> *Ídem*.

orden no requiere de tanta exactitud y podría imaginarse como un portillo abierto sobre el corazón que se quiere confesar de una manera quizás un tanto turbulenta.”<sup>412</sup> El memorialista mira al exterior, al mundo que le ha rodeado y del que se propone ofrecer su particular visión: son los datos y hechos que presenciaron los protagonistas de la obra. En cierta manera, la representación de un hombre pasa por reflejar también las circunstancias de su época, tal y como vio Goethe, estas eran el cometido principal de la biografía y de su autobiografía:

Veía que me iba trasladando de mi limitada vida privada al ancho mundo. Éste me parece el cometido principal de la biografía: representar al hombre en las circunstancias de su época y mostrar en qué medida se resiste a ellas, en qué medida le favorecen, cómo a partir de ellas se ha formado una visión del mundo y de los hombres y cómo, si se trata de un artista, poeta o escritor, ha proyectado esta visión al exterior.<sup>413</sup>

Si Baroja se decidió por escribir unas memorias, fue por ser plenamente consciente de que para conocer al hombre era imposible no mirar la realidad histórica en la que este vive e, igualmente, sabía que para ofrecer una visión certera de la época era necesario mirar por dentro al individuo. Es, concretamente, la relación entre sociedad y protagonista una de las características formales más visibles que ejemplifican la ruptura con el modelo realista decimonónico, y uno de los rasgos más sobresalientes que se representan en la producción novelística de Baroja: “La novela realista se basa en una concepción del hombre como ser social, en que la existencia individual se considera inseparable del fondo socio-histórico.”<sup>414</sup> Como consecuencia de esto y para entender al hombre que actúa no tenemos más remedio, como subraya Julián Marías, que contar su historia:

Narrar lo que a ese hombre le aconteció antes, lo que hizo en vista de su circunstancia y de la pretensión que constituye su proyecto vital. Sólo así resulta inteligible una realidad humana. Pero ocurre que el hombre no es un

---

<sup>412</sup> Cela, C. J.: “Prólogo” a *La Rosa*, Libro I de sus memorias, *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela*, Destino, Barcelona, 1968, pp. 11-22, p. 17.

<sup>413</sup> Goethe, W.: *Poesía y verdad*, traducción, introducción y notas Rosa Sala, Alba, Barcelona, 1999, p. 21.

<sup>414</sup> Inman Fox, E.: “Pío Baroja, hacia un estudio dialéctico de novela y realidad”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, Cuadernos universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 27-44, p. 28. El autor explica que Baroja es uno de los primeros novelistas en hacer hincapié en los aspectos irreconciliables de la sociedad misma. Sus primeras novelas no sólo son un reflejo del individuo por buscar su sitio en la sociedad, sino también la crisis de aquella clase media española atemorizada por las contradicciones de la industrialización en su país.



ente individual aislado, sino que se encuentra inserto en una sociedad, la cual es histórica.<sup>415</sup>

Fue esta idea del hombre influenciado por su medio social lo que dirigió la mirada del escritor vasco a ensayar, en primer lugar, la novela histórica con la publicación de las memorias de un antepasado suyo, Eugenio de Aviraneta. Baroja adscribe su libro al género de novela histórica, aunque afirma por boca de los múltiples narradores de la misma que sus intenciones al elaborarlas son antihistóricas y antiliterarias. Así, Shanti, el primer autor que aparece en la obra como responsable de la serie, afirma que se propone publicar unas memorias escritas por un antepasado suyo, y comenta al respecto: “Oía con indiferencia estos relatos de cosas viejas que, por mi tendencia antihistórica y antiliteraria, o por incapacidad mental, no me interesaban” (*MHA*, I, 5). De ahí que, en las primeras páginas de su voluminosa obra apunte ya nuestro autor su intención de hacer algo diferente a lo que aparecen en los libros de historia tradicionales y algo también distinto a lo que se entendía por novela histórica. Anderson Imbert apunta al hecho de que antes de que los escritores románticos popularizaran el género, en su mayoría estas novelas caían fuera de la literatura, por su descuido en la forma y ausencia de voluntad artística: “eran folletones disparatados, truculentos, burdos, menos artísticos aún que las novelas por entregas del español Fernández y González.”<sup>416</sup>

Por otra parte, Caro Baroja dice que uno de los grandes valores de esta serie de novelas están en “haber descrito episodios y hechos que la Historia oficial y grande no recogió y que son de indudable valor al afrontar la vida de muchos de sus protagonistas.”<sup>417</sup> La escritora María del Pilar Palomo analiza algunos rasgos de la novela histórica y su auge hacia finales del siglo XIX que dura hasta nuestros días. La autora destaca que es un género donde se da una armoniosa alianza entre verdad y ficción, aunque dominando esta última sobre la primera.<sup>418</sup> Pues bien, sintetiza algunos

---

<sup>415</sup> Marías, J.: *Ortega y la idea de la razón vital*, Antonio Zuñiga, Madrid, 1948, p. 48.

<sup>416</sup> Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 307.

<sup>417</sup> Caro Baroja, P.: “Prólogo” a *Memorias de un hombre de acción*, cit., pp. XXVII-XXXVIII, p. XXXI.

<sup>418</sup> “Un difícil arte que tendrá que tendrá que aunar erudición –oculta– y fantasía; profundos conocimientos históricos-culturales y un tan fuerte talento creativo, que dominando la ficción sobre la verdad, ambas funcionen dentro de la narración tan armónicamente que el receptor las reciba como un todo unitario.” Palomo, M<sup>a</sup>. P.: “La novela histórica en la narrativa española actual”, en Mateo Díez, L.

rasgos de la novela histórica que pueden aportar luz a la idea barojiana de estar haciendo una novela histórica pero antihistórica y antiliteraria. Nos dice que la novela histórica encaja en la tradición de considerar la historia como una *magistra vitae* con la función primordial de llegar al *conócete a ti mismo* del hombre clásico. Para ello se apoya en una cita ciceroniana que resume la intención a la hora tanto de escribir historia como novela histórica: “La Historia es testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida y mensajera de la antigüedad.”<sup>419</sup> Por último, señala que en nuestros días ha subsistido en los nuevos novelistas que deciden ensayar el género ese común denominador: “la subsistencia en ellos de la visión ético-ejemplificadora de la Historia, en las dos modalidades señaladas por los humanistas, el *conocerse a sí mismo* y la *parábola aleccionadora*.”<sup>420</sup> Sin embargo, las intenciones de Baroja son distintas a las señaladas hasta el momento para la novela histórica. El ser aviranetiano funciona a base de pluralizarse en varios personajes que cuentan su historia. Nada más comenzar las memorias aparece el primer personaje Shanti, al cual su tía Úrsula le recomienda que publique las memorias sobre su tío, Eugenio de Aviraneta, que habían sido escritas por don Pedro de Leguía. Shanti revisa los cuadernos de Leguía ante la sospecha de si éste se habría dedicado a fantasear, por lo que afirma que empieza a comprobar los datos y las fechas de sus cuadernos: “El ver que en estas Memorias se transcriben páginas de folletos publicados por Aviraneta y el ir comprobando otros detalles, me hizo creer en la autenticidad de la narración” (*MHA*, I, 8). Una vez comprobado esto, reconoce Shanti que en realidad las memorias no son escritas exclusivamente por un autor sino que son el resultado de la acción de varios colaboradores:

Ahora ya casi no sé lo que dictó Aviraneta, lo que escribió Leguía y lo que he añadido yo; los tres formamos una pequeña trinidad, única e indivisible. Los tres hemos colaborado en ese libro: Aviraneta contando su vida; don Pedro Leguía, escribiéndola, y yo, arreglando la obra al gusto moderno, quizá estropeándola. Un filósofo que tenemos en el pueblo, José Antonio Iriberry, dice, y yo no sé de dónde lo ha sacado, que en la realización de las cosas hay tres períodos, que él llama hipóstasis: la idea, el ser y el llegar a ser. En la realización de este libro, la idea ha sido Aviraneta; el hecho, Leguía, y el advenimiento, yo (*MHA*, I, 10).

---

(ed.): *Narrativa española actual*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990, pp. 75-89, p. 79.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 84.

Y además, para despejar la duda acerca de su intervención como escritor en la obra y no ser visto como un simple editor, apostilla: “Decidí aparecer como autor, y para que no me remordiera del todo la conciencia, añadí al texto algunas digresiones, que no llamo ligeras, porque es posible que al lector le parezcan pesadas, con el objeto de darme cierto aire de hombre erudito” (*MHA*, I, 11). No obstante, Shanti afirmará varias veces que, por muchas versiones que se incluyan, el verdadero y auténtico cronista de las memorias de Eugenio de Aviraneta es don Pedro Leguía: “Don Pedro Leguía y Gaztelumendi, verdadero y auténtico cronista de la vida de Aviraneta, escribí unas líneas preliminares para explicar la procedencia de los datos utilizados por él en esta narración” (*MHA*, I, 869).

Ahora bien, esta pluralidad de narradores, que “en términos de técnica novelística, corresponde al punto de vista de la omnisciencia selectiva”<sup>421</sup>, no queda agotada en las narraciones de Aviraneta, Leguía y Shanti. Aunque este último, durante la serie, repetirá en varias ocasiones que es sólo gracias a los escritos de Leguía y a su inteligencia como cronista por lo que se conocen detalles de la vida del conspirador (*MHA*, I, 647), a lo largo de la serie irán interviniendo otros narradores externos, algunos autobiógrafos, que aun contando su propia vida, dejan escritas las actuaciones del héroe Aviraneta al que conocieron en vida: Ganisch<sup>422</sup>, el suegro del mismo Leguía

---

<sup>421</sup> “Se trata de un forma de novelar relativamente innovadora para el momento de publicación de la obra –1927– que, en términos de técnica novelística, corresponde al punto de vista de la omnisciencia selectiva y que, en el ámbito del universo barojiano, reitera la imprescindible actitud de desconfianza y relativismo ante el conocimiento humano. El conjunto de las memorias también se subordina a este artificio perspectivístico.” Romero Tobar, L: “Personaje y narrador en las *Memorias de un hombre de acción*”, *Cuadernos de investigación filológica*, VIII, Colegio Universitario de Logroño, Zaragoza, mayo-diciembre, 1982, pp. 3-15, p. 8.

<sup>422</sup> “Ganisch era hombre aficionado al vino y hablador. Le hice contar su vida en tiempo de la guerra de la Independencia. Supongo que me dijo algunas mentiras; pero, aunque así fuera, su narración me sirvió para completar las Memorias de don Eugenio. [...] Lo que contó Ganisch aclaró la vida de nuestro héroe. Por el relato del antiguo camarada pude comprender también que aquel capítulo de novela titulado *La evasión* no era, realmente, un capítulo de novela, sino un episodio de la vida azarosa y llena de vicisitudes de mi querido y viejo maestro Aviraneta” (*MHA*, I, 190). Obsérvese cómo Leguía toma por novela lo que posteriormente ve como un episodio de la vida de su amigo y es también quien resuelve que ese libro no es una novela sino un episodio de la vida real del guerrillero.

don Ignacio de Arteaga<sup>423</sup>, un constructor de ataúdes de Cuenca<sup>424</sup>, J. H. Thompson<sup>425</sup>, el padre Venancio Chamizo (*MHA*, II, 268), el memorialista Pepe Carmona<sup>426</sup>, Álvaro Sánchez de Mendoza (*MHA*, II, 1003), y un largo repertorio de escritores que cuentan hechos sobre la vida del guerrillero, que el editor en la novela *La nave de los locos* no le queda más remedio que alegar:

Así termina el prólogo del presente libro de las *Memorias de un hombre de acción*, memorias que han llegado al libro XV, y que a esta altura presentan ya oscuridad tan grande, que no sabemos quién es el autor verdadero de los cinco o seis que se citan como tales en el transcurso de tan larguísima obra (*MHA*, II, 1251).

En el siguiente tomo de las memorias vuelven a aparecer más narradores: Paco Malvenda en *Las mascaradas sangrientas* (*MHA*, III, 10) y Pedro Montpesar en *La venta de Mirambel* (*MHA*, III, 670). Por último, es el mismo Baroja quien cierra la serie adjudicándose a sí mismo la autoría de las novelas sobre las memorias de Aviraneta (*MHA*, III, 1101). Pues bien, este complejo artificio enunciador lo que provoca es el alejamiento de la primera persona ficcionalizada de la primera persona confesional que actúa en las autobiografías y memorias. Rasgo este que sitúa, por tanto, a estas memorias dentro del género ficcional novelístico. Esta multiplicidad narradora posibilita el desdoblamiento del escritor, introduce la riqueza del perspectivismo y la irresponsabilidad en el autor de carne y hueso. El yo ficcionalizado ve, orienta y valora, pero no es visto, se aleja de la persona del autor. En su libro *Realidad y ficciones del texto literario*, el profesor Juan Frau expone acertadamente que “el principal efecto que

---

<sup>423</sup> “Examinando unos papeles que habían pertenecido al padre de mi mujer, don Ignacio de Arteaga, encontré un libro de apuntes escrito por él, donde contaba su vida. Iba pasando las páginas del cuaderno sin gran curiosidad, cuando tropecé con el nombre de Aviraneta. [...] De la ciudad de Veracruz, donde habitó algún tiempo, paso a ser destinado de guarnición al castillo de Ulúa. Allí, dentro de la fortaleza, último refugio de los españoles en Méjico, enfermo y aburrido, escribí este diario, del cual copio la parte que se refiere a su prisión en Francia, por ser la única donde aparece Aviraneta” (*MHA*, I, 431).

<sup>424</sup> “Por lo que dice, las bases de su relato fueron la historia que le contó en Cuenca un constructor de ataúdes y los comentarios y antecedentes que aportó a esta historia don Eugenio de Aviraneta en Madrid. Valiéndose del indiscutible derecho del narrador, Leguía antepuso los antecedentes de Aviraneta a la narración del constructor de ataúdes, proceder no desprovisto de lógica, pues la faena de un constructor de ataúdes debe ser siempre una faena final y epilodal. El lector, si es un tanto aviranetista, quizá encuentre medianamente interesante la transcripción del preámbulo de Leguía (*MHA*, I, 869).

<sup>425</sup> “Estas dos historias, *El convento de Monsant* y *El viaje sin objeto* parece que fueron escritas, hace años, por un inglés, J. H. Thompson, que vivió mucho tiempo en Málaga, donde se dedicaba al comercio de la uva” (*MHA*, I, 1071).

<sup>426</sup> “Yo no sabría separar bien estos hechos con los recuerdos de mi vida, si usted quiere, le prestaré un cuaderno de mis Memorias. [...] Al parecer, Pepe Carmona, en su vida como en su literatura y en sus dibujos, era un hombre amable y distinguido; pero no pasaba de ahí. De sus Memorias copio todo lo que puede interesarnos a los aviranetistas” (*MHA*, II, 581).

suele provocar o pretender el recurso autor-editor es la objetividad”<sup>427</sup>, además de “despojarse de toda responsabilidad”<sup>428</sup> sobre la verosimilitud de lo narrado al presentarse como un mero intermediario. Ahora bien, aduce Frau que esta pretendida función verificativa se convierte, en realidad, en “índice de ficción”<sup>429</sup> perdiendo “toda fuerza como garante de realidad.”<sup>430</sup> Con respecto a esto, es interesante destacar lo que se dice en el prólogo a las novelas supuestamente escritas por el inglés J. H. Thompson, *El convento de Monsant y El viaje sin objeto*. El editor, Shanti, al hilo sobre si estas historias escritas por el inglés afincado en Málaga son verdaderas o no o si incluso el mismo historiador existió realmente afirma:

Como verá el curioso o indiferente lector, en las dos narraciones thompsonianas aparece nuestro héroe Aviraneta de una manera un tanto episódica. Quizá los aviranetistas científicos o aviranetistas de la cátedra nos pregunten: ¿Qué garantías tiene ese J. H. Thompson como historiador veraz? ¿Qué grado de certeza pueden conceder a sus afirmaciones las personas serias y sensatas? Lo ignoramos. Por ahora, a pesar de haber revisado todos cuantos diccionarios enciclopédicos han caído en nuestras manos, no lo hemos visto citado entre los Bossuet, los Solís, los Macaulay, los Cantú, los Thiers y otros grandes historiadores, magníficos por su elocuencia, su pedantería y su moral, que han contribuido a aburrir al mundo, tampoco se sabe que el dicho Thompson perteneciera a ninguna academia de buenas ni de malas letras, histórica, arqueológica, lingüística o filatélica, lo cual, unido a que no tuvo, al parecer, ninguna cruz ni encomienda, ha hecho pensar a muchos que debió de ser hombre de poca formalidad y de poca importancia (*MHA*, I, 1073).

Pues bien, no hay otra prueba que ofrezca seguridad de que Thompson fue un ser real y demuestre la autenticidad de sus relatos, que la que aporta como garantía la palabra de Shanti; al igual que ha sido en otras ocasiones las afirmaciones de Leguía o del mismo Aviraneta las que han garantizado la verdad de los hechos contados. Es Shanti quien se da cuenta de la posibilidad de que muchos críticos no crean en la existencia de J. H. Thompson y que lo vean como una fórmula inventada por el autor: “pensando que el inglés jovial no existe y que, a lo más, es un embolado que el editor de

---

<sup>427</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, Padilla Libros Editores, Sevilla, 2002, p. 116.

<sup>428</sup> *Ídem*.

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 120. Además, Frau alude si es precisamente esto lo que pretende conseguir el escritor de una obra que inserta tópicos literarios como el artificio del editor o del manuscrito encontrado: “El éxito de esta pretendida función verificativa o autenticadora –resta por discutir si es efectivamente eso lo que pretende el autor en última instancia– se ve ostensiblemente mermado toda vez que, precisamente por haberse convertido en tópico literario, el artificio del manuscrito encontrado es en sí mismo índice de ficción, y con frecuencia, debido al abuso del que ha sido objeto, ha devenido incluso un índice de ficción paródica.” *Ídem*.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 121.

esta obra trae del cabestro para entretener al público” (*MHA*, I, 1073). Sin embargo, para probar la veracidad de lo escrito, expone:

Piensen lo que quieran estos críticos suspicaces, el editor no vacila en afirmar, con la mano puesta en el corazón y con la lealtad de un hombre que descende, según su difunta tía, de uno de los más ilustres caballeros de la antigüedad, contemporáneo del reno, que J. H. vivió, existió, tuvo realidad objetiva en nuestro pequeño e insignificante planeta. Algunos escépticos han intentado sembrar dudas acerca de la autenticidad de *El convento de Monsant*, basándose en hallarse raspados, borrados y sustituidos por otros escritos encima los nombres de los personajes que intervinieron en la acción. Al mismo tiempo afirman que está cambiado el nombre de la ciudad levantina que aparece como fondo, pues la Ondara que figura aquí no es la Ondara de la provincia de Alicante, que no es puerto de mar. Nada de esto ha podido quebrantar nuestra fe en la existencia de J. H. y en la veracidad de su relato. Para nosotros, *El convento de Monsant* es tan auténtico, tan demostrado, como *El viaje sin objeto*. Se podrá argüir que ambas narraciones no son brillantes, que no tienen la magia de estilo de un poeta meridional, que están escritas, como quien dice, en tono menor; pero todo ello depende de que la visión de J. H. es la visión escueta y descarnada del que mira y contempla con la pupila fría de un hombre del norte, acostumbrado, como disecador, a ver la entraña de las cosas. Hechas estas salvedades, para dejar en buen lugar nuestra seriedad de hombres históricos y nuestro respeto por las grandes verdades de la filosofía, la geografía, etcétera, pasamos a copiar los dos relatos de J. H., ex disecador, ex acuarelista, ex caricaturista y vendedor de pasas. (*MHA*, I, 1073-1074)

Tal vez, este hombre del norte, disecador de las entrañas, con una visión escueta y mirada fría de la realidad sea un guiño al propio Baroja como novelista, autor real de la serie como se acaba afirmando al final de la misma. La extensa cita es oportuna debido a que anteriormente se apuntó que es Leguía quien decide que lo que él había leído en un primer momento como novela pasara a formar parte de unas memorias, al considerar que trataba un hecho real de la vida de Aviraneta. Y ahora, es el editor, Shanti, el único que da garantías de que Thompson es un autor real y que sus escritos son auténticos. No obstante, páginas después, es el mismo editor el que se contradice a sí mismo y como si se desdoblara en otra voz dentro del mismo texto novelístico, en un ejemplo magistral de la ironía barojiana, vuelve a poner entre paréntesis la verdad y autenticidad del historiador Thompson como autor:

El señor Leguía, primer compilador de las *Memorias de un hombre de acción*, tuvo que suprimir del *Viaje sin objeto* una porción de digresiones: itinerarios de caminos, clasificaciones botánicas, recetas de cocina, reflexiones religiosas y otras bagatelas que no venían a cuento. Thompson tenía el vicio de expandirse, de dispersarse en el comentario; por otra parte, quería ser muy exacto. A la manera de Jorge Borrow, Ricardo Fox y otros viajeros ingleses, se propuso escribir un viaje con gran minuciosidad y lleno de detalles; pero como hombre perezoso y olvidadizo, dejaba muchas de sus ideas en embrión, y únicamente expresaba en un título lo que hubiera querido hacer. En la gran

hojarasca de cuestiones sin tratar y de reflexiones inoportunas que apuntó Thompson, entró Leguía a saco, cortando y rajando. Después de la poda de Leguía, el editor ha tenido que hacer nuevos cortes en el manuscrito, para dar al *Viaje sin objeto* cierta proporción de obras de arquitectura, o, por lo menos, de albañilería modesta (*MHA*, I, 1156).

Este juego de añadidos y recortes a la historia original y con la que se juega desde el principio de las memorias, sería una forma excelente de mostrar lo que anteriormente se ha citado de la profesora Rallo Gruss, la cual ve en la ironía el procedimiento capital para el descubrimiento de la realidad humana y el acercamiento a la verdad. Pudiera ser que Baroja en estos numerosos desdobles y divisiones que construyen la historia y la personalidad de Aviraneta, nos esté indicando ya, desde esta primera aproximación al género memorialístico, la imposibilidad de autentificar únicamente con el texto la verdad o invención de unos determinados sucesos históricos. Además, todo esto se vuelve aún más complejo cuando al final de las memorias de Aviraneta quien aparece como el verdadero escritor de las novelas es el mismo Pío Baroja. El mismo título puesto a la última novela de la serie ya es revelador de que se autoproclama autor de la misma “desde el principio hasta el fin.” (*MHA*, III, 953-1101) El capítulo final de la novela a modo de epílogo, Baroja se despide de sus lectores y de su personaje:

Despedida: Al llegar aquí tiene uno una ligera sensación de melancolía. Se acaba una de mis tareas. Todo tiene que terminar; es el destino de lo humano. Todo acaba. Aquí termina las “Memorias de un hombre de acción”. Tengo que despedirme de mi personaje. ¡Adiós, señor Aviraneta, pariente, paisano y correligionario en liberalismo, en individualismo y en vida un tanto desastrada! Ya no sólo termino la obra, sino que liquido lo que tengo de género de comercio que lleva por nombre novela histórica (*MHA*, III, pp. 1100-1101).

Baroja garantiza mediante esta despedida quién realmente escribió las obras y, como autor, se ve legitimado para adscribirlas al género de la novela histórica. Este distanciarse de la narración y del personaje a través de prólogos o epílogos externos a la obra, lo que logra, según Francisco Rico, es acotar el espacio imaginario. Por si hubiera alguna duda de la verdad de las memorias, y el lector las dotara de credibilidad en sus lecturas y tuviera la tentación de juzgar su rigor histórico, este comentario final del autor real “afianza el estatuto de la ficción.”<sup>431</sup> Una realidad caleidoscópica necesita de una perspectiva semejante que al menos, si no aclara, ejemplifique la complejidad de

---

<sup>431</sup> Rico, F.: “Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, *Edad de oro*, III, Universidad autónoma de Madrid, 1984, pp. 227-240, p. 230.

este pequeño e insignificante planeta que diría el editor de las memorias aviranetistas. Además, que el autor use prólogos y epílogos destinados a comunicarse con el lector reafirma la importancia de los elementos paratextuales en la obra literaria, puesto que “aportan datos imprescindibles para el conocimiento no sólo de la obra y de su género, sino también del escritor, sus motivaciones y su taller literario.”<sup>432</sup>

Es por esto que incluso el mismo prólogo de cada libro llega a ser “una parte esencial del mundo novelesco creado por el novelista.”<sup>433</sup> Para el crítico Carlos Longhurst, que realiza un estudio específico de la novela histórica en Baroja, aunque una función del prólogo sea naturalmente orientar al lector, y en esta serie novelística es una orientación muy necesaria dadas las complejidades estructurales de la serie (dislocación cronológica, cambios de narrador, cambios de protagonista, etc.), lo verdaderamente artístico de la técnica prologal es que Baroja consigue que dichos prólogos no sean algo ajeno y exterior al mundo novelesco. Por medio de la ficción de contar con el compilador Leguía, Baroja sitúa estos prólogos en un plano ficticio, novelesco, de manera que quedan integrados artísticamente en la obra y sirven para realzar la veracidad del relato novelesco, para acercarlo más al lector. No obstante, “Baroja de vez en cuando se permite algún comentario irónico que echa todo el tinglado por tierra, y que demuestra que a fin de cuentas todo ello no es más que un juego del único escritor que cuenta, el autor de carne y hueso.”<sup>434</sup> Para el crítico Carlos Longhurst Baroja evidencia, no una nueva actitud hacia la historia de España, sino una nueva actitud hacia el arte de la novela. Sin embargo, con el ensayo de la novela histórica el escritor vasco podría estar indicando algo más que corroboraría finalmente en las memorias de su propia vida:

Hoy todos los historiadores admiten que la escritura de la historia es un proceso subjetivo. Tanto en la historia como en la novela histórica entra, pues, la opinión del autor. Las dos pueden incluir también comentarios, aunque la

---

<sup>432</sup> Arredondo, M<sup>a</sup>. S.: “Paratextos: ficción y política en prosas de Castillo Solórzano y Quevedo”, *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, estudios reunidos por M<sup>a</sup>. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 353-365, p. 354. La autora que centra su estudio en las producciones del Siglo de Oro especifica que cuando el paratexto versa sobre la obra en sí misma y el escritor ante ella, ambos aspectos “revisten especial interés cuando el género en cuestión es la novela áurea, en trance de definirse y justificarse precisamente en los prólogos; o cuando el autor se defiende, se protege o intentar medrar en las dedicatorias.” *Ídem*. Es por esto, que los numerosos prólogos y epílogos que Baroja pone al frente de sus obras sean un ejemplo del intento por parte del autor vasco de ensayar nuevos géneros, su deseo de definirlos y asentarlos, así como una defensa de sí mismo y de su oficio.

<sup>433</sup> Longhurst, C.: *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 176.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 258.



intención suele ser distinta: el novelista subraya la ficcionalidad, mientras que el historiador justifica los hechos o suministra detalles acerca de sus fuentes.<sup>435</sup>

Pero, además, esta forma barojiana de interponer prólogos en sus creaciones y delegar su voz autorial a otras voces narrativas, que completan un hecho y lo dotan de un sentido más exacto, es la que influirá en algunos historiadores contemporáneos a la hora de tratar el suceso histórico. Peter Burke, por ejemplo, es partidario de la conveniencia de que otras perspectivas y voces se integren en la narración histórica y reconoce que este método fue un camino abierto por las técnicas novelísticas.<sup>436</sup> Ahora bien, no sólo esto, Antoni Mora ve la inclusión de varios narradores en la serie la inexorable distorsión de los dos imperativos que han regulado la articulación del sujeto occidental: ese “conócete a ti mismo y llega a ser lo que eres.”<sup>437</sup> Según el autor tanto las palabras del inglés Thompson, en las que reconoce no saber a punto fijo cuáles son las condiciones íntimas de su carácter, como no lo sabe nadie o casi nadie, como la de cualquier figurante en las memorias, Alvarito en *La nave de los locos*, o el mismo Conde de Barcelona en *Humano enigma*, exponen un punto de vista contrario a la divisa delfica de conocerse uno mismo:

Es que nadie sabe lo que es el hombre. Es un enigma. Todos lo somos para los demás y para nosotros mismos. Muchas veces los que parecen más claros, más transparentes, son los más oscuros. Como te digo, el hombre es un enigma. Créelo. Vosotros tampoco sabéis lo que es, por muchas escuelas y bibliotecas y laboratorios que tengáis. No lo sabéis (*MHA*, III, 340).

La reflexión del conde casi al final de la novela expone la imposibilidad de que uno pueda llegar a conocerse y el deseo, siempre insatisfecho, que suscita en el hombre este misterio. Además, el segundo imperativo de evitar ser lo que eres, viene ejemplificado en el título de la serie *El viaje sin objeto*. El escritor Mora lo ve como una consciente ausencia de objetivo vital, la cual “no es ni ocasional ni caprichosa, sino significativa de toda una vida.”<sup>438</sup> Antoni Mora ve el título como prototipo de un tema muy barojiano, ese no haber llegado a ser, oración repetida en numerosas ocasiones por sus profesores para dirigirse al alumno Pío, como se comentó en las primeras páginas de este trabajo:

---

<sup>435</sup> Ciplijauskaitė, B.: *Los noventayochistas y la historia*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 12.

<sup>436</sup> Burke, P.: *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993, p. 295, 296.

<sup>437</sup> Mora, A.: “Las vueltas del camino. Ciertó concepto político en las *Memorias de un hombre de acción*”, *ob. cit.*, p. 34.

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 35.

No ser nada, o incluso menos que eso. Más allá del hombre de acción y de sus memorias, aquí resuena lo dicho por Ortega y Gasset –Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada–, palabras que el propio Baroja recogió con regocijo, en *Juventud, egolatría*. Se trata de un tema tan barojiano que reaparecerá en la presentación de sus propias memorias –*Desde la última vuelta del camino*– cuando dice que sabe uno muy bien que no es uno nada, y que su época no valía nada.<sup>439</sup>

Esto puede observarse en *El viaje sin objeto*, donde el prólogo comenzado por Thompson es acabado por Shanti y este, respecto al supuesto escritor de la novela, comenta lo siguiente: “Lo único que se puede decir en su descargo es que Thompson no aspiró nunca a terminar su *Viaje sin objeto* en el Parnaso, porque, de ser así, hubiera sido el suyo un viaje con objeto, y él creía que en el segmento de nuestra limitada vida nada tiene objeto ni fin” (*MHA*, I, 1157). E, igualmente, se demuestra cuando comienza titulando el primer capítulo: “Una vida insignificante” (*MHA*, I, 1159). Baroja llegará a la misma conclusión que sus personajes cuando escribe las memorias sobre su vida. Acerca de la imposibilidad de realizar la divisa de Delfos afirma:

Quando desde el tiempo de Sócrates y de la divisa del templo de Delfos acá, es decir, desde hace unos dos mil quinientos años, se recomienda el conocimiento de uno mismo, hay que pensar que la empresa no debe ser tan fácil, y que se avanza por ese camino. Si la gente se conociera de verdad, creo que vendría al mundo un pesimismo terrible (*DUVC*, II, 362).

Frente a la difícil empresa del conocimiento de uno mismo, está el hombre, incapaz de verse a sí mismo completamente, y que por ello dispone de “sus bambalinas y sus bastidores, en los que prepara inconscientemente sus alegatos y sus defensas, arregla el escenario y convierte los motivos inmundos en motivos nobles y se legitima con facilidad” (*DUVC*, II, 362). Baroja explica en uno de sus ensayos que la historia es construida de la misma manera que la literatura histórico-novelesca. De ahí la utilización de múltiples narradores que intentan ofrecer una imagen del conspirador Aviraneta más fiel que la que puedan aportar los documentos de un archivo histórico: “Al conocimiento completo de un personaje por documentación no se puede llegar más que rara vez” (*Ensayos*, III, 83). La inclusión de varias perspectivas que completen la visión de unos hechos o la personalidad del protagonista no es más que una prueba sobre la imposibilidad de llegar a un conocimiento verdadero de las cosas exclusivamente con datos, en apariencia, objetivos. Y continúa el autor: “Todas las

---

<sup>439</sup> *Ibidem*, p. 37.

grandes figuras de la historia, buenas o malas, que se tienen por auténticas, están construidas, en parte inventadas, por autores que no las han conocido” (*Ensayos*, III, 83). La necesidad de la invención para redondear los hechos y delinear las figuras humanas con fidelidad es algo que Baroja ya contempla cuando ensaya la novela histórica como género. Por último, la narración de los hechos de forma que pareciera caótica, un desarrollo cronológico a saltos y una sucesión de hechos contados sin seguir un orden lineal lógico, son una muestra de que la vigencia de la novela depende de que esta refleje, de manera paralela, los movimientos irracionales e inesperados que ofrece la vida a cada instante. En *El escuadrón del brigante* se describe a la perfección cómo se suceden en realidad los acontecimientos vividos:

Casi siempre el acontecimiento es traidor e inesperado. ¿Quién lo puede prever? Aun contando con la casualidad, es difícil; sin contar con ella, es imposible. Se cree a veces dominar la situación, tener todos los hilos en la mano, conocer perfectamente los factores de un negocio, y, de repente, surge el hecho nuevo de la oscuridad, el hecho nuevo que no existía, o que existía y no veíamos, y en un instante el andamiaje entero levantado por nosotros se viene a tierra, y la ordenación, que nos parecía una obra maestra, se convierte en amazón inútil y enojoso (*MHA*, I, 193).

También, podemos observar en las memorias novelescas de Aviraneta la idea de que uno de los cometidos que persigue una obra literaria puede ser la de restablecer con su escritura lo que no fue, mediante lo que debió haber sido. Muy a menudo, en la narrativa barojiana, la intención de contar con fidelidad un hecho histórico o real basándose en datos históricos y oficiales, no es garantía de que se haya llegado a la verdad de los sucesos. Esto se ve en numerosos pasajes de la misma, donde siempre aparece la visión personal, no objetiva u oficial, de un personaje que vivió esos hechos; siendo, por tanto, un ejemplo más de que captar el ambiente o el espíritu de una época podía ser más fructífero si se dejaba en manos de la narración intra-histórica. Por eso, Aviraneta decide recordar el pasado y poner por escrito los sucesos favorables y adversos, aunque sabe que estos son “más adversos que favorables” (*MHA*, I, 196), según vayan apareciendo en su memoria. Lo que desea el personaje, al contar sus memorias, es la rectificación de unos hechos que han pasado a la vertiente oficial de la historia de manera errónea:

Este Palafox, hombre que une la ineptitud con la ambición, cuya vida pública y privada ha sido sospechosa, que hizo una salida de Zaragoza dejando abandonado al pueblo en el momento de más peligro, pasa por una de nuestras grandes figuras. Así es la historia. En cambio, ¡cuántos hombres no han muerto

haciendo verdaderas heroicidades y han quedado ignorados! En el fondo es igual. La inmortalidad es una poética superstición (*MHA*, I, 200).

En la misma línea, ofrece una versión poco conocida de algunos escritores conocidos de la época:

Aviraneta quiso dar a su narración un aire romántico. No en balde le habían prendido al mismo tiempo que a Espronceda y a García Villalba. Don Eugenio, sin duda, pensó en imitar a los poetas; en cambio, los poetas no quisieron imitar al conspirador, pues ambos estuvieron a cuál más tímidos y asustadizos, y cantaron la palinodia al momento escribiendo una solicitud a la reina María Cristina afirmando su inocencia y pidiendo gracia (*MHA*, I, 404).

Pues bien, podemos decir que Baroja, con su peculiar visión de la historia y su manera de reflejarla, se adelanta a las direcciones que el género tomará entre los novelistas de finales del siglo XX, a saber el abandono de toda ejemplarización<sup>440</sup>, el desencanto de una generación que provoca una visión paródica del pasado llegando a crear una anti-historia del gusto de Baroja, la inutilidad del héroe y una novela que evoca el pasado reciente. Esto último determina, para Celia Fernández, opciones estructurales y semánticas diferentes a la novela histórica tradicional del pasado lejano y genera nuevas estrategias de lecturas, ya que la información compartida con los lectores es mucho mayor y la anacronía queda desfuncionalizada:

Los acontecimientos del pasado cercano ejercen un mayor impacto emocional sobre autores y lectores o son objeto de polémicas o de enfrentamientos ideológicos muy crispados. La implicación emocional e ideológica del autor implícito en el universo diegético y sobre el lector implícito alcanza su grado más intenso en la novela histórica que recrea episodios no sólo recogidos en documentos historiográficos, sino vividos o presenciados directamente por el autor o que otros le han contado. Muchos lectores han compartido también esas experiencias.<sup>441</sup>

Y no sólo esto, la corriente por la que transita la novela histórica contemporánea presentan dos rasgos, uno sería el reto de “conformar un lector implícito capaz de valorar y de disfrutar de los códigos culturales que se acumulan en la digresión y la descripción narratorias”<sup>442</sup>; y, el segundo, la aparición del comentario metanarrativo sobre los textos que les sirven de base para su escritura; ya que la novela histórica

---

<sup>440</sup> “Ahora bien, el predominio de la fabulación sobre la historia, la literaturización de una época, vista con criterios mucho más estéticos que históricos y el abandono de toda ejemplarización –*magistra vitae*– parece ser, en contraposición, la concepción más usual del género en gran parte de los autores novísimos.” Palomo, M<sup>a</sup>. P: *ob. cit.*, p. 86.

<sup>441</sup> Fernández, C.: *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Eunsa, Pamplona, 1998, p.190.

<sup>442</sup> *Ibidem*, 210.

contemporánea se convierte en “una novela metaficcional que cuestiona la epistemología de la historia, la ontología de los sucesos históricos pasados, y el propio modelo genérico tradicional.”<sup>443</sup> Es algo conocido por la crítica que Baroja, en su entendimiento individual del género, ya contempla estos rasgos en su novela histórica. En los estudios actuales se hace hincapié en lo que Isabel Román denomina como la “historia interna de la novela española”<sup>444</sup>, esto es, en el papel que representa el narrador al ordenar y determinar el sentido del relato.

El procedimiento que autentifica al narrador de las novelas históricas españolas como garante de la verdad histórica es aquel que le permite penetrar con su propio discurso en la enunciación del relato y en los discursos ajenos de los personajes. Además, potencia una relación de complicidad mayor con el lector del presente, desde las alusiones a este desde el propio texto a las fórmulas retóricas de interpelación. El narrador atiende tanto al objeto temático de sus discursos como a las formas de enunciación que pueden dar mayor encarnadura de realidad a la expresión lingüística. Este rasgo no sólo se ve en la novela histórica, sino en toda la producción literaria del escritor vasco como se analizará en este trabajo más adelante. Por el momento baste mencionar las continuas apelaciones a ese curioso, ameno o humilde lector “aviranetista convencido” (*MHA*, I, 185) que le sigue en la publicación de la larga serie y los comentarios metanarrativos ya mencionados sobre el cuestionamiento de la autoría de las memorias de Aviraneta o el reflejo fiel o no de la historia.

Las técnicas narrativas mencionadas serán igualmente utilizadas en sus escritos ensayísticos y memorialísticos, pues por encima del contenido temático, Baroja penetra con su discurso en el relato ofrecido al lector, convirtiéndose en un intermediario garante de la verdad de lo que está contando, y por eso, su autobiografía es metautobiografía al igual que su novela histórica era una novela metahistórica, aunque él la llamara antihistórica. La historia era una rama de la literatura, donde el sentido intrahistórico, la pequeña historia, completaba y perfeccionaba el conocimiento oficial de los grandes acontecimientos. En uno de sus ensayos, titulado ‘Pequeña historia de Vera del Bidasoa’, comenta unas palabras que corroboran lo dicho arriba: “Probablemente yo seré –a pesar de mi sentido antihistórico– el único de los que viven

---

<sup>443</sup> *Ídem.*

<sup>444</sup> Román, I.: *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Alfar, Sevilla, 2 vols., 1988.

en Vera que ha querido conocer algo la historia de esos montes y de su iglesia que se yergue delante de mí. Este pueblo no ha tenido nunca el tipo del aficionado a la historia, a quien gusta narrar como acontecimientos importantes los sucesos menudos ocurridos en su villa natal” (*Ensayos*, I, 280).

La comprensión de que la historia autentificaba sus datos de la misma manera que la literatura histórica era una concepción relativamente moderna de dicha disciplina. Y de ahí nacía en Baroja su antitradicionalismo y antihistoricismo. Para el crítico Carlos Longhurst las teorías clásicas acerca del conocimiento humano que prevalecieron durante los siglos XVII, XVIII y XIX suponían una clara distinción entre el sujeto conociente y el objeto conocido o investigado: “Cuando en la reacción contra el positivismo decimonónico surgieron el relativismo y el subjetivismo filosóficos, se hizo evidente que hacía falta una revisión del concepto de la naturaleza de la verdad histórica.”<sup>445</sup> Este clima de crítica y hostilidad hacia los supuestos positivistas fue compartido por Baroja, el cual entendía que muchos de los datos históricos no eran más que meras conjeturas y pura invención:

La cuestión de la autenticidad de los datos tiene importancia en la literatura novelesca; la tiene mayor en la historia y en la política del momento. La literatura histórica nunca se ha hecho a base de una documentación irreprochable, sino a base de indicios e intuiciones. Una frase, una anécdota, supone más para esa clase de literatura que cien discursos y cuatrocientos decretos. Se conoce mejor a Talleyrand hombre con unas cuantas anécdotas que con todas las órdenes oficiales que firmó en su vida. No es sólo la literatura histórico-novelesca la que procede de una manera intuitiva y pragmática, sino que la historia, la gran historia, ha sido construida del mismo modo (*Ensayos*, III, 83).

Por tanto, la concepción moderna de sujeto e historia es una cuestión que Baroja aborda no sólo en su novela histórica, sino especialmente también en su prosa no ficcional. Esto nos lleva a fijarnos no sólo en la producción novelística de Baroja, sino en sus ensayos y memorias. Aunque la crítica tradicionalmente ha focalizado su tarea en el estudio de la novela del escritor, creemos que únicamente desde un análisis profundo del conjunto de su obra se puede alcanzar a comprender y valorar tanto al autor como a su obra. En este aspecto, se intenta seguir lo que la profesora Isabel Morales refiere sobre la noción de sistema literario. La profesora, con respecto al estudio que hace de la obra literaria de Eduardo Benot, afirma:

---

<sup>445</sup> Longhurst, C.: *Las novelas históricas de Pío Baroja*, cit., p. 127.

La comprensión profunda –en toda su magnitud– de un escritor no puede ceñirse a la lectura de una sola de sus producciones, pues, su sistema literario –esto es, su forma particular de crear– sólo se advierte en el conjunto de su obra. En este sentido, la comprensión y la valoración del autor pasarán por el profundo conocimiento de su sistema literario, es to es, del conjunto de rasgos lingüísticos, temáticos, estructurales e intelectuales característicos de su producción, de todo aquello que define su escritura y desvela su propio concepto de la literatura y de la obra artística.<sup>446</sup>

Baroja mismo entiende sus memorias como una técnica adecuada mediante la cual se busca la veracidad: “En mí, la veracidad no es sólo un convencimiento, sino una técnica. Con ocasión de estos tres libros de memorias que he publicado, me han escrito por carta insultos, me han dedicado algunas ironías de mogollón, pero nadie me ha dicho: esto que cuenta usted es falso por esto y por esto” (*DUVC*, II, 139). Por eso, con el firme propósito de que el lector acepte el pacto autobiográfico, pues sólo así funcionaría el texto que nace con la intención de ser sincero y guardar fidelidad a lo que ha visto, Baroja defiende la veracidad de lo redactado en sus memorias aunque sea consciente de la selección e invención que ineludiblemente tiene todo lo escrito:

Un hombre como yo, que pretende escribir un libro que valga, ¿qué ventajas va a sacar con falsedades o con engaños? Ninguna. Eso puede servir en la política; ¿pero en la literatura? ¿En los libros? Nada. Naturalmente, no va uno a publicar todo lo que ha visto, sino lo que le parece de interés por el hecho en sí o por las gentes que intervinieron en un suceso (*DUVC*, II, 139).

Además de esta necesidad de contar la verdad, en la actualidad, numerosos textos memorialísticos plantean la cuestión de si no está también en ellos el deseo de erigir la personalidad del memoriógrafo, descubrir cuál es el sentido de la vida y qué medidas ejemplarizantes pueden adoptar los lectores que se acercan a leer unas memorias. Son numerosos los escritores que exponen estas cuestiones, de ahí que la autobiografía de Moreno Villa se titule precisamente *Vida en claro*.<sup>447</sup> Es más, viene bien, también, recordar aquí la aportación de Francisco Rico cuando habla de la autobiografía, de las memorias y de todas las formas incluidas en el espacio autobiográfico. Para el autor, todas ellas, representan “tanteos en el laberinto del ego hecho género literario.”<sup>448</sup> Si la autobiografía constituye un género relativamente

---

<sup>446</sup> Morales Sánchez, I.: “Eduardo Benot (1822-1907) y la literatura”, en Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V. y Romero Luque, M. (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 315-328, p. 319, 320.

<sup>447</sup> “Las mejores biografías de los artistas son sus obras. Con ellas están fijadas sus vidas, sin comentarios ni errores.” Moreno Villa, J.: *Vida en claro. Autobiografía*, Visor, Madrid, 2006, p. 203.

<sup>448</sup> Rico, F.: *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del Secretum*, Padova, Editrice Antenore, 1974, p. XVII.

moderno, propio de sociedades avanzadas que necesitan recuperar su pasado, frente a ella y proyectada más hacia la realidad exterior del yo, se sitúan las memorias, aunque ambas de carácter introspectivo, cercanas al género de la confesión, tal como fue utilizado San Agustín<sup>449</sup> y, luego, Santa Teresa de Jesús o J. J. Rousseau.

Michel Foucault menciona que al menos desde la Edad Media las sociedades occidentales han situado la confesión entre los rituales mayores de los cuales se espera la producción de la verdad. La importancia de esta radica en que, en Occidente, se ha convertido “en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero”<sup>450</sup> llegando, incluso, a ser definido el hombre occidental como “un animal de confesión.”<sup>451</sup> Según Foucault la confesión en el hombre moderno es otra manera de filosofar, de buscar la relación fundamental con lo verdadero no simplemente en uno mismo “sino en el examen de uno mismo, que libera, a través de tantas impresiones fugitivas, las certidumbres fundamentales de la consciencia.”<sup>452</sup> María Zambrano define la confesión como revelación de la vida interior:

Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí el peso de la existencia, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para

---

Anna Caballé, por su parte, poco antes de definir al género como una mirada exterior al mundo, señala que “sin duda pertenecen al dominio literario del Yo.” Caballé, A.: *Narcisos de tinta*, cit., p. 40.

<sup>449</sup> San Agustín acertó a ver qué aspecto de la realidad trataba de dilucidar el género de la confesión: “Este es el fruto de mis confesiones cuando yo digo no lo que fui sino lo que soy.” San Agustín: *Confesiones*, Planeta, 1993, p. 228.

<sup>450</sup> Foucault, M.: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, I, Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 74.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>452</sup> *Ídem*. No obstante, Foucault afirma que incluso algo tan individual o privado como puede ser vista la confesión se encuentra atravesada por las relaciones de poder: “No la percibimos más como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad solo pide salir a la luz. Una historia política de la verdad debería dar vuelta mostrando que la verdad no es libre por naturaleza, ni siervo el error, sino que su producción está toda entera atravesada por relaciones de poder. La confesión es un ejemplo.” *Ibidem*, p. 76. Es interesante subrayar lo que dice el autor sobre las primeras manifestaciones del *aveu*: “La evolución de la palabra *aveu* y de la función jurídica que ha designado es en sí característica: del *aveu*, garantía de condición y estatuto, de identidad y de valor acordado a alguien por otro, se ha pasado al *aveu*, reconocimiento por alguien de sus propias acciones o pensamientos. Durante mucho tiempo el individuo se autenticó gracias a la referencia de los demás y a la manifestación de su vínculo con otro (familia, juramento de fidelidad, protección); después se lo autenticó mediante el discurso verdadero que era capaz de formular sobre sí mismo o que se le obligaba a formular. La confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder.” *Ibidem*, p. 74. De esta forma, los géneros autobiográficos y ensayísticos, que entienden el texto literario como un proceso comunicativo donde el papel del lector se vuelve prioritario para el éxito comunicativo, resucitan esa necesidad originaria de contar con el otro para que la confesión, escrita o hablada, quede autenticada.



lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.<sup>453</sup>

Los límites entre la confesión y la autobiografía existen, pues, del siguiente modo: la confesión puede considerarse una autobiografía espiritual, en la medida en que da cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo. La autobiografía es literalmente la biografía que el autor hace de sí mismo. Se diferencia de la memoria porque en ésta es prioritaria la exposición de la realidad exterior y de los otros, por más que se haga en función del yo-narrador. E, igualmente, se distingue del diario, porque éste es una constatación de hechos cotidianos, que puede suponer una intensificación mayor de la expresión subjetiva, aunque de alcance más reducido al no poder presentar la panorámica total de una vida, como es el caso de la autobiografía. El género autobiográfico se demuestra clave en la relación dialéctica entre identidad y alteridad, y unas memorias, al ofrecer una perspectiva personal de unos hechos, ya no sólo tienen la intención de ofrecer unos datos de interés histórico.<sup>454</sup> Una hermosa definición de lo autobiográfico, como búsqueda de la palabra originaria para revelar la vida de uno mismo pero que, por eso mismo, necesita del otro para ser revelada, la ofrece María Zambrano:

A modo de autobiografía, porque no estoy muy cierta de poder hacer de mí una biografía, a no ser esas que he hecho ya, sin darme cuenta, en mis libros y sobre todo en mi vida: mas la vida necesita de la palabra: si bastase con vivir no se pensaría: si se piensa es porque la vida necesita la palabra, la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso. Más lo que resulta imposible en principio es revelarse a sí mismo, es decir, hacer eso que se llama una autobiografía, porque habría que hacerla en la forma más pura y transparente, es decir, incluyendo los momentos y las épocas enteras de oscuridad, en que uno no se está presente a sí mismo.<sup>455</sup>

Prueba de esto mismo son las palabras de Juan Larrea quien, en su proyecto de memorias, considera que nadie más que uno mismo es capaz de revelar el sentido de la propia experiencia. “Lo que nadie se ha propuesto dejar dicho es qué es la vida, cómo se comporta, a qué intenciones se ajusta, cuál es el sentido y alcance de su influencia a juzgar por las experiencias circunstanciales a fin de que los demás puedan aprovechar

---

<sup>453</sup> Zambrano, M.: *ob. cit.*, p. 33.

<sup>454</sup> En el capítulo II de este trabajo se expodrán con detalle qué rasgos específicos presentan las memorias barojianas.

<sup>455</sup> Zambrano, M.: “A modo de autobiografía”, *Anthropos*, Monográfico sobre María Zambrano, núms. 70-71, Barcelona, febrero-abril, 1987, pp. 69-126. p.69-70.

ese conocimiento.”<sup>456</sup> Y el mismo proyecto persigue Julián Marías al contar su vida, “cada vez he ido sintiendo más la necesidad de comprender y formular el contenido de esa vida que ya va siendo”<sup>457</sup>, pues sólo a través de expresarla, puede revivirla y hacerla presente, porque el hombre al decir, se dice:

Es menester, en la medida de lo posible, evocar el pasado reconstruyendo, no ya la circunstancia en que aconteció, sino sobre todo el yo, el quién que hizo y a quien le pasó eso que se va a contar. Si no se consigue hacerlo, todo se convierte en una falsificación, en una suplantación del que fue, del que ha ido siendo, por el que escribe. Reconstruir la propia vida puede ser necesario para acabar de poseerla, acaso, en cierto momento, para poder seguir viviéndola.<sup>458</sup>

El profesor Pozuelo Yvancos titula el cuarto capítulo de su libro *Poética de la ficción* como “La frontera autobiográfica.”<sup>459</sup> Los problemas teóricos que suscita este tipo de textos hacen que estén en primera línea de batalla en los debates de la teoría literaria. Los discursos del espacio autobiográfico se sitúan en un lugar complejo en relación al estatuto de ficcionalidad que se había presupuesto para toda manifestación literaria. Se podría sintetizar en dos interpretaciones el problema autobiográfico: la de aquellos teóricos que consideran toda narración de un yo como una forma de ficcionalización, conocida como deconstructivista y que reúne a Derrida, P. de Man y R. Barthes; y, por otro lado, la de aquellos que defienden, como Lejeune o Brauss, que la autobiografía está próxima a la novela, pero se resisten a considerar toda autobiografía una ficción.<sup>460</sup>

La conclusión del profesor Pozuelo Yvancos es la imposibilidad de discernir un estatuto formal de lo autobiográfico. Las autobiografías no ficcionales y las novelas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas. De ahí que dos interpretaciones tan dispares se sostengan. Pero lejos de ser un problema, el género fronterizo de lo autobiográfico puede ser una magnífica oportunidad para explorar y profundizar en aquellas cuestiones que no tienen una respuesta definitiva en el campo literario. Ante esta polémica sobre el estatuto ficticio o no de la autobiografía, el punto de vista del profesor es el siguiente: “No considero que la autobiografía sea pragmáticamente, y en su modo de ser acto performativo y social, un género ficcional,

---

<sup>456</sup> Larrea, J.: “Veredicto”, *Poesía*, núms. 20-21, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 9-44, p. 10.

<sup>457</sup> Marías, J.: *Una vida presente. Memorias*, Páginas de espuma, Madrid, 2008, p. 9.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>459</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, pp. 179-225.

<sup>460</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía*, cit., pp. 24-25.

aunque se admita que es un género que traspasa muchas veces la frontera de la ficción”<sup>461</sup>; por lo que solamente el contexto, y no la forma textual, podrá discriminar cuándo el yo es fingido y cuándo responde a una realidad histórica.

De la misma opinión es Käte Hamburger cuando concluye que solamente el contexto, y no la forma textual podrá discriminar cuándo el yo es fingido y cuándo responde a una realidad histórica: “La única forma de averiguar las diferencias entre el lenguaje de la literatura y el de realidad es mirar no sólo en el lenguaje, en las oraciones, sino también detrás o debajo.”<sup>462</sup> La primera lección desprendida de esta aproximación lleva, según Greimas, a considerar el discurso como un lugar frágil donde la verdad, la falsedad y el secreto dependan de sus modos de veridicción, a saber, la doble contribución del enunciador y del receptor. El discurso de la verdad ya no funciona a la manera antigua en la cual la palabra dada era garantía suficiente. La verdad se fija “bajo la forma de un equilibrio más o menos estable proveniente de un acuerdo implícito entre los dos actantes de la estructura de la comunicación. Este entendimiento tácito se lo designa como contrato de veridicción.”<sup>463</sup> No obstante, Greimas explica posteriormente que el contrato de veridicción no es un término vago de sentido metafórico, sino que realmente la comunicación de la verdad descansa sobre esta estructura que la sostiene. Si se traslada el sentido de la verdad a un contrato entre los dos agentes del proceso comunicativo, aquella no resulta frágil ni inestable sino que aparece reafirmada y refrendada por los saberes cognitivos de emisor y receptor, la persuasión de aquel y la interpretación de éste la dotan de un valor incalculable:

Efectivamente, el cambio más elemental de dos objetos de valor –una aguja por una carreta de heno, por ejemplo– presupone el conocimiento del valor de los objetos cambiados; no siendo otra cosa, este ‘conocimiento del valor’, que

---

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>462</sup> Hamburger, K.: *La lógica de la literatura*, traducción de J. L. Arántegui, Visor, Madrid, 1995, p. 24. Dice además: “La lógica de la literatura parte de la circunstancia de que el material figurativo de ésta, el lenguaje, sea a la vez el medio en que se cumple la vida específicamente humana.” *Ídem*.

<sup>463</sup> Greimas, A. J.: “El contrato de veridicción”, *Lingüística y literatura*, cit., pp. 27-36, p. 29. Por eso afirma el estado actual de cosas ante esta interpretación: “De este modo se llega a comprender mejor el estado de cosas que caracteriza nuestro contexto cultural hoy: el sujeto de la enunciación no supuesto de pretender la producción de un discurso verdadero, sino un discurso que produzca el efecto de tener un sentido verdadero, y el tipo de comunicación sobre el cual descansa la cohesión social se parecen extrañamente a la estructura de un género etno-literario particular, comúnmente nombrado “cuento de truhanes.” Se trata de una narración con dos personajes, el bribón y la víctima, y en la cual se opera un intercambio de papeles: en el primer episodio, el bribón engaña a su amigo; en el segundo, él es la víctima; y así sucesivamente, pues el cuento no tiene ninguna razón de detenerse. Un mismo actor, astuto cuando se trata de engañar a otro, se muestra crédulo y desarmado frente a los discursos del otro: resumen del hombre, engañador y engañado a la vez.” *Ibidem*, p. 33.

el saber-verdadero sobre los valores-objetos. Por eso, el trato que precede, recubre y condiciona la operación gestual de cambio, se presenta como un hacer cognoscitivo recíproco, es decir, como un hacer persuasivo que tiene frente a él un hacer interpretativo, exigente también él, e inversamente. Estos dos discursos cognoscitivos, no obstante manipular de manera diferente y con la ayuda de un saber-hacer apropiado, el saber sobre los valores, constituyen únicamente los preliminares del cambio que sólo se realiza después de la conclusión del contrato. Ahora bien, ese contrato, aunque se apoye sobre los resultados del hacer cognoscitivo, no es él mismo de naturaleza cognoscitiva, sino *fiduciaria*. Del mismo modo como en la circulación de la moneda en nuestras macrosociedades o como en la circulación de la ‘palabra’ en los ‘clubes de discursos’ psicoanalíticos, la verdad es objeto de comunicación y necesita la sanción fiduciaria.<sup>464</sup>

La palabra, en el pacto autobiográfico, presenta, por parte del autor, una finalidad apologética y, de cara al lector, persuasiva. Una función que recuerda a los propósitos que tenía, en el ágora de la antigua Grecia, el discurso público del orador. Este adquiriría el estatuto de ciudadano cuando hablaba ante el auditorio de la polis y lograba convencerlo de la sinceridad y de la veracidad de sus argumentaciones, conseguidas sólo a través de los recursos retóricos puestos a su disposición. Pues bien, la investigación del espacio autobiográfico trata no sólo de analizar sus rasgos genéricos textuales, sino principalmente, el *cronotopo* en el que se desarrolla su escritura. Un estudio profundo tendrá en cuenta el marco pragmático en el que los discursos referenciales actúan. Si entendemos el género como institución social, la función que el discurso autobiográfico desarrolla en la sociedad parte de que este sea entendido, aunque cercano al terreno ficticio, como género no ficcional. El carácter de autenticidad y de veracidad de dichos géneros habrá de resolverse en un contrato de lectura que no es firmado unilateralmente, sino que surge como resultado de un dialogismo social en el que intervienen reglas individuales, sociales, históricas e institucionales. Esta cuestión puede clarificarse si tomamos como ejemplo una serie de textos clasificados, dentro del campo literario, con el rótulo de autoficción cuyos márgenes genéricos son la autobiografía y la novela.

### 2.3.2 Autobiografía / Autoficción

La autoficción cuestiona determinadas nociones en relación con la autobiografía como son la autenticidad y la sinceridad que a esta se le suponen. Los textos

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 35.

autoficticios se relacionan con la actitud que, desde el Romanticismo, ha marcado la evolución de la representación literaria del yo, caracterizada por “el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única.”<sup>465</sup> Desde la perspectiva de la escritura autobiográfica, que entiende el yo como una identidad inasible y que, por ello, construye una imagen o máscara de esta, el cometido inicial de toda autobiografía será construirse a través de la escritura.

La pérdida de confianza en la capacidad referencial del sujeto hace que muchos autores hablen de crisis, pues es el yo quien resulta construido en el texto, y no al revés.<sup>466</sup> Para muchos, el relato autoficticio lleva a la autobiografía a ocupar un lugar en la silla de la ficción, ya que esta es concebida no como un instrumento de reproducción sino de construcción de identidad del yo.<sup>467</sup> Se convierte, así, en una fantasía de la realidad, no en la realidad misma. Como indica Jesús M. de Miguel, supone una construcción idealizada de un ser humano a través de un texto, “de ahí su insistencia con la verdad de lo que se narra, como si eso permitiese finalmente entender a la persona completamente.”<sup>468</sup> Sin embargo, el autor le reserva un importante papel:

Narrar la historia propia (o la de otra persona) puede cambiar además la vida propia. Es una experiencia que resulta traumática, esperanzadora, renovadora y que puede llevar a decisiones sustantivas sobre el futuro personal. La auto/biografía se convierte entonces en parte de la vida del autor/a. La experiencia de relatarla lleva a replantear la idea de una experiencia estable y coherente, que es luego entendida globalmente, sin incoherencias, y que puede

---

<sup>465</sup> Casas, A.: “Introducción” a *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilación de textos Ana Casas, Arco libros, Madrid, 2012, pp. 1-42, p. 13.

<sup>466</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía*, cit., p. 31.

<sup>467</sup> Es de esta opinión, entre otros, Darío Villanueva que menciona que la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial, de ahí que no se detecte en ella ninguna propiedad semántica o sintáctica privativa que la diferencie de una autobiografía ficticia. La diferencia entre ambos géneros quedaría establecida en el plano pragmático: “mi convicción es que leemos precisamente con una intencionalidad contraria a la de la ficcionalidad.” Villanueva, D.: “Para una pragmática de la autobiografía”, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, cit., pp. 201-218, p. 216. Véase también Villanueva, D.: “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en Romera Castillo, J. (ed.): *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor, Madrid, 1993, pp. 15-31. Sirva como ejemplo de esta posición la idea de Marie Darrieussecq expuesta en su artículo: “la autoficción pone en cuestión la práctica ingenua de la autobiografía, al advertir que la escritura factual en primera persona no se puede proteger de la ficción ni puede evitar esa famosa *novela* que invoca el paratexto.” Darrieussecq, M.: “La autoficción, un género poco serio”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, cit., pp. 65-82, p. 82

<sup>468</sup> Miguel, J. M. de: *Auto/biografías. Cuadernos metodológicos*, núm. 17, CSIC, Madrid, 1996, p. 94.

ser escrita de nuevo. El texto escrito se convierte así en un referente con una importancia singular.<sup>469</sup>

Para Suárez Galbán en una autobiografía la verdad ideal, el querer ser, prevalece sobre la exactitud de los hechos, y muchas veces resulta que la mentira es más verdadera, pues revela la personalidad auténtica del autobiografiado: “pues, no hay incompatibilidad entre mentira narrativa y verdad psicológica.”<sup>470</sup> De igual forma, en la autoficción, aunque el lector sospeche que muchos de los datos ofrecidos corresponden a la vida o a la personalidad del escritor, prima lo inventado y queda el género, por tanto, vinculado a la novela. Ahora bien, si esto es así, el género no tiene por qué resultar ambiguo. Vincent Colonna desarrolla esta idea en su tesis doctoral<sup>471</sup>, donde entiende la autoficción como una serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo, resultado de la pasión fabuladora del sujeto real.<sup>472</sup> Por su parte, Genette, su director de tesis, en su libro *Ficción y dicción* llega a afirmar que, cuando la identidad de nombre entre autor y narrador no induce a realizar un pacto referencial, el lector se enfrenta a un texto auténticamente ficcional.<sup>473</sup>

---

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>470</sup> Suárez Galbán, E.: *La vida de Torres Villarroel: Literatura antipicaresca. Autobiografía burguesa*, Castalia, Madrid, 1975, p. 126. Menciona, además, que es Torres, quien se adelanta a la moderna visión autobiográfica, cuyos comienzos la crítica fija tradicionalmente con las *Confesiones* de Rousseau. Sin embargo, ya en el escritor salmantino se percibe el problema y sentido formal de toda autobiografía hasta nuestros días, a saber, el reconocimiento de cuán evasivo es el propio ser: “Cuando Torres escribe, ya España y Europa han sentido la revolución cervantina con su compleja visión del ser humano y de su existencia. [...] la visión torresiana del hombre está mucho más cerca de esta cervantina.” *Ibidem*, p. 85. Por eso, ve en la obra de Torres, no una novela picaresca, sino plenamente una autobiografía. De ahí que en el prólogo a su obra, el mismo Torres mencione asuntos debatidos en la teoría literaria actual, pues reconoce que lo que acaso esté escribiendo sea una construcción inventiva, “queriendo vender por humildad lo que es soberbia. Y no sospechas mal.” *Ibidem*, p. 126. Marcel Proust, cuando aludía en su obra a las intrínsecas relaciones existentes entre la vida y la obra literaria, afirmaba: ¿podía la vida consolarme del arte, había en el arte una realidad más profunda en la que nuestra personalidad verdadera halla una expresión que las acciones de la vida no le dan? Proust, M.: *La prisionera, A la busca del tiempo perdido*, III, Armiño, M. (ed.), Valdemar, Madrid, 2005, pp. 1-352, p. 131.

<sup>471</sup> *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989). Seguimos la explicación que ofrece Ana Casas en la introducción de su libro anteriormente mencionado, pp. 18 y ss.

<sup>472</sup> Colonna, V.: “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, cit., pp. 85-122, p. 122. Dice allí: “A partir de que un escritor empieza una narración o un poema, existe la posibilidad de que se ficcionalice. [...] Esta facultad se encuentra en el propio discurso, en ciertos recursos del lenguaje en acción, y es allí donde hay que buscar la razón de este lazo irrompible que une literatura y fabulación del yo. Y también, aunque no se trata solo del reverso de esta, en la pasión fabuladora que habita en el ser humano, en el horizonte ficcional que lo rodea por todas partes. El mundo lo asalta con imágenes, relatos o mitos; una gran parte de su tiempo, lo pasa en su teatro interior, y sus proyectos más importantes, sus realizaciones más tangibles, no son más que sueños materializados.” *Ídem*.

<sup>473</sup> Genette, G.: *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993. La opinión de Genette es compartida por Todorov en su libro *La literatura en peligro*, traducción de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

La teoría literaria española se ocupa de esta misma cuestión bajo las observaciones de Manuel Alberca, que analiza la autoficción como un subgénero narrativo incluido en el membrete de “novelas del yo”<sup>474</sup>, y José María Pozuelo Yvancos, quien prefiere acuñar la expresión “figuración del yo”<sup>475</sup>, para él más exacta que la de la autoficción; la cual cobija aquellas formas de la representación del yo personal inventado que trascienden la referencialidad biográfica. Según M. Alberca la autoficción es vista muchas veces como un género en “tierra de nadie”<sup>476</sup>, sin las obligaciones de la autobiografía y equidistante de la libertad para imaginar del estatuto novelesco. Sin embargo, como puntualiza el profesor Pozuelo únicamente sería una modalidad más, que prefiere llamar figuración del yo, dentro de los géneros claramente ficcionales. Ese matiz diferencial, es decir, si el género se sitúa en la ambigüedad o claramente en el terreno ficcional, se tratará a continuación en las páginas siguientes con la intención de que las exposiciones de ambos profesores aclaren muchas de las cuestiones que se están viendo en el presente trabajo, a saber, las relaciones de parentesco entre la novela y lo autobiográfico, el grado de ficcionalidad y referencialidad en este último, o sobre la literariedad de los géneros ensayístico-didácticos.

Según el profesor Alberca no se pueden igualar autobiografías y novelas, pues, ambas “se rigen por estatutos narrativos distintos y proponen diferentes formas de lectura”<sup>477</sup>; por lo que los subgéneros que pertenecen a las novelas del yo constituyen un pacto fronterizo entre el pacto autobiográfico, que responde al doble principio de identidad y de veracidad, y el pacto de ficción que postula tácitamente lo contrario. Aunque, no obstante, al final estos estatutos independientes quedan intercomunicados en el acto de lectura: “si la narración resulta lograda, el lector regresa a lo real desde la irrealdad del relato. La realidad se habrá transformado o enriquecido con la ficción o mostrará una nueva dimensión de esta, desconocida hasta entonces.”<sup>478</sup> No obstante,

---

<sup>474</sup> Alberca, M.: “Las novelas del yo”, extracto de su libro *El pacto ambiguo*, y que aparece además en el libro *La autoficción. Reflexiones teóricas*, cit., pp. 123-149.

<sup>475</sup> Pozuelo, J. M.: “Figuración del yo frente a autoficción”, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2010, pp. 11-35.

<sup>476</sup> “Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. Novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas. [...] En cualquier caso las considero una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco.” Alberca, M.: “Las novelas del yo”, *ob. cit.*, p. 126.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 133.

esta ambigüedad en el pacto provoca que el autor exponga páginas después la idea de que la autoficción realmente supone una vuelta de tuerca más en el mecanismo de la ficción y la sitúa dentro del panorama de las novelas del yo que utilizan una estrategia autobiográfica transgresora. Y además afirma rotundamente que “no es desde luego autobiografía, pues no anuncia que va a decir la verdad.”<sup>479</sup> Por lo tanto, si la autoficción, en un principio, se mueve dentro de un pacto ambiguo, la recepción de dichos textos y la propia intencionalidad del autor claramente hace que esta entre en el terreno ficticio. La autoficción, por tanto, no deja de ser una novela que se presenta como una falsa autobiografía. Ejemplo de esta crisis es la conocida autobiografía de Barthes<sup>480</sup>, escrita dos años antes que la novela de Doubrovsky, *Fils* (1977), que se convierte en el otro contexto necesario para entender la autoficción. Barthes sabía que estaba escribiendo una autoficción, y es aquí donde cabe situar su nacimiento, pues siendo autobiografía se volvía contra la narratividad y el carácter unitario de su yo autor:

Usted es el único que no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara: aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario.<sup>481</sup>

Las novelas de Javier Marías y Vila-Matas son calificadas de autoficción, porque tanto las novelas de un autor como las del otro “aunque contengan figuraciones de un yo narrativo personal, en modo alguno son calificables de autoficciones, mucho menos cuando los propios autores se han encargado de desmontar esa posibilidad.”<sup>482</sup> En resumen, la mal llamada autoficción sería un “relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela.”<sup>483</sup> La autoficción es una novela que participa de una de las figuraciones que adopta el yo, pero como discurso ficticio que es no tiene ningún compromiso con la verdad de la proposición, no hay que preguntarse si lo que se afirma en sus páginas es la verdad o no, y ni siquiera tachar las afirmaciones contenidas de insinceras porque sospechemos que el personaje no existió realmente. De ahí que el

---

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>480</sup> Barthes, R.: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1978. En su autobiografía Barthes habla de la “la fisura del sujeto”, por lo que el texto no puede contar nada: “¿Acaso no sé que, en el campo del sujeto, no hay referente?” *Ibidem*, p. 5, 62.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>482</sup> Pozuelo Yvancos, J. M.: *Las figuraciones del yo*, cit., p. 16.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 17.



profesor Pozuelo Yvancos prefiera la denominación de figuración del yo, distanciándose del de autoficción, para referirse a las diversas modalidades de la narrativa ficcional. Aunque se siga vinculando, como una constante en su definición, a la identidad real biográfica coincidente entre personaje y autor. Y esto es así debido a que la representación del yo personal se resuelve principalmente en una relación entre el texto y la vida. Cuando se aborda el tema de la ficción, a veces se olvida que la voz narrativa ficcional no tiene por qué plantearse como una cuestión de referencialidad, puesto que significaría ignorar lo que el estatuto de palabra imaginaria supone.<sup>484</sup> Lo imaginado es lo fantaseado; un fingimiento, que en términos aristotélicos, es una imagen (*figura* en latín) que se crea en nosotros, aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones, pero que, como afirma Aristóteles<sup>485</sup>, esas imágenes y recuerdos viven en el género humano gracias al arte, a los razonamientos y a la memoria.

Por su parte, Searle subraya que existen dos conceptos que se entienden por fingir. En un primer sentido, fingir ser o hacer algo que uno no está haciendo es estar envuelto en una forma de engaño; pero en el segundo sentido de fingir, comprometerse en una realización que es como si uno estuviera haciendo o siendo la cosa, no existe ningún intento de engañar. Y es en este último terreno donde se mueve el espacio ficcional. La inventiva humana se constituye en el principal mecanismo de la mente para hacer inteligible todo acontecimiento, porque este “es como un molde de una forma particular y, cualquiera que sea, impone a la serie de hechos que ha venido a interrumpir y parece concluir un dibujo que creemos el único posible porque no conocemos el que hubiera podido sustituirlo.”<sup>486</sup> Por este camino Searle llega a afirmar que el criterio que identifica a una obra como ficción o no, se encuentra en las intenciones ilocucionarias del autor:

---

<sup>484</sup> En la ficción “el yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con yo-origen ficticio, el de los personajes y el de la narración que no son objetos sino sujetos propiamente dotados de capacidad productiva.” *Ibidem*, p. 102.

<sup>485</sup> “Los animales tiene por naturaleza sensación y a partir de ésta en algunos de ellos no se genera la memoria, mientras que en otros sí se genera, y por eso estos últimos son más inteligentes y más capaces de aprender que los que no pueden recordar. [...] Ciertamente, el resto de los animales vive gracias a las imágenes y a los recuerdos sin participar apenas de la experiencia, mientras que el género humano vive, además, gracias al arte y a los razonamientos. Por su parte, la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria: en efecto, una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por constituir la fuerza de una única experiencia.” Aristóteles: *Metafísica*, cit., Libro I, capítulo 1, p. 70.

<sup>486</sup> Proust, M.: *La fugitiva*, ob. cit., p. 433. Nuevamente es Proust quien ve en el fingimiento el primer paso para crear realidad ante el ojo humano: “el tiempo pasa, y poco a poco todo lo que se decía mintiendo se vuelve cierto.” *Ibidem*, p. 392.

No hay ninguna propiedad textual, sintáctica o semántica que identifique un texto como una obra de ficción. Lo que hace que sea una obra de ficción es, por decirlo así, la posición ilocucionaria que el autor adopta hacia él. [...] Los actos enunciativos en ficción son indistinguibles de los actos enunciativos en un discurso serio y es por esa razón que no hay ninguna propiedad textual que identificará a un fragmento del discurso como una obra de ficción.<sup>487</sup>

El dar un énfasis exclusivo a la relación texto-vida, que ve únicamente como biográfica esa voz narrativa, reduciría el panorama de las posibilidades de representación de un yo figurado de carácter personal que puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de esta. La autoficción es una de las modalidades del terreno fictivo, pues cuando el autor quiere contar las cosas como han sido, como son o como se han visto, entra en el terreno de textos que persiguen la verdad y la realidad de unos hechos, aunque no se consiga dicha intención, el pacto establecido es ese, y, por eso el autor espera reacciones, respuestas a lo escrito. Baroja no espera dichas reacciones del lector tras leer sus novelas, pero sí en sus comentarios, ensayos y memorias:

Una persona protesta porque digo que Galdós tenía cierto miedo después del estreno de *Electra*. Alguno podría decir: esto no es verdad, y darme sus razones. Podría yo no haberlo dicho por tratarse de un escritor ilustre; pero creo que a un escritor no se le quita nada por contar las cosas como son o han sido. Cambiando la frase clásica, diría yo: poco amigo de Platón y más amigo de la verdad (*DUVC*, II, 16).

Ahora bien, en el caso de la autoficción la ambigüedad desprendida por la voz narradora la sitúa entre los géneros narrativos plenamente ficticios.<sup>488</sup> El que algunos textos ficcionales se sustenten sobre autobiografías, o mejor dicho, sobre una forma autobiográfica, no significa que se queden fuera del espacio ficcional al que de hecho

---

<sup>487</sup> Searle, J. R.: “El estatuto lógico del discurso de la ficción”, *Lingüística y literatura*, cit., pp. 37-50, p. 43, 45. El teórico, sin embargo, señala que existen numerosos casos en los que en un relato ficticio, el autor incluye enunciados no ficcionales, de ahí la distinción entre una obra de ficción y un discurso de ficción. *Ibidem*, p. 49.

<sup>488</sup> “En lugar de privilegiar, como a menudo he visto hacer a propósito de la obra de ambos, la referencialidad biográfica, las figuraciones que Marías y Vila-Matas habrán de realizar del yo de sus narradores se sitúan en otra estirpe, la aquí definida, cuando ironizan muy cervantinamente sobre la identificación que la voz de quien escribe pueda tener con la de quien existe, imaginando ambos un lugar cuyo tránsito es inevitablemente fantasioso, tanto y de igual radicalidad como pueda serlo Dulcinea.” Pozuelo, J. M.: *Figuraciones del yo*, cit., p. 29. Y finaliza: “Un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma.” *Ídem*.

pertenecen. La ambigüedad buscada, como en el caso de las novelas de Marías según Gutiérrez Carbajo, es debido a que “como en cualquier espacio ficcional, asistimos a la desaparición implícita de la idea de verdad factual o de ilusión referencial.”<sup>489</sup> No obstante, hay otro aspecto del concepto de estas nuevas figuraciones del yo que sería importante destacar:

¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es, de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré *voz reflexiva*, que comúnmente conocemos asociada al ensayo, y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores.<sup>490</sup>

Esta concepción actual de voz reflexiva que emerge del discurso autoficticio ha de impulsar a la crítica a indagar en ese tipo de voz que, siendo personal, no es autobiográfica y que está constituyendo una de las vías más poderosas de renovación de la narrativa contemporánea. Es una voz discursiva que estaría más cercana al yo pensante que al yo narrante; pero, en suma, una voz figurada diferente a la referencial. La enunciación se volvería un punto crucial en esta nueva forma, con una noción de discurso en el sentido que le dio Benveniste, en donde no importaría tanto las cosas que ocurrieron a un autor, que pudo en el nivel de los hechos equivocarse o verse abrumado por el avance de los acontecimientos, como el modo. En el capítulo 4 titulado “El lenguaje y la experiencia humana”<sup>491</sup> de su libro, Benveniste expone que el que habla se apropia del yo, no del yo léxico que aparece en el inventario de las formas de la lengua, sino un yo en el que se inserta la presencia de la persona puesto en acción por el discurso, y que por tanto no es iterable, no puede realizarse dos veces de la misma manera:

Con que uno de los hombres lo pronuncie, lo asume, y el pronombre yo, de elemento de un paradigma, se transmuta en una designación única y produce,

---

<sup>489</sup> Gutiérrez Carbajo, F.: “*Vidas escritas*, de Javier Marías”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias (1975-1997)*, cit., p. 443. El autor además reproduce una cita de la novela de Marías: “La idea era, en suma, tratar a esos literatos conocidos de todos como a personajes de ficción, que probablemente es la manera, por otro lado, en que todos los escritores desean íntimamente verse tratados, con independencia de su celebridad u olvido.” Marías, J.: *Vidas escritas*, Siruela, Madrid, 1992, p. 11. Para Gutiérrez Carbajo: “cada vez se acentúa más la convicción de que la vida más que un hecho biológico es un hecho biográfico.” *Ibidem*, p. 445.

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 29, 30.

<sup>491</sup> Benveniste, É.: *Problemas de lingüística general*, II, traducción de Juan Almela, Siglo XXI, Madrid, 1989, pp. 70-81.

cada vez, una persona nueva. Es la actualización de una experiencia esencial, cuyo instrumento es inconcebible que faltara jamás en una lengua. Pero fuera del discurso efectivo, el pronombre no es más que una forma vacía, que no puede adherirse ni a un objeto ni a un concepto. Recibe su realidad y su sustancia del discurso nada más.<sup>492</sup>

La enunciación es la encargada de convertir la lengua como paradigma en discurso: “Es esta presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible.”<sup>493</sup> El yo, según Ricoeur, no tiene significación por sí mismo “es un indicador de la referencia del discurso al que habla; por tanto el pronombre personal es esencialmente función de discurso y no adquiere sentido mas que cuando alguien habla.”<sup>494</sup> Los nuevos modos de narrar<sup>495</sup>, en su mayoría en forma de primera persona autodiegética, incluyen una voz reflexiva, discursiva, procedente del ensayo, que permite que ese yo ficcional sea personal, que use el código de la lengua como un sistema de signos que expresa ideas. Una voz que parece ser la misma que ya reclamaba Ortega y Gasset para sus meditaciones: “Cada vez más necesitamos sentir el timbre personal de la voz que nos narra.”<sup>496</sup> Con él, el artista crea su propia semiótica, “una visión que expresar de los que la composición entera da testimonio.”<sup>497</sup> Por otra parte, esta atención a la forma del discurso ensayístico es un argumento clave para introducir al género por la puerta de la literatura, como es todo texto con voluntad artística: “el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la ejecución de tales afirmaciones como arquitectura o, mejor, cimiento de la propia forma.”<sup>498</sup> Es este valor literario el que ve el crítico Aullón de Haro al establecer en una posición análoga al ensayista y al narrador filosófico y defender una perspectiva de integración de estos géneros en la corriente literaria, “pues

---

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>494</sup> Ricoeur, P.: *La metáfora viva*, Europa, Madrid, 1980, p. 109.

<sup>495</sup> “Nuevas formas narrativas que atestiguan que “la función narrativa puede metamorfosearse, pero no morir.” Ricoeur, P.: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, II, Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 419.

<sup>496</sup> “El autor es un actor que se adjudica un papel y es el protagonista verdadero de toda su obra. Esta creación de sí mismo como personaje poético es lo que ha traído nuestra edad individualista. Cada vez más necesitamos sentir el timbre personal de la voz que nos narra.” Ortega y Gasset, J.: “El estilo de una vida. Notas de trabajo”, *Revista de Occidente*, núm. 132, Madrid, mayo, 1992, pp. 51-68, p. 51. Y en otro de sus escritos señala cómo es el contar, pero desde un nuevo punto de vista, desde el yo que se piensa y se narra, lo que dota de identidad al ser: “Para los antiguos era el ser lo que se puede pensar, para los modernos lo que se puede hacer (física), para nosotros lo que se puede contar (acontecimiento). Pero no como algo que pasa ahí y yo veo que pasa, sino como algo que a mí me acontece. El pasar algo es pasarme (ser-me).” *Ibidem*, p. 68.

<sup>497</sup> Benveniste, E.: *ob. cit.*, p. 62.

<sup>498</sup> Pozuelo, J. M.: *Figuraciones del yo*, cit., p. 34.

es una perspectiva de integración del hombre, de su totalidad.<sup>499</sup> Y que desveló, también, María Zambrano en su ensayo “Pensamiento y poesía”<sup>500</sup>, al exponer que uno de los desgarramientos más graves en la cultura es enfrentar pensamiento filosófico y poesía, pues la palabra es *poiesis*, y por tanto, creación y expresión a la vez.

Esa nueva voz reflexiva de la novela actual viene introducida gracias a las posibilidades que aporta el género ensayístico para enriquecer el campo literario y que ya Baroja supo ver al practicar el ensayo y aplicar sus rasgos más fructíferos en la novela. J. C. Mainer enumera de forma concisa algunas características del ensayo, subrayando la mayor complicidad que se establece entre ensayista y autor, la digresión como mecánica interior del género, la presencia del autor con su firma y, por último, las fracturas retóricas. Para el crítico, lo que este género literario aporta especialmente es la relación tan estrecha que se da entre autor y lector: “El ensayista apela previamente a una cierta complicidad con su lector mucho más que a la demostración inapelable de una tesis.”<sup>501</sup> Además, aborda otro de los rasgos ensayísticos que resulta imprescindible comentar cuando se habla de la novela barojiana: “La ley interna del ensayo es la digresión y este rasgo retórico no constituye un accidente de su curso (o de su prosa, si se quiere) sino que es su propia mecánica interior.”<sup>502</sup> Pero, además, esa peculiar relación del ensayista con el lector cómplice implica un par de fracturas retóricas subyacentes en la mecánica interna de lo ensayístico. Por una parte, cuando el yo se legitima como garante de la veracidad de la argumentación, comenta Mainer, quebranta la convención de las artes persuasivas clásicas que realizaban en una ficticia tercera persona cualquier escrito oficial de carácter persuasivo y, por otra, la naturaleza discontinua, fragmentaria e inacabada, del ensayo “amenaza el carácter cerrado y conclusivo de los géneros destinados a la convicción.”<sup>503</sup> El autor finaliza apuntando que estas características específicas de lo ensayístico influenciaron en otros géneros, entre ellos, la novela moderna:

---

<sup>499</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, cit., p. 67.

<sup>500</sup> Zambrano, M.: *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 115-129.

<sup>501</sup> Mainer, J. C.: “Apuntes junto al ensayo”, *El ensayo español. Los orígenes: siglos XV a XVII*, cit., p. 13.

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 14. Y apostilla el autor: “Y digo el ensayista porque un ensayo nunca puede ser impersonal: reclama la presencia de su autor como firma porque no tiene más sustento argumental que su condición de experiencia –vital, intelectual– que se comparte mediante la escritura.” *Ídem*.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 18.

El ensayo se emparenta con todos los géneros que confían su discurrir al azar de los reflejos del mundo en el espejo múltiple del yo o de los yoes: a los ya citados –epístola, diálogo, autobiografía– podrían añadirse los aforismos, las misceláneas o los fragmentos. Y quizá no fuera descabellado pensar en los orígenes mismos de la novela moderna.<sup>504</sup>

La figuración del yo que se recoge en ciertas novelas, una nueva experiencia que se ofrece narrativa y discursiva a un mismo tiempo, procede de la contaminación de esta voz digresiva y reflexiva del ensayo. Se crea una voz narrativa que permite deslindar entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto en ella. Un yo narrativo-reflexivo personal, que es figurado, pues la ficcionalización procede de un yo necesariamente imaginario, pero que no quedaría confundido con la del ensayo, pues éste es escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada. Para Antonio Garrido “se trata, en suma, de la invención de una voz en la que, si bien puede advertirse algunos ecos biográficos, resulta manifiesta la distancia que impone la ironía y su calidad inequívocamente ficcional.”<sup>505</sup> Y más que ser una voz ambigua es ejemplo de:

Esa vacilación –presente también en no pocos recursos y formas literarias desde el arranque de la modernidad y para las que algunos reclaman una paternidad inequívocamente cervantina– resulta consustancial a las figuraciones del yo, dificulta su adscripción a la persona del autor y constituye una manifestación básica del carácter histórico y, en suma, pragmático-institucional de los géneros literarios.<sup>506</sup>

Este planteamiento actual que lleva a cabo la teoría sobre las relaciones de la novela y el ensayo, constituye un camino que un escritor como Pío Baroja ya había transitado con su obra. Que la nueva narrativa tome esa voz reflexiva, introduzca la digresión o la forma discontinua y fragmentaria del ensayo, es algo que la práctica narrativa barojiana ya reflejaba a principios del siglo XX. El visible desajuste entre una sociedad en transmutación y las formas poéticas tradicionales necesitaba nuevas búsquedas. La respuesta fue una conciencia crítica que tornó el arte en reflexión: “El problema fue para todos el mismo y la asunción de una conciencia reflexiva, como respuesta a la circunstancia, también fue la misma.”<sup>507</sup>

---

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>505</sup> Garrido, A.: *Narración y ficción*, cit., p. 106.

<sup>506</sup> *Ídem*.

<sup>507</sup> Rama, Á.: “El poeta frente a la modernidad”, *Literatura y clase social*, Folios ediciones, México, 1983, pp. 78-143, p. 84. De parecida opinión es Ángel Río al caracterizar la época “por la reflexión del espíritu español sobre sí mismo.” Río, Á del: *El concepto contemporáneo de España (1895-1931)*, Losada, Buenos Aires, 1946, p. 9.

De ahí que Vicente Gaos hablara de que sus ensayos no diferían gran cosa de su obra novelística: “que sus novelas –por lo que tienen de divagación, de apunte, en cuanto revelan escasa preocupación por la estructura acabada– son novelas ensayísticas.”<sup>508</sup> Juan Uribe Echevarría ofrece la misma opinión sobre el autor vasco como ensayista: “Los ensayos de Baroja son los de un creador novelesco. Predomina en ellos la observación personal y un tanto caprichosa, sobre una reflexión más detenida y filosófica del tema.”<sup>509</sup> Por eso sus narraciones van entremezcladas con “reflexiones que se le ocurren, de paso, al hablante.”<sup>510</sup> Baroja busca un nuevo lenguaje narrativo que exprese su pensamiento, con máxima agilidad y rapidez, es por lo que su estilo se acerca más a la lengua hablada que a la literaria: “casi siempre busco al hombre capaz de hablar de una manera interesante, más que al que escribe. Me refiero al que habla en la conversación, no al que discursa” (*DUVC*, II, 525). La novedad en la prosa barojiana se encuentra, como apunta Alberich en intentar liberar al género de las convenciones de la novela naturalista y psicológica del XIX:

Se ve que la estética de la novela realista imponía ese ocultamiento del artista en aras de una pretendida objetividad. La estética del 98, con su marcado personalismo, con el ‘lirismo’ que ha señalado Salinas como signo del siglo XX, exigía lo contrario, un tono de voz inconfundible, una originalidad mucho más ruidosa que antes.<sup>511</sup>

Baroja creó una voz ficcional que ineludiblemente apuntaba a su creador. Sin embargo, el mismo autor era plenamente consciente de los dos estatutos distintos en los que se movían la novela y la autobiografía, o la novela y el ensayo. De modo, que esa voz digresiva que aparecía en sus novelas era síntoma de algo nuevo. En *La sensualidad pervertida*, dice el narrador: “A pesar del gran interés y entretenimiento que me producían las novelas, nunca creí gran cosa en su verosimilitud. Tenía sobre ellas mi criterio particular.”<sup>512</sup> Este criterio particular sobre el género indicaba los cambios que

---

<sup>508</sup> Gaos, V.: “Los ensayos”, *Baroja y su mundo*, cit., p. 252. Carlos Orlando Nállim asevera que su novela se vuelve ensayística puesto que “escribe porque tiene algo que decir, tiene algo que expresar o expresarse.” Nállim, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela” en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 77-91, p. 85. La clave la ve el escritor en el poder vital que hace a estas novelas narraciones superiores.” *Ibidem*, p. 80.

<sup>509</sup> Uribe Echevarría, J.: *Pío Baroja: técnica, estilo, personajes*, Anales de la Universidad de Chile, 1957, p. 48.

<sup>510</sup> Alberich, J.: “Algunas observaciones sobre el estilo de Pío Baroja”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLI, núm. 3, Liverpool University Press, July, 1964, pp. 169-185, p. 178. Alberich incluso señala que su prosa novelesca puede tener la misma intención que sus ensayos: “convencer de la falsedad de esta o aquella actitud, de esta o aquella doctrina.” *Ibidem*, p. 177.

<sup>511</sup> Alberich, J.: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Alfaguara, Barcelona, 1966, p. 69.

<sup>512</sup> Baroja, P.: *La sensualidad pervertida*, en *Trilogías*, III, cit., p. 1055.

estaba introduciendo en su novelística, y esto le lleva a aconsejar a sus lectores en la misma novela lo siguiente: “El que comience a leer este libro –dice Luis Murguía– y no sea partidario de las divagaciones, debe dejarlo cuanto antes, porque yo soy un divagador empedernido.”<sup>513</sup> Y lo advierte porque sabe que sus novelas son algo nuevo, distintas a la novela decimonónica; en ellas puede reflexionar, divagar, como género metaliterario que es:

A mis recuerdos de la juventud y de la infancia les iré añadiendo las reflexiones de hoy. Sería más completa una historia autobiográfica si se pudieran añadir a los sucesos de la vida pasada las reflexiones y comentarios hechos entonces; pero esto sería muy difícil y, probablemente, una obra de artificio, y yo no soy hábil para el artificio. [...] Cada cual obtiene de la vida un resultado, cuando lo obtiene, y estas cuartillas son el mío.<sup>514</sup>

Baroja introduce una voz figurada discursiva en su novela, que sabe que es inventada, fingida, pero que le permite dar su visión de la realidad. Una voz que tomará prestada para sus memorias y ensayos puesto que, esta vez, hará su incursión en el ámbito de lo real. Pues, “el escritor que merece nombre de tal no hace más que decirse a sí mismo.”<sup>515</sup> Nada diferente a lo que ya había sido definido por Proust como la característica principal de la narrativa moderna donde primaba la actitud del escritor sobre su obra, su voz personal sobre lo que escribía teniendo como resultado en manos del lector la sensación de una obra inacabada:

Esa característica de ser –aunque maravillosamente– siempre incompletas, que es la característica de todas las grandes obras del siglo XIX; de un siglo XIX cuyos mayores escritores han malogrado sus libros, pero, mirándose trabajar como si a un tiempo fueran el obrero y el juez, han extraído de esa autocontemplación una belleza nueva, externa y superior a la obra, impidiéndole retroactivamente una unidad, una grandeza que no tiene. ¿No puede decirse de este último que Michelet encarna tan bien el siglo XIX que sus mayores bellezas no hay que buscarlas tanto en su obra misma como en las actitudes que asume frente a su obra, no en su *Historia de Francia* o en su *Historia de la Revolución*, sino en sus prefacios a esos dos libros?<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 1003.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p. 1007. Es esta una de las más conocidas convicciones de Ricoeur: la de que el *yo* del conocimiento *de sí* es el resultado de una vida examinada, contada y retomada por la reflexión aplicada a las obras, a los textos, a la cultura. Véase *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*, I, cit., p. 28 y ss.

<sup>515</sup> Unamuno, M.: “Decirse a sí mismo”, *La vida literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pp. 35-38, p. 36. Y concluye: “Y aunque pretenda, como le pasaba a Flaubert, cultivar la impersonalidad, el reportero mismo, el que publica entrevistas, si es escritor –y si no lo es no merece ser leído– no hace más que expresarse a sí mismo. Unos sin saberlo y otros sabiéndolo y unos hipócrita y otros cínicamente.” *Ídem*.

<sup>516</sup> Proust, M.: *La prisionera, A la busca del tiempo perdido*, III, Armiño, M. (ed.), Valdemar, Madrid,



Esto lleva a considerar que es el pacto o contrato de lectura el que convierte a estos textos, los autobiográficos o ensayísticos, en referenciales, susceptibles de ser sometidos a una prueba de verificación; y es lo que diferencia las ficciones de la autobiografía.<sup>517</sup> En este sentido, Lejeune explica que lo esencial es el pacto autobiográfico. El profesor francés afirma que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay diferencia alguna entre ambos pues todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración puede imitarlos la novela y lo ha hecho con frecuencia.<sup>518</sup>

El género autobiográfico es un género contractual. Contrato implícito o explícito propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto. “El lector tampoco se da cuenta de en qué medida está él mismo escribiendo el libro.”<sup>519</sup> Es el contrato quien determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción) el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía) tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.). La historia de la autobiografía sería entonces la de sus modos de lectura. La autobiografía no es leída como ficción y en eso consiste el espacio autobiográfico: si el texto puede reflejar o no la identidad de un yo que la posmodernidad niega, y desprecia como aspiración ingenua de raíz romántica, es una verdad en manos del lector.<sup>520</sup>

El espacio autobiográfico sigue una lógica causal narrativa, pero unas veces será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático. Lo que debe procurar un buen texto autobiográfico, no es sólo convencer de ese “tres en uno que la teoría de la literatura da para distinguir este espacio de escritura de los demás”<sup>521</sup>, sino que, además, debe ser leído “perfectamente como una novela si está perfectamente escrito, si está siguiendo las técnicas novelísticas”<sup>522</sup>, puesto que la

---

2005, pp. 1-351, p. 132.

<sup>517</sup> Ledesma Pedraz define el pacto novelesco frente al pacto autobiográfico: “El pacto novelesco posee dos aspectos: *práctica patente de la no-identidad* (el autor y el personaje no llevan el mismo nombre) y *atestación de ‘fictividad’* (cumplida por el subtítulo novela).” Ledesma Pedraz, M.: *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 1999, p. 11.

<sup>518</sup> Véase Lejeune, P.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, cit., pp. 63-87.

<sup>519</sup> Muñoz Molina, A.: *La realidad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla, 1993, p. 16.

<sup>520</sup> Catelli, N.: *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991, pp. 12-24.

<sup>521</sup> Romera Castillo, J.: “Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX”, en *ob. cit.*, p. 33.

<sup>522</sup> “Si le quitamos todo lo que son paratextos, fotografías, memorias, títulos, contraportadas, etc., y se lo damos a alguien que no conozca la vida, puede ser leído perfectamente como una novela si está perfectamente escrito, si está siguiendo las técnicas novelísticas.” *Ídem.*

memoria no es más que “un género de ficción”<sup>523</sup> en el que también resulta necesario que haya una condición de poeticidad, para que lo que aparece desde un punto de vista estético coherente y convincente, se hace creíble. Y aún cumpliéndose esto, la autobiografía puede ser leída como un discurso con atributos de verdad.<sup>524</sup> De manera similar le ocurre al ensayo, aunque su estilo sea artístico, este en nada menoscaba su capacidad de persuasión para ser tomado como verdadero, o al menos, como sincero. En el ensayo, como expone Arenas Cruz en su obra, la eficacia de su argumentación lógica no es llevada a cabo sólo mediante la presentación de unos hechos, sino fundamentalmente mediante la fuerza del significante: “No es incompatible la prosa artística con la configuración lógica del pensamiento, sino que, antes al contrario, es precisamente la expresividad formal-elocutiva uno de los aspectos que contribuyen a distinguir al ensayo como texto argumentativo, frente a los textos puramente lógico-demostrativos, pues el estilo actúa también como vehículo de persuasión afectiva.”<sup>525</sup>

Por tanto, no hay que contraponer la ficcionalidad que de facto, en tanto que construcción discursiva suplantadora de los hechos, se da en todo discurso autobiográfico con las hipótesis de autenticidad que contrae ese discurso con sus lectores en el funcionamiento social. En una lectura postestructuralista de Bajtín, Iris Zavala hace ver que lo dialógico no sólo evidencia la fragmentación del sujeto, sino que la aportación fundamental de Bajtín a la cuestión de la otredad es haber marcado que la comunicación entre hablantes lo es entre sujetos sociales, voces o conciencias que interactúan en la comprensión o búsqueda responsable del conocimiento. De ahí que la estudiosa puertorriqueña afirme: “Las voces representan posiciones ideológico-sociales específicas cuyas relaciones conflictivas constituyen el núcleo mismo del lenguaje, en el acontecimiento vivo, histórico y cambiante de la comunicación.”<sup>526</sup> Por estas razones, dentro del género autobiográfico, se habla del carácter bifronte de toda autobiografía: por una parte es un acto de conciencia que construye una identidad, un yo, pero por otra

---

<sup>523</sup> “El querer buscar verdad o al menos equivalencia de lo vivido con lo narrado desde el punto de vista testimonial es muy útil y válido, pero desde el punto de vista de la literariedad lo que importa es que se haya novelado. Porque la memoria es un género de ficción. Al ser trasvasada la vida a la escritura siempre hay transustanciación, nunca puede haber una coincidencia exacta.” *Ibidem*, p. 34.

<sup>524</sup> “Un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando sus diferencia con esta. Línea fronteriza, convencional, como todas las fronteras, que actúan en la sociedad –y ha actuado– al entenderse su producción y recepción como discurso distinto, específico, autenticador.” Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía*, cit., p. 43.

<sup>525</sup> Arenas Cruz, M<sup>a</sup>. E.: *Hacia una teoría general del ensayo*, cit., p. 153.

<sup>526</sup> Zavala, I.: *La posmodernidad y Mijail Bajtín (una poética dialógica)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 166 y 178-179.

parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros, los lectores. Como señala el doctor Castilla del Pino, la autobiografía se lleva a cabo porque además se quiere que el autor sea objeto para otros: “Con la autobiografía no sólo se pretende la autoordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Ésa es la ilusoria pretensión del escritor.”<sup>527</sup>

Así, el profesor Juan Frau nos recuerda que la ficción es una cualidad omnipresente en la vida del ser humano, no solo privativa de la literatura.<sup>528</sup> Por su parte, W. Iser sostiene que la ficción es una forma de “mediación entre el sujeto y la realidad.”<sup>529</sup> Nos detenemos en este punto, puesto que si tradicionalmente se ha identificado ficción con inautenticidad o mentira, sin embargo, y seguimos en este punto a Paul Ricoeur, la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo. Lo que el autor intentó mostrar en su libro *La metáfora viva*<sup>530</sup> es que las obras poéticas también se refieren al mundo, hablan del mundo, pero con un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica, que re-describe una realidad<sup>531</sup>, un aspecto de nuestro ser en el mundo que no se puede decir de manera directa: “Si la metáfora no añade nada a la descripción del mundo, al menos aumenta nuestros modos de sentir.”<sup>532</sup> Aunque a menudo, puntualiza el profesor Frau, pueda parecer que el poeta incurre en una aparente infidelidad hacia la verdad, los usos de símbolos e imágenes metafóricas “tienen como fin una intensificación del mensaje poético o bien una forma alternativa de explicación de la realidad.”<sup>533</sup> Aquí radica la función poética de la metáfora para Ricoeur, quien, en su siguiente obra, entrelaza estrechamente la referencia metafórica con la función referencial de la trama.<sup>534</sup> En su libro *Tiempo y narración* mostrará las estrechas relaciones entre el discurso poético y el hacer narrativo. Si aquel

---

<sup>527</sup> Castillo del Pino, J. L.: *Temas: Hombre, cultura, sociedad*, Península Barcelona, 1989, pp. 147-148.

<sup>528</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, cit., p. 10.

<sup>529</sup> Iser, W.: *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987, p. 92.

<sup>530</sup> Ricoeur, P.: *La metáfora viva*, Europa, Madrid, 1980, pp. 293-343.

<sup>531</sup> “La metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redescubrimiento, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la Poética. La poïesis del lenguaje procede de la conexión entre mythos y mimêsis.” *Ibidem*, p. 15.

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>533</sup> Frau, J.: *La teoría literaria de León Felipe*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, p. 332.

<sup>534</sup> “Esta articulación de la referencia metafórica sobre el sentido metafórico sólo reviste un alcance ontológico pleno si se llega hasta metaforizar el propio ver ser y a percibir en el “ser-como...” el correlato de “ver-como...”, en el que se resume el trabajo de la metáfora.” *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, I, cit., 1995, p. 152.

redescribe el mundo, “el hacer narrativo *resignifica* el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema.”<sup>535</sup>

La frontera entre ambos es tan inestable que se pueden intercambiar los dos vocabularios y hablar del valor mimético del discurso poético y del poder de redescipción de la ficción narrativa, puesto que “redescipción metafórica y mimesis narrativa se entrelazan estrechamente.”<sup>536</sup> La capacidad que tiene la ficción de refigurar la experiencia temporal, tiene como resultado que, para el teórico francés, mimesis no sea el calco de una realidad preexistente, sino que posea una dimensión fundamentalmente creativa; por lo que siempre se hablaría de ella entendiéndola como “imitación creadora.”<sup>537</sup> Desde esta concepción *poiética* de la representación artística Ricoeur divide la actividad mimética en tres fases: mimesis I, la realidad cotidiana; mimesis II, el texto literario configurador de la realidad y mimesis III, el campo refigurado gracias a la mediación de la creación artística.<sup>538</sup> Pus bien, el autor pone al descubierto que la trama que inventamos, fingida, es la vía privilegiada por la que re-configuramos nuestra experiencia temporal “confusa, informe y, en el límite, muda”<sup>539</sup>:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.<sup>540</sup>

De ahí que una trama ficcional literaria no sea sinónimo de inautenticidad, de una invención puramente formalista que se albergue exclusivamente en la textualidad del texto, sino que “las obras literarias sólo pintan la realidad *agrandándola* con todas las significaciones asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama.”<sup>541</sup> No obstante, conviene abordar brevemente una cuestión que Ricoeur advierte en el segundo

---

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 153. Por ello, el autor alude a la facultad de mediación de la mimesis II situada entre el antes del texto, mimesis I, y después, mimesis III. La mediación consigue hacer que la narración tenga sentido “cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la mimesis III. La entrada de la obra, por la lectura, en el campo de la comunicación, señala al mismo tiempo su entrada en el campo de la referencia.” *Ibidem*, p. 139, 140.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>538</sup> *Ibidem*, pp. 118-119.

<sup>539</sup> *Ídem*.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 153.

volumen de esta obra, y es precisar que configuración narrativa, lo que para el autor es mimesis II, no es sinónimo de ficción. Sino que, más bien, reserva el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico. Si se considera como sinónimos los conceptos de configuración y ficción, ya no se tiene un término disponible para explicar una relación diferente entre los dos modos narrativos y el problema de la verdad. Tanto el relato histórico como el de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras que hemos puesto bajo el signo de mimesis II. Ricoeur señala que el campo de la realidad ya viene determinado por los propios recursos simbólicos que contiene el campo práctico, ya que cuando una acción se hace inteligible y la podemos contar es porque ya está articulada en signos, y por lo tanto “desde siempre está mediatizada simbólicamente.”<sup>542</sup> Es decir que para comprender una acción, haya sucedido históricamente o inventada, ésta debe partir de una realidad formada por convenciones culturales que le otorgan significación. No hay una realidad práctica ajena a los símbolos culturales; antes bien, esta existe gracias a los signos que establece una cultura para poder desarrollarse y actuar correctamente. Es el simbolismo quien se erige como piedra angular y que permite una realidad legible y que se pueda contar; por lo que tanto el hecho real como el ficticio, desde su origen, existen gracias a dicha configuración simbólica mítica o primigenia.<sup>543</sup>

Vattimo señala que son los instrumentos de análisis de la retórica los que se aplican a la historiografía y que muestran que en el fondo la imagen de la historia que nos forjamos viene “por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es una historia, una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir.”<sup>544</sup> En cambio, si lo que las opone no concierne a la actividad estructuradora implicada en las estructuras narrativas en cuanto tales, la diferencia estará en el papel dado a la pretensión de verdad por la que se define

---

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>544</sup> Vattimo, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986, p 16. Vattimo añade que al reconocimiento de estos mecanismos al texto, hay que agregar el conocimiento del carácter ideológico de la historia lo que la aleja de esa ingenua creencia de contar la realidad como es: “sólo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad; los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la memoria colectiva; los que gestan la historia son los vencedores que sólo conservan aquello que conviene a la imagen que se forjan de la historia para legitimar su propio poder.” *Ídem*.

la tercera relación mimética.”<sup>545</sup> Por lo que Ricoeur sitúa la verdad de un texto fuera de la inmanencia del texto. La actitud barojiana hacia la objetividad de la historia confirma este planteamiento:

Por mucho que se quiera, la historia es una rama de la literatura que está sometida a la inseguridad de los datos, a la ignorancia de las causas de los hechos y a las tendencias políticas y filosóficas que corren por el mundo. Cuando el autor escribe no puede prescindir de todo ello. (*Ensayos*, III, 80)<sup>546</sup>

Baroja ejemplifica su afirmación señalando las distintas versiones que siempre se dan de un mismo hecho. Esto le lleva a describir la tarea del historiador como si éste fuera un novelista más:

Cuando hay muchos testigos de un acontecimiento importante, muy pocos están conformes en los detalles. El presunto historiador que oye, ¿por qué se decide? ¿Cómo sabe que está en lo cierto? ¿Quién ha visto el hecho tal como era? Después de prescindir de los testigos sospechosos por interés, por apasionamiento o por mala fe, queda para el narrador un laberinto inextricable por el cual marcha sin una brújula que le dé el rumbo. Cuando el testimonio es lejano e indirecto, queda la tradición o el documento, y ya es muy difícil separarse de la versión admitida, sea verdadera o falsa (*Ensayos*, III, 80).

De esta manera, siempre verá a la novela más exacta que la historia y mejor que el libro histórico para reflejar un medio social: “En la novela ya se sabe que todo lleva a un fin estético, y teniendo en cuenta este punto de vista hay en el libro novelesco exactitud y verdad” (*Ensayos*, III, 81). Es por esto que cuando Baroja ensaya la novela histórica, describió al héroe de su serie con el criterio de un novelista que porta su propia visión subjetiva y tiene una ideología personal. Son numerosas ocasiones en las que en el prólogo el escritor afirma que para averiguar datos y hechos no duda en imaginarlos e inventarlos cuando se desconocen. Incluso cuando escribe la biografía de Aviraneta, deslindándola de los tomos novelísticos ya dedicados al conspirador, la tesis de Antoni Mora expone que más que pretender restituir realidad y veracidad a la historia de Aviraneta que había sido extensamente ficcionalizada, más bien parece profundizar en lo contrario:

---

<sup>545</sup> Ricoeur, P.: *Tiempo y narración*, cit., II, pp. 377, 378.

<sup>546</sup> En *El diablo a bajo precio y otros ensayos* el escritor volverá a emitir un juicio parecido: “La historia siempre será una rama de la literatura. De ahí que siga pareciendo una caja de sorpresas. Antes de los hechos históricos no hay quien los pueda predecir; después de los hechos realizados no hay tampoco quien explique su proceso de una manera que satisfaga a todos. El único que se acerca a esto es el hombre un poco vidente que tiene audacia y cierta genialidad” (*Ensayos*, III, 159).

A fin de cuentas, la biografía *Aviraneta, o la vida de un conspirador* no resulta ser menos novela histórica –y acaso lo sea más– que las mismas *Memorias*: ahí ya no aparecen personajes inventados, pero Aviraneta y todo el mundo, incluido Lord Byron, siguen hablando por boca del narrador con unas palabras que inevitablemente éste se ha inventado.<sup>547</sup>

Ahora bien, el que el texto literario ignore la pretensión de verdad del texto histórico, esto no conduce a pensar que el ámbito de la ficción es un terreno inauténtico, autónomo e independiente de la realidad, pues aunque las experiencias que permite la ficción son imaginarias, es decir, no existen más que en el texto, una obra cerrada en cuanto a su configuración, permanece abierta en cuanto a la influencia que puede ejercer en el mundo del lector.<sup>548</sup> En palabras de Antonio Garrido Domínguez, la mimesis supone el reconocimiento de su intermediación entre los mundos y las personas:

La actividad mimética funciona, además, como intermediario entre un mundo producido simbólicamente y otro; recuérdese la concepción platónica, según la cual el mundo de las ideas constituye la realidad básica en términos ontológicos, mientras que el mundo terrenal no es más que una pálida imitación del anterior. Con dicha actividad se instaura, pues, un mundo de apariencias, de semejanzas –estético, en suma– cuyas imágenes facilitan la relación entre el individuo y la realidad empírica.<sup>549</sup>

Un recurso estilístico como la metáfora, no tiene como única finalidad embellecer un discurso o convertir un pensamiento en estético, sino que, además de intensificar la expresión literaria, resulta ser uno de los instrumentos más eficaces para ampliar el ámbito del significado. La metáfora estaría “íntimamente relacionada con su pensamiento y le sirve de soporte, aparte de embellecerlo.”<sup>550</sup> El artista romántico lo

---

<sup>547</sup> Mora, A.: “Las vueltas del camino. Cierta concepto político en las *Memorias de un hombre de acción*”, *ob. cit.*, p. 39.

<sup>548</sup> Forman una especie de “trascendencia en la inmanencia.” Ricoeur, P.: *Tiempo y narración*, II, cit., p. 381. Para el crítico literario “la lectura es precisamente el acto que realiza el paso entre el efecto de cierre, según la primera perspectiva, y el efecto de apertura, según la segunda. En la medida en que toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes en él. [...] No es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo.” *Ibidem*, p. 404.

<sup>549</sup> Garrido Domínguez, A.: *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, cit., pp. 24-25. Poco antes, el autor especifica las relaciones de la mimesis con la ficción: “La semejanza forma parte de la capacidad del ser humano para percibir y organizar la realidad y, por consiguiente, es condición necesaria de la imitación. En cualquier caso, esta no es nunca un reflejo pasivo de la realidad imitada sino que implica la construcción de un modelo de esa cosa.” *Ibidem*, p. 23. El concepto de ficción, por tanto, es sinónimo de imitación, de representación verosímil, pero también de invención.

<sup>550</sup> Lorenzo Rivero, L.: *Larra: lengua y estilo*, cit., p. 170. El autor que se centra en el estilo de Larra, observa que el estilo literario en Larra, implica un uso importante de la ironía y de la metáfora, esta última no como medio de adornar su discurso sino como el mejor cauce expresivo y comunicativo que refleje sus problemáticas relaciones con el entorno: “las metáforas en sus escritos son un exponente magnífico de la verdad y amplían la percepción del lector, descubriéndole matices difícilmente expresados por el lenguaje ordinario.” *Ídem*.

entendió así y por eso defendió una poética del sueño interior capaz de descifrar aquella energía o espíritu, inherente a él, que hacía vivir al hombre y que, sin embargo, permanecía latente. Cuando Enrique de Ofterdingen, personaje de la novela de Novalis, se place en contar a sus padres el extraño sueño que lo ha tenido inactivo durante gran parte de la mañana, el padre le aconseja que no pierda tiempo en los sueños, pues estos son falacias. A lo que Enrique contesta que para él el sueño era como algo que defendía al ser humano de la monotonía y de la rutina de la vida: “una libre expansión de la fantasía encadenada, que se divierte barajando las imágenes de la vida ordinaria e interrumpiendo la continua seriedad del hombre adulto con un divertido juego de niños. Seguro que sin sueños envejeceríamos antes.”<sup>551</sup> Una poética que reconozca la capacidad de refiguración de una obra está obligada no tanto a buscar la intención del autor como a explicitar el movimiento por el cual el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo.

De manera que, como hemos apuntado arriba, lo ficticio no tiene que oponerse a la verdad de los hechos, pues estos vienen autenticados por el autor<sup>552</sup> y por la curiosidad de un lector que se acerca a la lectura autobiográfica intentando encontrar datos falsos, silencios y olvidos que comprometan a su autor discriminando si éste ha sido veraz o no. Si esto sucede así, el pacto de lectura es un éxito. Cuando se habla del conocimiento que adquirimos de la obra literaria se alude no únicamente al dato histórico, sino, y sobre todo, a la comprensión de cuestiones esenciales. Entramos en el dominio de lo ético cuando intentamos responder a las grandes cuestiones relativas al ser individual y a su estar en el mundo. Al respecto el profesor Frau ha señalado con toda justeza:

La lectura de la obra literaria es una experiencia real de la que se extraen determinadas verdades que afectan a nuestra comprensión del mundo actual,

---

<sup>551</sup> Novalis: *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Barjau, E. (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1981, p. 73. Posteriormente, el personaje conversa, en su camino a Ausburgo, con unos mercaderes, los cuales le animan a que no siga por el camino del estudio del hombre religioso pues significaría renunciar a los placeres más bellos de la vida, Enrique les responde: “Me parece como si hubiera dos caminos para llegar a la ciencia de la historia humana: uno, penoso, interminable y lleno de rodeos, el camino de la experiencia; y otro, que es casi un salto, el camino de la contemplación interior. El que recorre el primero tiene que ir encontrando las cosas unas dentro de otras en un cálculo largo y aburrido; el que recorre el segundo, en cambio, tiene una visión directa de la naturaleza de todos los acontecimientos y de todas las realidades, es capaz de observarlas en sus vivas y múltiples relaciones, y de compararlas con los demás objetos como si fueran figuras pintadas en un cuadro.” *Ibidem*, p. 87.

<sup>552</sup> “Otra característica que va inevitablemente unida al elemento autobiográfico: la autenticidad.” Utrera Torremocha, M. V.: *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, cit., p. 25.



tanto en lo social como en lo más íntimo. No solo aprendemos sobre nuestros sentimientos, sino que es posible incluso irlos modelando a lo largo de una vida como lectores.<sup>553</sup>

Sin olvidar lo que sin duda constituye una de las marcas más interesante de la escritura autobiográfica, es decir, la asociación de la autobiografía y de otra forma o contenido cuyo resultado puede resultar extraordinariamente novedoso.<sup>554</sup> Sería el caso de la prosa no ficcional en Baroja que se presenta de forma híbrida. Es por esto que sus novelas tiene un fondo autobiográfico y ensayístico importante y sus mismos escritos memorialísticos pueden ser confundidos con una de sus novelas. No le faltaba, pues, razón a García de Nora cuando decía que los novelistas contemporáneos seguían cervanteando.<sup>555</sup> Cervantes ya contemplaba una visión integral de la literatura como ficción:

Puede muy bien afirmarse que Cervantes recorre un largo camino orientado hacia una consideración integrada e integral de lo ficcional; en dicho trayecto se aprecian varias modalidades o grados, que van desde la ficción implícita en la propia práctica narrativa hasta la ficción explícita o metaficción, pasando por las ficciones internas o creaciones imaginarias en boca de otros –las historias incrustadas en la Primera Parte, por poner un ejemplo suficientemente ilustrativo– y las ficciones con don Quijote y Sancho, es decir, las tretas o ardidés urdidos con fines muy diversos (principalmente dos: la burla y el entretenimiento). Me parece que a este último tipo le cuadra la denominación de fingimientos en los dos sentidos del término: ‘hacer como’ con la intención de engañar y ‘modelar imaginariamente’ o inventar.<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, cit., p. 39.

<sup>554</sup> Tal es el caso del *Discurso del método* de René Descartes o la unión de autobiografía y novela picaresca, siendo aquella uno de los constituyentes esenciales de esta mencionado por Fernando Cabo Aseguinolaza en la obra *El concepto de género y la literatura picaresca*, ya citada en este trabajo. Por su parte, Rosa Fernández Urtasún escribe en un artículo sobre la confluencia inevitable en un escritor de la autobiografía y la poética: “Cuando los autores autobiográficos son al mismo tiempo escritores de obras de ficción –novelistas, dramaturgos, poetas– nos encontramos ante una situación muy particular, ya que la mirada retrospectiva sobre la propia vida lleva inevitablemente a una reflexión sobre la obra escrita, y el hecho de la distancia obliga de modo casi inconsciente a la formulación teórica de ese mismo quehacer. En las obras de los escritores, las autobiografías se transforman en poéticas.” Fernández Urtasún, R.: “Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos”, *Revista de Filología Hispánica*, 16, núm. 3, Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 2000, pp. 537-556, p. 537. Además, la autora comenta sobre uno de los rasgos visibles en la literatura noventayochista: “Junto a una evolución estilística muy personal y a la postre muy distinta, todos sienten la necesidad de expresar de un modo más o menos vi-vencial o teórico el sentido de su vida precisamente como escritores. El eje alrededor del cual giran sus reflexiones no es la literatura sino el escritor. Y, de nuevo, en el escritor arte y vida se confunden de tal modo que lo que empieza siendo una poética personal acaba en auto-biografía.” *Ibidem*, p. 538.

<sup>555</sup> García de Nora, E: “Cervantes en la novela española contemporánea”, *Novela española contemporánea*, cit., p. 153.

<sup>556</sup> Garrido Domínguez, A.: *Narración y ficción*, cit., p. 38. Por eso, Garrido Domínguez afirma lo siguiente: “La mente de un lector que contempla atónito hasta qué punto Cervantes se adelantó en siglos a algunas de las más geniales y celebradas intuiciones borgianas.” *Ibidem*, p. 43.

En la composición del *Quijote*, como observó el escritor Francisco Ayala, se cumple “esa increíble hazaña de conectar, armonizándolas, esferas espirituales al parecer incompatibles, campos literarios que parecen excluirse recíprocamente, para crear una nueva dimensión del espacio imaginario.”<sup>557</sup> El mismo cometido tienen la autobiografía y el ensayo que, como géneros literarios, son una tela de varios y hermosos lizos tejida<sup>558</sup> con el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente.

### 2.3.3. El ensayo en la literatura contemporánea

Con las *Memorias de un hombre de acción*, Baroja examina en profundidad el género de la novela histórica y acude a la visión de los diferentes personajes para narrar una realidad mezclada de hechos históricos y ficticios. Los recuerdos de Aviraneta, Leguía, Alvarito Mendoza, Thompson y otros, permiten introducir una variedad de sucesos que, junto a las diferentes perspectivas aportadas por cada uno de ellos, provee una interpretación más objetiva de la España de la primera mitad del siglo XIX. A menudo, en estas memorias del conspirador, son los personajes secundarios y las interpretaciones no oficiales los que mejor pueden explicar de qué manera ha evolucionado el ser humano a través de la historia.<sup>559</sup> Esto es por lo que después de

---

<sup>557</sup> Ayala, F.: “Nota sobre la novelística cervantina”, *Revista hispánica moderna. Homenaje a Ángel del Río*, núms. 1-4, Columbia University New York, enero-octubre, 1965, pp. 36-45, p. 43. Además, Ayala señala una característica de la novela cervantina aplicable a la novela barrojana y, por ende, a los géneros ensayísticos o memorialísticos: “A Cervantes la realidad del mundo moral se le aparece como problemática, y por eso lo que él nos propone no es una solución, sino el problema mismo, para que, debatiéndonos entre sus términos, tratemos de hallarla con nuestros recursos personales en el foro de nuestra libre intimidad.” *Ibidem*, p. 37.

<sup>558</sup> Recordemos aquí que, cuando el canónigo de Toledo se encuentra en el camino con Don Quijote supuestamente encantado en la jaula, expresa uno de los fundamentos de toda la teoría y la práctica literaria de Cervantes: la literatura busca provocar el interés del lector con ficciones sorprendentes e incluso maravillosas, pero manteniéndolas sin embargo en el terreno de lo razonable, de modo que vayan de la mano la fantasía y la verosimilitud: Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. [...] Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho.” Cervantes, M.: *El Quijote*, I, Rico, F. (ed.), Alfaguara, Madrid, 2004, pp. 491-492.

<sup>559</sup> “Alvarito critica la pobreza del país y la sequedad espiritual de sus habitantes. Estas dos razones últimas causan que la gente se trate con poco afecto y que se ataquen los unos a los otros con una

narrar unas memorias escritas por Aviraneta, compiladas y ampliadas por Leguía, y por otros personajes que van apareciendo a lo largo de la trama, el escritor finaliza la serie incluyéndose él mismo en ella. Necesita recordarle al lector, que si, en última instancia, la novela le ha enseñado que toda interpretación histórica es resultado de la visión subjetiva con que se miran los hechos, aún quedaba por aparecer la perspectiva que las había creado a todas, la del autor de carne y hueso. Y que, por tanto, tampoco había logrado plasmar lo que era la realidad en sí,<sup>560</sup> sino simplemente el testimonio subjetivo de una vida. Es Pío Baroja quien ensaya la novela histórica y quien demuestra, tras un extenso trabajo de documentación e investigación, que los hechos históricos, no son más que una variante de los discursos literarios y que necesitan de la invención para poder hacer inteligible la realidad. Además, descubre que lo que verdaderamente pertinente para el lector en el relato histórico es contar con la interpretación del hecho. Lo que este buscaba era el comentario y las reflexiones personales de un suceso determinado para, de esta forma, iluminar los pasajes oscuros que fragmentariamente habían pasado a la historia. Leguía, en el papel de memorialista, advierte al lector al principio de *Crónica escandalosa* de algo similar a lo que Baroja intentaría comunicar en el plano real con sus lectores:

Al escribir los libros finales de las *Memorias de un hombre de acción* repasé los volúmenes anteriores para ver si existían inexactitudes o contradicciones. Me hubiera gustado hacer una síntesis o una recapitulación de todo ello. En lo escrito anteriormente por mí hay algo supuesto e inventado, con el fin de aclarar y explicar lo mal conocido. En estos libros finales también lo hay.<sup>561</sup>

Sólo con una actitud relativista, intrahistórica, en definitiva, romántica y no positivista, se podría llegar a un conocimiento profundo de los hechos, que comprendiera la necesidad de la ficción para la conformación de la vida. Los acontecimientos en esta la mayoría de las veces se presentan sin una causa visible, sin un efecto predecible, y es precisamente esto lo que Baroja desea captar del ambiente, de las aventuras de su personaje, ya sea este histórico o ficticio. Esos sucesos vividos que

---

agresividad malévola. Este ambiente, que puede ser calificado como intrahistórico, causan la agresividad y la violencia que existe en el país, y no las nociones ideológicas y económicas, utilizadas por algún historiador para explicar las guerras civiles que tienen lugar en España.” López Marrón, J.: *Perspectivismo y estructura en Baroja*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985, p. 108.

<sup>560</sup> Una idea que hace que Vicente Gaos señale en Baroja una influencia kantiana: “un epígono de la filosofía idealista que culmina en Kant con su teoría la cosa en mí frente a la cosa en sí.” Gaos, V.: “Pío Baroja, ensayista”, *ob. cit.*, p. 248. Esta concepción kantiana en Baroja es la causante, según Gaos, del “fondo autobiográfico de toda su obra.” *Ibidem*, p. 251.

<sup>561</sup> Baroja, P.: *Crónica escandalosa*, Caro Raggio, Madrid, 1981, p. 8

nunca han aparecido en la historia oficial. Aviraneta confiesa, en unos papeles que consigue rescatar Leguía del olvido, que, al mismo tiempo que redactaba una relación para el gobierno en donde explicaba los medios con los que acabar con la guerra carlista, comenzó a escribir unas memorias en las que contaba: “las maquinaciones, los chanchullos y los enredos de la época” (*MHA*, III, 795). El personaje considera que su visión personal de la historia merece ser contada como medio de contrarrestar los “expurgos” de las versiones oficiales (*MHA*, III, 795). Según el profesor Romero Luque si la novela histórica surge en el Romanticismo no es consecuencia del azar, sino como prueba de un género que canaliza la actitud de rebeldía y permite al individuo mostrar sus ideales frente a los valores establecidos:

Como ejercicio dialéctico que propone al individuo una realidad distinta, ambientada en el pasado pero con una clara intención de proyección hacia la contemporaneidad del autor y sus lectores, al mismo tiempo que hacia el futuro inmediato. De este modo, la literatura se convierte en arma de combate ya que, desde su perspectiva idealista, el porvenir no es la consecuencia de un determinismo absoluto, sino el resultado de la contribución expresa de los individuos que componen el conjunto de la sociedad.<sup>562</sup>

Sigue el autor diciendo que “el fundamento antropológico”<sup>563</sup> que da lugar al ensayo de la novela histórica “es la búsqueda de los propios orígenes para hacer comprensible el presente y poder observar las constantes coincidencias del comportamiento humano.”<sup>564</sup> Pues bien, es este mismo objetivo el que persigue Pío Baroja cuando practica el género, de ahí su empeño por investigar la intrahistoria de la vida de principios del XIX, de ofrecer una versión distinta a la recogida en los documentos oficiales y de investigar ese “humano enigma”<sup>565</sup> que es el hombre individual capaz, mediante su voluntad de acción, de modificar el curso de los acontecimientos. En un estudio sobre la estructura de las memorias de Aviraneta, Pérez Montaner examina la idea extendida del uso caprichoso que hace el escritor de la cronología: “No hay una cronología tan dislocada como continuamente se ha repetido.”<sup>566</sup> Más bien, el desarrollo de la serie para el crítico responde a una estructura

---

<sup>562</sup> Romero Luque, M.: “Novela histórica y medicina en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez”, en *Medicina y Literatura. Actas del II simposio interdisciplinar de medicina y literatura*, II, Torre, E. (ed.), Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 287-300, p. 289.

<sup>563</sup> *Ídem*.

<sup>564</sup> *Ídem*.

<sup>565</sup> Así titula uno de los últimos libros de su serie sobre Eugenio de Aviraneta (*MHA*, III, pp. 179-341).

<sup>566</sup> Pérez Montaner, J.: “Sobre la estructura de las *Memorias de un hombre de acción*”, en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit., pp. 449-460, p. 454.

planificada en la que predomina la visión espontánea y simultánea de los hechos, más fiel y exacta que si todo respondiera al desarrollo cronológico de causa y efecto, el mismo autor vasco defiende esa lógica en uno de los prólogos al afirmar que “ha dejado la curiosidad histórica y hegeliana por la ansiedad tumultuosa y pánica.”<sup>567</sup> Los continuos saltos de espacio y tiempo de la novela histórica, así como sus posibles anacronismos en el nivel enunciativo, más bien que ser índice de error o de un estilo descuidado es el deseo de reflejar comprensiblemente para el lector los hechos de una vida concreta en el discurrir del tiempo. La narración lógica cronológica de un suceso de tiempo y espacio inmemoriales da paso a la narración de tipo impresionista, de contrastes espaciales y temporales con un objetivo trascendente:

Proponer a través de esta fórmula literaria una reflexión sobre el hombre y su mundo. Este hombre que no puede eludir las constantes de espacio y tiempo, pero que de este modo puede complacerse intentando superar sus propias barreras cronológicas y espaciales; tal vez, para comprobar que las circunstancias no nos han hecho demasiado diferentes, que todo el género humano está hecho de la misma arcilla y que los grandes y pequeños problemas de la humanidad son los mismos desde el inicio de los tiempos y no importa en qué lugar del planeta.<sup>568</sup>

La narración por medio de los recuerdos y el método multiperspectivista, daba una interpretación histórica más extensa, más rica y más objetiva, pero también, más artística.<sup>569</sup> Siempre y cuando esta perspectiva individual tomara distanciamiento de los hechos en virtud del tiempo transcurrido y no se limitara a los recuerdos de un solo personaje. Baroja decide novelar un período histórico, pero lo que resulta de su intento no es sólo una novela histórica, sino que va más allá exponiendo en su trama ficticia los problemas teóricos a los que se enfrenta el escritor, por lo que su texto acaba siendo metahistórico y metaliterario<sup>570</sup>; es decir, la trama de hechos y personajes junto a los comentarios hechos por aquellos que la están narrando, impulsan, finalmente, a que el lector reflexione sobre los aspectos más debatidos en teoría literaria, concretamente, si la novela puede ser un documento fidedigno para la historia, si los géneros

---

<sup>567</sup> Baroja, P.: *Las mascaradas sangrientas*, Caro Raggio, Madrid, 1980, p. 4.

<sup>568</sup> Romero Luque, M.: “Novela histórica y medicina en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez”, *ob. cit.*, p. 290.

<sup>569</sup> “El sujeto cognoscente en este tipo de narración se convierte en una especie de artista, porque él selecciona del pasado el material que le parece ser esencial para su interpretación y, más tarde, le impone a este material la forma que él desea.” *Ibidem*, p. 67.

<sup>570</sup> “Las *Memorias de un hombre de acción* dicen y hacen una poética nueva de la novela.” Fernández Prieto, C.: *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, p. 20.

tradicionalmente considerados no ficcionales, las memorias, las crónicas o la propia historia, pueden insertarse plenamente en el terreno literario y si los personajes creados por el autor de carne y hueso pueden tratarse como personajes con vida propia independiente de la de su creador. Esta última cuestión sería interesante que fuera abordada brevemente, puesto que los personajes de Aviraneta y Leguía bien podían ser los símbolos de la relación que en la vida real el autor de una obra literaria guarda con sus criaturas de papel. El biógrafo Leguía, en numerosas ocasiones expone en la obra sus desacuerdos y contrastes con el guerrillero liberal: “Yo me transformé, por la acción del tiempo, casi por completo. Aviraneta, no” (*OC*, IV, 1151). Ambos, incluso, tenían una concepción muy distinta de la historia: “Aviraneta era dogmático, partidario del realismo, y decía que, tarde o temprano la verdad resplandecía, como el sol entre las nieblas. Leguía pensaba que en ese camposanto de la Historia, lleno de huesos, de cenizas y de baratijas, cada investigador escoge lo que le place y lo combina a su gusto” (*OC*, IV, 174).

Pues bien, esto hace que las figuras de narrador y personaje queden delineadas mediante el subrayado de las diferencias entre uno y otro.<sup>571</sup> Sin embargo, Leguía no puede sustraerse a narrar su propia vida, la cual queda reconstruida en las memorias apareciendo, muchas veces, como contrafigura del héroe.<sup>572</sup> Si como algunos críticos señalan<sup>573</sup> Leguía podría considerarse como el equivalente al Baroja de carne y hueso, se podría decir que con la inclusión de este personaje-narrador en la serie, la intención del escritor vasco sería convertirlos en un símbolo de la independencia que los personajes llegan a adquirir del novelista que les crea, representando ideas y comportamientos que el propio autor no tiene por qué compartir. Sin embargo, la inevitabilidad de Leguía de hablar sobre su vida también constituiría una metaforización de lo que acontece en el plano real, donde, aunque no quiera, el escritor de carne y hueso queda revelado en su obra; aparecen en ella, indefectiblemente, su personalidad y las experiencias de su vida. La intención de Baroja de reivindicar la ficción como

---

<sup>571</sup> “Precisamente, las correspondencias y contrastes entre los dos personajes constituyen un productivo recurso para la delimitación de la figura del protagonista de la serie, a quien no cabe –en pura consideración narratológica– considerar una proyección del novelista que escribe la obra.” Romero Tobar, L.: “Personaje y narrador en las *Memorias de un hombre de acción*”, cit., p. 12.

<sup>572</sup> “Al incorporar el currículum completo del joven amigo de Aviraneta a la estructura total de las *Memorias*, el lector encuentra un segundo hilo biográfico, complementario y antitético del que corresponde al protagonista.” *Ídem*.

<sup>573</sup> Véase Romero Tobar, L.: “Personaje y narrador en las *Memorias de un hombre de acción*”, cit. p. 9. El autor afirma que Carlos Longhurst también lo ha interpretado así en su monografía sobre la obra.

documento histórico fiable<sup>574</sup>, le lleva a menudo a la mezcla de los planos, completa las lagunas de cualquier investigación minuciosa echando mano de la ficción y, paralelamente, apoya sus invenciones con los tratados científicos e históricos, considerados en la época como objetivos e imparciales. Montaner señala que es quizá esta idea de las relaciones entre ficción y realidad la que le lleva a cumplir aquello que fue su objetivo en la ficción: hacer una síntesis de toda la serie de Aviraneta. En *Crónica escandalosa*, Leguía alude a la intención de hacer una síntesis de todos los tomos ya escritos sobre el protagonista. Dicha intención la llevaría a cabo Baroja pero mediante la realización de una biografía histórica del personaje:

Baroja no escribió la síntesis a la que alude Leguía, a no ser que tomemos como tal la biografía Aviraneta o la vida de un conspirador, auténtico resumen y recapitulación de las Memorias, para el que Baroja no hizo más que espigar en los volúmenes ya publicados y entresacar todo lo referente a Aviraneta, añadiendo alguna que otra corrección y unas cuantas pruebas documentales.<sup>575</sup>

La historia se hace cuando se cuenta.<sup>576</sup> En la serie novelística sobre Aviraneta se expone el punto de vista del autor sobre lo que son unas memorias. Así, estas junto a la historia son géneros literarios, en donde se mezclan la realidad y la ficción. Una vez que se han olvidado los datos inexactos e inventados de los que se extraído la materia prima para formar unas memorias o un libro de historia, son las sucesivas lecturas las que hacen que los sucesos contados desde una perspectiva individual pasen a la posteridad como un hecho empírico, esto es, como la realidad misma. El acercamiento novelesco de Baroja a la historia parte, según Flores Arroyuelo, de que el novelista no pretende explicar la vida en su totalidad, sino contentarse con tomar lo esencial de ella, aunque, a veces, lo tomado sea algo nimio o de nula trascendencia:

---

<sup>574</sup> “Sus novelas son, cuando menos, documentos de época, fechadas, de su momento, se ocupen del Madrid de los golfos y los anarquistas, del París de los exiliados rusos o de la Roma de los cardenales.” Véase Navarro, J.: “Baroja descubre la acción sedentaria”, en *Revista de libros*, en [revistadelibros.com/articulos/Baroja](http://revistadelibros.com/articulos/Baroja), febrero de 2015. Uribe Echevarría define los tomos de *Desde la última vuelta del camino* de literarias y, también, de históricas: “Las más emocionantes y completas de toda la literatura española, que al mismo tiempo son la mejor, la más auténtica historia de España de estos últimos cincuenta años.” Uribe Echevarría, J.: *ob. cit.*, p. 56.

<sup>575</sup> Pérez Montaner, J.: “Sobre la estructura de las *Memorias de un hombre de acción*”, *ob. cit.*, p. 460. Eveline López Campillo alude al hecho de la dudosa objetividad de una biografía cuando el personaje histórico en cuestión ha sido novelado: “la falta de afectación no significa, muy a menudo, otra cosa que una sobra de afectividad.” López Campillo, E.: “Aviraneta. Biografía y utopía”, *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a don Pío Baroja en el centenario de su nacimiento*, núms. 265-267, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, LXXXIX, 1972, pp. 600-609, p. 604.

<sup>576</sup> “Los acontecimientos no se viven. Se recuerdan. Se cuentan, se escuchan y se discuten en reuniones y tertulias. Se escriben. Todo ha ocurrido ya. Lo vivido queda así trasmutado en memoria individual, en reflexión moral, en gesto sentimental, en comentario ideológico, en tejido narrativo, muchas veces dramatizado en animados diálogos.” Fernández Prieto, C.: *Metaliteratura y melancolía*, *cit.*, p. 30.

El novelista tiene que captar todo lo que le rodea para después volcar en un libro lo que su personalidad selecciona. El novelista no puede presentarse a ver la vida conforme a unos prejuicios, porque debe mantenerse solo, fuera de toda escuela estética y de toda doctrina moral. La novela será el producto de la mayor o menor visión del novelista y de su personalidad al proyectarla conforme a la forma que le es propia.<sup>577</sup>

Por eso, Baroja escribe unas memorias hechas por los relatos de múltiples narradores, los cuales, a su vez, escriben basándose en los relatos escuchados de otros personajes, o en documentos encontrados que aparecen con datos incompletos, puesto que entiende que es la imaginación del narrador el que los ha de completar y darle forma literaria según el gusto de los lectores. En *Memorias de un hombre de acción* es Leguía, contemporáneo del protagonista, quien hace de memorialista al narrar las experiencias vividas con el propio Aviraneta. Sin embargo, estas al ser escasas y no muy fieles debido a la mala memoria del guerrillero<sup>578</sup>, van siendo completadas con lo que otros le van contando. En *Crónica escandalosa* volverá a advertir Leguía sobre las conjeturas en las que tiene que basar su trabajo:

Así como se dice del naturalista Cuvier que con un solo hueso o con una esquirola de hueso reconstituía metódicamente el género, la especie y la variedad de un animal desaparecido y cuyos restos ya fósiles se hallaban diseminados por la tierra, así he pretendido yo sacar de unas cuantas notas aisladas la “Memoria secreta” que escribió y probablemente destruyó mi amigo y maestro Aviraneta (*MHA*, III, 795).

Leguía irá recortando, ampliando, comentando lo que va leyendo en memorias o documentos de la época encontrados y escuchando, por otra parte, lo que otros personajes, convertidos en narradores, le cuentan.<sup>579</sup> Narradores que, a veces, violan el

---

<sup>577</sup> Flores Arroyuelo, F.: “Baroja y la historia”, *Revista de Occidente*, núm. 62, cit., pp. 204-223, p. 210. El autor explica que la manera impresionista de novelar la historia en Baroja es semejante al concepto de intrahistoria de Unamuno: “Para Baroja merece más interés conocer el detalle a conocer globalmente un acontecimiento, porque piensa que estos acontecimientos son solamente las caras de los escalones de la escalera en que pisamos, mientras que los menudos hechos que pasan sin aparente relieve y que vuelven una y otra vez, son las otras caras de los peldaños que quedan vírgenes, inéditas, pero que son las que hacen que ascendamos.” *Ibidem*, p. 206.

<sup>578</sup> Aviraneta reconoce que como hombre de acción que ha sido, tantas batallas, matanzas y epidemias: “han llevado la confusión a mi memoria. Contaré, pues, las cosas conforme las vaya recordando” (*MHA*, I, 196).

<sup>579</sup> “Ahora –dice don Pedro de Leguía y Gaztelumendi en sus papeles–, para completar la historia de Aviraneta en su época de guerrillero con el cura Merino, tengo que recurrir a lo que me contó el cabo de chapelgorris Juan Larrumbide, llamado Ganisch, en la taberna del Globulillo. Me habría gustado mucho poder trasladar fielmente las palabras de Ganisch y sus impresiones personales acerca de su vida y de la de Aviraneta en las guerrillas de Merino. Pero ¿quién sería capaz de transcribir con exactitud aquella serie de frases defectuosas, aquella serie de concordancias extrañas en donde se confundía el castellano, el francés y el vascuence?” (*MHA*, I, 393, 394).



principio de autoridad necesario para hacer fidedigno un relato.<sup>580</sup> Pero no sólo aparecen en la serie las voces de Leguía y de otros personajes coetáneos; esta se nutre y queda enmarcada, además, dentro de los comentarios que, muchos años después, un editor, Shanti, va haciendo sobre lo que lee en las memorias dejadas por Leguía.<sup>581</sup> Aquel decide completarlas con datos nuevos que le ha proporcionado su familia, ya que Shanti es antepasado del conspirador liberal. En la mayoría de las ocasiones suelen ser los prólogos, firmados por estos personajes-narradores, los que dan cuenta de las inexactitudes y lagunas a los que se han enfrentado tanto el compilador de las memorias, Pello Leguía, como Shanti. La entrada de estos personajes en el prólogo provoca que estos seres de ficción se hagan reales para un lector que no ha aceptado todavía el pacto ficticio puesto que la novela todavía no ha empezado. Y, paradójicamente, en el prólogo final de la serie, “El sueño de las calaveras por Pío Baroja” (*MHA*, III, 1095-1101), es el propio escritor quien se introduce en el texto, como si de un personaje de ficción se tratara, despidiendo a su personaje y dialogando con el lector, haciéndole ver que “desde el principio hasta el fin”<sup>582</sup> la perspectiva sobre los sucesos desarrollados a lo largo de la extensa serie es únicamente la de él. Afirma que, en contra de lo que pudiera parecer, lo que ha ensayado no son unas memorias o un libro histórico, sino el género de novela histórica. El autor se explicaba frente a sus

---

<sup>580</sup> “Leguía, ciertamente, no era un maestro, sino un aficionado; y así como a un caballo de coche simón, cuando se desboca, la furia senil le hace brioso y difícil de sujetar, así la imaginación del hombre, que no se ve obligado a tenerla, le empuja a desmandarse y a galopar por los campos de la fantasía” (*MHA*, I, 429). Además, Leguía recoge datos procedentes de personajes de dudosa respetabilidad. Le cuenta esta historia el padre Venancio Chamizo, que había tenido relaciones con Aviraneta. Chamizo le empieza a contar la historia y luego no la termina porque bebe demasiado y lo tienen que llevar a acostar, pero antes le entrega su cuaderno a Leguía. “Leguía pagó la cuenta y se marchó a su casa. Las notas del ex fraile le sirvieron de base para escribir este libro” (*MHA*, II, 268).

<sup>581</sup> “Al comenzar a revisar este libro de las *Memorias de un hombre de acción* para enviarlo a la imprenta, encuentro que el cronista, don Pedro de Leguía y Gaztelumendi, fuera porque así le convino, fuera porque no halló medio de fundirlas en una sola, escribió tres narraciones cortas que o ofrecen más unidad que la de aparecer en ellas Aviraneta y sucederse una a otra en breve espacio de tiempo. Leguía dio a sus narraciones y a los capítulos de estas títulos un tanto extraños y folletinescos, que yo no he querido cambiar” (*MHA*, I, 429). Aunque en un principio Shanti hace referencia a querer mantenerse fiel a los escritos de Leguía posteriormente irá reconociendo su propia intervención en estas, al tener que “hacer nuevos cortes en el manuscrito” Véase el prólogo a *El viaje sin objeto* (*MHA*, I, 1156). Sería útil recordar la opinión de Romero Tobar sobre este asunto, para el que uno de los indicios en que se ve que el editor Shanti o Leguía no son más que personajes creados por el autor implícito desvelado al final de la obra: “Comentarios reveladores de las aficiones particulares del escritor, [...] alusiones a instituciones inexistentes en el momento histórico en el que son situadas, el añadido final al volumen último, que lleva por título ‘El sueño de las calaveras por Pío Baroja’, todos ellos son indicios que solapan a la voz del editor de las memorias la voz del autor implícito.” Romero Tobar, L.: “Personaje y narrador en las *Memorias de un hombre de acción*”, *ob. cit.*, p. 10.

<sup>582</sup> Título del último libro de la serie donde se puede leer este prólogo: “Desde el principio hasta el fin” (*MHA*, III, 953-1101).

lectores igual que en su momento hiciera Aviraneta ante el juez: “El juez no sabía a qué carta quedarse. Yo le daba mezcladas la mentira y la verdad, y él no sabía separarlas” (*MHA*, II, 439).

Por tanto, en una lucha agónica por eternizarse en y con sus criaturas, no se conforma con darle vida a sus personajes haciéndolos a los ojos del lector de carne y hueso, sino que él mismo se convierte en un personaje como ellos, por lo que puede despedirse de Aviraneta y concluir literariamente su relato al igual que sucede en la vida real: “Todo tiene que terminar. Es el destino de lo humano” (*MHA*, III, 1100). Pues bien, cuando Baroja llega al final de su vida, la escritura de sus memorias le permite revivir su vida, poder contemplar como un filósofo aquello que el huido presente le impidió ver. Shanti se pone al frente del prólogo de la novela *Las mascaradas sangrientas* y reflexiona la necesidad de contemplar los sucesos pasados con ojos de filósofo, ya que la acción impide ver las cosas con claridad:

No había español que contemplara la partida con ojos de filósofo. Seguramente nadie pensaba, al ver el ciclo de los acontecimientos, en la vuelta eterna de las cosas, en el posible cambio de los tópicos del momento, ni en las tres aparatosas hipóstasis que, salidas de la cátedra de una Universidad germánica, habían dado la vuelta por el orbe. La raza española entonces no pretendía ni podía ver a lo lejos. Todos asistían a la contienda deseando intervenir (*MHA*, III, 6).

Al igual que Leguía llega a ser en su obra personaje y narrador, Baroja en sus memorias queda ficcionalizado en el papel de personaje y narrador a la vez. Uno y otro son vistos por el lector como “un hombre maduro que reconstruye y reflexiona sobre un tiempo pasado.”<sup>583</sup> Su obra escrita no pretendía lanzar ideas sobre conceptos universales de la literatura, sino que solo aspiraba a dar su particular punto de vista y que este pudiera tener algún valor: “Claro es que uno no pretende lanzar sus ideas como si fuesen conceptos fundamentales de la literatura, a lo más que aspira es a que se consideren como puntos de vista subjetivos que pueden tener algún valor para las personas de gustos y de tendencias afines” (*MHA*, II, 1223). Seguir cualquier dogma, por fácil que fuera, sólo podía consistir en dar “una proyección falsa de su espíritu” (*MHA*, III, 115), así que le parecía más cierto lo que pudiera descubrir y describir “su propio espíritu, oscilante y cambiante.” (*MHA*, III, 115) Ficcionalizarse era el único camino para la eternidad. Ahora bien, sabe que el éxito de esta empresa depende en

---

<sup>583</sup> Romero Tobar, L.: “Personaje y narrador en *Memorias de un hombre de acción*”, cit., p. 15.

última instancia de que el lector acepte sus propósitos. Al igual que Leguía, cuya búsqueda de las memorias secretas radicaba en el interés que tienen estas para “los aviragnetistas consecuentes” (*MHA*, III, 795), Baroja escribe para el lector amigo de su obra. Este no puede ser cualquiera, para que el autor pueda vivir en cada recreación hecha por la lectura, su receptor debe tener unas determinadas condiciones espirituales semejantes a la del autor. Para Baroja, aquel ha de ser inteligente: “He preferido siempre divagar con una persona inteligente” (*OC*, VIII, 703) y paciente, si desea descubrir las intenciones del creador del texto que está leyendo: “Si tiene paciencia para leer estas cuartillas, usted me juzgará y decidirá si le parece que vale la pena de que me conozca personalmente o no” (*OC*, VII, 9).

Baroja añadirá, por un lado, los comentarios hechos sobre él por otros narradores y, también, convertirá en personajes de sus obras a algunos contemporáneos al retratarlos literariamente en sus memorias.<sup>584</sup> Sabe que la realidad que perdura es la que con el paso de los años se lee, y ante las posibles imágenes que se puedan dar de su yo, decide pintarse a sí mismo según lo que ha visto y sentido, puesto que la verdad no se encuentra en un libro de historia, sino en la visión del hombre de intuición que busca lo esencial de las cosas, aquello que no se ve a simple vista. Por boca de su personaje Leguía, dirá:

Podría haber escrito una historia con pretensiones de seria de algunos sucesos, porque muchos de mis datos son nuevos y desconocidos, pero desconfío de la historia que se tiene por seria. La historia es siempre una fantasía sin base científica, y cuando se pretende levantar un tinglado invulnerable y colocar sobre él una consecuencia, se corre el peligro de que un dato cambie y se venga abajo toda la armazón histórica (*MHA*, II, 746).

Es por esto que busca la sinceridad, puesto que lo único que puede ofrecer es su visión subjetiva de lo vivido, porque ha contado la realidad de lo que él cree que es su verdad. Por eso sus memorias no son totalmente objetivas, históricas, son barojianas, al igual que la biografía del guerrillero era “aviragnetiana” (*MHA*, I, 185), y pertenecen al

---

<sup>584</sup> Algo que ya había ensayado en una de sus novelas de la serie mediante la ficcionalización de su bisabuelo paterno al introducirlo en la obra. Concretamente en uno de los tres relatos, “La mano cortada”, que se incluye en la novela *Los caminos del mundo*: El boticario, don Rafael Baroja, era un señor que de joven fue a Oyarzun desde un pueblo de Álava, y se estableció allí, casándose con la hermana de otro farmacéutico apellidado Arrieta. Don Rafael Baroja, o de Baroja, como se llamaba él, el buen viejo, como hombre del siglo XVIII, tenía la chifladura de la hidalguía, y a poco que se insistiese sobre este punto sacaba sus ejecutorias; sentía al mismo tiempo que la efusión por el pasado y por la casta, gran entusiasmo por el progreso (*MHA*, I, 611).

género literario, como cualquier memoria o autobiografía, lo cual no significa que el conocimiento extraído no pueda ser exacto y fiel. El propio Baroja reconoce que sus memorias son literarias, no sólo las de él sino las de cualquiera que se ponga a narrar la vida de alguien. En el prólogo de la biografía que le escribió Pérez Ferrero indica el mismo autor vasco: “Ya expresados y contados los recuerdos, la versión de ellos de Ferrero es exacta y fiel y más literaria que la mía, que siempre se resiente de seca y de esquemática.”<sup>585</sup> De forma que, así, mediante unas memorias literarias sobre su vida y época, pueda aspirar a cierto tipo de inmortalidad. De manera parecida lo ve el crítico Joaquín de Entrambasaguas, al analizar el tomo de *Familia, infancia, juventud*, en donde observa “que don Pío es como un personaje que habla con el lector en una de sus novelas, cuyo argumento es su familia y la época en que vivió el autor.”<sup>586</sup> Debido a esto, muchas partes de sus memorias son construidas mediante fragmentos de novelas suyas e, incluso, advierta, al igual que lo hizo Leguía cuando estaba finalizando sus escritos sobre la vida de Aviraneta<sup>587</sup>, que piensa repetirse, puesto que un escritor viejo no hace otra cosa. Al Baroja ensayista y escritor de memorias se le escucha, se le lee hoy día de manera semejante a Leguía, el personaje. Ambos han sobrevivido al paso del tiempo.

Baroja reconoce en varias ocasiones el valor ético que comporta cualquier escrito estético: “todas las religiones, la moral y hasta la literatura han hecho

---

<sup>585</sup> Baroja, P.: “Una versión exacta y fiel”, prólogo a Pérez Ferrero, M. (ed.): *Vida de Pío Baroja*, cit., p. 10. Baroja, también, aborda la cuestión del perspectivismo en cualquier producto humano, ya sea material o intelectual: “No es posible que un producto natural o una obra humana presente el mismo aspecto si se le contempla de un lado o de otro, ni es posible que lo humano tenga el mismo carácter si se le mide con un criterio estético o con otro moral. A mí me pasa que, no ya desde un punto de vista intelectual, sino de uno material, he sido considerado de tan distinta manera que me he sorprendido. Se me ha pintado como alto y bajo, como rubio y moreno, como esquelético y como hombre de una obesidad monstruosa. Si en una cuestión de aspecto físico y comprobable puede haber opiniones contrarias, ¿qué no habrá desde un punto de vista espiritual!” *Ibidem*, p. 11.

<sup>586</sup> Entrambasaguas, J.: *Las mejores novelas contemporáneas (1900-1904)*, II, cit., p. 1255. Aunque, no se comparte la idea del crítico sobre que el resto de la producción literaria de Baroja nunca podrá equipararse a su novelística, sí puede verse que la impresión de leer su vida como si de una novela se tratara, fuera por la intención de conseguir, lo que desde aquí se viene diciendo, ser inmortal. Lo que menciona el crítico sobre las memorias de Aviraneta bien puede servir para lo que desea con él mismo: “Lo visto y recordado; lo aprendido, cuanto conserva su memoria servirá de trampolín seguro para el salto prodigioso de su imaginación que creará el resto, casi todo, dándole tal verdad, a veces, que parecerá más cierto que la verdad misma, como corresponde a un realismo literario alcanzado plenamente.” *Ibidem*, p. 1358.

<sup>587</sup> “Todo se repite en la vida y en la literatura. Así he puesto al frente de los capítulos trozos de los anteriores volúmenes en calidad de *leit motiv*. Es difícil, creo yo, que en el escritor viejo puedan encontrarse nuevas vetas en su cantera. El filón está visto y reconocido. No hay más. Esta apostilla al margen estampa don Pedro Leguía al comienzo del penúltimo volumen de sus memorias de un hombre de acción” (*MHA*, III, 796).

principalmente esto: valorar la vida, la bondad, el amor, la piedad” (*DUVC*, II, 30). Es como si el escritor viera la necesidad de ensayar nuevas formas artísticas que le llevaran por esa búsqueda ontológica del descubrimiento del verdadero ser y que le mostraran un reflejo fiel del universo moral al que pertenece el individuo. La necesidad de expresar artísticamente una nueva significación, que traspasaba la mera anécdota novelística para autoanalizarse y ofrecer su propia visión antropológica de la vida, requería ir más allá del texto filosófico y de las imágenes plásticas de la obra literaria por separado. Era una nueva manera de entender la vida y, por tanto, de expresarla, que no podía contener sólo el género novelístico. Esta necesidad de expresar lo que es el hombre por dentro, la interpretación de su pensamiento y la posibilidad de hacer una lectura de la vida que ponga al descubierto sus mecanismos más oscuros, le llevan a tantear un camino iniciado con la novela histórica, género híbrido que le abre la posibilidad de nuevas formas, y que llega a culminar con la práctica del ensayo y del género autobiográfico. La inclusión de estos textos en un cuarto género literario podría aunar los postulados del filósofo y del artista. Es por esto que E. H. Sherman clasifica a Baroja entre los escritores que introdujeron una nueva literatura precursora y representante del pensamiento moderno. Sherman menciona el hecho de que tras siglos de materialismo y racionalismo, el escritor moderno, mediante tentativas sinceras que persiguen nuevas verdades, escribe novelas que son claros testimonios del dolor que acompaña a la acumulación de conocimientos que el hombre no sabe cómo asimilar:

Los escritores de las dos o tres últimas décadas nos obligan a pensar en la eternidad como en algo incorporado a nuestra propia e inevitable presencia. Nos dejan con inquietantes preguntas sin respuesta y, sobre todo, nos presentan la abrumadora necesidad de volver a admitir a Dios. La preocupación de su propia importancia como persona es, indudablemente, la fuente básica de su desasosiego. Y esta preocupación no surge solamente al reflexionar sobre la nefasta falta de sentido del materialismo. Tiene la misma fuerza en el contexto del monismo espiritualista, porque aquí también le acosa la pregunta sobre la validez de la personalidad individual en el sentido de la continuidad de la conciencia de uno mismo después de la muerte. Este es uno de los temas básicos que se encuentran en la novela moderna.<sup>588</sup>

---

<sup>588</sup> Sherman, E. H.: *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 22-23. Para Sherman, de los novelistas de la generación de 1898, Pío Baroja es quien más probabilidades tiene de ocupar un lugar destacado en las futuras historias de la literatura: “Satírico, filósofo, soñador, es un fiel representante de su época y, como tal, un escritor muy subjetivo que revela su intensa soledad.” *Ibidem*, p. 172.

El crítico alude a que las discusiones de Andrés Hurtado con Iturriz “a veces dan a la novela un cierto aire de ensayo más que de narración.”<sup>589</sup> Andrés, a pesar de su desazón, se atreve a creer en una realidad trascendente que supera el testimonio de las ciencias vivas. Se declara un relativista absoluto; y es por esto que llega a creer que el instinto vital necesita del reino de la literatura para llegar a su culminación. “necesita de la ficción para afirmarse.”<sup>590</sup> Así, Don Quijote es, para el escritor vasco, un símbolo de la afirmación de la vida, “vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros.”<sup>591</sup> Baroja muestra su deseo de “creer en la posibilidad de encontrar su camino fuera de la sombría tristeza que emana del árbol de la ciencia”<sup>592</sup> y realiza así “un tímido esfuerzo por alcanzar la fe.”<sup>593</sup> Es en la galería de lo inconsciente donde excavan los escritores del siglo XX para hallar su identidad. Y es la manera de escribir barojiana la que inicia esa nueva búsqueda del hombre por encontrar una verdad que le explique su situación en el mundo y amplíe los horizontes ofrecidos por la razón limitada a la experiencia empírica. Los géneros autobiográficos y ensayísticos posibilitan esto mismo, dar rienda suelta a una angustia existencialista que es compartida tanto por el escritor como por sus lectores.<sup>594</sup> Una muestra más de la poeticidad inherente en estos textos, pues todo poeta, según el profesor Romero Luque, anhela cumplir con la función trascendental para la que está destinado: “la de contribuir al enriquecimiento espiritual de sus conciudadanos ampliando con su particular capacidad expresiva la de aquéllos para, con esto, ensanchar la visión de la realidad circundante de la que todos parten.”<sup>595</sup>

La práctica ensayística en Baroja, debía ser sincera y ofrecer garantías de veracidad en el discurrir de su pensamiento, puesto que la confianza y la fidelidad de los lectores puestas en el escritor constituía un pilar básico para la existencia de dichos géneros en el panorama literario español. La novela moderna de filiación metafísica hace que el ensayo, reflejo del modo en que el pensamiento humano individual puede

---

<sup>589</sup> *Ídem.*

<sup>590</sup> Baroja, P.: *El árbol de la ciencia*, cit., p. 131.

<sup>591</sup> *Ídem.*

<sup>592</sup> Sherman, E. H.: *El pensamiento moderno y la novela española*, cit., p. 176.

<sup>593</sup> *Ídem.*

<sup>594</sup> Sería la estilística, como afirmaría Spitzer, la ciencia encargada de analizar dicho cambio: “Toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva.” Spitzer, L.: *Lingüística e historia literaria*, Gredos, 1974, p. 21.

<sup>595</sup> Romero Luque, M.: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, cit., p. 196.

ser expresado, junto con los géneros autobiográficos, se constituya en una lectura narrativa de la existencia, y se convierta en uno de los géneros por excelencia de la práctica literaria contemporánea. Es por esto que Aullón de Haro sostiene que “el nuevo invitado en la empresa de la crítica”<sup>596</sup> es la filosofía: “Mi personal apuesta es filosófica, es decir, filológicamente ascendente, y se erige en el Ensayo, que es un modo de la teoría. Procede esperar construyendo la nueva figura.”<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Aullón de Haro, P.: “La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético”, en *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro, P. (ed.), Trotta, Madrid, 1994, pp. 27-113, p. 106.

<sup>597</sup> *Ibidem*, p. 113.

### 3. AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIAS: REFLEJOS COINCIDENTES DEL YO

#### 3.1. *El espacio autobiográfico: perfeccionamiento del individuo y su entorno*

El tercer libro de las memorias se titula *Final del siglo XIX y principios del XX* y éste es efectivamente el periodo que le tocó vivir a nuestro autor con la mayor intensidad: “Yo, como escritor formado espiritualmente en las postrimerías del siglo XIX” (*Ensayos*, II, 961). De hecho, Baroja se define en sus memorias como un epígono del romanticismo. Algunas citas en sus memorias aclaran qué es para él el romanticismo y a qué escuela pertenece como escritor. Esto, junto a sus continuos comentarios sobre su escaso conocimiento erudito de las lenguas clásicas o de cuestiones gramaticales tienen mucho que ver con la consideración de este autor de formación autodidacta como un escritor del que sólo se venía a subrayar su estilo desordenado y de incorrección gramatical. Sin embargo, en contra de las apariencias, no hay una ausencia de plan en las obras de Baroja, el autor vasco sabe a conciencia lo que supone ensayar la literatura. Sus memorias responden a un deseo de analizar la sociedad en la que vive a la vez de confrontar esta con su yo, pues entiende el carácter autobiográfico de toda obra literaria en la que el autor ve y se ve y la relación especular que se forma entre este, el texto y los lectores, co-autores en la obra memorialística. Esta les ofrece un modelo ético de vida y les permite adquirir un mejor conocimiento de ellos mismos. Por eso, para Díaz de Guereñu,<sup>598</sup> no extraña a nadie que entre una autobiografía, centrada en la vida del autor, y unas memorias, género más abierto en cuanto a los temas, que admite todo lo

---

<sup>598</sup> Díaz de Guereñu, J. M.: “Las memorias de Baroja: notas sobre la estructura y sentido de un autorretrato”, *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, cit., pp. 135-150, p. 137. Parecido análisis es el de Romera Castillo sobre las memorias barojianas: “Hace no solamente una radiografía de su yo, sino una radiografía de todo lo que es su mundo, su literariedad, su escuela a la cual pertenece, todos los conceptos en los cuales él se inserta.” Romera Castillo, J.: “Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX”, *ob. cit.*, p. 23.



que le rodeó y conoció, Baroja eligiera la segunda opción, pues esta podía abarcar otros géneros como el autorretrato o la crónica y constituirse en un modelo ético para los demás, siempre y cuando se fuera sincero. El imperativo de sinceridad es, siguiendo a Ángel del Río, lo que escritores como Unamuno o Baroja querrán transmitir en su obra y se relaciona estrechamente con otro fenómeno muy característico: “el personalismo, el autobiografismo, la identificación de vida y literatura”<sup>599</sup> hasta el punto de que el personaje creado literariamente pueda sustituir a la persona, al ser real de su creador, en formas distintas como ocurre con Azorín, Valle Inclán o Unamuno” y en el caso de la obra de Baroja acusado por lo general de dispersión, de fragmentarismo y de falta de sentido y finalidad. Concluye Ángel del Río:

Y, sin embargo, tiene la obra total de Baroja unidad acaso más sólida que la de cualquier otro escritor, porque, en definitiva, es toda ella proyección de su propia personalidad, de un yo tan acusado como el de todos los escritores de su generación.<sup>600</sup>

Lo único que ocurre es que el Baroja escritor sabe que un hombre no sólo tiene un yo, sino que está compuesto de muchos yoes que lo definen socialmente de cara al exterior. Lo que el psiquiatra Castilla del Pino denomina “función yoica del sujeto”<sup>601</sup> fue lo que descubrieron los escritores románticos y, posteriormente, el artista de la vida moderna; a saber, que cada uno de nosotros usa un yo distinto para cada situación y todos esos yoes pertenecen al mismo sujeto, es más, “ese alguien al que pertenece el conjunto de sus yoes es el sujeto.”<sup>602</sup> De ahí, continúa Castilla del Pino, que el sujeto sólo pueda ser definido y sólo puede ser descrito a partir de los yoes que ostentó, siendo el yo una metonimia del sujeto, su representante en cada situación:

El sujeto construye el yo como un sistema de signos, un mensaje, mediante el cual pretende que el otro, por una parte, se forme la imagen que él anhela

---

<sup>599</sup> Río, Á. del: *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, II, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 356. Y sigue diciendo en páginas siguientes: “su arte, más que el de ningún otro escritor de su generación, se basa en el presente y en la vida. Expresión, confesión y resultado de todas estas cualidades son sus varios volúmenes de ensayos, todos autobiográficos y autocríticos.” *Ibidem*, p. 394.

<sup>600</sup> *Ibidem*, p. 396. Según el autor: “Baroja se salva porque advertimos la sinceridad de espíritu y una devoción apasionada a todos los valores supremos de la vida –verdad, justicia, generosidad, libertad– y a todas las cualidades positivas de España y los españoles.” *Ibidem*, p. 398.

<sup>601</sup> Castilla del Pino, C.: *El delirio, un error necesario*, Nobel, Oviedo, 1998, p. 48. El doctor subraya algo importante que fundamenta la inclusión del género memorialístico dentro de la parcela de los géneros literarios, pues el escritor de memorias expresa con su discurso una necesidad antropológica: “La continuidad del sujeto está en la memoria de sus yoes, es decir, de sus actuaciones, y esto es esencial para mantener la unidad del sujeto, su integridad.” *Ibidem*, p. 262.

<sup>602</sup> *Ídem*.

provocar y, por otra, que acepte su propuesta. El yo, en suma, es una construcción semiótica al servicio de la semántica del sujeto con miras a que el receptor asuma la imagen ofrecida y le confirme en su identidad. En el léxico comunicacional, el yo es el mensaje; el sujeto, el metamensaje en el proceso de interacción. Por eso nadie puede hacer otra cosa que imaginar el sujeto a través de las concretas actuaciones de sus yoes. El yo es el signo que denotamos; el sujeto, el significado que le atribuimos.<sup>603</sup>

Si la realidad está formada por sujetos que no conocemos directamente sino a través de sus actuaciones, la obra que desee aprehenderla necesariamente tiene que acercarse a ella de una manera caleidoscópica que ponga al descubierto la fragmentación del sujeto y la manera como éste percibe la realidad. De esos yoes de los que se compone el sujeto da cuenta Baroja en sus primeros ensayos. En *Las horas solitarias*, afirmaría: “Se cansa uno de ser un hombre fantasma, que se pasa la vida entre la biblioteca y la huerta. Ya saliendo de casa cambio. Soy el señor de cierta edad que intenta a veces ser amable y se las echa de razonador” (*Ensayos*, I, 537). En *Juventud, egolatría*, también se sincera y aclara la conjunción de esa supuesta dispersión en su obra y que, a la vez, constituya la representación de su yo, pues sólo en la reunión de esos yoes tan diversos es cuando el escritor alcanza a hablar de sí mismo:

El escritor tiene siempre delante de sí como un teclado con una serie de yoes. El lírico y el satírico teclean sobre la octava puramente humana; el crítico, sobre una octava de lector; el historiador, sobre la octava de los investigadores. Cuando un escritor habla de sí mismo, tiene que insistir en su yo, que no es puramente un yo de hombre sentimental ni de investigador curioso, sino que, a veces, es un yo un tanto desvergonzado, un yo con nombre y apellido, un yo de bando de capitán general o de gobernador civil (*Ensayos*, I, 336).

Porque Baroja sabe que, además de esas máscaras, “tras ellas hay caras.”<sup>604</sup> Para el escritor vasco, es la literatura la que da una información más fidedigna de la realidad de un país; y es la necesidad de reflejar esto lo que lleva al escritor a escribir unas memorias desmemoriadas, transformadas por el recuerdo, porque para él, y es aquí donde se deja ver con mayor clarividencia la herencia de Nietzsche, la ficción es más real que la realidad misma. El filósofo alemán en su obra *Más allá del bien y del mal* aludiría al hecho de la inevitabilidad para el hombre de cierta profundidad, el de espíritu libre, de utilizar la máscara de su yo ante los demás<sup>605</sup> y mostraría, además, la necesidad

---

<sup>603</sup> *Ibidem*, pp. 53, 54.

<sup>604</sup> Steiner, G.: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona, 1989, p. 161.

<sup>605</sup> “Quiere y procura que sea una máscara de él la que circule en lugar suyo por los corazones y cabezas de sus amigos; y suponiendo que no lo quiera, algún día se le abrirán los ojos y verá que, a pesar de todo, hay allí una máscara de él, y que es bueno que así sea. Todo espíritu profundo necesita una máscara: más

de invención que posee el ser humano para cualquier actividad, por trivial que pareciera, en su vida. El filósofo alemán, después de ejemplificar su idea sobre la manera ficticia de proceder que tiene la mente mediante el símil de la lectura o de la percepción de un árbol<sup>606</sup> concluye afirmando:

La parte mayor de la vivencia nos la imaginamos con la fantasía, y resulta difícil forzarnos a no contemplar cualquier proceso como inventores. Todo esto quiere decir: de raíz, desde antiguo, estamos habituados a mentir. O para expresarlo de modo más virtuoso e hipócrita, en suma, más agradable: somos muchos más artistas de lo que sabemos. En el curso de una conversación animada yo veo a menudo ante mí de un modo tan claro y preciso el rostro de la persona con quien hablo, según el pensamiento que ella expresa, o que yo creo haber suscitado en ella, que ese grado de claridad supera con mucho la fuerza de mi capacidad visual: la finura del juego muscular y de la expresión de los ojos, por tanto, tiene que haber sido añadida por mi imaginación. Probablemente la persona tenía un rostro completamente distinto o, incluso, no tenía ninguno.<sup>607</sup>

Sólo cuando la realidad aparece envuelta en forma literaria puede hablar del y al alma humana; y resultaría imposible el ensayo de una literatura deshumanizada, puesto que es el poeta el vocero de su alma: “No; de deshumanizar algo, que nos deshumanicen la política; el arte, no. Que el político hable de los aranceles y de los empresarios, está bien; pero ¿de su alma? ¿Para qué? Para eso ya están los poetas: los Byron, los Bécquer, los Verlaine o los Baudelaire” (*Ensayos*, II, 1273). Es precisamente este carácter vital de la obra literaria el motivo que conduce al profesor Moreno Pedrosa a destacar la poesía de Antonio Carvajal en la década de los 70, frente a otras creaciones que fueron más estudiadas que la obra del poeta granadino por parte de la crítica. Moreno Pedrosa resalta la importancia del tono personal en la obra para lograr una poesía realmente auténtica, lejos de las estrategias comerciales del mercado editorial: “Este tono, que refleja la autenticidad personal sin confundirse con ella, porque necesita del trabajo artístico para manifestarse, tiene su origen en una concepción de la escritura como

---

aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da.” Nietzsche, F.: “El espíritu libre”, *Más allá del bien y del mal*, Sánchez Pascual, A. (ed.), Alianza, Madrid, 1980, pp. 47-70, pp. 65-66.

<sup>606</sup> “Así como hoy un lector no lee en su totalidad cada una de las palabras (y mucho menos cada una de las sílabas) de una página –antes bien, de veinte palabras extrae al azar unas cinco y adivina el sentido que presumiblemente corresponde a esas cinco palabras–, así tampoco nosotros vemos un árbol de manera rigurosa y total en lo que respecta a sus hojas, ramas, color, figura; nos resulta mucho más fácil fantasear una aproximación de árbol. Continuamos actuando así aun en medio de las vivencias más extrañas.” Nietzsche, F.: “Para la historia natural de la moral”, *Más allá del bien y del mal*, cit., pp. 113-137, p. 122.

<sup>607</sup> *Ídem*.

necesidad vital, que no puede falsearse en aras de ningún ideal crítico.”<sup>608</sup> De esta forma, los escritos autobiográficos y ensayísticos barojianos entran de lleno en el campo literario, pues el escritor sabe que cuando los escribe quien habla es su yo, mostrando abiertamente su personalidad y su sentir ante las cosas. Sólo una actitud descriptiva ante las obras es capaz de abrir y ensanchar el esquema de los géneros literarios. El sistema de géneros queda subordinado a las variaciones históricas y a la introducción de nuevas formas de expresión que pueden describir de manera más fructífera viejos anhelos e inquietudes. Es así lo que sucedió en el nacimiento de un género autónomo como el de la autobiografía; cuando la aparición masiva de textos autobiográficos requirió un espacio propio, con unos rasgos pertinentes, se desgajó de géneros afines como la hagiografía, la biografía o el ensayo.

Es por esto que Tomachevski propone adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros: “reemplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos. Las obras se distribuyen en vastas clases que, a su vez, se diferencian en tipos y especies.”<sup>609</sup> Ya en el capítulo I hemos abordado el panorama genológico, situando las memorias dentro del género autobiográfico y este como parte del cuarto género didáctico-ensayístico. Por tanto, la literatura autobiográfica constituye una clase —es decir, un género literario— ramificada en una serie de tipos (autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y autorretratos), con unas especies diferenciadas dentro de cada uno de los tipos, fijadas por distinciones históricas concretas en las que las obras particulares se insertan.

La autobiografía es, pues, un tipo dentro de la escritura autobiográfica con gran contenido referencial, en la que el escritor deja huellas indelebles de sus vivencias, pero que, de igual modo, entra plenamente dentro de los dominios de la literatura.<sup>610</sup> y,

---

<sup>608</sup> Moreno Pedrosa, J.: “Antonio Carvajal y los fantasmas de la crítica”, *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, cit., pp. 405-418, p. 417.

<sup>609</sup> Tomachevski, B.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970, pp. 199-232.

<sup>610</sup> Incluso una obra como *El origen de las especies* puede ser considerada como una joya de la prosa en inglés, y a su autor, Darwin, como un novelista: “Y a lo largo de aquellos años lo que le dio a Darwin una celebridad más propia de un novelista de aventuras que de un científico fue ese libro que en español tiene un título más prometedor todavía que en inglés: Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo.” Muñoz Molina, A.: “El mejor de los viajes”, *Muy interesante*, núm. 381, febrero, 2013, p. 8. El escritor jienense aborda en su artículo el “despliegue de las más altas facultades literarias” que hay en la obra y concluye afirmando sobre esta: “En toda la literatura tan solo el viaje de Ulises se compara en hondura y

mientras que en los relatos autobiográficos de ficción el autor mezcla fragmentos de su vida con lo imaginario, en las memorias, el foco narrativo se centra en la inserción del yo en sus diversos contextos y acontecimientos en los que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva. El vocablo memorias pasó al castellano muchos siglos antes de que lo hiciera el cultismo autobiografía y con él se designa una relación de hechos: los hechos de una vida, los de una sociedad o institución, los de una etapa histórica. Las memorias suelen evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente (el del autobiógrafo) o que ocasionaron consecuencias de interés. Las memorias, que tradicionalmente han sido consideradas un género histórico, a menudo tomadas como fuente documental de datos, fechas, sobre algún hecho histórico importante, pertenecen al dominio autobiográfico. Un subgénero que describe el ambiente en el que vive el yo del escritor, pero que al mismo tiempo, es capaz de revelar su intimidad. Así lo reconoce el propio Baroja en sus memorias a la hora de escribirlas con plena consciencia de lo que está haciendo: “Yo no comprendo cómo un libro de Memorias sin intimidad pueda ser ameno” (*DUVC*, I, 47).

La teoría genológica diferencia entre los distintos tipos de literatura autobiográfica según los rasgos propios que presenten; sin embargo, son mucho más las características que les unen a la clase que lo que las diferencian; pues, pese a las diferencias particulares, siempre existen unas condiciones genéricas claramente identificables.<sup>611</sup> Romera Castillo cuando estudia los distintos subgéneros de la literatura autobiográfica, menciona los diarios, donde las vivencias adquieren una mayor proximidad y fragmentariedad, o los epistolarios que plasman una comunicación directa con un destinatario concreto, junto a las memorias y la autobiografía. En su opinión:

En la autobiografía –modalidad a veces difícil de discernir en ciertos aspectos con las memorias–, en principio, el foco narrativo se centra preferentemente sobre el yo del creador, produciéndose una identificación muy profunda entre el autor, el narrador y el personaje.<sup>612</sup>

---

belleza al viaje de Darwin.” *Ídem*.

<sup>611</sup> Romera Castillo, J.: *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, p. 15. El autor aclara la intención de estos estudios genéricos: “Estamos ante un tipo, una modalidad de relato: el autobiográfico. Tiene una autonomía propia, diferente del relato amoroso, el realista, el naturalista, etc., sea cual sea la forma de discurso utilizada. Intentamos reivindicar un género nuevo, un tipo de relato peculiar, que tiene sus rasgos genéricos propios.” *Ídem*.

<sup>612</sup> Romera Castillo, J.: *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Visor Libros, Madrid, 2006, pp. 262-264.

Esta cita resulta muy esclarecedora, pues el profesor Romera Castillo expone la realidad de unos textos que a menudo presentan unos rasgos tan semejantes que es difícil discernir hasta donde llega su diferencia. Baroja, una vez más con pleno conocimiento de los rasgos del género que está escribiendo, afirma que sus memorias pertenecen al género autobiográfico y, por tanto, necesariamente tienen que hablar de su autor: “No creo que nadie pueda considerarse engañado porque el título indica que el libro es una autobiografía; en parte, unas Memorias, y en ellas, no se puede hablar más que de sí mismo” (*DUVC*, I, 54). Pero el recuerdo no es sólo individual, las memorias engloban igualmente lo colectivo, aquel ambiente que rodeó a quien se pone a escribir sobre su vida pasada:

En la vida todo es recuerdo, recuerdo no sólo individual, sino colectivo, recuerdo que se puede decir que es consciente o inconsciente, porque en él van no sólo los datos de nuestra existencia, sino los de la existencia de nuestros antepasados. Somos el resultado de una raza, de un ambiente y, por lo tanto, de un clima material y espiritual (*DUVC*, I, 51).

La autobiografía es la forma literaria que establece una mayor unión entre el autor, incitado a escribir para reflexionar sobre sí mismo y contar a los demás sus vivencias, y el receptor, que acude frecuentemente a los textos autobiográficos para conocer mejor al autor y conocerse mejor a sí mismo (con pleno pacto de lectura). Por eso, creemos que las palabras de Tomachevski anteriormente citadas apoyan nuestro estudio sobre el panorama genérico, de modo que un estudio pragmático sobre la realidad de los textos ayuda a tener una visión más clara de los distintos subgéneros que se incluyen en esta literatura del yo. Para ello, al referirnos al tipo memorias, pues así las tituló Baroja, se ha de tener en cuenta su pertenencia a la clase autobiográfica.

En opinión de Romera Castillo, la escritura del yo en las letras españolas –frente a la anglosajona y la francesa– es “cuánticamente menos numerosa y cualitativamente menos valiosa desde el punto de vista literario.”<sup>613</sup> Sin embargo, igualmente, defiende que tampoco es del todo cierto el pensar que la escritura autobiográfica sea un terreno desértico en España. Literatura autobiográfica se ha practicado en nuestra lengua, con mayor o menor intensidad, desde la Edad Media hasta nuestros días; lo que ha cambiado ha sido el modo de realizarla.<sup>614</sup> Si echamos la vista atrás y recorremos nuestra historia

---

<sup>613</sup> Romera Castillo, J.: *De primera mano*, cit., pp. 262-264.

<sup>614</sup> Romera Castillo, J.: *La literatura como signo*, cit., p. 14.

literaria, dejando a un lado las obras ficticias que simulan ser una autobiografía del autor (Arcipreste de Hita, poesía de Cancionero, picaresca), vemos constantemente signos autobiográficos en nuestra literatura: desde los escritos árabes en primera persona del siglo XI estudiados por García Gómez, pasando por las memorias medievales de Leonor López de Córdoba (una mujer pionera del género en el siglo XV), los escritos confesionales religiosos de Santa Teresa,<sup>615</sup> la *Vida* del salmantino Torres de Villarroel,<sup>616</sup> y otros textos recogidos por Fernando Durán López,<sup>617</sup> hasta llegar al siglo XX, donde el género va a dar un salto cuantitativo y cualitativo. Anna Caballé muestra que, aunque la influencia francesa sobre esta modalidad literaria ha sido posible<sup>618</sup>, al tópico de esta dependencia de la literatura autobiográfica en nuestras letras, sólo se puede contestar con los textos autóctonos que ejemplifican una saludable continuidad:

La praxis autobiográfica se desarrolla en España a partir de esquemas propios, autóctonos y ya elaborados narrativamente mucho antes de la *Vida* de Torres, por el Arcipreste de Hita o el anónimo autor del Lazarillo. Esquemas o modelos propios, digo, que se asientan en la comicidad, la forma bufonesca de presentarse y un escepticismo de fondo que impregna la escritura autobiográfica española de una coloración especial. Más partidarios de la máscara literaria que de la desnudez espiritual, los autobiógrafos españoles –aparte la mística– son seres, por lo general, estoicos o barrocos, pero encastillados en una especie de dignidad personal que les fuerza al relato distorsionado y argumental sometido a los vaivenes de la fortuna.<sup>619</sup>

Muchos son los autores que abordan la cuestión de si existe autobiografía antes de la época Moderna donde se da por supuesto el nacimiento de un género que responde a una nueva concepción del individuo y como padres de esta nueva forma de escribir se señalan al francés Montaigne, a Bacon y a Rousseau, al ser plenamente conscientes de la novedad de lo que están haciendo. Sin embargo, muchos teóricos consideran que el germen de estos escritos se encuentra en las memorias o vidas religiosas de los textos de

---

<sup>615</sup> El *Libro de la vida* constituye el eslabón intermedio entre las *Confesiones* de San Agustín (prototipo del género) y las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. “En resumen, lo que nació como un informe de consulta privada y se previó, desde fuera, desarrollar como tratado doctrinal, crece en forma de activa pedagogía mística, inserta en lo autobiográfico.” García de la Concha, V.: *El arte literario de Santa Teresa*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 192-193.

<sup>616</sup> Juan Marichal pone como prototipo de autobiografía burguesa la vida de Torres Villarroel, cuya temática preferente era “el ascenso social y económico de un hombre originariamente oscuro.” Marichal, J.: “Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo”, *Papeles de Son Armadans*, XXX, Imprenta Mossen Alcover, Palma de Mallorca, 1965, pp. 297-306.

<sup>617</sup> Durán López, F.: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero & Ramos, Madrid, 1997.

<sup>618</sup> Caballé, A.: “Repercusiones de la literatura memorial francesa en España”, en Lafarga, F. (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 57-65.

<sup>619</sup> *Ibidem*, p. 64.

San Agustín y Santa Teresa o, incluso, en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan. El profesor Esteban Torre alude a que, además de ser una obra de contenido científico, presenta un estilo literario original: “El lector juzgará por su cuenta si esta obra, original y atrevida, precursora de las ciencias de orientación profesional, inspiradora tal vez de Cervantes, es además uno de los textos literarios –literarios, sin restricciones– más representativos de la etapa renacentista de nuestros Siglos de Oro.”<sup>620</sup> Por otra parte, con respecto al auge de este tipo de literatura a partir del siglo XX en España, leemos:

En el siglo pasado brillaron con luz propia tres grandes etapas en nuestra historia literaria: el llamado 98: Unamuno –con toda su literatura egocéntrica y sus recuerdos de niñez y mocedad, diario íntimo, etc.–; Baroja –con sus vueltas en el camino de la vida, que constituyen un monumento al género– o Azorín y sus Memorias inmemoriales. El grupo del 27, con sus monumentales y bellísimos epistolarios (Lorca, Guillén, Salinas, Aleixandre, etc.) sus vidas en claro (Moreno Villa), sus vidas en verso (Cernuda). Y el grupo de la España peregrina, la del exilio, estudiado certeramente por Rosa María Grillo: R. Alberti, F. Ayala, M. Zambrano y R. Chacel. La del autoexiliado Gómez de la Serna, con su *Automoribundia*.<sup>621</sup>

Utrera Torremocha y Cernuda meterla aquí Esa referencia expresa a Baroja de uno de los mayores expertos en el estudio de la escritura autobiográfica como discurso literario y semiótico señala específicamente el relieve de la obra memorialística barojiana como un monumento al género.<sup>622</sup> Y en lo referente a profundizar en qué consisten unas memorias, Romera Castillo señala asimismo:

Las memorias denotan una composición, en que el autor refiere solamente los hechos que él mismo ha llegado a saber, o en que se halla personalmente interesado; o que ponen a las claras la conducta de algún personaje, o las circunstancias de la acción que toma por asunto. Lo que principalmente se requiere de este escritor es que sea animado e interesante; que dé noticias curiosas, y útiles; y que informe de algunas particularidades dignas de saberse.<sup>623</sup>

---

<sup>620</sup> Torre, E.: “Introducción” a *Examen de ingenios para la ciencias*, Torre, E. (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 9-45, p. 45.

<sup>621</sup> Romera Castillo, J.: *De primera mano*, cit., p. 21.

<sup>622</sup> Puede compararse con la opinión de Max Aub cuando en su manual de literatura expone lo siguiente acerca del autor vasco: “Escribió alrededor de 60 novelas, junto a las que deben señalarse los tomos de sus Memorias, curiosísimas, llenas de pasión, de rencores, manías, recuerdos, críticas, semblanzas de amigos y enemigos, etc.” Aub, M.: *Manual de historia de la literatura española*, Akal, Madrid, 1966. pp. 480-483. De similar opinión es García Pavón cuando define las memorias de Baroja como una obra singular: “Baroja ha dejado además del testimonio singular de una época gloriosa para las Letras españolas, un documento personal de inigualable valor.” García Pavón, F.: “Las Memorias”, *Baroja y su mundo*, cit., pp. 296-303, p. 296.

<sup>623</sup> Romera Castillo, J.: *De primera mano*, cit., p. 187.



El objeto coincide, aparentemente, con el objeto de la historia, esto es, dar cuenta de los hechos de cierta relevancia. Además, serán referidos con objetividad, fidelidad y exactitud al igual que hace el historiador. El escritor de memorias, por otra parte, narra desde una perspectiva subjetiva, aunque menos que la manifestada en otros géneros autobiográficos, puesto que el memorialista mira al exterior. Por tanto, se muestran dos maneras de interpretar las memorias, o son un género externo que da cuenta principalmente de hechos históricos relevantes en los que el memoriógrafo ofrece su propio punto de vista, o se observan como un género intimista, emparentadas con la literatura autobiográfica y cercanas a subgéneros confesionales como el diario y la carta.

Sin embargo, sabemos que los límites son siempre móviles y fluidos cuando de arte se trata. No obstante, en un estudio de teoría literaria es preciso ordenar y deslindar en la medida de lo posible las estructuras constantes de unos textos adscritos, en este caso, al espacio autobiográfico. Y Baroja mismo no ve el género que está ensayando como algo que no exija exactitud y sinceridad. Sus continuos comentarios sobre la precisión, la exactitud, sinceridad y veracidad que tiene que tener, no sólo el género autobiográfico, sino toda obra considerada literaria, nos hacen ver que en esta clase de escritos la identidad entre autor, narrador y personaje obliga a ser veraz y exacto en lo que se cuenta hasta el más mínimo detalle. Por ello, desde el principio, en el prólogo de su primer volumen, aclara lo que para él representa escribir unas memorias:

Yo no tengo la costumbre de mentir [...] Yo pienso que puedo hablar de mí mismo sin sentir ningún entusiasmo egotista, físico o intelectual. Me figuro que puedo desdoblarme en un actor y en un espectador; en un actor a quien puedo juzgar, naturalmente, con cierta benevolencia, de padre a hijo. Respecto a la verdad de los hechos que yo cuento, yo la tengo por exacta; pero no me chocaría nada que muchos pequeños detalles estuvieran transformados por el recuerdo (*DUVC*, I, 35).

Y, algo más adelante, precisa para que no haya sombra de duda al respecto:

Al lector amigo le tengo que advertir que recogeré aquí todos los detalles que encuentre sobre mí, por muy vulgares, pesados y prolijos que parezcan. Creo que en un libro como este, de recuerdos, sólo el detalle tiene algún interés. Lo demás, en mi opinión al menos, no lo tiene. Hasta tal punto creo así, que un libro de recuerdos de una cocinera o de un mozo de café con detalles minuciosos me parece que puede ser interesante, y una autobiografía en cambio, de un general o un príncipe, con frases retóricas y rimbombantes, me parece algo aburrido e indigesto. Una vida vulgar contada con detalles y con sencillez puede ser para mí amena y entretenida; en cambio, una vida llena de accidentes, explicada con una retórica pretenciosa, me parece aburrida e

insoportable. [...] Voy a coger de mis novelas todo lo que tenga aire autobiográfico y darlo junto en el mismo libro (*DUVC*, I, 44).

Hemos querido traer a colación esta larga cita porque refleja con claridad las principales ideas de Baroja sobre lo que está empezando a escribir y de lo que ya adivina, a su vez, con alto vuelo. No es el contenido de la obra lo primordial para que estos escritos adquieran interés en el lector, sino la forma de contarlos. Trata, en definitiva, asuntos que en la actualidad son temas de debate en teoría literaria, y, además, resulta pionero en gran medida de una forma de escribir autobiografías que algunos estudiosos señalan que se da a partir de la década de los setenta del siglo pasado.<sup>624</sup> Si al referirnos al ensayo se indicó que no hay ensayos sino ensayistas, puede afirmarse también que la autobiografía va adquiriendo entidad a medida que el escritor se va haciendo en la escritura. Por lo que los distintos tipos que alberga la literatura intimista estarán presentes, a menudo confundidos, en un texto en que el sujeto se objetiva para darse a conocer a él mismo y a los demás. Para ello, sólo cuenta con la verdad de los hechos y la exactitud de unos recuerdos transformados por la memoria. De esta manera, Baroja pone en escena otra cuestión espinosa, la veracidad de unos hechos que, a la vez, reconoce que son transformados por la memoria. Más adelante se estudiará también cuáles son sus ideas sobre el concepto y la función de lo que, “en su opinión, al menos” (*DUVC*, I, 44), es la literatura.

La cita de Baroja dedicada al lector que aparece escrita en el prólogo del primer tomo de sus memorias (*DUVC*, I, 44) hace, inexcusablemente, que analicemos la opinión del autor sobre qué son unas memorias, sus diferencias y semejanzas con la autobiografía y a qué género exactamente pertenece su libro objeto de estudio en este trabajo. De esta manera y en respuesta a la primera cuestión, se debe apuntar que Baroja utiliza a veces el concepto de memorias y el de autobiografía como equivalentes. De ahí que en las palabras anteriormente citadas se observa el uso indistinto de ambos

---

<sup>624</sup> Esta opinión es compartida por estudiosos como García de Nora, Francisco Rico, Darío Villanueva, Gonzalo Sobejano, Romera Castillo y Anna Caballé. Véanse las obras recogidas en la bibliografía de este trabajo. Sirva como botón de muestra la influencia que la obra barojiana ejerce sobre la literatura española contemporánea según Eugenio García de Nora: “Ni el cervantismo ensayístico de Azorín ni el tenue y disperso de Valle-Inclán (autores del 98 muy leídos en los primeros lustros de postguerra) pudieron fomentar en escritores jóvenes la asimilación del posible modelo. [...] Más eficacia pudo tener, a la larga, la novela caminada y conversada de Pío Baroja, en la que no es raro tropezar con un hombre empujado a la aventura que dialoga por caminos de perfección o de imperfección con otro hombre más discursivo y menos alterado.” García de Nora, E.: “Reflexiones sobre Cervantes”, *Novela española contemporánea*, cit., p. 135.

términos. Sin embargo, Baroja conoce perfectamente lo que los diferencia y asemeja y no sólo expone dicha opinión en sus memorias, sino que en obras precedentes ya se observa sus ideas al respecto. Será útil recordarlo en uno de sus primeros libros autobiográficos:

El que vaya leyendo las páginas de *Las horas solitarias* verá que al hablar de la actualidad no me refiero precisamente a la actualidad política ni a la internacional, sino a la actualidad de una persona en un tiempo; es decir, a la representación de la vida ambiente en mi conciencia en el momento que pasa. Un libro que comienza con este propósito no puede tener un plan arquitectónico, y éste no lo tiene. (*Ensayos*, I, 447)

Baroja sabe que está escribiendo un libro autobiográfico, por eso especifica que no se va a referir en su libro a la actualidad política sino a la actualidad de una persona en su tiempo, a la representación de la vida ambiente pero percibida ésta desde su conciencia. Estas palabras recuerdan la definición clásica de la autobiografía como un discurso subjetivo de la historia de una vida individual.<sup>625</sup> A continuación señala el escritor otra de las características del género, cuya función es referencial pero que inevitablemente es construido mediante la imaginación: “He ido escribiendo sin orden lo que me ha ido pasando por la imaginación y me han sugerido los acontecimientos.” (*Ensayos*, I, 447) Pero, además, expone un rasgo más del género como es el deseo de autojustificación ante los demás y la utilización de máscaras que ayudan a una representación de la personalidad, de tal forma que, en ocasiones, el mismo escritor acaba por tomar la careta como imagen fiel de su yo:

Se siente a veces el deseo de averiguar cómo se representa uno ante los demás. No cabe duda que un hombre en presencia de otro se modifica y, a su vez, modifica también él. Parece que allí donde uno va tiene su careta preparada, que se la pone al llegar. Cuando uno está solo supone que ya aquella cara es su cara, pero muchas veces parece también una máscara y que es uno farsante consigo mismo (*Ensayos*, I, 472).

Por último, y como se refleja en la cita, Baroja alude al dialogismo del género cuando aborda que la intención del escritor consiste, muchas veces, en esa curiosidad por averiguar la imagen que tienen otras personas de su yo y esta atención hacia el otro implica, inexorablemente, que tanto uno como otro acaban transformados. El escritor vasco se da cuenta de que la representación de su vida viene motivada por conocer la

---

<sup>625</sup> Para la definición del término véase: Lejeune, P.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, cit., p. 50.

imagen que se tiene ante los demás en un acto recíproco con el lector, ya que este también se representa y modifica con la lectura. Esta característica es propia de la autobiografía. Resulta oportuno citar aquí las palabras de Paul John Eakin al respecto:

Yo sospecho que el conocimiento intuitivo que tiene el autor de cómo la narración autobiográfica afecta al lector lo lleva a explotar su potencial referencial para dotar a ese referente primordial, el yo, con una realidad que de otra manera podría no tener. Además, en la reciprocidad especular del mundo de la autobiografía el autor como lector encuentra su pareja en el lector como autor, ya que la involucración del lector en la conciencia del autor, que parece intrínseca al funcionamiento del texto autobiográfico, en última instancia es referencial; los lectores, y tal vez especialmente los críticos, son autobiógrafos potenciales.<sup>626</sup>

Tanto el estatuto referencial del texto como la atención desplazada hacia el lector, ideas analizadas hoy día por los estudios de la autobiografía<sup>627</sup>, ya aparecían vislumbradas por Baroja en sus primeros escritos. En *La caverna del humorismo* dejó escrito que el lector mismo es un creador cuando interpreta la obra: “Una lectura es una interpretación y, en parte, una creación. El que lea y recoja los movimientos espirituales de un autor se identifica con él, porque tiene, sin duda, algo de común con él.” (*Ensayos*, I, 769) Una opinión parecida ya la había expuesto en páginas anteriores de la misma obra:

El hombre del público que aclama a sus héroes, a sus poetas, a sus artistas, se aclama en parte a sí mismo; el técnico que sabe aplicar un invento, se identifica con el inventor. El político que ve un ideal en Robespierre o en Bismarck; el pintor que mira su maestro en el Tiziano o en Goya; el literato que tiene una admiración entusiasta por Shakespeare, por Goethe o por Tolstoi, todos ellos ven en sus modelos una proyección mejorada de sí mismos y son creadores mientras los interpretan. (*Ensayos*, I, 711)

Años después, Baroja decide pronunciar un discurso de carácter autobiográfico para su entrada en la Academia, poniendo como en una mesa de disecciones su juventud, y confiesa que el principal motivo de revelar datos de su existencia es por haber vivido en una época crítica de España donde se respiraba “el fracaso de la juventud.” (*Ensayos*, II, 1202) Baroja declara así que la historia de una personalidad adquiere importancia cuando refleja el síntoma de un país. Adelantándose así a las nuevas interpretaciones de la autobiografía como un discurso en el que necesariamente

---

<sup>626</sup> Eakin, P. J.: *En contacto con el mundo (autobiografía y realidad)*, Megazul, traducción de Á. Loureiro, Madrid, 1994, p. 47.

<sup>627</sup> Recuérdese la estructura triangular de la que habla Loureiro. Véase la nota 422 de este trabajo.

tiene que hacer su aparición el “yo social.”<sup>628</sup> Una cuestión que es abordada por Beatrice Patt en su estudio sobre Baroja al indicar que el escritor expresó fielmente mediante su obra literaria, y a la manera de un cronista, las esperanzas y desilusiones de su generación:

Baroja expressed successively in the course of his literary lifetime both the nihilism and hopes of his generation, the dismay of the intellectual in the face of corruption and violence, and the intense melancholy of that characteristic twentieth-century phenomenon, the displaced person. The complete works of Baroja are a chronicle of the author's times, the concrete evidence of a talent that is primarily reportorial.<sup>629</sup>

Es la tensión entre la subjetividad, por una parte, y las formas culturales disponibles para su expresión, por la otra, la que estructura en todo momento la actividad autobiográfica. Elisabeth Bruss, estudiosa que junto con Lejeune sentó las bases de la autobiografía moderna destacando de esta principalmente su función ilocutiva, manifiesta la influencia de la cultura en el discurso del yo y especula que la autobiografía podría simplemente llegar a ser obsoleta si sus características definitorias, tales como la identidad individual, cesaran de ser importantes para una cultura en particular.<sup>630</sup> Pero no sólo esta influencia es el cimiento de la autobiografía moderna, sino de toda manifestación artística. La originalidad de una obra literaria no estaría en los temas, “sino en la manera de sentirlos.”<sup>631</sup> Y por eso, para Baroja el escritor de verdadero talento es aquel que siente su época y comprende lo que hay en ella:

Los hombres de gran talento ven relaciones entre las ideas que los demás no advierten. El escritor que siente la época y que comprende lo que hay en ella de específico y de latente y sabe expresarlo, es el que hace la obra de trascendencia, pero muchas veces el medio popular no lo nota y el erudito tampoco. (*Ensayos*, III, 250)

De manera que el escritor vasco entiende que la autobiografía y las memorias, aunque situadas en un terreno fronterizo, son géneros literarios siempre y cuando sus formas sean una proyección hacia el exterior que traduzcan un modo de sentir del

---

<sup>628</sup> Bousoño, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968, p. 21. El crítico refiriéndose al valor de la circunstancia orteguiana para la estructuración del yo comenta: “Nuestra personalidad no queda, pues, agotada en el yo íntimo; abarca, insisto, el yo social, muchos más importante cuantitativamente que aquel.” *Ídem*.

<sup>629</sup> Patt, B. P.: *Pío Baroja*, Twayne Publishers, New York, 1971, p. 171.

<sup>630</sup> Bruss, E.: *Autobiographical Acts: The Changing situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. El primer capítulo está traducido al castellano, “Actos literarios”, *Suplementos Anthropos*, 29, diciembre, 1991, pp. 62-79.

<sup>631</sup> Unamuno, M.: “La poesía de Manuel Machado”, en *Alma. Museo. Los cantares*, Librería de Pueyo, Madrid, 1907, pp. IX-XXVII, XIII.

hombre y de su medio ambiente: “El hombre cambia al hacerse viejo, se le va palideciendo y ensombreciendo el ambiente, se le reduce y achica el porvenir. Muchas veces este fenómeno interno lo llega a considerar como externo y a proyectarlo hacia fuera.” (*Ensayos*, II, 1201) Y expondrá detalladamente en sus memorias y en numerosos artículos ensayísticos los rasgos que forman el espacio híbrido de lo autobiográfico. Baroja intuye una teoría literaria de la autobiografía que años después quedará sistematizada. Un ejemplo más se observa en la siguiente declaración del escritor: “Al pensar en esto, tanto como en mí pienso en otros muchos que vivieron en mi época, que la mayoría no llegaron a salir a la superficie y que tuvieron su carácter.” (*DUVC*, I, 54) Esta idea coincide con la del profesor Romera Castillo al comentar que el hombre vive en un estado autobiográfico continuo, pero que sólo unos pocos realizan un acto de escritura a través del cual dejan huellas de su personalidad.<sup>632</sup> Baroja sabe de aquellos que se encierran dentro de su alma como respuesta a la vileza del medio ambiente. Sólo el escritor es capaz de encontrar en su interior un oasis donde refugiarse y encontrar la dicha. Y todo aquel que traduce y comunica dicho estado interno se convierte en un autobiógrafo de su vida:

En medio de las andanzas de la vida del día, se ha experimentado el contacto del sableador sinvergüenza en la calle, del pincho de la casa de juego en el café, del periodista chanchullero en la redacción; se ha cambiado una palabra amable con un idiota a quien desprecia y que lo desprecia a uno; se ha adulado a un político ilustre que no sabe ni escribir, lo que no es obstáculo para que sus discursos estén guardados en el Diario de Sesiones como bloques finísimos de elocuencia parlamentaria; se ha cubierto el alma de lepra, y cuando se llega al silencioso rincón en donde se vive, se respira más libremente ante las cuatro blancas y frías paredes del cuarto. En medio de esta vileza ambiente, en este mundo del chanchullo, del hampa, del baraterismo, hay algunos oasis tranquilos en donde se respira serena placidez. (*Ensayos*, I, 146)<sup>633</sup>

Jesús Camarero, siguiendo las tesis de G. Gusdorf, dice que la escritura del yo presupone un ensayo de rehabilitación, esto es, un esfuerzo por superar una realidad mediocre mediante la voluntad de rectificación y de perfeccionamiento del individuo.<sup>634</sup> Baroja igualmente alerta en un artículo titulado reveladoramente “El culto del yo” (*Ensayos*, I, 134) la urgencia de nunca sacrificar la personalidad a nada ni a nadie. Las

---

<sup>632</sup> Romera Castillo, J.: *La literatura como signo*, cit., p. 55.

<sup>633</sup> El escritor es un autobiógrafo cuando mira en su interior y halla el sentido de la vida que le rodea mediante una meditación sobre sí mismo, su interior, ajeno a las circunstancias externas. Y finaliza así el artículo: “Yo he creído muchas veces –quizá equivocadamente– que ahí dentro, en esos interiores tranquilos, debe refugiarse la dicha. Se me figuran esos talleres de artífices modestos oasis de paz, de serenidad, en medio de estos desiertos de egoísmo, de miseria moral, de abyección y de vileza.” *Ídem*.

<sup>634</sup> Camarero, J.: *ob. cit.*, p. 57.

ideas de este artículo respecto a la necesidad de un cambio de valores mediante romper todas las leyes de la sociedad: “al que, llevado por una gran pasión de amor, salta por encima de la ley, no hay que vituperarle sino aplaudirle” (*Ensayos*, I, 135), la necesidad de una voluntad enérgica para conseguirlo: “todo lo que se quiera enérgicamente merece ser conseguido” (*Ensayos*, I, 135), el culto exacerbado a la individualidad incluso sacrificando la moral si es preciso y la necesidad de la autoafirmación del yo “para poder vencer en la lucha por la vida” (*Ensayos*, I, 135), sitúan a dicho ensayo claramente en la estirpe nietzscheana. Y pasará a ejemplificar quiénes son aquellos que no se contentan con el medio en el que les ha tocado vivir y necesitan influir sobre los demás:

Hay hombres que no les basta con el triunfo personal en la lucha por la vida y necesitan influir sobre las voluntades ajenas; necesitan convertir su ley particular en ley general. Estos hombres, que tratan de cambiar el ambiente de los otros, porque si no la vida suya sería imposible, son los reformadores en política, en religión, en arte. (*Ensayos*, I, 135)

Además, el escritor describe el desajuste entre esta individualidad enérgica reformadora de la vida y su desajuste con el ambiente:

Ése debe ser nuestro deseo. Agotar todos los instintos, derrochar todas las energías. Pero hay un mundo que lo impide; es un mundo de impotentes, de pálidos espectros, que monopolizan las mujeres y no las fecundan; que monopolizan el dinero y no lo emplean; que lo monopolizan todo y lo guardan todo. Es lástima; los que tenemos el mundo de deseos, de instintos no satisfechos, debíamos reunirnos para enterrar vivos a todos esos impotentes que nos impiden realizar nuestras ansias de poder, de amor, de orgullo. (*Ensayos*, I, 136)

En su obra novelística, y, en general, en toda su obra, lo importante será recoger el testimonio individual que contenga toda una concepción del hombre y de su medio ambiente, pudiendo definirse su narrativa como antropológica. Maravall ve en el estilo de narrar barojiano el ejemplo de *poiesis* en sentido griego, esto es, una poetización de materiales sueltos que no tendrían ningún sentido si no pasaran por un procedimiento de narravitización, donde es el escritor quien moldea las impresiones sueltas de un ambiente y las convierte en el testimonio de una vida. Es por eso, que en el escritor vasco no haya grandes diferencias entre la historia y la novela:

Baroja puede servirse ampliamente de la Historia. Ni ésta, ni la pura invención, podrían darnos, en tanto que de ellas no obtuviéramos más que materiales sueltos, el testimonio de la vida. Esta la crea el escritor poéticamente –en el sentido etimológico de la *poiesis* griega– sacándola del fondo de esos materiales y haciéndola patente ante nosotros, con ese método de narración. Y

ello nos explica el fenómeno literario de que haya tan poca diferencia, en el conjunto de la obra barojiana, entre novelas históricas y novelas de invención.  
635

Por ello, Baroja encomia en sus memorias la autobiografía de Goethe por reflejar el espíritu de su autor “que lucha por escaparse de la mediocridad del ambiente.” (*DUVC*, I, 50) Debido a lo anteriormente expuesto, el escritor vasco deja constancia de que en sus tomos memorialísticos aunque hay aire autobiográfico, pues hablar de uno mismo es inevitable en unas memorias<sup>636</sup>, aparecen, también, sus impresiones sobre el medio ambiente; de ahí que el género memorialístico sea el más propicio para reflejar la labor que se propusieron los intelectuales españoles hacia finales del XIX. Estos se lanzaron a la tarea de descubrir el verdadero espíritu patrio y de indagar en las costumbres y manera de ser de un pueblo, para conseguir, así, la redención de España: “Que todo eso es hablar, que la redención de España es muy difícil, y, además de difícil, muy larga, ya lo sé. Como he dicho antes, tan lejos vamos de ese camino, que creo que no hemos llegado ni siquiera a descubrir España.” (*Ensayos*, I, 145) El escritor vasco indica que el punto de partida sería encontrar un ideal: “Hallado el ideal, armonizar las conquistas de la civilización con el carácter y la manera de ser nuestra sería cosa inmediata y fácil. Pero primeramente hay que hallar ese ideal, definirlo, concretarlo. Hay que sondear en el espíritu de la patria y en el espíritu de la región.” (*Ensayos*, I, 141) Este sondeo y análisis del medio ambiente impulsará que Baroja insista en reflejar con sus textos didácticos-ensayísticos, especialmente sus memorias, las anécdotas y en la descripción de tipos conocidos de la época que va desde el comienzo del siglo XX hasta la década de los años 40.<sup>637</sup>

---

<sup>635</sup> Maravall, J. A.: “Historia y novela”, en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit., pp. 423-447, p. 442.

<sup>636</sup> Baroja, P.: *Las inquietudes de Shanti Andía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 45. Novela que en sus primeras páginas recoge lo que persiguen unas memorias. Véase como ejemplo la introducción en la que se justifica la recreación de un pasado inmediato para estar más a gusto con personajes y ambientes, y las palabras de Shanti que escoge la individualidad y el dialogismo como requisitos al escribir sus memorias.

<sup>637</sup> Es Baroja quien radiografía la labor que tenían por delante y en la cual se entrevé el papel esencial que podía jugar el género memorialístico: “Nuestros sabios y eruditos no han sabido hacer nada respecto a eso. Para que se hayan llegado a conocer muchas de las cosas buenas de España, han tenido que venir sabios y críticos extranjeros. No tenemos una historia de nuestra vida pasada, ni una historia de nuestra arquitectura; el país donde han nacido los más grandes pintores del mundo no tiene ni aun siquiera un manual completo de historia de su pintura escrito por autor español. Sólo Menéndez y Pelayo ha hecho algo con relación a la literatura y a la filosofía españolas; pero lo ha hecho con criterio de ultramontano, lleno de prejuicios y de preocupaciones. No sabemos lo que era España en la época más típica suya, en los siglos XV y XVI, queremos hacer revivir su espíritu, ¿Cómo, si no lo hemos descubierto todavía?” *Ensayos*, I, 140.



Los escritores de fin de siglo se ven impulsados a desarrollar la tarea del verdadero intelectual, que no sólo debe convivir con los hombres, sino, sobre todo, comprenderlos. En *Las horas solitarias* Baroja menciona el ejemplo de Goethe, como prototipo de un poeta de una superioridad intelectual enorme e indica en qué consiste la labor desarrollada por un verdadero poeta: “Tanto como su inteligencia y sus obras, se puede admirar en el poeta su vida. Goethe convivió con los hombres más ilustres de su tiempo, y no sólo convivió con ellos, sino que los comprendió.” (*Ensayos*, I, 545) Y con esta intención de comprender el ser español y hallar, en consecuencia, un nuevo ideal, el escritor vasco escribe un ensayo, “Revisión necesaria”<sup>638</sup>, donde denuncia la idea pobre que en Europa se tenía de España y la necesidad de apagar “esos murmullos siniestros que corren por Europa para deshonor nuestra.” (*Ensayos*, I, 205) Y de manera lúcida y visionaria ve la urgencia de hacerlo mediante realizar un examen de conciencia que buscara la recuperación del país:

¿Cómo nos va a asombrar a nosotros la leyenda de la crueldad española que corre por Europa? No nos puede asombrar, porque tiene mucho de cierta, porque tiene mucho de real. ¿Qué hacer ante eso? Yo no veo más que un medio de saneamiento: la revisión. Hay que revisar todos los resortes, todos los engranajes de la vida española, hay que contrastar nuevamente muchas leyes, muchas ordenanzas, muchos decretos. Al mismo tiempo hay que sanear agrupaciones políticas, organismos civiles y militares, someter a la crítica los políticos, los literatos, los generales, los magistrados. Si España no emprende la revisión de sus organismos y de sus prestigios, si esa bola de nieve de nuestra crueldad, de nuestra ignorancia, de nuestra torpeza y de nuestra insensatez va creciendo en España, el porvenir de nuestro país va a ser muy negro. (*Ensayos*, I, 206)

Baroja se encuentra dentro de un grupo de intelectuales cuyo nexo de unión es la negación de la España constituida a finales del XIX, que se encontraba retrasada con respecto a Europa. Y, es precisamente, este objetivo el que conduce a Baroja a ensayar nuevas formas literarias en las que ve la importancia de las memorias y de los ensayos para que el lector conozca en profundidad el ambiente de su época y acompañe al escritor en la tarea de regenerar el país. Todos se encuentran disconformes con el ambiente social que se respira en la nación y emprenden una crítica en todos los órdenes, empezando por el ámbito artístico. Ortega y Gasset les definió como no-

---

<sup>638</sup> “Para nosotros es triste, es amargo ser nuestra nación de tal modo desprestigiada, pero es así. Europa tiene de España una idea pobrísima, y el tiempo pasa y esta idea persiste y se extiende y se generaliza. [...] Europa ve que España, a pesar de los desastres sufridos, se empeña en no ser una nación europea. Europa ve que España no ha hecho la limpieza necesaria de sus hombres funestos, que trata de sostener el prestigio de sus ideas arcaicas y de su gente fracasada.” *Ensayos*, I, 204.

conformistas y dilucidó en qué consistía el movimiento: “Se trata de una nueva sensibilidad emergente: por lo pronto se trata de eso sólo. Todo renacimiento supone una previa variación de la sensibilidad radical.”<sup>639</sup> Y dentro del grupo de estos intelectuales, según Ortega, sobresale Baroja como símbolo de esa sensibilidad que niega por naturaleza. El filósofo valoró siempre en Baroja su sinceridad, no obstante, en su faceta como escritor de novelas lo ve incapaz de que estas echaran a volar dentro del panorama literario. Sus novelas no le gustan, carecen de una construcción lógica, de una estructura y “la dispersión”<sup>640</sup> y el desorden que ve en ellas es para Ortega un defecto: “por su injustificable caprichosidad e inconexión.”<sup>641</sup> Además, le recrimina su excesivo autobiografismo, que impide que el personaje viva por sí solo de forma independiente al autor. Sin embargo, precisamente lo que Ortega y Gasset ve como defectos en la novelística de Baroja, no es más que rasgos de esa nueva sensibilidad que había hecho sus primeros incursos en la poesía y se iba adentrando en el terreno narrativo. El mismo Ortega reconoce que la generación de Baroja se parecía a esa gente que un incendio los ha arrojado de su casa y andaban despavoridos buscando otro albergue.<sup>642</sup> Como vería Beatrice Patt, lo que en la novela decimonónica se veía como un caos, en el estilo ensayístico de Baroja era diversidad y riqueza.<sup>643</sup> Es por esto que muchos críticos coinciden en afirmar que Baroja escribe con un estilo nuevo, su prosa tenía algo distinto a la del XIX. Su fragmentarismo, la sensibilidad variable a los cambios del entorno, el impresionismo visual causado en el paseante solitario por lo que ve a su alrededor, eran características que ejemplificaban lo que anunciaba Proust para la nueva literatura, sinceridad y originalidad: “Para figurarse una situación desconocida, la imaginación toma prestados elementos conocidos y por eso no se la figura. En cambio, la sensibilidad, hasta la más física, recibe por así decir la estela del rayo, la firma original y largo tiempo indeleble del acontecimiento nuevo.”<sup>644</sup>

El autoexamen de conciencia y la revisión urgente se tradujeron en el auge de una práctica antigua, pero de denominación genérica nueva. Si la vida era naufragio y la

---

<sup>639</sup> Ortega y Gasset, J.: “Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa”, en *Obras Completas*, IX, Alianza, Madrid, 1983, pp.477-501, p. 495.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>641</sup> *Ídem*.

<sup>642</sup> *Ibidem*, p. 497.

<sup>643</sup> “What is chaos in a novel is diversity in the essay, and the movement and change that are so often unmotivated in the works of fiction are fully justified in collections that do not pretend to unity or harmony.” Patt, B. P.: *ob. cit.*, p. 158.

<sup>644</sup> Proust, M.: *ob. cit.*, p. 359.

autobiografía vocación y circunstancia, según Ortega<sup>645</sup>, algunos escritores, como es el caso de Baroja, se decidieron por un tipo de escritura perteneciente al espacio autobiográfico, ya fuera siguiendo un modelo ensayístico o uno de memorias, que pretendiera el esclarecimiento del ser humano y de las circunstancias que le envolvían. Interesante es la opinión de Manuel Alberca al mencionar que don Pío fue una de esas personas de escasa biografía fuera de la abundante escritura de sus obras, pero no por eso dejó de expresar narrativamente al máximo las experiencias vividas. “Afortunadamente fue Baroja un escritor que nos dejó unas extensas memorias, de desigual valor en lo íntimo y muy ricas en cuanto a datos e informaciones culturales e históricas del periodo que abarcó su vida.”<sup>646</sup> Este especialista en literatura autobiográfica menciona, además, que una de las formas que tiene Baroja para manifestar su presencia en la ficción es con un autobiografismo de carácter ideológico “por el cual la ideología y el talante del creador inspira los discursos o actitudes de los personajes del mismo modo, valga la comparación, que el talante de los padres acaba por impregnar y conformar a veces a los hijos.”<sup>647</sup> Por eso, para Alberca, bajo esta forma de autobiografismo se podría estudiar buena parte de la obra novelística del escritor guipozcoano. Pues bien, no sólo en su novelística, en el caso de las memorias Baroja expone sus ideas prácticamente con ese mismo procedimiento de autobiografismo ideológico que hay en sus novelas. Sólo que ahora es él, como si fuera uno de sus personajes, quien va contando los hechos, describiendo a las personas con las que se encuentra y reflexionando las causas y consecuencias de sus desajustes con el entorno. Finalmente, esto conduce a corroborar lo que el crítico García de Nora opina del valor de las memorias barojianas:

Una curiosa colección de reflexiones, anécdotas y comentarios [...] que disfrazan apenas la personalidad y circunstancias reales del autor, con el interés, ya mucho más documental que estético, de ofrecernos sus impresiones, cavilaciones y ensueños desde la, esta vez de verdad, última vuelta del camino.<sup>648</sup>

Es cierto que novelas como *El árbol de la ciencia* o *La sensualidad pervertida* son tomadas en cuenta por su alto contenido autobiográfico, el propio Baroja lo reconoce. Ortega, por ejemplo, califica a la primera de autobiográfica: “Andrés Hurtado

---

<sup>645</sup> Véase Sarabia, B.: “Autobiografía y memorias: Alonso de Contreras”, en *ob. cit.*, pp. 139-146, p. 145.

<sup>646</sup> Alberca, M.: *El pacto ambiguo*, cit., pp. 120-124.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>648</sup> García de Nora, E.: *ob. cit.*, p. 228.

es Baroja en primer término; luego es un grupo de escritores que comenzaron a publicar en 1898.<sup>649</sup> Incluso ironizará en el prólogo de *La sensualidad pervertida* sobre la necesidad de la escritura, novelística en este caso, para obtener datos de la existencia. (OC, II, 845) Y ya en la trama, el propio personaje, Luis Murguía, reflexiona: “Se me ha ocurrido escribir unas cuantas notas y divagaciones acerca de mi carácter. Supongo que el recordar lo pasado aclarará mi manera de ser, por ahora, para mí mismo, oscura en su esencia.” (OC, II, 846) Baroja, desde la ficción, siente la necesidad de recordar el pasado como medio de aclarar la manera de ser de uno mismo, que de otra manera permanecería oculta. El novelista es consciente del papel primordial que juega la memoria para dotar de sentido la existencia de sus personajes, unos divagadores empedernidos. Para Carlos Longhurst desde las primeras novelas de Baroja se reflejan estas ideas profundamente imbuidas de un espíritu filosófico o reflexivo: “son novelas cuyos temas giran en torno al significado de la existencia, de la orientación que podemos dar a nuestras vidas, y de la posición del individuo en la sociedad.”<sup>650</sup> Y vuelve a ser en otra de sus novelas donde se recoge la opinión del escritor sobre la memoria. Quintín, el personaje principal de *La feria de los discretos*, comenta sobre esta:

Guardan los arqueólogos como oro en paño curiosos documentos, escritos dos veces, a los que llaman palimpsestos. Son pergaminos en los cuales en épocas remotas se borró la primera escritura, sustituyéndola por otra. En

---

<sup>649</sup> Ortega y Gasset, J.: “Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa”, en *Obras completas*, II, cit., p. 283. Francisco Fuster ha realizado un vasto estudio sobre la novela *El árbol de la ciencia* y su tesis sobre el autobiografismo de la novela resulta muy provechoso para cuando se aborda la concepción de la historia en Baroja y su idea de la novela histórica: “Mi propuesta para una mejor comprensión de la figura de Andrés Hurtado consiste en afirmar la existencia en él de una doble naturaleza: como trasunto del autor de la novela y como representante de toda una generación de jóvenes españoles que vivieron la crisis finisecular. Así pues, al valor autobiográfico del personaje como instrumento o vehículo de transmisión de las ideas y las experiencias del autor, se sumaría un segundo valor que le viene dado a Hurtado por la capacidad de Baroja para condensar en él las aspiraciones, anhelos y desencantos de esos jóvenes con inquietudes intelectuales que vivieron su particular crisis de valores dentro de la crisis cultural que afectó a la España y la Europa de fin de siglo. Desde este punto de vista, mi opinión es que en *El Arbol de la Ciencia* se da una suerte de juego dialéctico entre lo individual y lo social, lo autobiográfico y lo generacional, lo personal y lo colectivo, de modo que la obra deja de ser una novela estrictamente autobiográfica para convertirse, según la teoría que defiendo, en una magnífica fuente para el historiador interesado en estudiar la crisis de fin de siglo española.” Fuster, F.: “Para leer a Pío Baroja: una meditación de José Ortega y Gasset”, en *Estudios de Historia de España*, XV, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2003, pp. 255-272, p. 268. Por su parte, Patt también ve en la novela histórica de Baroja la posibilidad de acudir a estas como documento histórico, al igual que otros escritos de otros novelistas de su tiempo: “Baroja’s interest in history and in the possibilities of the historical novel was shared by many of his contemporaries, most notably by Galdós and Valle-Inclán, whose *Episodios nacionales* and *Ruedo Ibérico*, respectively, are interesting documents of nineteenth-century history.” Patt, B. P.: *ob. cit.*, p. 126.

<sup>650</sup> Longhurst, C.: *ob. cit.*, p. 12.

tiempos recientes, investigadores tenaces supieron descubrir los borrosos signos, descifrarlos y leerlos. La idea de esos extraños documentos vino a la memoria de Quintín al pensar en su vida. Los ocho años de colegio inglés habían borrado, al parecer, por completo los recuerdos de su infancia. [...] La escritura borrosa del palimpsesto volvía a hacerse comprensible, en la memoria de Quintín se amontonaban recuerdos dormidos en la conciencia, y entre estos recuerdos había cosas tristes, sombrías; algunas, muy pocas, alegres; otras, aún no bien comprendidas por él. (*OC*, I, 660)

La memoria para el novelista es como un investigador tenaz preocupado en recuperar la primera escritura, la original, esto es, la vivencia del protagonista. Aquella puede hacer presente impresiones y fragmentos del pasado. Pero el escritor vasco conocía perfectamente el terreno lúbil en que se mueve la ficción y la realidad y le ocurrió como a sus personajes: “Y poco a poco, de la ficción de parecer pasé a la realidad de serlo.” (*OC*, II, 847) El escritor sabía que el sentido de unos hechos vividos sólo podía darlo la literatura y, por eso, empieza a escribir unas memorias, ahora que empezaba a fallarle esta, para descubrir que la verdad literaria tiene mucho que ver con la vida y que podía conseguirse la autorrevelación por la palabra.<sup>651</sup> Pues “desde entonces, los acontecimientos se ligaban, tenían explicación, una causa, un desenlace.” (*OC*, I, 660)

Baroja se adentra en la literatura memorialística, ya sea a través de la novela histórica o mediante el contar sus recuerdos, porque ha llegado a adquirir esa “conciencia histórica”<sup>652</sup> que inaugura el romanticismo y que resulta tan necesaria para delinear la posición del hombre en su mundo. ‘El español no se entera’ titularía uno de sus artículos, al ser consciente de la incapacidad del individuo de verse y, por tanto, de conocerse a sí mismo: “Así me represento al español andando por la vida, sin plan, sin tino, y, sobre todo, sin fuerza para ver la realidad. En el comercio, en la industria, en la política, en la literatura o en la ciencia, el español apenas ve.” (*Ensayos*, I, 262) Por eso afirma Vila Selma que si este tipo de hombre retratado por Baroja en muchos de sus personajes “alguna vez se entera, habrá adquirido conciencia histórica por primera vez

---

<sup>651</sup> D. Shaw dirá que la importancia de los diálogos de Baroja están en que son una autorrevelación por la palabra. Shaw, D.: “Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica” en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit, pp. 386-390, p.389. Y Ortega, por su parte, comenta: “Siempre dirá lo que siente y sentirá lo que viva.” Ortega y Gasset, J.: “Ideas sobre Pío Baroja”, en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit., pp. 53-89, p. 89.

<sup>652</sup> “Esta actitud mental supone una serie de preguntas, de cuestiones que Baroja se plantea como puntos de apoyo para satisfacer la curiosidad básica: por qué y cómo ocurren los acontecimientos. Esta actitud mental es la médula misma de la conciencia histórica.” Vila Selma, J.: “La conciencia histórica en Pío Baroja”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a don Pío Baroja en el centenario de su nacimiento*, núms. 265-267, Instituto de Cultura Hispánica, 1972, pp. 249-269, p. 259.

de su situación en la vida, de su puesto en el cosmos.”<sup>653</sup> El mejor analista de la realidad únicamente podría ser aquel que alcanzara a escudriñar lo más profundo de la conciencia de cada hombre, que una vez expuesta sobre el escenario, este viera el potencial de sus habilidades, las posibilidades de un mayor desarrollo aunque, por supuesto, también sus limitaciones como ser histórico que era. Baroja resucita con su novela histórica, con sus ensayos y con sus memorias literarias, el proyecto humanista de que el ser humano tendiera siempre a ser más y mejor, pero también que fuera consciente de la compleja relación dialéctica que un individuo independiente entablaba con su entorno, sobre todo cuando este obstaculizaba su potencial y le impedía ver más allá de una caótica sucesión de hechos inconexos. De ahí que para la profesora Iris Zavala el legado dejado por el siglo XIX fuera precisamente la aparición de los sujetos históricos “como creadores de preguntas y de significados.”<sup>654</sup> La novela debía convertirse en ese ancho campo que permitiera al autor y al lector distanciarse de un concepto de la realidad plagado de prejuicios y de lugares comunes, y lograra ampliar, mediante sus formas proteicas, los horizontes vitales, morales e intelectuales del ser humano.

Con su nueva visión literaria de la vida no había cambio en la manera de pensar del escritor, ni abandono de sus preocupaciones existenciales o filosóficas. El arte era reflejo de la vida y la misión del escritor entrañaba “criticar, satirizar, deshacer la falsedad y la mentira.”<sup>655</sup> Son sus mismas ideas, las cuales aparecían en sus primeras novelas, que maduraron en su novela histórica *Memorias de un hombre de acción*, y que volverían a ensayarse en sus ensayos y en sus memorias; pero siempre desde un estilo inconfundible y una perspectiva irónica y, por tanto, crítica:

The shift implies change, but change as a product of personal and professional growth. It implies continuity, a shift of tone and perspective, rather than an abandonment of earlier artistic and philosophical preoccupations. Baroja drew on both the moral universe and the contemporary world to recreate the historical adventures of *Memorias de un hombre de acción*. The series

---

<sup>653</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>654</sup> Zavala, I.: “El legado del siglo XIX”, en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Lissorgues, Y. y Sobejano, S. (coords.), Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 349-356, p. 349.

<sup>655</sup> Iglesias, C.: *El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales*, Antigua Librería Robredo, México, 1963, p. 158.

inevitably reflects the antithetical characteristics, paradoxical approach to life, dialectic of form, and dialogue of ideas already present in his earliest novels.<sup>656</sup>

Por ello, y aunque las novelas tenían que tener la realidad como trampolín, parecemos entrever que Baroja necesita de un género que haga más explícita la relación entre la ficcionalización de la vida y la veridización de la literatura. De ahí que exponga abiertamente la siguiente manifestación de carácter metaliteraria: “Me han dicho que no serán verdad muchas de las cosas narradas por mí. Yo no sé qué objeto se puede tener en inventar sucedidos y anécdotas. Con ganas de inventar y con facultades para ello, me parece más lógico y más natural escribir cuentos o novelas.” (*DUVC*, II, 11) El escritor aprecia y señala la diferencia entre novela y autobiografía; de hecho, en el inicio de sus memorias indica su preferencia como lector por la novela frente al género memorialístico: “Yo creo en las novelas. Creo que las novelas pueden ser amenas y divertidas. Hay, desde el principio de la literatura, cuarenta o cincuenta libros novelescos que he leído y releído con entusiasmo, y que recuerdo con precisión, en cambio, no ya cuarenta o cincuenta, no hay unas memorias que las recuerde con gusto” (*DUVC*, I, 49). Sin embargo, Baroja se decide por escribir las suyas, y señala la selección de hechos que hará para que estas resulten amenas. Debido a que concibe el género como literario reivindica que el interés del lector hacia este tipo de textos radicaría no tanto en el contenido como en la forma de contarlos. Así, una vida de albañil o camarera pueden escribir unas memorias interesantes, ya que la clave estaría en los detalles: “Supongo que haré algo extenso, porque creo que de una vida muy intensa se puede escribir algo relativamente corto; en cambio, de una vida de poco dramatismo, el interés tiene que estar en los detalles” (*DUVC*, I, 47). Además, el autor piensa copiar de sus novelas fragmentos que le parezcan sinceros e interesantes para contar su vida. Entre esas piezas novelísticas se encontrarán algunas de su novela histórica, de ahí que afirme Collins que su obra, desde el principio trata asuntos tan actuales como “the problematic relationship between illusion, truth, and reality, the question of man’s moral responsibility, and the possibility of endowing a fundamentally chaotic, absurd world with order and meaning.”<sup>657</sup>

---

<sup>656</sup> Collins, M. S.: *Pío Baroja’s Memorias de un hombre de acción and the ironic mode: the search for order and meaning*, Books Limited, Londres, 1986, p. 51.

<sup>657</sup> Collins, M. S.: *ob. cit.*, p. 16. De ahí que su objetivo estético no sea otro que, según la autora: “to create meaning and order out of that which is senseless and chaotic and in the process to transcend one’s own all-too-human limitations.” *Ibidem*, p. 178.

Anna Caballé menciona en su libro que, a partir de los años cuarenta los textos autobiográficos en la literatura española evitarán toda referencia a la vida española y que, como resultado, aparece una escritura intemporal y estilizada que huye toda forma de compromiso político con el presente, en el que tan sólo se hallan textos fragmentariamente autobiográficos, de un acusado oportunismo político, con la excepción de las memorias de Baroja.<sup>658</sup> En 1941, Pío Baroja decide, a instancias de un editor barcelonés, escribir sus memorias y estas empezarán a publicarse seriadas desde ese mismo año en la revista *Semana*. Baroja será el único de los escritores del 98 que nos ha legado unas memorias de su vida, escritas *ab initio* con esa específica intención. Sólo disponemos de sus memorias aunque poseemos abundantes ejercicios autobiográficos por parte de todos aquellos que conformaron dicha generación: los textos oblicuamente autobiográficos de Azorín, el autorretrato de Maeztu, Unamuno, la voluntad diarista de Azaña, sin olvidar los versos que con esta intención escribieron los hermanos Machado,<sup>659</sup> signo general de una preocupación común como era la de expresar lo más hondo de sus propias personalidades mediante la escritura. Y esto se traduce en que todos ellos formaron una generación que intentó crear un arte que reflejase el alma del país, su intrahistoria: “no es la realidad que ve su ojo sino el espíritu interior de las cosas que añoraban lo que sugieren sus obras.”<sup>660</sup> Unamuno dejará escrito que se hiciera novela, ensayo o autobiografía, la finalidad era realizar un ensayo de vida o estudio de vida, pero de la vida que se hallaba en los abismos del alma:

¡Nombres, nombres, nombres! Y hasta a la tremenda novela de Emilia Brönte se le puede llamar ‘ensayo’ o si usted quiere ‘estudio’. Ensayo de vida o estudio de vida. Y ello ocurre al margen de lo que los vividores llaman ‘la vida’ en los más hondos y más tenebrosos y más borrascosos abismos del alma.<sup>661</sup>

Los defensores de las nuevas concepciones estéticas consideraban primordial este intimismo vertido en sus obras, junto a la introspección y el autoanálisis. La profesora Celma Valero recuerda que todas estas características neorrománticas son

---

<sup>658</sup> Caballé, A.: *Narcisos de tinta*, cit., pp. 167-170. Además de subrayarse una y otra vez el tópico de la escasa afición a dichos géneros en las letras españolas. Cfr. Torre, G. de: “Memorias, autobiografías y epistolarios”, en *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 75-78.

<sup>659</sup> Manuel Machado en una crisis en que el poeta quiere dejar de escribir, publica *El mal poema*, y en una de sus composiciones afirma: “porque ya no soy joven, aunque aún paso revistas,/ y porque –ya lo dice el doctor–, porque, en suma,/ es mi sangre la que destila por mi pluma.” Machado, M.: “Prólogo-epílogo” a *Poesías completas*, Fernández Ferrer (ed.), Renacimiento, Sevilla, 1993, p. 117.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>661</sup> Unamuno, M.: “Novela, ensayo, estudio”, en *Alrededor del estilo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 93-95, p. 95.



fruto del cultivo exarcebado de individualidad y de la propia personalidad que se dio en este período; una necesidad expresiva que se vio cubierta por los géneros que estamos estudiando. Y añade algo interesante especialmente para el género memorialístico, pues justifica la necesidad de escribir sobre uno mismo pero teniendo en cuenta a los demás: “Al penetrar el poeta en su interioridad, al hurgar en su propia conciencia, profundizaba también en su ser-hombre y se sumergía en la conciencia universal. Abría una vía de participación al lector, que podía no sólo entender sino, sobre todo, con-sentir, com-padecer, fundida su alma con la del poeta, y ambas con el alma universal.”<sup>662</sup>

Pío Baroja cuenta, al iniciar la redacción de sus memorias, que se propone escribir sin un plan previo: “No tengo los recuerdos bien colocados en el tiempo. Los he escrito un poco desordenadamente, a la diablo, como dicen los franceses.” (*DUVC*, II, 11) Ya se ha visto en el capítulo anterior que sus memorias conforman un texto-río que carecen de un cierre apropiado. En total, son ocho libros que carecen de estructura y orientación. Y este rasgo, la progresión desordenada de la escritura –aquí cronológica, allá no–<sup>663</sup> que no acierta a dar con un final adecuado, para algunos estudiosos de su obra es ejemplo de los límites de la empresa del Baroja memorialista. No obstante, en el fragmento que sigue a continuación parece querer salir al paso de posibles reproches sobre su falta de cohesión:

Yo marchó en estos últimos libros de recuerdos a la deriva. No puedo seguir un rumbo seguro y navego caprichosamente a la buena de Dios [...] Aunque a veces quisiera pensar que este centón informe que he escrito puede ser ameno, comprendo que es difícil que lo sea, sobre todo para gente que tiene el gusto de la unidad y la antipatía de lo desordenado, aunque a veces sea vivo. (*DUVC*, III, 255-256)

Sin embargo, es difícil creer que hubiera ausencia de proyecto previo en Baroja; otra cosa es hacer que en el relato de su vida cupiera todo y para eso se permitiera unos amplios márgenes en la escritura. Como en sus novelas, pero algo más. Aquí se exigía un compromiso ético de sinceridad y verdad de las que carece toda obra ficticia. El

---

<sup>662</sup> Celma, M<sup>a</sup>. P.: *La pluma ante el espejo*, Universidad de Salamanca, 1989, p. 137. Para la profesora el individualismo presentaría dos vertientes. Por una parte “la estrictamente psicológica, la introversión, la tendencia introspectiva e intimista. Por otra, y como prolongación natural de ésta, la independencia ideológica, estética y estilística.” *Ibidem*, p. 125.

<sup>663</sup> El propio escritor reconoce: “Aquí voy a interrumpir el aire cronológico de estas memorias [...] luego, si me queda cuerda para seguir, volveré a tomar el carácter cronológico de mis narraciones. [...] La labor de colocar los recuerdos en su época se me hace bastante difícil y quiero reunirlos más por su carácter que por su fecha.” *DUVC*, II, 11.

minusvalorar esta forma de proceder, nos recuerda la opinión del cura y el canónigo cuando llevaban preso a Don Quijote en la jaula encantada. Estos rechazaban la escritura desatada de los libros de caballerías porque:

El deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante, y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. [...] y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana.<sup>664</sup>

Para críticos como Germán Gullón, Baroja revolucionó la manera de escribir ficción al introducir las voces de la calle en la escena privada del lector: “O sea, que al lector burgués, que leía sentado en el típico sillón decimonónico, le llegaron los ruidos de ese mundo del que se había refugiado en la novela a través de las páginas barojianas.”<sup>665</sup> Su narrativa es lo opuesto a la novela armónica, narcisista y unívoca que defendía Ortega. Baroja sabía que su espíritu proyectado hacia fuera sería para algunos incomprensible. Por eso en su libro ensayístico *La caverna del humorismo*<sup>666</sup> explica cuál es su estilo a la hora de escribir. Frente al estilo retórico seguido por la mayoría, el del humorista presenta las siguientes divergencias:

La obra del retórico es una obra cepillada, lustrosa y sin poros; la obra del humorista es informe, incompleta y porosa. La una está en un tiesto esmaltado que la aísla del ambiente, la otra, en un tiesto de barro penetrado por las corrientes osmóticas de dentro y de fuera. La tendencia retórica es una fuerza centrípeta; con su preocupación de técnica va poco a poco cerrando el horizonte mental del escritor; la tendencia humorista es una fuerza centrífuga, echa al escritor fuera de la literatura, al campo de la filosofía, de la ciencia, de la política o de la nimiedad. La retórica tiende al dogmatismo y a la pedantería. El método retórico lo estrecha todo y lo hace mecánico; la falta de método del humorismo, es una teoría peligrosa, como todo anarquismo, porque lleva a la

---

<sup>664</sup> Cervantes: *ob. cit.*, pp. 489-492.

<sup>665</sup> Gullón, G.: “El lector en la casa de la ficción de Baroja (o la novela como un género incómodo)”, en *Ínsula* 614, Madrid, febrero, 1998, pp. 16-18, p. 17. Y sigue diciendo: “Don Pío, y conviene decirlo, sigue desentonando un poco en el panorama de la narrativa moderna, debido en parte a que la novela en España se prefiere todavía unida, inspirada, armónica, con un mucho de estética, la sal que algunos le echan a la página de ficción donde aparecen sentimientos refinados, Nueva Yorkes, Alejandrías y Venecias, falsos amores a la mujer o al arte, reencantamientos varios de la realidad, en fin, la quincallería teatralera habitual en nuestra ‘mejor’ novela, digo la que suele figurar en las listas de los libros destacados del año. La polifonía narrativa tiene que ser armónica, de lo contrario se piensa como contaminada y poco artística. Lo que decía Ortega; sin duda, nos gusta volver al pasado, con lo que cerramos los oídos y cegamos los ojos de la novela. La narrativa de Baroja representa todo lo contrario: un espacio donde se oye y ve de todo, con menos orden y concierto del que se exige a una sinfonía.” *Ídem*.

<sup>666</sup> En opinión de Saz Parkinson, el escritor en esta obra intentó por última vez rescatar el lado más vigoroso de sí mismo. Saz Parkinson, C. R.: *ob. cit.*, p. 123.

exaltación, a la extravagancia y al caos. Para emplear este método de no tener método hay que confiar en sí mismo y no temer el fracaso. (*Ensayos*, I, 734)<sup>667</sup>

Por eso, el escritor vasco defiende la existencia de humoristas y no de humorismo, puesto que “cada uno de estos humoristas tiene un método y un estilo propio, cada uno de ellos acusa firmemente su personalidad y su deseo de no parecerse a los demás.” (*Ensayos*, I, 715) Baroja se posiciona, por tanto, a favor de un estilo personal, adogmático, que tenga como base el contraste, ya que en el humorismo “se mezclan también elementos racionales e irracionales, Apolo y Dionisios, el color y el dibujo, lo claro y lo oscuro, lo apasionado y lo comprensivo, lo musical y lo intelectual.” (*Ensayos*, I, 720) En cuanto a su intención de ser sincero, Saz Parkinson<sup>668</sup> recuerda que a menudo se ha descrito con este adjetivo a los ensayistas por defecto. Debido a esto, en parte, la mayoría de los estudiosos de Baroja lo ven como un escritor perfectamente sincero. Encima, la tenaz insistencia de Baroja en demostrar esta cualidad, “no pretendo ser exacto; sé que soy arbitrario, pero me basta con ser sincero” (*Ensayos*, I, 917), directamente ha dado como resultado la celebración casi unánime de la sinceridad como su rasgo más sobresaliente: “Lo único que pretendo es aclarar mis intenciones y, en parte, también sincerarme.” (*Ensayos*, I, 860) Pero el comportamiento del lector no es el mismo ante una novela que ante una autobiografía. En el primer caso, nos abandonamos a la trama, pero en una autobiografía nuestra atención se orienta hacia el hombre cuyo rostro buscamos en cada página. La condición ética de la sinceridad es una exigencia ineludible en estas obras y Baroja lo sabe; de ahí su repetición obsesiva por la sinceridad de lo que cuenta. No tiene ninguna necesidad de mentir o inventar, para eso están las novelas o los cuentos. Es por esto por lo que en su discurso de admisión en la Academia opta por contar las experiencias de su vida, y el mismo autor explica el porqué decide limitarse a contar su vida:

---

<sup>667</sup> Y consciente de su posible fracaso ante la crítica severa, muestra su preferencia por el aire de la calle y no por el de las academias y universidades: “Como la crítica severa no permite siempre a los fabricantes de cometas que sus pequeños artefactos suban por el aire, si no están contruidos conforme a las reglas de la cometología, es muy posible que a ésta, que yo intento elevar con el título de *La caverna del humorismo*, ustedes los cometólogos conspicuos no le den su sanción ni su beneplácito. Argüirán quizá que esta cometa es de papel corriente y de cañas y que debía ser de tela y de palos. [...] Yo acepto de antemano estos reparos; pero creo que, defectuosa y todo, mi cometa subirá en el aire, si hay viento. [...] Para eso será preciso que ustedes no nos acaparen el viento y que no encierren a los tempestuosos hijos de Eolo en el antiguo odre de donde una vez salieron. Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?” *Ibidem*, pp. 694-695.

<sup>668</sup> Saz Parkinson, C. R.: *ob. cit.*, pp. 208 y ss.

Dentro de mi limitación peculiar supongo que todo lo que se conoce bien y se puede contar con alguna sinceridad y claridad puede tener cierto interés de documento. Supongo también que algún interés puede ofrecer la vida mía, no por ser la de un señor con nombre y apellido, sino por ser una de tantas de una época crítica de España. (*Ensayos*, II, 1202)<sup>669</sup>

Sobre esta idea de la total sinceridad de Baroja ha habido autores que la han puesto en tela de juicio. Declaran que se ha aceptado como una verdad incuestionable lo dicho por el escritor vasco sobre su vida y esto ha causado que los mismos críticos hayan añadido muy poco a lo que dijo el escritor de sí mismo.<sup>670</sup> Sánchez-Ostiz, sin negar esa sinceridad, la modera al afirmar que “Baroja escamoteó a conciencia en su obra memorialística todos los asuntos de verdad personales, dejando esta obra coja para siempre.”<sup>671</sup> No obstante, páginas después reconoce que “en Baroja, desde el comienzo, lo vivido termina de una manera o de otra en papeles, nutriendo éstos de los detalles más vividos, los que les dan peso.”<sup>672</sup> Incluso, Carmen Baroja opina sobre las memorias de su hermano y alude a lo siguiente: “sus memorias, si dicen mucho respecto a juicios literarios, anécdotas de escritores, etcétera, no pueden interesar a quien busque en ellas la manera, el proceso de formación de los sentimientos.”<sup>673</sup> Ahora bien, la respuesta a por qué en su proyecto memorialístico existía esa falta de intimidad o de datos personales del escritor, la da Carmen Baroja cuando le reprocha no haberse preocupado realmente por ver qué sentía su familia y declara: “Pío ha sido un hombre que no ha tenido más preocupación en su vida que sus escritos y la manera de hacerlos.”<sup>674</sup> Creemos que esta es la mejor respuesta para las declaraciones que acusan a Baroja de escamotear su vida íntima. Para Baroja no había más vida que la que le ofrecían sus escritos; y sus memorias, inexcusablemente, debían reflejar esto.

Es cierto que Baroja, en numerosos ensayos y, especialmente en sus memorias, afirma continuamente su intención de ser sincero y se presenta al lector como alguien que dice la verdad. De ahí que recalcará su idea del estilo como una “una manifestación de la personalidad humana” (*Ensayos*, III, 270). y que revelaba la forma de ser del escritor. Repetirá casi de manera obsesiva su deseo de ser sincero, su pretensión de

---

<sup>669</sup> *Ensayos*, II, 1202.

<sup>670</sup> Véase Gil Bera, E.: *Baroja o el miedo*, Península, Barcelona, 2001, pp. 404-405.

<sup>671</sup> Sánchez-Ostiz, M. Á.: *Pío Baroja, a escena*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pág. 201.

<sup>672</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>673</sup> Baroja, C.: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Hurtado, A. (ed.), Tusquets, Barcelona, 1998, p. 199.

<sup>674</sup> *Ibidem*, p. 197.

buscar en la obra literaria la autenticidad, la exactitud y la precisión, alejándose de lugares comunes, pero esto no es más que consecuencia de su deseo de hallar “la verdad siempre; el sueño, a veces” (*OC*, V, 870). Este entusiasmo por la verdad y su antipatía por el fraude desarrollan en él un espíritu escéptico y crítico, excesivamente crítico dirá su hermana Carmen,<sup>675</sup> pero que recuerda ese espíritu de “escepticismo atroz”<sup>676</sup> del que adolecían algunos poetas malditos. Con la misma lente lo ve el crítico Alberich al comentar que aunque Baroja pensara a veces, y sobre todo en sus obras juveniles, “que la verdad es antivital y que la mentira es lo verdaderamente vital, que la gente vive más por la mentira de sus creencias que por la verdad desoladora, su amor a ésta le hace no detenerse en su crítica escéptica de todo.”<sup>677</sup> Ahora bien, en este asunto Baroja siempre despliega un recurso, que el Diccionario de la Real Academia define como burla fina y disimulada, la ironía. Figura que P. Ballart analiza de la siguiente forma: “un fenómeno que rebasa con creces el estrecho compartimento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico de discurso.”<sup>678</sup> Pere Ballart especifica en qué consiste dicha modalidad de pensamiento:

En mi opinión, definir las condiciones en las que con tanta frecuencia se abre una contradicción entre enunciadores y enunciados, y aun entre éstos últimos y sus muchos sentidos posibles, es de algún modo contribuir a reforzar y hacer más eficaces nuestros medios de conocer el mundo. Pues una buena interpretación del hecho literario pone sin duda en el camino de una mejor lectura de la realidad. La humildad socrática, enemiga de toda petulancia, así como su profundo relativismo, ponen los cimientos de lo que será el pensamiento irónico, con más o menos variantes, hasta nuestros días; su actitud permanente de *eiron* es la que le lleva a observar un completo equilibrio entre la confianza en la razón como instrumento para abarcar la realidad y a la vez la conciencia de lo limitado de esa herramienta.<sup>679</sup>

---

<sup>675</sup> *DUVC*, I, 200.

<sup>676</sup> “El aire sobrio de esta agria campiña alimenta muy activamente mi escepticismo atroz.” Rimbaud: “Vidas”, en *Iluminaciones*, edición y traducción de Antonio Colinas, Devenir, Madrid, 2007, pp. 43-45, p. 45.

<sup>677</sup> Alberich, J.: “Notas sobre Baroja: Agnosticismo y vitalismo”, en *Papeles de Son Armadans* 65 (1961), cit., pp. 137-164., p. 150.

<sup>678</sup> Ballart, P.: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, cit., p. 32. Para Ballart la ironía es una nueva disciplina que ocupa un lugar destacado en las reflexiones teóricas que estudian la naturaleza de lo literario.

<sup>679</sup> *Ibidem*, pp. 34-42. Es al crítico alemán Schlegel quien le corresponde devolver el significado original de la palabra ironía a su fuente, la socrática: “In its original Socratic sense, however, [...] irony signifies nothing else than this amazement of the thinking spirit at itself, which so often dissolves in a light, gentle laugh. And this light laugh again oftentimes beneath its cheerful surface conceals and involves a deeper and profounder sense, another and a higher significance, even the most exalted seriousness.” Schlegel, F.: “The ironic Consciousness”, en *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Ellman, R. y Feidelson, Ch. (eds.), Oxford University Press, Nueva York, 1965, p. 739. Cfr. Ballart, P.: *ob. cit.*, p. 75.

El escritor Esteban Torre expone en su libro *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (una perspectiva teórica-literaria)* que, tanto para la creación poética como para su interpretación, se requiere el uso de esta figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. El profesor Esteban Torre señala que la *Eironeia* en la lengua griega era disimulo, fingimiento. Y su figura antagónica era el *alazón*, jactancioso, fanfarrón y charlatán. De manera que, el jactancioso se atribuye una gloria que ni siquiera le pertenece, mientras que el irónico niega lo que le pertenece o le quita importancia. El que ama la verdad se inclina a decir menos de lo que es la verdad.<sup>680</sup> La identidad entre el amante de la verdad y el ironista queda, así pues, claramente insinuada. El espíritu dialéctico de la ironía exige distanciamiento, puesto que gracias a su naturaleza reflexiva el autor puede desdoblarse y, así, contemplarse. Es un distanciamiento semejante a aquel que permitió a Alfio, personaje del *Beatus ille* horaciano, reflexionar irónicamente sobre su situación en la vida: “Cuando dijo estas cosas el usurero Alfio, que desde ahora un labrador sería, tomó todo el dinero que recogió en los Idus y lo prestó de nuevo en las Calendas.”<sup>681</sup> El irónico es un ser lúcido que descubre la verdad a través de la propia risa amarga, diferente a la “gracia cruel y el rictus de hielo” de la que hablaba Verlaine,<sup>682</sup> una risa que encuentra una gran incongruencia entre su pensamiento y la realidad. Ya Schopenhauer afirmó:

La risa irónica advierte al adversario vencido cuán diferentes eran sus pensamientos con la realidad que le oponemos triunfalmente. Nuestra propia risa amarga ante las verdades que descubrimos sobre nuestro destino frustrado expresa trágicamente que acabamos de convencernos de la disparidad entre nuestras esperanzas, una ciega confianza en los hombres y en la suerte, y la realidad que ante nosotros se desenmascara.<sup>683</sup>

Pero, además, la ironía funda una comunidad entre quienes aceptan sus sobreentendidos y sus sentidos múltiples. El lector también desempeña el papel de *eiron*

---

<sup>680</sup> Torre, E.: *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)*, Arco-Libros, Madrid, 2010, pp. 110 y ss.

<sup>681</sup> Véase Torre, E.: *La poesía de Grecia y Roma, ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*, Publicaciones Universidad de Huelva, 1998, pp. 171-177, p. 177.

<sup>682</sup> “Aleja de ti la punta asesina, / la gracia cruel y el rictus de hielo, / que harían llorar los ojos del cielo / con todo ese ajo de mala cocina.” Verlaine, P.: “Arte poética”, cfr. Torre, E.: *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*, edición bilingüe, Visor, Madrid, 1995, p.71. Baroja describe muy bien al espíritu ironista en el personaje de Arcelu: “a pesar del tono jovial que emplea con frecuencia Arcelu, hay una gran tristeza en todo lo que dice. Y Arcelu mira, sonriendo, con su cara de viejo, decrepita y lamentable. Tiene este hombre una risa que llora. En cada arruga de su cara parece que hay un dolor que se ha hecho una mueca amable. Es una ruina humana de la que sale una palabra jovial.” Baroja, P.: *El mundo es así*, en *OC*, II, p. 829.

<sup>683</sup> Schopenhauer, A.: “Mi teoría de la risa”, en *La estética del pesimismo*, prólogo y selección de José Francisco Ivars, Labor, Barcelona, 1976, pp. 124-137, p. 134.

al ser verdadero conocedor de la situación ficticia de un texto, pero acepta la suspensión del pacto de incredulidad para asegurar la comprensión del mismo. El receptor tiene que hacer uso de la ironía para distanciarse, al igual que lo hace el autor, y poder ver el reverso de lo que se le aparece en la superficie del texto, si desea captar el sentido de este. Por tanto, la ironía apunta directamente a la esencia de la experiencia estética como un acto real de comunicación:

Quien lee se hace cargo así de que el texto no se agota en la letra escrita y que, del otro lado de las figuraciones, late otra conciencia (viva aún gracias al arte) que tiende al lector un cabo de complicidad alertándole del carácter ilusorio de toda esa tramoya –situaciones, parlamentos, personajes– que ella misma ha dispuesto. En el fondo, la ironía, al subvertir esa ilusión, no persigue sino crear otra nueva, mucho más consistente puesto que tiene su base en una superación de la simple credulidad y en la idea, común a autor y lector, de una literatura autoconsciente. Esta especie de componente metaliterario, como es lógico, aleja definitivamente al fenómeno de la esfera de lo frívolo y de las chanzas insignificantes para hacerlo inseparable de todo cuanto afecte a la esencia estética de la obra de arte.<sup>684</sup>

El ironista se caracteriza por yuxtaponer apariencia y realidad, es decir, que sucede lo contrario de lo esperado: “Pero esa fina broma, ese disimulo, ese decir menos de lo que realmente se quiere decir, ese *retintín*, para expresarlo con una palabra castiza, nos sitúa ya en el dominio propio de la ironía.”<sup>685</sup> La *eironeia* nos proporciona la piedra de toque de la verdadera poesía y nos previene de aquellas expresiones pseudopoéticas que no son más que *alazoneia*, fanfarronería, ridícula fatuidad, solemne disparate. Pues bien, esta interpretación de la ironía es la que podemos atribuir a nuestro autor. Baroja, siempre manifiesta su intención de ser fiel a sí mismo y se jacta de no haber cambiado nunca sus opiniones, pero, a la vez, se proclama discípulo de Heráclito, al afirmar que nadie se baña en el mismo río dos veces: “Es indudable la sentencia del pensador sobre el hombre y el río es exacta. El río se transforma, a cada momento su cauce varía, el agua que corre no es la misma.” (*ODE*, 1585) No obstante, a continuación reconoce que también existe la otra percepción: para nuestros ojos que contemplan los hombres en su evolución histórica, lo que nos parece es que nada cambia, que todo se repite en el tiempo y en el espacio.” (*ODE*, 1586) La fuerza de la inercia contrasta con la idea del hombre que a cada instante es distinto y nuevo. De manera que son estas paradójicas contradicciones lo que lo llevan a definirse a sí mismo como humorista, partidario de un

---

<sup>684</sup> Ballart, P.: *ob. cit.*, p. 388.

<sup>685</sup> Torre, E: *Ídem*.

humor de influencia schopenhaueriana, diferente a cualquier clase de broma o farsa. El humor de Baroja es el mismo que Schopenhauer definió en su ensayo:

Este [el humor] aparece inspirado por una disposición personal, seria y elevada, que involuntariamente choca con un mundo heterogéneo por su vulgaridad, sin poder variar éste ni variarse ella misma. Entonces como medio de evitarla, se abraza en un mismo concepto la opinión propia y el mundo exterior, produciéndose un doble contraste con el mundo real, ya en uno o en otro sentido, lo cual obra como lo cómico provocado deliberadamente, es decir, como la broma, pero como una broma detrás de la cual se trasluce la profunda gravedad de lo que se esconde. La ironía comienza seriamente y acaba riendo. El humorismo sigue el proceso contrario.<sup>686</sup>

Biruté Ciplijauskaité aborda en un artículo sobre el humorismo del autor vasco el símbolo de la feria, al adquirir ésta una significación doble. Pues alude tanto al modo de componer una obra, pero también se constituye en símbolo de la cosmovisión del autor, siendo vista como el lugar de dialogización que nace del enfoque irónico. Para la autora la feria es un lugar de encuentros, un ambiente lleno de movimiento perpetuo y es por esta misma razón por lo que abundan en las obras de Baroja lugares así, de encuentros, como romerías, verbenas, ventas, posadas, estaciones de ferrocarril: “todo lo que está relacionado con el camino. El camino permanece básicamente el mismo, pero es transformado con cada pisada que imprime sus huellas en él.”<sup>687</sup> Si el símbolo favorito para ese encuentro es el camino, la figura típica de ese personaje que recorre dichos lugares abiertos y públicos será la del pícaro, el vagabundo o el loco. Cada uno de estos tipos encarna un carácter que condicionará la manera de ver la vida de cada uno de ellos. Todos, forasteros en el lugar la mayoría de las veces, observan el espectáculo a distancia, lo cual les permite descubrir y revelar verdades que se hallan escondidas en medio del ruido y el tumulto. A estos personajes pícaros y aventureros González López<sup>688</sup> los emplaza siempre actuando en aquellos momentos históricos que coincide con una caída de los ideales. Pues bien, la mirada distanciada del forastero se puede asemejar a las ideas del Baroja ensayista y memorialista cuando, al igual que Larra, observa su propio país con ojos y mentalidad de extranjero,<sup>689</sup> de ahí que siempre se

---

<sup>686</sup> Schopenhauer, A.: *Ob. cit.*, p. 135.

<sup>687</sup> Ciplijauskaité, B.: “La novela como una feria de los discretos”, en *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, 1988, Lasagabaster, J. M. (ed.) Cuadernos Universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 15-25, p. 17.

<sup>688</sup> González López, E.: *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, Las Américas, Nueva York, 1971, p. 180. Quintín, el protagonista de *La feria de los discretos*, inclinado al humorismo, observa la Córdoba prerrevolucionaria durante la segunda mitad del XIX.

<sup>689</sup> Gonzalo Sobejano refiriéndose a los ensayos reunidos bajo el nombre *El tablado de Arlequín* asevera



proclame como hombre independiente y liberal, pero un liberalismo responsable, que no excluye la posibilidad del diálogo: “Sí, libertad, pero con vida interior, con deberes morales, con deberes intelectuales. Entonces, la libertad es interesante, porque hay posibilidad de conflictos.” (*Ensayos*, I, 610)

Baroja asocia la risa con el espíritu de carnaval. El humor y el distanciamiento que requiere aquel dan lugar a la yuxtaposición de puntos de vista divergentes, destruyendo las barreras convencionales. Una risa, orientada hacia el futuro, que pueda transformar los fenómenos, llevar a cabo la regeneración y que sirva para el desenmascaramiento de la realidad y para la re-evaluación de los valores. Mientras que la risa colectiva del carnaval une a los participantes: “la sonrisa escéptica del hombre moderno le aísla, hace de él un espectador que usa la máscara no para incorporarse a la alegría común, sino para perseguir bajo su protección fines utilitarios.”<sup>690</sup> La visión del carnaval como fuente de regeneración que propone Bajtín ya había sido descubierta por Baroja. En un artículo de su *Vitrina pintoresca* titulado ‘Los demonios del carnaval’ afirma que esta fiesta que muchos creen “absurda, zafia y ridícula, no lo es.” (*Ensayos*, II, 1133) Identifica los orígenes del carnaval incluso con anterioridad a la Edad Media: “El carnaval es tan antiguo como la magia y las religiones; no es una ficción ridícula y sin valor, sino una tremenda realidad henchida de sustancia humana.” (*Ensayos*, II, 1133) Por eso la define como la fiesta más completa de los hombres al tenerlo todo: “la risa, la barbarie, el disimulo, el miedo, la inquietud y la perfidia humana.” (*Ensayos*, II, 1133) Y pasa a describir en qué consisten las muchas caras y facetas que presenta la fiesta, en las cuales se deja ver el fondo carnalesco que toda obra barojiana contiene:

---

el valioso testimonio de éstos al atestiguar los ideales del joven ante la decaída España de su tiempo. El objetivo al escribir estos artículos es, según el crítico, el ansia de promover una moral ascendente en medio de un pueblo ahogado por el socialismo de la manada, el absolutismo del número, y que requería urgentemente la llegada del liberalismo, un liberalismo consistente en la libertad de pensar. Para ello el método seguido son la creación de ensayos al modo larriano: “Otros artículos (y esos mismos, en lo negativo) acentúan polémicos la crítica de España –y no sólo de España– con una brava rebeldía y un humor hipocondríaco que remiten a Larra: “Burguesía socialista”, “Familias trepadoras”, “Democracia y mala educación”, “Mala hierba”, “¡Triste país!”, “Confidencias de un hombre de pluma” (“La tumba de Larra” se titula uno de ellos).” Sobejano, G.:”Prólogo” a los *Ensayos*, I, 14. Es interesante recordar las palabras de Romero Tobar sobre el humor en Larra: “Puede tratarse de la risa que registra el escritor en los extravagantes comportamientos de las gentes contemporáneas –actores o espectadores de los teatros, tipos ridículos de la panoplia costumbrista– o de la risa que él mismo provoca con su desautomatizadora manera de nombrar realidades que examina.” Romero Tobar, L.: “Estudio preliminar”, en *Mariano José de Larra. Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Pérez Vidal, A. (ed.), Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-XXV, p. XV.

<sup>690</sup> Ciplijauskaitė, B.: “La novela como una feria de los discretos”, en *ob. cit.*, p. 23.

El carnaval viene de una corriente subversiva, demoníaca, antisocial, humana, demasiado humana, que diría Nietzsche. Encauzarla, domesticarla, es dejarla sin vida. El carnaval es una fiesta anárquica de masas desorganizadas, de individualismo que puede ser fino y amable o rajado y violento. En esto se parece a la literatura, que tampoco puede ser de masas. (*Ensayos*, II, 1134)

Además, el autor vasco menciona la función que la máscara posee en una fiesta de estas características: “La máscara, la careta, aparece en los bailes y cultos rituales de los sacerdotes primitivos. El mago y el adivino, al disfrazarse, pensaban que adquirirían un nuevo espíritu.” (*Ensayos*, II, 1133) Y señala que la máscara “predispone a la inquietud, al disimulo, a la desconfianza.” (*Ensayos*, II, 1137) Baroja ve en la máscara el deseo de simulación, un parecer lo que no es y apela a los ritos primitivos de antiguos sacerdotes para subrayar que su imposición sobre el rostro convertía al hombre en otro. Finalmente, y de manera similar a su concepción de la novela, el carnaval para Baroja es un fiesta que abarca todo: “Quien dice carnaval, dice todo.” (*Ensayos*, II, 1138) El escritor es como ese yo que va poniéndose caretas que disimulan la apariencia del hombre real y van reflejando otros yoes. La obra literaria actúa como esa máscara subversiva y anárquica que consigue el nacimiento de otro espíritu, que pertenece al escritor, que es él pero, simultáneamente, es otro. El mismo Baroja describe mediante el personaje de *La Caverna*, el doctor Werden, en qué consiste este espíritu binocular, inarmónico, humorista en definitiva:

El humorismo proviene del choque de una sentimentalidad elevada con lo heterogéneo, inarmónico y a veces absurdo de la realidad. El doctor Werden no acepta esta tesis porque supone que esas inarmonías no sólo no son malas, sino que son deseables, son necesidades que sirven, no de fundamento del humorismo, sino de pretexto para él. La última teoría y la defendida por el doctor es la teoría de la superación. El humorismo, según Werden, es la síntesis donde se funde lo, al parecer, infusible, es la penetración recíproca de lo finito con lo infinito, es el crisol donde se efectúan la transmutación de los valores y en donde todo al mismo tiempo es grande y pequeño. ¡Humorismo! Risa del espíritu serio, reflexión de la jovialidad, visión binocular del cosmos. (*Ensayos*, I, 721)

El personaje barojiano ofrece una definición del humorismo como síntesis de una visión pesimista y optimista de la vida. En él se mezclan elementos racionales e irracionales para dar así una interpretación más completa a la visión que se tiene de las cosas: “En el humorismo vamos a lo general por lo individual, a lo claro por lo oscuro, al optimismo por el pesimismo.” (*Ensayos*, I, 451) De las dos maneras de escribir, la clásica y la anárquica, el humorista sigue la segunda. Aquella que “se limita a copiar y a interpretar la vida a su capricho” (*Ensayos*, I, 452) y “que estriba en imitar la naturaleza,

sin preocupación de regla alguna” (*Ensayos*, I, 452), puesto que, desde el punto de vista barojiano, “en literatura y en arte todo es posible para el hombre sincero.” (*Ensayos*, I, 452) El autor vasco pretende la búsqueda de la autenticidad, de lo verdadero, de ver en lo que es ante las mistificaciones de lo que le rodea: “El humorista no quiere llegar a la luz huyendo de las sombras del camino, sino que quiere llegar a la luz arrastrando consigo mismo las sombras y aclarándolas” (*Ensayos*, I, 720). Pero sabe que, paradójicamente, es actor y espectador a la vez, que sus recuerdos fidedignos son transformados por la memoria, que no se puede ser sincero del todo, que como dirá lúcidamente nadie es un fedatario suficientemente fiel de lo que dice haber vivido:

No hay hombre sincero del todo, ni aun el que se propone serlo de una manera heroica. Se es sincero a medias. No se pasa de ahí. Una sinceridad completa parecería una grosería. Una media sinceridad puede pasar, pero una completa sería intolerable. La sinceridad, la veracidad, la franqueza, pugnan muchas veces con el trato social, y el hombre que quiera entregarse a ellas tiene que hacerse un solitario (*DUVC*, II, 335-336).

Y con más detalle dirá también:

Yo no cuento lo que he visto y los sucesos en que he tomado alguna parte, como si valieran la pena de ser fijados para el porvenir en la historia, no; sabe uno muy bien que no es uno nada, y que su época no valía nada. Mi objeto, por lo tanto, no es enseñar al lector ninguna verdad trascendental; no guardo ni una partícula de verdad absoluta en la mano, pero tengo una filosofía de poca importancia, filosofía relativista, que puede tener el valor de una canción de café-concierto que divierta un rato. Esto ya me parece mucho. Voy a escribir esta especie de Memorias con la ilusión de que puedan ser interesantes. Yo espero que a alguno le entretendrán. Quizá me engañe. No pienso inventar nada, sino contar lo que recuerde, más o menos transformado por la memoria. Esto de fijar en el tiempo un momento de la vida universal es una aspiración de los escritores, que no se comprende bien su objeto, pero que se siente como una aspiración de realización difícil (*DUVC*, I, 54).

He aquí la clave de las memorias: dar cuenta del uno en los demás, del yo y lo que sucede. Se pasa de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa como los ámbitos sociales en los que éste se articula. El propio Baroja reconoce la necesidad de este doble punto de vista: “La limitación me parece bien hasta llegar a gozar de las perspectivas visuales del topo, pero siempre con la esperanza de poder tener a veces el punto de vista y la mirada del águila” (*MHA*, II, 1232). Las memorias se constituyen en unas galerías parlantes en las que el autor, además de retratarse a sí mismo, pone en acción a los personajes que le rodean, con el fin de que su propia historia sea comprendida y explicada mejor. “Toda inteligencia es

humorística”<sup>691</sup>, y es desde el humor como Baroja puede profundizar en la más segura realidad del ser humano:

Un hombre, situado en la última vuelta del camino, reconoce su derrota vital y esto le dignifica, pues hasta los más encumbrados e infalibles son vencidos. Reconocer que uno es un hombre, con todas las desventajas y la muerte que esto supone, proporciona vía libre a la ironía, a esa mirada limpiamente cínica sobre lo que uno es. Baroja se situó justo donde un hombre inteligente lo haría: en un lugar común, desmitificado, proclive a la crítica.<sup>692</sup>

Por eso, busca la verdad, su verdad filosófica de transeúnte, desde su asiento en el anfiteatro de la vida, aunque sepa que un hombre no llega a conocerse del todo: “Cuando el hombre se mira mucho así mismo, llega a no saber cuál es su cara y cuál su careta” (*Ensayos*, I, 340). Baroja cuenta, a continuación de estas palabras, que puso en un libro de firmas ‘Pío Baroja, hombre humilde y errante’ y comenta al respecto: “Lo mismo que puse podría poner hoy hombre orgulloso y sedentario. Quizá las dos cosas tendrían algo de verdad, quizá no serían cierta ninguna de las dos” (*Ensayos*, I, 340). Esta afirmación apunta hacia el conocimiento de Baroja de su propia teatralidad. Un conocimiento adquirido por el privilegio “que le confiere la doble perspectiva, directa en el recuerdo, y distante en la consideración de un pasado concluso, perspectiva esta última que comparte con las generaciones recientes.”<sup>693</sup> Creemos que es el propio autor, el *iron* (el bromista), el que conoce perfectamente el camino tortuoso que lleva el descubrimiento de uno mismo y el que dice menos de lo que sabe,<sup>694</sup> a pesar de ser un amante de la verdad, porque la poiesis se impone a la mimesis, y esa es “la caverna del mundo interior” (*Ensayos*, III, 563), la que proporciona al hombre solitario “un refugio donde la tiranía no puede alcanzarle” (*Ensayos*, III, 563).

---

<sup>691</sup> López-Delpecho, L.: “Perfiles y claves del humor barojiano”, en *Revista de Occidente*, número extraordinario en homenaje a Pío Baroja, núm. 62, Madrid, mayo, 1968, pp. 129-150, p. 131.

<sup>692</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>693</sup> Ayala, F.: *El escritor y su imagen (Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado)*, Guadarrama, Madrid, 1975, p. 9. En el capítulo “Ortega, crítico literario” trata sobre lo que el filósofo decía acerca de Baroja, visto como un escritor exento por completo del yo convencional: “Baroja es miembro de la generación de 1898, formada por los que Ortega llama Hércules bárbaros. “Los escritores de esa generación se diferencian tanto entre sí que apenas si se parecen en nada positivo. Su comunidad fue negativa. Eran no-conformistas. Convergían, heterogéneos, en la incapacitación de la España constituida: historia, arte, ética, política.” Y puntualiza Ortega: “Baroja es el representante típico de aquella fauna española.” *Ibidem*, pp. 13-38, pp. 37-38. El que se vea a Baroja como un inconformista de la realidad y representante de una generación en busca del yo profundo revela que nuestro escritor reúne todas las condiciones para ser el perfecto ironista socrático.

<sup>694</sup> B. Ciplijauskaitė afirma con respecto a la técnica del distanciamiento en Baroja que “es uno de los pocos autores que ha sabido aplicar este precepto a sí mismo, que haya querido mirar y examinarse desde una perspectiva irónica.” Ciplijauskaitė, B.: “Distancia como estilo en Pío Baroja”, *El escritor y la crítica*, cit., pp. 139-147, p. 141.

### 3.2. Las memorias de Baroja como paradigma narrativo del yo dialógico

La primera entrega de sus memorias vio la luz en el número 136 de la revista *Semana*, correspondiente al 29 de septiembre de 1942, y siguieron publicándose hasta el número 194, de fecha 9 de septiembre de 1943. Fueron un total de cuarenta y cinco entregas semanales que, finalmente, conformaron los tomos *El escritor según y según los críticos* y *Familia, infancia y juventud*. Biblioteca Nueva publicó estos dos primeros libros en 1944; al año siguiente *Final del siglo XIX y principios del XX* (1945). El cuarto, *Galería de tipos de la época*, dos años después. En 1948 salieron *La intuición y el estilo* y *Reportajes*. Finalmente, en 1949 *Bagatelas de otoño*. No obstante, *Desde la última vuelta del camino* consta de ocho libros, que quedan recogidos por primera vez en la edición de Tusquets, la utilizada en nuestro trabajo. De los siete primeros que se publicaron en vida del autor (entre 1944 y 1949), en el epílogo del séptimo tomo donde se despide de sus lectores, puede leerse:

Este volumen será el último. [...] Algunos amigos me han recomendado que siga y otros que termine definitivamente. Creo que éstos tienen razón. Lo que podía decir como escritor, bueno o malo, ya lo he dicho y he exhibido mis pequeñas vacilaciones y veleidades, mis simpatías y antipatías. Así pues, pongo fin con este libro frívolo a la serie titulada *Desde la última vuelta del camino* y a las *Bagatelas de otoño* (DUVC, III, 505).

Sin embargo, y pese a tal despedida, Baroja preparó un título posterior *La guerra civil en la frontera*, octavo de la serie que permaneció inédito hasta junio de 2005, que, aunque el original no tiene fecha, se puede datar hacia 1952 o 1953.<sup>695</sup> Fernando Pérez Ollo en el posfacio del tercer volumen de las memorias menciona que este octavo volumen es una entrega que “enjaqueta, como las precedentes, noticias, opiniones personales, rumores y testimonios recogidos durante las semanas iniciales de la contienda, vividas en la margen francesa del Bidasoa.”<sup>696</sup> Pero también consignan hechos posteriores, puesto que el escritor vasco precisa en el prólogo de este último libro que los recuerdos que aparecen parten desde el principio de la guerra civil española del 1936 en adelante. La prueba más evidente de que este tomo pertenece a sus memorias la ofrece el propio Baroja al empezar el libro:

---

<sup>695</sup> Pérez Ollo, F.: “Prólogo” a *DUVC*, I, 11.

<sup>696</sup> Pérez Ollo, F.: “Posfacio” a *DUVC*, III, 785.

He escrito hace algún tiempo siete tomos de Memorias, con el título *Desde la última vuelta del camino*. Creí que no tendría ganas de continuarlas, porque lo que podía contar de mi vida, de época posterior, me parecía bastante mediocre y triste. Pero aun así he sentido ganas de seguirlas, y he enjaretado estas cuartillas que se refieren a hechos del periodo que va desde el principio de la guerra civil española del 1936 hasta ahora (*DUVC*, III, 509).

Así, pues, son ocho en total los volúmenes que escribe Baroja para completar su autobiografía, una autobiografía que no sólo puede contenerlo a él sino también a su entorno, su ambiente, la descripción de sus coetáneos, y así el lector podrá conocer en su conjunto los datos que forman la psicología y la vida del escritor. Si en el animal y en la planta hay dos factores esenciales: herencia y ambiente “en el hombre, tres: herencia, ambiente y cultura” (*DUVC*, I, 53). Por eso se decide por las memorias porque sabe que “el ambiente, más que el acontecimiento, hace mucho en la vida, y convierte a los hombres en símbolos” (*DUVC*, I, 55).

Desde un principio Baroja se interrogó acerca del interés que puede tener la empresa memorialística y sobre ello reflexiona ya en algunas de sus novelas. Así, en el comienzo de *Las inquietudes de Shanti Andía* manifiesta al respecto:

Las condiciones en que se desliza la vida actual hacen a la mayoría de la gente opaca y sin interés. Hoy, a casi nadie le ocurre algo digno de ser contado. La generalidad de los hombres nadamos en el océano de la vulgaridad. Ni nuestros amores, ni nuestras aventuras, ni nuestros pensamientos tienen bastante interés para ser comunicados a los demás, a no ser que se exageren y se transformen. La sociedad va uniformando la vida, las ideas, las aspiraciones de todos. Yo, en cierta época de mi existencia, he pasado por algunos momentos difíciles, y el recordarlos, sin duda, despertó en mí la gana de escribir. El ver mis recuerdos fijados en el papel me daba la impresión de hallarse escritos por otro, y este desdoblamiento de mi persona en narrador y lector me indujo a continuar. ¿Habrá que decir a mis lectores que no tengo pretensión literaria alguna? Ellos lo verán si hojean, aunque sea distraídamente, las páginas de mi libro. Estas cuartillas están escritas en distintas épocas de mi vida y con diferentes estados de ánimo. El sentimiento ha sido sincero; la forma, seguramente, poco hábil. Mi público creo que no me reprochará mi falta de atildamiento. [...] Y de mí no hay que esperar los perfiles literarios de un profesor de retórica. [...] Pero la verdad ante todo.<sup>697</sup>

Muchas veces se ha señalado la parvedad de la literatura autobiográfica en lengua española. Ángel Loureiro, que observa que el estudio de la autobiografía no va a tener carácter efímero, sino que está adquiriendo un derecho perpetuo de ciudadanía en los estudios literarios, señala, en su estudio monográfico sobre el género, que ya va

---

<sup>697</sup> Baroja, P.: *Las inquietudes de Shanti Andía*, cit., pp. 35-38.

siendo hora de arrinconar el tópico más usado en este campo: la falta de tradición autobiográfica en España<sup>698</sup>, puesto que una simple mirada al número de entradas en las bibliografía de autobiografías españolas deja en evidencia que “si no hay una tradición tan establecida y generosa como la que se da en la lengua inglesa sí hay un número mucho mayor de textos autobiográficos en España de lo que pueda parecer a simple vista.”<sup>699</sup> En rigor, han abundado las memorias de época, mayormente escritas por personajes de pública notoriedad. Sin embargo, el noventayocho señala una vuelta del camino autobiográfico español. Las novelas tendrán un fondo autobiográfico defendido por el propio novelista, y una mirada hacia el ensayo, pues es el género que revelaba el pensamiento en su discurrir del hombre moderno, un pensamiento que en Baroja es “inseguro y revuelto” (*DUVC*, I, 85).

La novela con fondo autobiográfico permite que cuando Baroja se pone a escribir sus memorias no vacile en tomar párrafos de sus libros novelísticos. Un ejemplo de esto es el pasaje lírico sacado de su novela *El viaje sin objeto* que copia íntegramente para sus memorias<sup>700</sup>, una fusión del personaje en el autor y la identificación de éste último con los seres de ficción creados por él. Esto sucede así porque considera la obra escrita como metáfora de su vida. O su novela *La sensualidad pervertida*, donde toda una parte titulada “Otoñal” pasa con muy leves variaciones a formar parte del capítulo “Intermedio sentimental” del tomo II de las memorias (*DUVC*, II, 251-264), según Guillermo de Torre “con la única diferencia que ahora Luis Murguía se llama, sin embozos, Baroja.”<sup>701</sup> De hecho, Baroja menciona que algunos personajes de dicha novela fueron sacados de la realidad: “No sé si en una novela mía, titulada *La sensualidad pervertida*, le llamé a esta señora Ana; pero no se llamaba así. Sin embargo,

---

<sup>698</sup> Cfr. Fernández, J: *Strategies of Self Defense: Episodes in Nineteenth Century Spanish Autobiography*, Princeton University, 1988. Libro que junto al de A. Caballé, *Narcisos de tinta*, dan un fuerte impulso al estudio del espacio autobiográfico en España.

<sup>699</sup> Loureiro, Á.: “La autobiografía española: actualidad y futuro”, en *Anthropos* núm. 125, 1991, pp. 17-20, p. 19. Loureiro, además, aborda brevemente los retos a los que se enfrenta el estudioso de la autobiografía: “dejar de lado el tópico de que no hay autobiografía en España, complementando lo anterior, debemos indagar en esas relaciones entre las diversas formas del poder y la autoridad que diversos personajes se conceden para escribir su vida. Otro reto lo encontramos en la necesidad de leer en profundidad esas obras autobiográficas importantes que hasta el momento no han merecido más que la mención o la nota a pie de página. Por último, no parece que las empresas anteriores puedan ser llevadas a cabo con buen éxito a menos que partamos de un conocimiento profundo de los desarrollos y tendencias que dominan en el estudio de la autobiografía en otras lenguas.” *Ídem*.

<sup>700</sup> *MHA*, I, 1159, 1160. El pasaje aparecerá íntegro en *DUVC*, I, 281.

<sup>701</sup> Torre, G.: *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, p. 97. El autor menciona otros socios novelescos, entre los que menciona a José Larrañaga de *Agonías de nuestro tiempo*, y José Ignacio Arcelu de *El mundo es así*. *Ídem*.

la llamaré de este modo, porque con ese nombre la recuerdo” (*DUVC*, II, 251). El fragmento de su novela citada al principio de este apartado, *Las inquietudes de Shanti Andía*, bien puede servirnos como síntoma de lo que para el escritor vasco supone escribir una autobiografía, fingida o no. Por eso, Baroja en sus memorias afirmará sin rebozo lo siguiente: “Otra cosa que tengo que advertir es que pienso copiarme a veces a mí mismo y utilizar párrafos de otros libros, porque algo dicho con claridad y con sinceridad una vez, yo creo que no se debe cambiar ni se puede mejorar fácilmente” (*DUVC*, I, 44).

La teoría literaria se levanta sobre el texto. Es él quien nos brinda la oportunidad de tener un mayor conocimiento del escritor y su obra. El texto literario se nos revela como signo de algo que está más allá del conjunto de palabras. Inmanencia y trascendencia es lo que también se persigue con el género autobiográfico. Pues este, como texto literario, es un “género de primor misterioso”<sup>702</sup>, como todas las producciones, que según el padre Feijoo, pertenecen a la literatura. Y para comprenderlo, hay que ir más allá de la suma aritmética de sus signos lingüísticos:

La lectura ingenua y directa de un texto literario no lleva más allá de lo que expresa el discurso verbal; el lector accede a lo que podemos llamar un significado visible que procede de la suma y relaciones de los términos lingüísticos que forman el discurso. Pero en los textos literarios, sobre todo en los líricos, hay un significado más intenso, una unidad por encima de las palabras, que se capta al identificar los signos literarios, sumandos a los verbales como efecto de su manipulación directa o indirecta. La captación directa, intuitiva, del sentido de un poema puede quizá explicarse objetivamente al describir las manipulaciones efectuadas, pero no puede comprenderse a no ser psicológicamente, mediante una identificación del lector con el texto y con el autor: no hay otro camino.<sup>703</sup>

Esta es una razón más para acercarnos a la autobiografía como paradigma de una teoría del texto. De ahí las palabras de Blas Matamoros que recuerdan al lector que: “La vida de un escritor sin su obra no es su vida. Sus rasgos de carácter no pasan mecánicamente a su obra, sino al revés: sus textos son la clave para construir su

---

<sup>702</sup> “En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, mas aún del arte, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión, otro género de primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento; que palpa el sentido, y no puede descifrar la razón; y así, al querer explicarle, no encontrando voces ni conceptos que satisfagan la idea, se dejan caer desalentados en el rudo informe de que tal cosa tiene un no sé qué, que agrada, que enamora, que hechiza, y no hay que pedirles revelación más clara de este natural misterio.” Feijoo: “El no sé qué”, en *Teatro crítico universal*, Fernández González, Á. R. (ed.), Cátedra, Madrid, 1985, pp. 225-239, p. 225.

<sup>703</sup> Bobes Naves, M. C.: “Literatura/ciencia, creación/conocimiento”, en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, cit., pp. 359-371, p. 360.



biografía.”<sup>704</sup> Es por esto que Baroja reconoce en sus memorias que el fondo sentimental del escritor está fermentado de “sus buenos y sus malos instintos, sus recuerdos, sus éxitos y sus fracasos” (*DUVC*, II, 462) y que de “este fondo el novelista vive” (*DUVC*, II, 462). Marichal, por su parte, recuerda que en ciertas creaciones artísticas “el omitir algunas referencias a la correspondiente situación biográfica concreta del autor”<sup>705</sup>, podría resultar en una obra inauténtica. Sería el caso, según menciona el crítico, de la obra ensayística, pero extrapolable a las memorias:

Aún más particularmente necesaria es esa referencia en el caso del ensayista –en su estricta acepción literaria–, puesto que él, como decía Montaigne, es la materia misma de su libro: aunque no siempre coincidan totalmente su persona social aparente y su “yo profundo”, visible sólo en la letra impresa. Y es todavía menos eludible la referencia biográfica cuando una fase sustancial de la vida del escritor trasciende el marco de su trayectoria personal y se confunde con la de muchos hombres de su tiempo y nación.<sup>706</sup>

Por todo ello se hace necesario un breve recorrido por estos volúmenes memorialísticos como primer paso para fijar su contenido y conocer mejor al autor, así como su visión sobre la literatura y sus formas. García de Nora señala dos etapas de la novelística del autor, la primera comprendería las novelas que escribe entre 1900-1912, en donde la crítica unánimemente observa en ellas fuerza creadora y maestría narrativa; y una segunda, donde se inscriben las que publica desde 1913. Estas últimas, según García de Nora, suelen ser las más desdeñadas por la crítica pues ven que Baroja no evoluciona y se limita a repetir su ya conocida visión de mundo y sus técnicas narrativas. Sin embargo, García de Nora decide centrarse en este grupo de novelas últimas que él sí considera de calidad, puesto que, aunque ve en ellas un retroceso ideológico y no revela nada nuevo en su mundo novelesco, cree que “la maestría narradora se mantiene e incluso se supera.”<sup>707</sup> Lo más interesante de su planteamiento es que va señalando las características nuevas que van adoptando sus últimas novelas, entre las que destaca el “enfoque memorativo y nostálgico”<sup>708</sup> o la manera claramente autobiográfica que tienen. Sirva de ejemplo cómo define el estilo que presenta una de

---

<sup>704</sup> Matamoros, B.: “La novela familiar del escritor. El caso de los Baroja”, en *Autobiografía en España: un balance*, cit., pp. 119-126, p120.

<sup>705</sup> Marichal, J.: “Prologo para un retorno”, prólogo a *El defensor*, Salinas, P. (ed.), Alianza, Madrid, 1967, pp. 7-12, p. 7.

<sup>706</sup> *Ídem*.

<sup>707</sup> García de Nora, E.: “Las últimas novelas”, en *Baroja y su mundo*, I, Arion, Madrid, 1962, pp. 222-229, p. 223.

<sup>708</sup> *Ibidem*, p. 227.

ellas, *El hotel del cisne*: “más que novela se trata, repetimos, de un amontonamiento de prosas aisladas, de la relación, apenas hilvanada, de unas cuantas series de sueños barniz novelesco mínimo para encubrir o difuminar la personalidad de Baroja.”<sup>709</sup> Este nuevo estilo será síntoma de una nueva manera de narrar que continuará reflejando en sus memorias y que ya había practicado en sus ensayos. Eugenio de Nora incluso llega a calificar a una de estas novelas, *Las veladas del chalet gris*, de ensayo<sup>710</sup> y las relaciona con el mismo estilo de las memorias de Baroja: “ofrece, más que nada como complemento a las memorias (de Baroja, no de Aviraneta), una curiosa colección de reflexiones, de anécdotas y comentarios.”<sup>711</sup>

Pero como se dijo, no será hasta 1944, con cerca de 70 años, cuando Baroja emprende la tarea de contarnos su vida de forma exhaustiva; aunque en retazos estuviera ya en todas sus novelas. En las memorias encontramos episodios y vivencias que nos resultan familiares. De los ocho volúmenes, dos de ellos están exclusivamente dedicados a los temas literarios: *El escritor según él y según los críticos* (1944) y *La intuición y el estilo* (1948). En el primero, Baroja nos permite conocer, a través de cartas y artículos periodísticos principalmente, algunos de los juicios que sobre Baroja emitieron los hombres de letras de su tiempo, y la réplica correspondiente por parte del aludido. Se defiende de acusaciones tan tópicas como la presunta falta de estilo, la falta de profundidad psicológica de los numerosos personajes que crea, el excesivo pesimismo, etc. Según Felipe Pedraza: “Hay un autoanálisis que se nos antoja bastante sincero.”<sup>712</sup> Sin embargo, Moreno Villa discrepa de esta valoración de las memorias barojianas pues, para él, “se escamotea precisamente la indagación del yo, el proceso evolutivo interno y externo del hombre, la confesión o intimidad.”<sup>713</sup> Moreno Villa las califica de “abusivas”<sup>714</sup> porque incluye tomos enteros que no son memorias, sino obras independientes.

---

<sup>709</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>710</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>711</sup> *Ídem*.

<sup>712</sup> Pedraza, F.: *Manual de literatura española. Generación de fin de siglo: Prosistas*, vol. IX, Cénlit, Tafalla, 2007, pp. 393-502, p. 481.

<sup>713</sup> Moreno Villa, J.: “Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX”, en *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, pp. 79-101, p. 80. Para Moreno Villa en las memorias “predomina el cuento, la narración de los hechos vividos, las anécdotas y tropiezos con la gente y las cosas externas a uno.” *Ídem*.

<sup>714</sup> *Ibidem*, p. 87.

*Familia, infancia y juventud* (1944) nos ofrece datos sobre la peripecia externa y la personalidad íntima de nuestro novelista. Dedicamos amplio espacio a sus ascendientes y a los miembros de su familia. El periodo tratado termina contando su fracaso como hombre de negocios y su decisión de ensayar la literatura: “Había sido médico de pueblo, industrial, bolsista y aficionado a la literatura. Había conocido a bastante gente. El ir a América no me seducía. Llegar a tener dinero a los cincuenta años no valía la pena para mí. Quería ensayar la literatura. Ya comprendía que ensayar la literatura daría poco resultado pecuniario, pero mientras tanto podía vivir pobremente, pero con ilusión. Y me decidí a ello.” (*DUVC*, I, 517) Esta parte de las memorias, que puede identificarse como autobiográfica, aparece, en opinión de Joaquín de Entrambasaguas, claramente literaturizada: “Don Pío es como un personaje que habla con el lector en una de sus novelas, cuyo argumento es su familia y la época en la que vivió el autor.”<sup>715</sup> Es interesante la opinión del crítico pues ya apunta a lo que se tratará más adelante acerca de la literariedad de las memorias y la técnica de estas parecida a la forma de novelar del escritor.

En *Final del siglo XIX y principios del XX* (1945) toma como centro a su generación y el panorama político, literario y cultural con el que se encontró. Hay también experiencias personales, como sus viajes a París, a Londres, y sus primeros pasos en el mundillo de las letras madrileñas, describiendo la atmósfera y las circunstancias de sus libros iniciales. Alude a muchos personajes que conoció en esa época y a las primeras enemistades literarias. Caro Baroja afirma que en este tomo el Baroja que escribe es el que está metido de lleno en el mundo artístico y literario, por lo que puede trazar retratos de los muchos escritores y artistas que conoció en la vida madrileña. Además, Baroja introduce, también, sus recuerdos e impresiones de las grandes capitales extranjeras que visitó. La importancia de estas descripciones de la vida cotidiana del escritor vasco radica, para Caro Baroja, en que muestran que “una vez más la experiencia vital le sirvió como base para escribir alguna de sus novelas principales”<sup>716</sup>, puesto como el mismo escritor vasco reconocería en este tomo “a base de lo que he leído, no me interesa escribir nada.” (*DUVC*, I, 526) Y en sus ensayos

---

<sup>715</sup> Entrambasaguas, J. de: *Las mejores novelas contemporáneas*, II, con la colaboración de M<sup>a</sup>. P. Palomo, Planeta, Barcelona, 1973, p. 1255.

<sup>716</sup> Caro Baroja, P.: *Guía de Pío Baroja (El mundo barojiano)*, Caro Raggio, Madrid, 1987, 155.

indicará que sus recuerdos “son, simplemente, reflejos de la vida cotidiana.” (*Ensayos*, III, 473)

*Galerías de tipos de la época* (1947) constituye un repaso de admiraciones, incompatibilidades y rechazos hacia filósofos e historiadores del momento. Son apuntes sobre su propia personalidad humana y literaria donde enjuicia de forma directa a figuras de relieve, tanto del campo de las letras (Valera, Pereda, Pedro Barrantes, Ciro Bayo, Unamuno, Maragall, Blasco Ibáñez), como a pintores, escultores, músicos y hombres de ciencia. El escritor reconoce que por esas galerías transitan tipos extraños que le sirvieron para inspirarse y elaborar algunos personajes de sus novelas. Es ya en este libro donde justifica su posición pesimista de la vida:

A mí me gustaría no ser pesimista, pero lo soy, tanto por instinto como por experiencia. El uno se dirige en la encrucijada de dos caminos hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Si se encuentran ambos y son sinceros, reconocen que los dos han fallado. La vida y la inteligencia se van derrochando en empresas inútiles; pero cuando el hombre que las ha derrochado se encuentra con personas económicas y prudentes, ve que tampoco éstas han ganado la partida y que su éxito no vale gran cosa. (*DUVC*, II, 17)

Gran interés reviste *La intuición y el estilo* (1948), el segundo volumen dedicado a temas literarios, donde expone sus principios estéticos fundamentales, y que se aborda en profundidad en el capítulo III de nuestro trabajo. El propio Baroja indica el carácter de teoría literaria que presenta dicho volumen al decir en la primera parte de la obra: “voy a ir rebañando en mis libros para ver si hay en ellos una especie de filosofía literaria. Yo creo que, mejor o peor, elevada o pedestre, la hay en todos los autores y que se puede con atención ponerla en claro.” (*DUVC*, II, 320) Según Helmut Hatzfeld una teoría literaria general debe comprender también el intento de una definición del estilo e, incluso, va más allá al introducir una idea defendida por otros teóricos para los cuales el estilo sería, “después de todo, la clave la literatura.”<sup>717</sup> Sobre esta obra de Baroja, que el crítico define como ensayo, dice lo siguiente: “ofrece, con relación a la literatura española contemporánea, una de las más sensatas reproducciones de la fundamental distinción de Goethe entre estilo y amaneramiento.”<sup>718</sup>

---

<sup>717</sup> Hatzfeld, H.: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*, Gredos, Madrid, 1955, p. 429.

<sup>718</sup> *Ibidem*, p. 430. El crítico adelanta alguno de los rasgos del estilo barojiano que se ven en el presente trabajo: “Baroja distingue entre escritores fecundos y escritores grafómanos. Los escritores fecundos son creadores de estilo cuando expresan ideas importantes con un mínimo de medios y de esfuerzo,

Los *Reportajes* (1948), es la parte menos autobiográfica de sus memorias y se compone de una serie de apuntes de temas variados en relación con sucesos y personas de su tiempo. Abundan los cuadros costumbristas y las impresiones de viaje. Baroja en su primera página los define como “ensayos reporteriles” (*DUVC*, III, 10), además de apuntar que ha escrito bastantes reportajes “con la idea de que me sirvieran de fondo de un libro novelesco.” (*DUVC*, III, 10) Y, sin embargo, críticos como Pérez Ollo consideran que forman lecturas paralelas sin las cuales no se llegaría a conocer “la personalidad del escritor, su figura pública y su mundo, en la medida en que la obra retrata al autor.”<sup>719</sup>

Cierra esta larga serie *Bagatelas de otoño* (1949), basada en anécdotas significativas y frases ingeniosas. El mismo autor confiesa con modestia que las historias que cuenta son pequeñeces. (*DUVC*, III, 255) En palabras de Sobejano, según recuerda Pérez Ollo, viene a ser “periodismo incorporado y como cajón de sastre traído a remolque.”<sup>720</sup> Este libro junto con el octavo de la serie “dan a la obra un carácter abierto”<sup>721</sup>, como demostró el propio Baroja cuando preparó la salida de este último, que venía a cubrir la huida a Francia en julio de 1936 y los años en París, bajo el título de *La guerra civil en la frontera*.

Por último, es necesario mencionar dos volúmenes más, *Ilusión o realidad y Rojos y blancos*, que no entran en la serie memorialística *Desde la última vuelta del camino*, pero que igualmente nos ofrece información autobiográfica valiosa: “En este Baroja final, junto a reiteraciones e ideas propias, permanentes y bien conocidas, encontramos la capacidad de observación y la eficacia impresionista en la descripción de paisajes y personas, con frecuencia instantáneas e imprevisibles, cualidades acreditadas por el escritor vasco desde los primeros títulos.”<sup>722</sup> El crítico Fernando Pérez Ollo muestra que *Rojos y Blancos* ha sido adscrita muchas veces al género de la novela; sin embargo, aunque Baroja no lo explicitara así, realmente constituye una

---

espontáneamente y en estrecho contacto con su idioma nacional; los acróbatas amanerados tienen, sin embargo, la infantil esperanza de que sus neologismos, arcaísmos e inversiones, previamente contruidos, será capaces de producir una idea.” *Ídem*.

<sup>719</sup> Pérez Ollo, F.: “Posfacio” a *DUVC*, III, pp. 783-785, p. 794.

<sup>720</sup> Pérez Ollo, F.: “Prólogo” a *DUVC*, I, 16.

<sup>721</sup> *Ídem*.

<sup>722</sup> Pérez Ollo, F.: “Posfacio”, a *DUVC*, III, p. 794.

continuación de sus memorias.<sup>723</sup> De manera que, dichas obras, que quedan fuera de los ocho tomos oficiales, sin duda por el período que abarcan, son continuaciones de la labor memorialística que Baroja emprendió en 1942 en la revista *Semana*. Además, como recuerda Pérez Ollo, igual que sus memorias no acabaron en el tomo séptimo, sino que más tarde preparó *La guerra civil en la frontera* como octavo título de la serie, el cual hoy no sería posible ignorar, *Rojos y blancos* retoma el hilo de los recuerdos y lo estira hasta el verano de 1940.

En resumen, y basándonos en la misma explicación que dio Baroja, las memorias *Desde la última vuelta del camino* están escritas en ocho volúmenes, incluyendo *La guerra civil en la frontera*, pues el mismo escritor, a pesar de dejar dicho al final del séptimo tomo que finalizaba sus memorias, señaló en el octavo que las continuaba. Y luego los tomos de *Ilusión o realidad* y *Rojos y Blancos*, por la información relativa al autor y a la época que retrata, se pueden incluir entre los escritos autobiográficos de Baroja.<sup>724</sup> Por otra parte, su forma de escribir estas memorias es directa, clara y eficaz. Algunos estudiosos destacan su maestría en las descripciones impresionistas de paisajes y ambientes.<sup>725</sup> De manera que, todo ello es lo que podría definirse como el inconfundible estilo barojiano. Azorín hablaría de una “prosa de diagnóstico”<sup>726</sup> en Baroja, precisa, clara, exacta e incisiva.

Hay autores que achacan a las memorias barojianas falta de profundidad. De todos sus tomos, sólo uno se centra en relatar su vida, mientras que dedica el resto a hablar de los demás, del ambiente literario, de su concepto de la literatura, etc. Al suceder esto cabría cuestionarse si constituye una obra autobiográfica, pues sus narraciones y hechos ilustran más un excelente friso histórico del momento que el interior del autor.

Según la profesora Caballé fue el modelo memorialístico que cristaliza en la obra de Mesonero Romanos el que ha determinado la tradición posterior. “Podía haber

---

<sup>723</sup> *Ibidem*, p. 792.

<sup>724</sup> La editorial que se maneja en este trabajo las considera parte de su obra memorialística.

<sup>725</sup> Por ejemplo, el crítico Corrales Egea destaca su visión impresionista: “toda esa serie de impresiones, observaciones y detalles que forman el rico y original entramado, la urdimbre de sus novelas, es privativo del escritor y constituye una de las claves maestras y señeras de su arte.” Corrales Egea, J.: “Tras los pasos de Baroja en Londres”, en *Ínsula*, núm. 308-309, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 5, 6, p. 6.

<sup>726</sup> Cfr. Ciplijauskaité, B.: *Baroja, un estilo*, Ínsula, Madrid, 1972, p. 32. Según la autora hay dos facetas constantes a través de todo lo que hace: “escrutinador agudísimo, cuya objetividad le lleva al escepticismo total, y hombre de vida íntima que conserva un fondo sentimental.” *Ídem*.

sido la *Vida* de Santa Teresa, por ejemplo, pero no fue así. El modelo de Mesonero es el que sigue Zorrilla o Julio Nombela. Es el modelo que seguirá Pío Baroja, Ignacio Agustí o José Luis de Villalonga.<sup>727</sup> Por tanto, es el modelo visto y vivido, que según la autora está basado en la elipsis de la interioridad y en el aproblematismo de la memoria elaborada, el que sirve de guía para las producciones posteriores. Es decir que, para Caballé, el memorialismo de corte positivista y la subordinación o elipsis de la vida personal en beneficio del relato histórico-político, tal como lo manifestó Mesonero, formarían parte de nuestra particular poética de la autobiografía.

Sin embargo, no sólo dichos antecedentes influirán en el escritor vasco. Su estilo en la prosa no ficcional bebería, además, de una tradición ensayística nacional. Como se ha dicho anteriormente en este trabajo, los ensayos y autobiografías que escriben algunos de nuestros escritores desde el siglo XVI influyen en el concepto contemporáneo que Baroja tiene de estos escritos. Es más, enriquecería notablemente la comprensión de la teoría de los géneros didáctico-ensayísticos, y de su puesta en práctica, un acercamiento reflexivo a las ideas literarias del Siglo de Oro. No sólo las halladas en los tratados que explícitamente se ocupan de las principales cuestiones que aborda la teoría literaria del período sino, especialmente, de aquellos problemas de índole teórica que aparecen ocasionalmente en las obras literarias. Que no se preste demasiada atención a la producción literaria teórica de dicho período quizá sea debido a que, como señala con todo acierto Esteban Torre, hasta bien entrado el siglo XX el estudio de las teorías literarias de los siglos XVI y XVII se limitaba a examinar unos determinados libros, en concreto, el de Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*<sup>728</sup>, y el artículo “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”<sup>729</sup> de Vilanova, y provocaba que otros estudios permanecieran en el olvido. El profesor Torre subraya que ediciones críticas fundamentales, entre ellas, la *Philosophía antigua poética* del Pinciano, y el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso Carballo, adscritas respectivamente a la preceptiva aristotélica y a la poética platónica, presentan una clara vinculación con el *Examen de ingenios para la ciencias* de Huarte de San Juan.<sup>730</sup> Y, sin

---

<sup>727</sup> Caballé, A.: “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico”, en *Autobiografía en España: un balance*, cit., pp. 145-154, p. 150.

<sup>728</sup> Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., CSIC, Madrid, 1994.

<sup>729</sup> Vilanova, A.: “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barna, Barcelona, 1953, pp. 567-691.

<sup>730</sup> Torre, E.: *Ideas lingüísticas y literarias del doctor Huarte de San Juan*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, p. 16.

embargo, “sus valiosísimas reflexiones sobre la lengua han sido prácticamente olvidadas, a pesar de la ya señalada incidencia sobre las Poéticas de Pinciano y Carballo, e incluso sobre la creación literaria de Cervantes.”<sup>731</sup> Por lo tanto, un estudio de las reflexiones huertinas sobre el lenguaje podría traería un incalculable beneficio para la teoría literaria actual:

Contribuirá, sin duda, al mejor conocimiento de este dilatado período que se ha dado en llamar prehistoria de la lingüística, que abarca desde las primeras preocupaciones acerca de la lengua hasta el nacimiento de la lingüística considerada como ciencia, a finales del siglo XVIII o principios del XIX. Y el estudio de sus especulaciones, que participan de la problemática medieval y de la inflexión renacentista, podrá arrojar alguna luz –junto a los tratados específicos: Poéticas, Retóricas, Comentarios, Prólogos, etc.– sobre la *teoría* lingüística y literaria del siglo XVI.<sup>732</sup>

Baroja confirma la utilidad del estudio de la obra de Huarte. En sus ensayos mencionará las ideas tan adelantadas a su época que tenía el médico y que aún a finales del XIX seguían sin resolverse: “Casi todas las cuestiones que preocupaban a Huarte de San Juan, y de las cuales habla en su *Examen de ingenios para la ciencia* en pleno siglo XVI, no se han resuelto aún.” (*Ensayos*, II, 1216) Con respecto a otros antecedentes del ensayismo hispánico, hay autores que mencionan la obra de Guevara<sup>733</sup> y de Santa Teresa. De esta última escribirá Juan Marichal que su pluma es una vía de acceso a la propia intimidad: “encontramos el primer esfuerzo sistemático por verter mediante la palabra escrita la totalidad de la persona. Un derramamiento premonitor del de Unamuno.”<sup>734</sup> Marichal señala, también, a Quevedo, que con sus escritos es el espejo de su tiempo e, igualmente, habla sobre Feijoo y su papel de desengañador de las Españas y, por ello, considerado como el primer ensayista contemporáneo<sup>735</sup> “muy propicio a integrar elementos autobiográficos.”<sup>736</sup> La autobiografía burguesa al hispánico modo<sup>737</sup>

---

<sup>731</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>732</sup> *Ídem*.

<sup>733</sup> Juan Marichal habla en su obra sobre la originalidad que significó en su época el estilo de Guevara. Su revelación autobiográfica respondería tanto a un sincero deseo de confesión religiosa como a un afán de incorporación social. Además, Marichal lo sitúa como antecedente de Feijoo, de Larra “y en general de los ensayistas contemporáneos de lengua castellana.” Marichal, J.: “La originalidad renacentista en el estilo de Guevara”, en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 36-52, p. 37. El autor finaliza su ensayo con la afirmación de que “Guevara escribía, en conclusión, para situarse posesivamente en el mundo social de su tiempo.” *Ibidem*, p. 52.

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 57 y ss.

<sup>735</sup> *Ibidem*, pp. 95-99.

<sup>736</sup> Feijóo, B.: *Cartas eruditas y curiosas*, cit., p. 41.

<sup>737</sup> Marichal, J.: “Torres Villarroel: autobiografía al hispánico modo”, en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., pp. 102-108, p. 103. Al igual que hizo con Santa Teresa, Marichal acerca la forma de escribir Torresiana al estilo de Unamuno. Sus bufonadas ocultán y revelan a la vez esa terrible presencia



de Torres de Villarroel, Cadalso, con un estilo moderado propio de un hombre de bien y Jovellanos son, igualmente, citados por Marichal, hasta llegar a aquellos noventayochistas: “Había, según ellos, que luchar en la sociedad contra la sociedad: y no sólo dentro de uno mismo. Aquellos ególatras del 98 no habían podido resolver el conflicto de Larra, el conflicto de persona y sociedad.”<sup>738</sup> Otro autor con parecido análisis es Pedro Aullón de Haro, el cual sintetiza ejemplarmente esta cuestión: “Las pautas que inmediatamente anteceden a la constitución del Ensayo en nuestra lengua son básicamente localizables en el *Teatro Crítico Universal* y en las *Cartas Eruditas y Curiosas* de Feijóo, en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en las publicaciones periódicas dieciochistas como el *Diario de los Literatos* y *El Censor*.”<sup>739</sup> Posteriormente menciona a Larra, creador del género del ensayo breve a la manera de artículo acorde con las necesidades de la España decimonónica.<sup>740</sup>

Pero Baroja sabe por su oficio como novelista que se debe dar importancia al entorno en el cual vivía su personaje. Así, en sus novelas históricas sobre Eugenio de Aviraneta adquiere tanta relevancia el ambiente como el héroe que se desenvuelve en él para encontrar una interpretación más fiel que la que pueda contener un documento histórico. Cuando Aviraneta habla de la necesidad de retratar su época reflexiona sobre esa dialéctica entre un ambiente estancado y la aparición de ciertas individualidades que puedan llevar a cabo el cambio. Se transcribe a continuación lo que dice el personaje, puesto que hace un retrato de la época del conspirador que presenta un parecido asombroso a la España que veían los regeneracionistas de principios del siglo XX:

Aunque me consideres pesado, amigo Pello, te hablaré un poco de mi época, porque los jóvenes de hoy no tenéis una idea clara de la transformación verificada en España. Si la tuvierais miraríais con menos desdén a los hombres de mi generación. No digo que abundara entre nosotros la gente entendida y de talento; pero entusiasmo y valor los había. Sin preparación, sin cultura, sin medios, cogimos nosotros el momento más difícil de España. El edificio 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. Ciertamente, hacia ya tiempo que las ideas filosóficas venían influyendo en la sociedad, pero en una minoría exigua en el elemento culto. La proclamación de la libertad civil y política, hecha por los

---

del sentimiento de la nada, ese sentimiento trágico de la vida: “el catedrático de Salamanca del siglo XVIII y del siglo XX no están tan lejos.” *Ibidem*, p. 107.

<sup>738</sup> *Ibidem*, pp. 135, 136.

<sup>739</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, cit., p. 124.

<sup>740</sup> *Ídem*.

norteamericanos, fue muy simpática al elemento avanzado aristocrático español; pero, en cambio, la tempestad de la Revolución francesa produjo tal pánico, que la aristocracia, el clero y el ejército reaccionaron por instinto de conservación y se prepararon a defender sus privilegios. (*MHA*, I, 140)

Y, posteriormente, cuando decide enjaretar unas memorias vuelve a darle relevancia al contexto histórico, que es tan importante como hablar de uno mismo para comprender la realidad y dar una visión particular de ella. Pues la búsqueda de la verdad no es más que un “sangrarse del corazón.”<sup>741</sup> Así, aunque haya críticos que aludan a la falta de intimidad en las memorias puede ser más bien que Baroja entienda la necesidad de que el yo se descubra a sí mismo mediante el observar y hablar sobre lo que le rodea. El escritor, igual que su personaje ficticio Aviraneta, se haya inserto en un tiempo convulso donde sus mismos deseos e impulsos son anestesiados en una sociedad en decadencia. Si, como afirmaría Unamuno, el autor más original y “más personal”<sup>742</sup> es el que se pone a escribir y reproduce artículos que escribió años antes y, si el buen estilo es aquel que refleja los nimbos y penumbras del ser humano<sup>743</sup>, un hombre para conocerse ha de expresar su interior ante las condiciones externas que se lo impiden. Una descripción del entorno y de las vivencias con los otros desvelará cómo se ha llegado a formar el escritor y, en suma, quedará revelada su vida: “Y mi vida es escribir, como la tuya, lector, es ahora leerme.”<sup>744</sup> Por eso en Unamuno los géneros confesionales cumplen una función social, pues la verdad “es el íntimo consorcio de mi espíritu con el Espíritu universal.”<sup>745</sup> Semejante actitud existe en Baroja. Conocía las intrínsecas relaciones entre el hombre y la obra: “Cuando uno conoce al hombre, entonces comprende su obra” (*ODE*, 864) pero, reacio a aceptar la tendencia de su época en que “cada cual se encierra en sus doctrinas, en sus simpatías, sin escuchar al vecino” (*DUVC*, I, 151), recurre a la observación personal minuciosa del entorno, ya que un análisis de este revelaría también muchas de las actitudes del poeta de la época:

El hombre inteligente actual es un descontento, y muchas veces, un angustiado, la vida no le da el pasto que él espera para ir rumiándolo. Entonces ¿qué remedio le queda? Difícil es saberlo. No parece que haya solución para los

---

<sup>741</sup> Gracián, B.: *El héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, Bernat Vistarini, A. y Abraham Madroñal, A. (eds.), Castalia, Madrid, 2003, p. 268.

<sup>742</sup> “Un escritor que se pone a escribir y reproduce un artículo que escribió años antes. Y esto ocurre más cuanto más original, cuanto más personal, cuanto más propio sea el escritor.” Unamuno, M. de: *La vida literaria*, cit., p. 35.

<sup>743</sup> “Interésanme más las personas que sus doctrinas y éstas tan sólo en cuanto me revelan a aquéllas.” Unamuno, M.: “La ideocracia”, en *Obras completas*, I, Escelicer, Madrid, 1966, 954-961, p. 956.

<sup>744</sup> Unamuno, M. de: *La vida literaria*, cit., p. 38.

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 958.

que se llamaron o los llamaron intelectuales. En el mundo entero, unos se aíslan, otros se dedican a la estética y a visitar museos. (*DUVIC*, II, 309)

El modelo autobiográfico español heredado de Mesonero, sólo cambiará, según Caballé, a partir de los años 80 con la influencia del libro de Juan Goytisolo, *Coto vedado*. El propio Goytisolo declarará en el prólogo de sus *Memorias* (2002) que con ellas se propuso “colmar una de las muchas lagunas de nuestra literatura”<sup>746</sup>, a saber, la inexistencia de autobiografías al modo de la tradición inglesa que va desde Samuel Pepys a Frank Harris y Oscar Wilde, y cuyo único ejemplo español era obra de Blanco White, a quien él mismo tradujo al español.<sup>747</sup> Se trata de una línea de escritura que pone al descubierto la acuciante necesidad que tenemos de encontrar un punto de equilibrio entre la individualidad y su articulación en un mundo social y cultural en cambio permanente. No obstante, el camino hacia una obra intimista que reflejara simultáneamente la realidad en torno al escritor no era algo nuevo a finales del siglo XX. Sí había precedentes en la literatura española, las obras que fueron ensayadas por nuestros intelectuales cambioseculares, los cuales iniciaron el camino a esa literatura de rasgo tan moderno como que el escritor reflexionara sobre su vida y su obra y ofreciera detalles vivenciales y técnicos sobre el proceso creativo al escribirla. Luis Urrutia Salaverri menciona el valor que presentan las memorias de Baroja “para poder seguirle en sus lecturas, aficiones, preferencias y elecciones”<sup>748</sup> que ayudan, por una parte, a avanzar en el conocimiento de las ideas y de las fobias del escritor vasco, pero por otra, a completar esa visión de la España del siglo XIX que ya había recogido en su novela histórica:

Por eso estudió finalmente, como historiador, pese a su inicial antihistoricismo, la sociedad española que, con su ojo clínico, podía aún analizar y palpar visual y humanamente, incluso interrogando los testigos presenciales de los acontecimientos más nimios ocurridos en aquel desdichado siglo XIX, origen y germen de todo lo ocurrido en la España de su época.<sup>749</sup>

Sin embargo, confesarse, dejar testimonio, poner orden en el caos de acontecimientos que constituyen el vivir, defenderse de acusaciones y calumnias,

---

<sup>746</sup> Goytisolo, J.: *Memorias*, Península, Barcelona, 2002, p. 8.

<sup>747</sup> Las memorias buscarían la intención, en definitiva, “de dar cuenta, a los demás y a ti mismo, de lo que fuiste y no eres, de quien pudiste ser y no has sido, de precisar, corregir, completar la realidad elaborada en tus sucesivas ficciones, este único libro, el libro que desde hace veinte años no has cesado de crear y recrear.” Goytisolo, J.: *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 29.

<sup>748</sup> Urrutia, L.: “Baroja ¿un centenario más?”, en *Revista de Occidente. Centenario de 1972*, núm. 117, diciembre, 1972, pp. 275-294, p. 287.

<sup>749</sup> *Ídem*.

desautorizar otras versiones, ajustar cuentas, o, en fin, conjurar el olvido y la muerte (dimensión testamentaria señalada a menudo en autobiografías y memorias), estas acciones se orientan hacia un destinatario (explícito o implícito) al que se conforma como un tú al que persuadir, al que conmover y al que convencer de la autenticidad del testimonio. Se le otorga el papel de confidente, el de espectador de diálogos interiores, el de cómplice, otras veces el de juez. La autobiografía siempre contiene una apelación a los lectores. En las escrituras de la modernidad según Barthes “el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella”<sup>750</sup>, una escritura que acaba siendo recogida por el lector. Sin embargo, Barthes defiende que la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino y radicaliza su postura hasta tal punto que menciona la muerte del autor en el texto:

El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y ésta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.<sup>751</sup>

Así, si cierto que durante muchos años se ha ignorado el papel del receptor en la búsqueda de sentido de una obra, las nuevas teorías integradoras, como la semiótica o la hermenéutica, vuelven relevante la obra literaria como una operación que se inicia en el autor pero que sólo queda plenamente comprendida cuando el lector la recibe y le da sentido. Para Doležel la importancia del trabajo de los semiólogos de la Escuela de Praga está en que, al presentar “una poética semiótica”<sup>752</sup> de forma sistemática, “han diseñado el puente entre el pasado de la poética y su futuro.” Ahora bien, el análisis de la obra, entendida esta como proceso comunicativo, lleva a considerar igualmente el papel imprescindible del autor de la obra. Se ha de establecer un contexto de consenso

---

<sup>750</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1984, pp. 31, 32. Toma como ejemplo el caso de la escritura proustiana, que tan sólo existe en cuanto está escribiendo.

<sup>751</sup> Barthes, R.: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1984, pp. 65-71, p. 71.

<sup>752</sup> “La semiótica de la comunicación literaria es un proyecto que unifica en un marco teórico coherente los temas perennes de la poética, que abarcan desde las propiedades intrínsecas de las obras literarias y del lenguaje poético hasta las relaciones extrínsecas de la literatura con sus productores, receptores y el mundo.” Doležel, L.: “Historia de la Poética”, en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Garrido Gallardo, M. Á. (ed.), Síntesis, Madrid, 2009, pp. 237-367, p. 367.

para que la literatura se realice como acto comunicativo. Esta cuestión es abordada con claridad por Gadamer en su libro *Verdad y método*:

Lo que averiguamos con asombro cuando buscamos la verdad es que no podemos decir la verdad sin interpelación, sin respuesta y por tanto sin el elemento común del consenso obtenido. Pero lo más asombroso en la esencia del lenguaje y de la conversación es que yo mismo tampoco estoy ligado a lo que pienso cuando hablo con otros sobre algo, que ninguno de nosotros abarca toda la verdad en su pensamiento y que, sin embargo, la verdad entera puede envolvernos a unos y otros en nuestro pensamiento individual.<sup>753</sup>

Esto significa entender el lenguaje como conversación, comprender y respetar la verdad del discurso poético en la medida en que insertamos al otro en él, que “no existe si no es comprendido.”<sup>754</sup> El método hermenéutico amplía el concepto de texto, pues, la comprensión de un texto, oral o escrito, depende de unas condiciones comunicativas que “rebasan el mero contenido fijo de lo dicho. Podemos afirmar incluso que el hecho de recurrir a la letra o al texto como tal está siempre motivado por la peculiaridad de la situación de consenso.”<sup>755</sup> La formación del sujeto, se realiza progresivamente enriqueciéndose gracias a su competencia cognitiva, que le permite aprehender y manipular los objetos de la naturaleza externa, y a la adquisición de una competencia lingüística e interactiva, que el sujeto consigue gracias a la relación que se establece entre los actores comunicativos. Se crea lo que Habermas denomina un “sistema de deslindes”<sup>756</sup>, que es la interrelación y actuación en el sujeto de las entidades del mundo subjetivo, la naturaleza normativa de la sociedad y las estructuras simbólicas del lenguaje. Esa es la lógica que sigue el desarrollo de los procesos sociales, por la que ha de transitar el discurso literario, al ser una institución social y cultural más, y que un texto artístico ha de reflejar irremediabilmente.

---

<sup>753</sup> Gadamer, H. G.: *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca, 1994, p. 62.

<sup>754</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 330. Por su parte, la semiótica, igualmente, estudia el signo lingüístico en su dimensión comunicativa: “Por ello hemos empleado la semiótica como término general, reservando semántica para la parte de la semiótica que se ocupa de los significados. Luego demostraremos que la semántica, la sintáctica y la pragmática son las principales subdivisiones de la semiótica”. Morris, Ch.: *Fundamento de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 31. La profesora Bobes Naves ve el lenguaje literario como un sistema semiótico nuevo, y, por lo tanto, un sistema simbólico de conceptos y cosas que sirve para el desenvolvimiento histórico de una cultura y que se constituye, se transmite y se va haciendo socialmente. Véase Bobes Naves, M<sup>a</sup>. C.: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 8-13.

<sup>756</sup> Habermas, J.: *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 167.

Por tanto, no se ignora el papel del lector, pero tampoco podemos proclamar la muerte de un autor que escribe impulsado por traducir al lenguaje las experiencias de su vida. El que un texto dé importancia a la capacidad reflexiva del sujeto y traduzca al lenguaje ese proceso por el cual las idas y venidas de un pensamiento acaba materializándose, “conlleva necesariamente la creencia en el valor del individuo, que es la premisa, *ipso facto*, de la autobiografía”<sup>757</sup> y del ensayo, tales como los conocemos hoy. Toda experiencia poética tiene un fondo autobiográfico, pues el poema se construye con las experiencias de su autor. Unas experiencias que han de ser entendidas en sentido amplio, en el que caben, junto a los hechos vividos o percibidos por el autor, la fantasía, los sueños, las aspiraciones y los desengaños del mismo. Cuesta Abad recuerda que el filósofo alemán Dilthey incluía dentro del término vivencia los contenidos materiales de la existencia pero también “los procesos intelectuales de la imaginación y del pensamiento racional.”<sup>758</sup> Ahora bien, recuerda Gadamer que no todas las experiencias vitales pasan a formar parte de una vivencia perdurable, sino que sólo cuando se le dota de un “significado duradero”<sup>759</sup> que da sentido a la vida entera, esto es, una vivencia que quede “integrada en el todo de la vida”<sup>760</sup>, es cuando se convierte en material para la creación artística. Es en este punto donde resulta necesario recordar la tesis bergsoniana sobre tomar en cuenta la intuición como método científico. La invención y el recuerdo no sólo aparecen en textos autobiográficos o memorialísticos, según Bergson: “El recuerdo aparece en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo con ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola porque es de naturaleza distinta a ella.”<sup>761</sup> La tesis de Bergson, que afirma que se va de la percepción a los recuerdos y de los recuerdos a la idea, es algo que tanto el científico de ciencias exactas como el teórico literario han de contemplar en sus análisis, puesto que la memoria se erige en el principal aporte para alcanzar el conocimiento subjetivo de las cosas:

No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. La mayoría de las veces, estos recuerdos desplazan

---

<sup>757</sup> Eakin, P. J.: “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 125., cit., pp. 79-93, p. 85.

<sup>758</sup> Cuesta Abad, F.: “La crítica literaria y la hermenéutica”, en *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro, (ed.), Trotta, Madrid, 1994, pp. 485-510, p. 495.

<sup>759</sup> Gadamer, H. G.: *Verdad y método*, II, cit., p. 96.

<sup>760</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>761</sup> Bergson, H.: *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze, Alianza, Madrid, 1977, p. 51.

nuestras percepciones reales, de las que entonces no retenemos más que algunas indicaciones, simples signos destinados a recordarnos antiguas imágenes.<sup>762</sup>

Esta idea corrobora lo mencionado anteriormente cuando se aborda la imposibilidad de escribir una obra literaria sin recurrir a las experiencias vividas y recordadas por el escritor. La reflexión meditada del autor ante su propia conciencia y ante sus recuerdos instalados en la memoria sólo queda traducida y comunicada cuando se escriben en unos ensayos, memorias o autobiografías literarios. La verdad extraída de cualquier género literario pero, especialmente, de los subgéneros didáctico-argumentativos, tales como la memoria, el ensayo o la autobiografía, no es unívoca, sino que se forma a través de la memoria e imaginación humanas y gracias a la conciencia del yo adquirida en la mediación con otras personas, otros textos y otros contextos. Puesto que la verdad a la que aspira el poeta “para confirmarla precisa la aprobación de muchas personas presentes y futuras”<sup>763</sup>; su intención es “la materialización de un pensamiento y de una sensibilidad”<sup>764</sup> que revele el mundo y “también de paso transformarnos a todos nosotros desde dentro.”<sup>765</sup> De ahí la necesidad de prestar atención al genio poético, que en personalidades como las de Baroja, se imponen en el circuito comunicativo haciendo prevalecer sus ideas y su visión de las cosas:

Sin embargo, este ensayista que novela y este novelista que escribe ensayos, a pesar de no ser ortodoxo ni siquiera respetuoso de los límites, siempre variables, pero límites al fin de los géneros, se impone al lector. Y en esta imposición al lector hay que buscar su verdadero valor y su gran fama. Una humanidad infrecuente, un carácter distinto, un estilo en el pensar, en el hacer, en el decir de las cosas.<sup>766</sup>

La significación de cada enunciado comienza y se constituye en el proceso de enunciación: “Desde el punto de vista del sujeto de la enunciación, toda frase, todo

---

<sup>762</sup> *Ibidem*, p. 81. Y continúa diciendo el filósofo alemán: “Por corta que se suponga una percepción, siempre ocupa, en efecto, una cierta duración, y exige en consecuencia un esfuerzo de la memoria que prolonga unos en otros una pluralidad de momentos. Incluso, como trataremos de demostrar, la subjetividad de las cualidades sensibles consiste especialmente en una especie de contracción de lo real, operada por nuestra memoria. En resumen, la memoria, bajo estas dos formas, en tanto que recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata, y en tanto también que reúne una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas.” *Ibidem*, p. 82.

<sup>763</sup> Todorov, T.: *La literatura en peligro*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2009, p. 86.

<sup>764</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>765</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>766</sup> Nállim, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, p. 85.

enunciado es al mismo tiempo acción, a saber: la acción de articular este enunciado.”<sup>767</sup> Cuando J. L. Austin expuso su teoría de los actos de habla, advirtió sobre la “falacia descriptiva”<sup>768</sup> al mencionar que existían muchos enunciados los cuales no respondían verdadero o falso a la realidad descrita, ni describían o constataban una realidad, sino que al emitir la expresión realizaban una acción.<sup>769</sup> Así que, cuando diferenció entre el acto locutivo e ilocutivo, este último como el acto que se lleva a cabo al decir algo, aludió en su obra que discernir sobre la fuerza o no de un enunciado, muchas veces era una cuestión resuelta por el contexto:

Expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no el episodio principal, en la realización del acto. Pero dista de ser la única cosa necesaria para considerar que el acto se ha llevado a cabo. Siempre es necesario que las circunstancias en que las palabras se expresan sean apropiadas.<sup>770</sup>

No existe enunciado que no sea performativo, en el sentido que le dio Austin, es decir, que no tenga la impronta del proceso de enunciación en el enunciado: “La teoría del speech-act se ha perfeccionado con la observación de que el performativo no es el único que hace algo. En la constatación, uno se compromete de modo distinto que en la promesa: creo lo que digo.”<sup>771</sup> Cuando Austin desarrolló su teoría de la acción del lenguaje, uno de sus puntos de partida aludía al carácter propiamente vacío y parasitario del discurso ficticio, el cual carecía de situación: “Si el logro de una acción de habla se debe ante todo al acuerdo de interlocutor y oyente acerca del contexto situacional, en el discurso ficticio, por el contrario, no hay una relación de situación dada previamente.”<sup>772</sup> Aunque, para Warning, Austin trató el hecho de que también hay que atribuir al discurso ficticio el carácter de una acción de lenguaje, no quedó suficientemente desarrollado por él, por lo que no le atribuyó al discurso ficticio el logro

---

<sup>767</sup> Todorov, T.: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1971, p. 39.

<sup>768</sup> Austin, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras. palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 43.

<sup>769</sup> Era el caso de las llamadas oraciones realizativas: “Enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo.” *Ibidem*, p 46.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 49. En otra de sus conferencias recogidas en el mismo libro volverá a incidir sobre la importancia de las circunstancias que envuelven a las palabras pronunciadas: “La verdad o falsedad de un enunciado no depende únicamente del significado de las palabras, sino también del tipo de acto que, al emitirlas, estamos realizando y de las circunstancias en que lo realizamos.” *Ibidem*, p. 192. El que Austin haga referencia a tener en cuenta el tipo de acto que estemos haciendo, las circunstancias o el contexto que rodea al enunciado, es algo que podría indicar que la no aplicación de estas ideas al campo literario sería cuestión de tiempo o de un mayor desarrollo de sus teorías.

<sup>771</sup> Ricoeur, P.: *La metáfora viva*, cit., p. 106, 107.

<sup>772</sup> Warning, R.: “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en *Estética de la recepción*, Traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 13-34, p. 28.



de constituir una acción normal de habla. No obstante, para el filósofo polaco un acto ficticio del lenguaje tiene una función real específica dentro del campo comunicacional:

Una teoría de los actos ficticios de habla no tendría por qué diferenciarse de una teoría general de los actos lingüísticos, sino que constituiría más bien su paradigma. Hace ya años que Coseriu, con el entusiasmo de las posibilidades de la lingüística del texto mantenía provocativamente la tesis de que el lenguaje poético representa la funcionalidad plena del lenguaje, y por ello es la poesía el lugar de despliegue de la perfección funcional del lenguaje. Parece como si esta tesis fuera más actual que nunca, y podríamos preguntarnos si no habría que tomar consejo de la pragmática lingüística cuando propone la teoría de que el discurso ficticio no ha de entenderse como pragmáticamente vacío, sino que por el contrario podría valer como el paradigma universal de todo acto lingüístico.<sup>773</sup>

Conclusiones similares llegan a defender Vodicka e Iser. Para el primero la obra estética tiene un valor no sólo estético, sino específicamente social: “Las obras son objeto de la percepción estética y encarnan un valor que a menudo tiene gran significación no sólo en el dominio estético sino también en la vida social de un determinado colectivo de lectores.”<sup>774</sup> Por su parte, Iser apunta a la propia estructura comunicacional que resulta ser la propia ficción la cual alcanza incluso a organizar la realidad, por lo que puede hablarse de la realidad que la ficción contiene. Mediante la mediación de esta el sujeto queda ligado a la realidad: “Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de realidad, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello la ficción no puede ser realidad, puesto que organiza.”<sup>775</sup> Es por esto que la teoría literaria entiende el estudio de la ficción como un fenómeno pragmático que no puede ser explicado como una característica sintáctica o semántica más del texto. Esto hace que la tarea teórica se vuelva compleja, como afirma Todorov, el objeto de la poética no es hacer una interpretación correcta de una obra del pasado, sino el estudio de las condiciones que hacen posible la existencia de la misma.<sup>776</sup> Y dos de esas condiciones serían la atención a la ficcionalidad como estructura organizativa de la realidad y estudiar la intención del

---

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>774</sup> Vodicka, F.: “La estética de la recepción de las obras literarias”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 55-62, p. 56.

<sup>775</sup> Iser, W.: “La realidad de la ficción”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 165-195, p. 166.

<sup>776</sup> “Debemos, en cambio, tratar de la estructura del discurso literario, que hace posible la existencia de cada obra particular.” Todorov, T.: *Literatura y significación*, cit., p. 10, 11.

autor en una obra, pues esta, al fin y al cabo, es el producto de un hombre.<sup>777</sup> De ahí que el enunciado literario tenga un significado múltiple:

La lectura debe dar por hecho que el texto no es pura diferencia: ni en relación con los otros textos, ni en cada una de sus partes con relación a las demás. La primera operación de la lectura es trastornar el orden aparente en el que se constituye el texto: acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones. Trastornar no quiere decir ignorar: el orden de encadenamiento no es indiferente, no es una pura “forma” (nada lo es, en el texto), pero tiene significación tanto por lo que muestra como por lo que oculta. Todo elemento textual es significativo. Reconstituir el sistema de un texto individual no quiere decir aislarlo de todos los demás textos o buscar su originalidad irreductible. El texto es múltiple, nunca es otro texto.<sup>778</sup>

Aparece el autor, pero ineludiblemente también ha de contar con las expectativas del lector. El texto se convierte en “un objeto intencional intersubjetivo”<sup>779</sup> y, de este modo, la obra ya no es un fenómeno exclusivamente psicológico, aunque su origen se halle en un acto de conciencia creativo de su autor, sino que “trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector.”<sup>780</sup> Esta expectativa implica que la trama es comprendida como una señal que se le dirige al destinatario para que coopere en la obra, para que cree él mismo la trama. El lector toma el relevo del autor y re-hace la obra del autor:

Yo deshago la obra y vosotros la rehacéis lo mejor posible. Pero para que el propio contrato no sea una falacia, el autor, en lugar de abolir cualquier convención de composición, debe introducir nuevas convenciones más complejas, más sutiles, más encubiertas, más hábiles que las de la novela tradicional; en una palabra: convenciones que deriven de estar por medio la ironía, la parodia y la burla.<sup>781</sup>

Esta observación recuerda a una de las reglas en el sistema de la antigua retórica cuando mencionaba la relación armónica entre el todo y las partes, y que, en la actualidad, se denomina como la teoría del círculo hermenéutico. Esta teoría parte del hecho literario como un sistema comunicativo, cuyo proceso se desarrolla en la relación dialógica anticipada existente entre autor, texto y receptor. Toda comprensión textual

---

<sup>777</sup> “Durante mucho tiempo tomé la pluma como una espada; ahora conozco nuestra impotencia. No importa, hago, haré libros; hacen falta; aún así sirven. La cultura no salva nada ni a nadie, no justifica. Pero es un producto del hombre: el hombre se proyecta en ella, se reconoce; sólo le ofrece su imagen este espejo crítico. [...] Me he metido entero en la tarea para salvarme entero. Todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos.” Sartre, J. P.: *Las palabras*, traducción de Manuel Lamana, Losada, Buenos Aires, 1966, pp. 162-163.

<sup>778</sup> Todorov, T.: *Literatura y significación*, cit., pp. 12-13.

<sup>779</sup> Ingarden, R.: “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 35-53, p. 36.

<sup>780</sup> *Ídem.*

<sup>781</sup> Ricoeur, P.: *Tiempo y narración*, II, cit., p. 412.

parte de unas ideas previas que aparecen con la interpretación del texto. Es decir, que antes de llegar a conocer algo a fondo se parte una precomprensión de ello; y dichas anticipaciones se irán confirmando, ampliando o reajustando conforme se vayan descubriendo las distintas partes que integran ese todo que se ha percibido de antemano. Ante la sospecha de no poder alcanzar un conocimiento riguroso del objeto estudiado, Heidegger señala que es inútil querer evitar este proceso circular, pues todo acto interpretativo se fundamenta en él, así que lo más eficaz sería ser conscientes de él y aceptarlo sin ninguna carga de negatividad, pues “lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo”<sup>782</sup>, ya que es un mecanismo inherente a toda comprensión.<sup>783</sup> El mismo Baroja parece consciente de esto cuando escribió: “Por más que uno quiera ser antihistórico, antitradicionalista, el peso de las cosas que fueron obra sobre la conciencia. Ver el mundo como una novedad es imposible para un hombre de hoy.” (*Ensayos*, I, 280) Tanto autor como lector parten de unos prejuicios naturales, el peso de las cosas, que aparecen como sustrato en cualquier interpretación. El hecho de contar con el lector en un proceso comunicativo en que el autor mismo es, a la vez, interlocutor de sí mismo, vuelve a poner sobre el escenario la estructura dialógica de todo enunciado, literario o no:

No hay ningún enunciado que se pueda entender únicamente por el contenido que propone, si se quiere comprenderlo en su verdad. Cada enunciado tiene su motivación. Cada enunciado tiene unos presupuestos que él no enuncia. Sólo quien medita también sobre estos presupuestos, puede sopesar realmente la verdad de un enunciado. Ahora bien, mi tesis es que la última forma lógica de esa motivación de todo enunciado es la *pregunta*. No es el juicio, sino la pregunta lo que tiene prioridad en la lógica, como confirman históricamente el diálogo platónico y el origen dialéctico de la lógica griega. Pero la prioridad de la pregunta frente al enunciado significa que éste es esencialmente una respuesta. No hay ningún enunciado que no sea fundamentalmente una especie de respuesta.<sup>784</sup>

Gadamer nos sitúa en esa dialogización interna de la propia palabra de la que hablaba Bajtin. Dicha palabra era portadora de dos conciencias lingüísticas, y, por lo

---

<sup>782</sup> “El cumplimiento de las condiciones fundamentales de un posible interpretar radica, antes bien, en no empezar por desconocer las condiciones esenciales para llevarlo a cabo. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo.” Heidegger, M.: *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1996, p. 171.

<sup>783</sup> Heidegger dice que si el ideal par algunos sería evitar el círculo hermenéutico entonces “significa no comprender, de raíz, el comprender.” *Ídem*. Puesto que “toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar.” *Ibidem*, p. 170.

<sup>784</sup> Gadamer, H. G.: *Verdad y método*, II, cit., p. 58. El filósofo escribe esto en un epígrafe titulado “¿Qué es la verdad?” Allí especifica que el método es aquel camino para ir en busca de algo. Por lo que podemos inferir que para la búsqueda de la verdad literaria el camino es la pregunta, es decir, la invitación al diálogo.

tanto, dos lenguajes sociales. La novela polifónica, definida por Bajtin, tenía como objetivo principal el desenmascaramiento de toda convencionalidad, ese volver del revés al hombre y descubrir la no coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior. Un perspectivismo que obliga a ver más allá del lenguaje, que introduce la parodia, el humor, la ironía en suma, como procedimientos correctivos de aquel y del género novelístico que se autoinvestiga continuamente e investiga al hombre.<sup>785</sup> Una ironía que nuestros primeros ensayistas ya contemplaron<sup>786</sup> y que Baroja copia para la creación de su humorismo. De ahí la importancia capital del diálogo en Baroja. Este se constituye como un medio esencial para la autorrevelación por la palabra del sujeto.<sup>787</sup> Sobejano al estudiar a Baroja como ensayista, comenta al respecto:

Conocerse a sí mismo es uno de los más viejos principios de la sabiduría, pero ni es fácil ni puede el hombre dedicar a esta contemplación mucho tiempo, so pena de incurrir en narcisismo. Hay un modo fecundo y dinámico de enriquecer este conocimiento: mirarse a través del juicio de los otros, aunque sea erróneo, aunque sea negativo (más edificante si es negativo). Novelista experto, Baroja sabe aplicar a sí propio ese arte de definir a un sujeto desde plurales y diversas perspectivas. Este perspectivismo de las opiniones funciona en el libro de dos maneras principalmente: o el autor se observa desde la opinión ajena mediante una especie de estilo indirecto de análisis, o el autor es impelido a formular impresiones sobre su persona o sobre distintos temas a partir de un supuesto diálogo con otros.<sup>788</sup>

Sólo el reconocimiento de la estructura circular en la que habita el entendimiento humano posibilita la intención de alcanzar un significado científico y verdadero de las cosas. El saber sobre la existencia de prejuicios naturales impulsa a combatirlos mediante el descubrimiento de las partes que integran la totalidad hermenéutica de la realidad. Este es el punto de partida de filósofos como Gadamer y Habermas, que reconocen el influjo de esas ideas previas, la necesidad de partir de ellas y detectarlas mediante la actitud fenomenológica de desdoblamiento “que permite considerar tanto el contenido del fenómeno que se percibe como el hecho de estar

---

<sup>785</sup> Bajtin, M.: *Teoría y estética*, cit., p. 480 y ss.

<sup>786</sup> Es el caso de Feijoo, por ejemplo. La carta como género de expresión que le permite ofrecer una voz más dialogante y conversacional y un “perspectivismo tan esencial a su labor de desmitificador” con el que superar la verdad única y dogmática. Uzcanea Meinecke, F.: “Introducción” a *Cartas eruditas*, cit., p. 24. Además, se menciona el humor y la ironía como propios del carácter del benedictino, un carácter antidogmático, relativista y de distanciado escepticismo. *Ibidem*, p. 37.

<sup>787</sup> Shaw, D.: “Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica”, en *El escritor y la crítica*, p. 389.

<sup>788</sup> Sobejano, G.: “Solaces del yo distinto”, en *El escritor y la crítica*, cit., pp. 521-527, p. 525. El libro al que se refiere el crítico en la cita es *Juventud, egolatría*.

percibiéndolo.”<sup>789</sup> Sólo a través del distanciamiento y de la reflexión que convierte al sujeto en otro es posible el ensanchamiento del círculo y la aparición de nuevas ideas que lo vayan reajustando.

Mucho se ha hablado del debate entre Gadamer y Habermas<sup>790</sup>, sin embargo, tanto para el profesor Viñas Piquer como para Ricoeur<sup>791</sup> sus posturas en el fondo son similares y conciliables. Pues ambos ven la necesidad de admitir esos prejuicios de los que invariablemente partimos pero, a la vez, distinguir las ideas preconcebidas verdaderas de los malentendidos falsos, mediante la actitud crítica y la revisión de lo heredado. La afinidad de sus planteamientos se observa cuando tratan de confrontar la información instituida tradicionalmente con el conocimiento que emana del propio objeto de estudio y de la misma conciencia que le interpreta. Una vez más, Baroja se adelanta en sus juicios a estas disquisiciones filosóficas actuales y, como si fuera ese hombre de intuición que definió en sus memorias, expone que el ideal que persiguieron tanto él como los jóvenes aficionados a la literatura fue desterrar prejuicios, aún sabiendo que es imposible pensar sin ellos:

Por entonces conocí a algunos jóvenes aficionados a la literatura en una situación parecida a la mía, a la que habían llegado por otros caminos. Ver las cosas sin prejuicios era nuestro ideal. La palabra ‘prejuicio’ siempre nos gustó a los que teníamos la tendencia libertaria, aunque yo sospeché que no se puede pensar sin prejuicios, porque las palabras son prejuicios y metáforas condensadas. (*Ensayos*, II, 1237)

Estos, sujetos históricos que se sitúan en la línea donde contactan los horizontes del pasado y el presente, vienen condicionados por el saber tradicional, pero, a su vez, éste puede ser reinterpretado nuevamente bajo la acción de aquellos. Pues sólo se avanza en el conocimiento exacto y científico cuando la reflexión se funda “en el

---

<sup>789</sup> Viñas Piquer, D.: *Hermenéutica de la novela*, cit., p. 98. Y continúa diciendo: “Puede existir, por tanto, no sólo una reflexión sobre el fenómeno o *res extensa*, sino también una reflexión sobre la percepción misma o *res cogitans*. Si toda conciencia es intencional, es posible detenerse en los procesos que tienen lugar en el interior de la conciencia (el *cogito* en sí mismo), como en aquello sobre lo que la conciencia se proyecta en cada momento concreto (su *cogitatum*).” *Ídem*.

<sup>790</sup> Lo que Habermas critica de la idea gadameriana es la valoración positiva del prejuicio. La posibilidad de lograr un acuerdo intersubjetivo por medio del lenguaje natural y de la confianza en la autoridad de la tradición son aspectos en los que Habermas muestra su desacuerdo, puesto que el punto de partida de este es que la crítica racional a todos los prejuicios de la tradición es indispensable si se desea la emancipación de la sociedad, puesto que la tradición, con toda su carga de prejuicios, es la fuente misma del error y el obstáculo principal para una auténtica comunicación.

<sup>791</sup> Para Ricoeur toda experiencia humana adquiere sentido en la mediación signíca: “No hay autocomprensión que no esté mediatizada por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores.” Ricoeur, P.: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, México, 2001, p. 31.

diálogo entre un sujeto y objeto de conocimiento, y de la que tiene que surgir una nueva interpretación.”<sup>792</sup> Un dialogismo que el autor ve en la narrativa ficcional de Francisco Ayala pero que no se agota en la novela. Los géneros íntimos tales como la biografía, la carta, la confesión, las memorias, no han dejado de estar en estrecha interacción, al igual que la novela, con los géneros de la retórica clásica:

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas.<sup>793</sup>

En la plaza pública (ágora) tenía lugar la revelación y examen de la vida entera de un ciudadano, se efectuaba su verificación cívica. En tal hombre no había, y no podía haber, nada íntimo-privado o personal-secreto. El hombre se encontraba, en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior. Todo, sin excepción y por completo, se hacía público. La palabra se orientaba hacia fuera, era fruto de la necesidad del ciudadano de glorificarse o autojustificarse públicamente. Por lo que desde sus orígenes, toda enunciación autobiográfica contiene un diálogo interior, provocado por el desdoblamiento inevitable del yo, orientado a un tercero, el lector. Existe siempre un juego de distancias entre niveles enunciativos (narrador/personaje), y niveles temporales (presente de la narración/pasado de lo narrado), que conlleva siempre otro tipo de distancias sentimentales, ideológicas, morales, estéticas. El autor cuando escribe llega a ser otro, distinto al de carne y hueso. Cuando Baroja alude a los placeres de “esa dulce profesión de novelista” (*Ensayos*, I, 214) tiene en cuenta esta fractura entre el autor de carne y hueso y el del papel:

¿Habrá –yo creo que no– placer tan grande como barajar las terribles pasiones humanas: el amor, el odio, la envidia, el orgullo; enredar los hechos al capricho de uno; hacer asesinar, robar, desafiar, envenenar, cometer una porción de desafueros y barbaridades a los personajes, mientras uno de calienta al amor de la lumbre y en la mesa humea la taza de café y entre los dedos el cigarro? (*Ensayos*, I, 214)

---

<sup>792</sup> Viñas Piquer, D.: *Hermenéutica de la novela*, cit., p. 106.

<sup>793</sup> Bajtin, M.: *Teoría y estética de la novela*, cit., pp. 284, 285.

De ahí que en la narrativa y en el nuevo tipo de autobiografías, que se dan en España a finales del siglo XX, se pone de relieve el carácter relacional de la identidad, la imposibilidad de ser y de hacerse sin los otros y la conciencia de que el sujeto se constituye dialógicamente, mediante un constante ejercicio de identificación o rechazo de palabras, actitudes y comportamientos ajenos. El yo autobiográfico se presenta como un yo moral, afectado por los valores dominantes del entorno familiar y educativo, por las circunstancias sociales y políticas del país, y por los códigos ideológicos impuestos desde el poder, pero dispuesto a cuestionarlos e incluso a romper con ellos.<sup>794</sup> Es por esto mismo que Baroja privilegia en sus escritos el diálogo como método de conocimiento y de mejora para un país. Esta intención situaría al escritor vasco dentro de lo que en opinión del profesor Romero Luque sería el proyecto humanista: “esa cualidad de todo humanista que pretende la aproximación al otro, de manera que el contrario no tiene por qué ser considerado un enemigo, y hace posible un encuentro que no contradice en absoluto el mantenimiento de las propias posiciones.”<sup>795</sup> El escritor ve en el protagonismo del monólogo tanto en los periódicos españoles como en los círculos intelectuales el mal de su patria y aboga por una exposición de los acontecimientos en la que aparezca la réplica del otro, siempre que “éstos sean debatidos de una manera tranquila.” (*Ensayos*, I, 255) Ante el tema central en aquellos momentos sobre la europeización española y las posibles vías de solución apela al dialogismo de las diferentes posturas que puedan resolver la cuestión. El escritor mismo lo entiende de la siguiente manera:

Dos posiciones radicales se señalan ante la idea de la europeización. Una, la de los tradicionalistas, la de los ultramontanos, que creen que España no necesita para nada de la influencia extranjera, que le basta seguir con sus tradiciones y sus hábitos castizos; otra, la de los europeizadores, que suponen que España debe acudir a la fuente de la Europa central a empaparse de ciencia nueva, de arte nuevo y de moral nueva. Entre estas dos tendencias absolutas y en globo hay otras dos intermedias, parciales, menos intransigentes, más eclécticas. Quizá hay tantas como españoles hayan pensado en el porvenir de España. (*Ensayos*, I, 255)

---

<sup>794</sup> La narrativa actual “muestra al yo mostrándose, diciéndose, no en términos de su racionalidad sino en los de su testimonio de existencia, como individuo concreto que explica su circunstancia, sin pretender hacerla extensiva, sino mostrarse en cualquier caso como ejemplo de lo que le puede suceder a un individuo cualquiera en una situación parecida. El carácter anecdótico y contingente de tal experiencia ha sustituido toda gesta histórica.” Pozuelo Yvancos, J. M.: *Narrativa y posmodernidad*, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2005, p. 32.

<sup>795</sup> Romero Luque, M.: “La teoría estética de Cánovas del Castillo”, en *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Hernández Guerrero, J. A. (ed.), Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001, pp. 433-444, p. 435.

La relevancia concedida al testimonio, a lo que el sujeto ha visto y vivido con otros, acerca la autobiografía actual al género de las memorias, pero se diferencia de éstas por la autorreflexión del yo autobiográfico, que no sólo se propone contar lo que vio o lo que vivió, sino indagar en la huella que esas experiencias han impreso en el proceso de su formación como sujeto, autoanalizarse, exponerse a la mirada y al juicio de los otros. Estas características encajan a la perfección con las memorias que Baroja escribió al final de sus días pues, aunque nuestro autor se centra en lo que vio, en las circunstancias sociales y políticas del país, también se expuso a la mirada y al juicio de los otros y de él mismo. Por ello, sus memorias no pertenecen a las de corte positivista, donde prevalece el hecho anecdótico frente a la autorreflexión o la búsqueda del sentido de la existencia. Las memorias de Baroja abarcan todo: autobiografía, relato, invención, meditar filosófico, galería de tipos, crítica literaria, historia de ciudades.<sup>796</sup> Estas memorias serían un ejemplo más del “común anhelo de salvarse en la escritura.”<sup>797</sup>

El mismo Baroja comparte esta misma idea cuando escribe en el prólogo a la biografía que va a publicar su amigo Pérez Ferrero sobre él: “Yo no sé si he hecho algo que valga la pena, pero en ciertas cosas me siento tranquilo. Creo que he luchado por la existencia con dignidad, sin aprovecharme de los demás, y sin emplear vilezas.”<sup>798</sup> Sería oportuno recordar al respecto las palabras de Jesús Camarero en su estudio sobre la autobiografía de Michel Butor, porque creemos que explican una intención parecida a la obra memorialística de Pío Baroja. El escritor Michel Butor escribió que cuando narraba su vida lo hacía para hablar de otra cosa y que, paradójicamente, al hablar de otros, hablaba de sí mismo y Jesús Camarero explica el sentido de la escritura butoriana de la siguiente manera:

El escritor es consciente de su voluntad de hablar de su vida, de contar su vida, de representar su vida en esos signos de la escritura, pero la referencia no se hace directamente, sino que el mecanismo de la representación es oblicuo. [...] Hay en Butor un diálogo permanente del escritor con la misma literatura, de modo que la literatura se convierte en la vida después de que la vida se dedicara a la literatura. [...] Butor habla de otra cosa y así habla de sí mismo por medio de otro, es el otro el que habla de Butor y del lector también, como los reenvíos y los juegos especulares de una cierta comunicación literaria y

---

<sup>796</sup> Véase Sopena Ibáñez, F.: “La música en las memorias de Baroja”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 265-267, 1972, pp. 621-632.

<sup>797</sup> Sobejano, G.: “Estudio introductorio” a *Hablo como hombre*, Aub, M. (ed.), Fundación Max Aub, Valencia, 2002, pp. 11-25, p. 18.

<sup>798</sup> Baroja, P.: “Una versión exacta y fiel”, prólogo a *Vida de Pío Baroja*, Pérez Ferrero, M. (ed.), Magisterio español, 1972, pp. 9-12, p. 12.



artística cuyo objeto final se vuelve paradójico ante la percepción del lector crítico: la escritura del otro sirve para hacer la escritura del yo mientras se hace. La escritura literaria le permitió a Butor liberarse de ciertos problemas referidos a la intimidad de su persona, la literatura ha sido para él la dimensión necesaria para el desarrollo de su carácter y de su vida, el trampolín sobre el que el ser ha tomado el impulso que necesitaba.<sup>799</sup>

Creemos que una autobiografía, tal como se entiende hoy en día, es un cauce formal expresivo que sirve “para reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo, ya que los acontecimientos cambian, pero los esquemas estructurales que se imponen a esos acontecimientos se convierten en la personalidad misma del escritor.”<sup>800</sup> Así, fue ensayada ya por Baroja, con ese mismo sentido contemporáneo. Incluso en una de sus novelas sobre el mar, se evidencia el ensayo de la autobiografía mediante un personaje, Shanti Andía, quien cuenta sus memorias autobiográficas que se nutren de experiencias reales, pero también de fantasías y deseos, como, de hecho, se forma cualquier personalidad.<sup>801</sup> En el capítulo titulado ‘La vuelta al hogar’, reflexiona el narrador lo siguiente:

Veo el pueblo. Todo sigue igual. Sí, todo está igual; yo sólo soy diferente; yo sólo he variado; era un niño, soy un hombre; era un ingenuo, soy un desengañado y un melancólico. [...] Extraña exigencia la mía y la de los hombres andariegos. En una época, todos son acontecimientos; en otra, todos son comentarios a los hechos pasados.<sup>802</sup>

Con Baroja comienza una novela distinta. Así lo ven muchos críticos, los cuales aluden a “la dificultad de cualquier lector o estudioso dividir sus novelas en novelas propiamente dichas y narraciones.”<sup>803</sup> El nuevo discurrir de la novela en manos de Baroja implica esa imposición del autor de ser ensayista de su propia novela, puesto que

---

<sup>799</sup> Camarero, J.: *ob. cit.*, p. 232.

<sup>800</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>801</sup> Ernesto Martínez Díaz de Guereñu analiza en un artículo que toda la superposición y contraste de enfoques que recoge la novela de Shanti Andía no obedece sólo a un truco novelesco, sino que más bien responde a la necesidad de reflejar el tema que desarrolla la novela: “esa personalidad una y plural, perpetuamente fluctuante e inquieta, insatisfecha de sí misma, que zarpa de su desdoblamiento interior a la búsqueda de otro pedazo de su yo: la mujer, el antepasado, el marinaje cantábrico, su pueblo, para completar y contemplar su propia identidad en otro Yo que es más que el Yo individual y que, en esa identidad, sigue manteniendo, no obstante, su interna dehiscencia nostálgica.” Martínez, E.: “El yo proteico barojano en *Las inquietudes de Shanti Andía*. Técnica y temática narrativas”, en *Reelección de Pío Baroja*, Maraña, F. (ed.), Bermingham, San Sebastián, 1996, pp. 125-134, p. 134.

<sup>802</sup> Baroja, P.: *Las inquietudes de Shanti Andía*, en *Trilogías. Pío Baroja*, IV, cit., p. 98. Pazzi Cueto, la autora que edita esta trilogía, percibe en este fragmento el desdoblamiento entre narrador y personaje propio del esquema autobiográfico. Además, es ejemplo de la divagación que va ganando terreno a la acción y, que ya en sus siguientes novelas, por ejemplo la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, adquieren el aire de ensayo y la morosidad narrativa características de esta etapa creativa del autor. Pazzi Cueto, M.: *ob. cit.*, p. XXII.

<sup>803</sup> Nállim, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela”, en *ob. cit.*, p. 86.

lo que importa en esta es la nueva forma de narrar que consiste en “ver en la novela un instrumento para expresar las relaciones dialécticas entre individuo y sociedad.”<sup>804</sup> Se convierte así en ser el primer novelista español del siglo XX que ensaya una nueva novela, la cual puede tomar forma autobiográfica, memorialista o ensayística y, paralelamente, puede prestar su técnica a cualquier género no ficcional, puesto que su campo es “ancho, complejo, pero que nadie puede confundir con un tratado científico de una especialidad determinada.”<sup>805</sup> Si, como apunta Marichal, cada género literario es “una nueva perspectiva para los variados problemas del vivir humano contemporáneo”<sup>806</sup>, la novela multiperspectivista de Baroja demostraba que el escritor con sus ensayos y sus memorias, al igual que vio Marichal en Salinas, estaba abierto hacia la vida de su tiempo: “Son ensayos de espectador, o más precisamente, de veedor y de oidor de la vida coetánea.”<sup>807</sup> Así, Pío Baroja no sólo se adelantó con su forma de escribir a los rasgos que la novela adquiriría años después<sup>808</sup>, sino que consiguió enmarcar su obra dentro de la producción literaria europea y hacer de ella un cauce de regeneración para la vida española.<sup>809</sup> Por ello, diría en repetidas ocasiones que sus libros eran para un futuro lector:

¿Será que los sentimientos verdaderos no significan nada en una obra literaria, como han pensado algunos decadentes? ¿Será que no se trasluce en las páginas de un libro el entusiasmo, la cólera, el cansancio, la fatiga y el aburrimiento? No se transparenta ninguna de estas cosas si no se ha entrado de lleno en el libro. Y en mis libros, el lector, en general, no entra. Yo tengo una esperanza, la de que el lector español de dentro de treinta o cuarenta años, que tenga una sensibilidad menos amanerada que el de hoy y que lea mis libros, me apreciará más y me desdeñará menos (*Ensayos*, I, 349).

Para muchos críticos de la actualidad no se equivocó Baroja al situar sus obras para un futuro lector. Según Garrido Ardila, no hay que esperar a la novela tremendista de Cela para encontrar un resurgimiento del género picaresco “ni retrotraerse tres centurias para hallar novelas picarescas españolas de estética picaresca similar a

---

<sup>804</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>805</sup> *Ídem*.

<sup>806</sup> Marichal, J.: “Prologuillo para un retorno”, prólogo a *El defensor*, cit., p. 11.

<sup>807</sup> *Ídem*.

<sup>808</sup> Cfr. Cela, C. J.: *Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín.*, Aedos, Barcelona 1961, p. 55. El premio Nobel, que trató personalmente al escritor vasco, llegó a afirmar que “de Baroja sale toda la novela española posterior a él” y advirtió asimismo que “con Baroja recién muerto, se abre en las letras españolas la honda fisura por la que corren peligro de escaparse la sinceridad a ultranza y la dolorosa y reconfortante independencia.” *Ibidem*, p. 48.

<sup>809</sup> “Pío Baroja fue el más europeo de todos los narradores que tuvo España. Pérez Minik, D.: “Al cruzar el siglo XX. Pío Baroja en el panorama de la novela europea”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 55-65, p. 65.

*Pascual Duarte*<sup>810</sup>; las novelas barojianas, recuperan la tradición y consiguen convertir a su autor en heredero y en digno precursor de las formas novelísticas contemporáneas. Para Ángel Basanta, las novelas del escritor vasco presentan “una forma original e inconfundible que se anticipa a corrientes posteriores en los siguientes aspectos: captación de ambientes, construcción fragmentaria del relato, sentido del héroe”<sup>811</sup>; por lo que desde Baroja aparecen los síntomas de la novela actual: una literatura en primera persona, ficticia pero autorreferencial a la vez. El crítico Gonzalo Sobejano ve en el estilo de novelar de Baroja, en referencia a la trilogía *La lucha por la vida*, una continuidad no sólo de la tradición picaresca española, sino incluso un antecedente de la novela social de los años cuarenta que “describe la vida colectiva de una clase o sector desde un punto de vista principalmente económico.”<sup>812</sup> De igual forma Sobejano ve que el resultado de sus memorias sería para el escritor buscar un mejor conocimiento de la propia persona y de su obra, sirviendo este descubrimiento tanto para el escritor como para el que lee.<sup>813</sup> Fernández Urtasún pone de manifiesto que con la obra barojiana, además de las de sus coetáneos Azorín y Unamuno, quedan asentadas las bases de la modernidad literaria en España, de manera que la obra de estos escritores se insertan dentro de la poética del modernismo las cuales contienen todos los rasgos que florecerán en la etapa contemporánea: “Este aspecto profundamente constitutivo de la literatura contemporánea que es su dimensión reflexiva, aquella que subraya la autoconciencia de los escritores y de los artistas respecto a su tarea innovadora o creadora.”<sup>814</sup>

---

<sup>810</sup> Garrido Ardila, J. A.: “La tradición novelística de *La familia de Pascual Duarte*”, *Archivum*, núm. LXIV, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 2014, pp. 127-156, p. 148. El autor había afirmado ya el papel fundamental de Baroja para la evolución novelística española: “Para hallar antecedentes picarescos a Pascual Duarte no es preciso remontarse tres siglos y pico. Aun cuando a Galdós se le haya relacionado con la picaresca, las obras anteriores a Cela más en la línea de la picaresca quizá sean *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja* (todas publicadas en 1903) de Baroja.” *Ibidem*, p. 146.

<sup>811</sup> Basanta, Á.: *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*, Cincel, Madrid, 1980, p. 46.

<sup>812</sup> Sobejano, G.: “Vigencia de la novela barojiana”, en *Los Baroja. Memoria y lección*, AAVV. (eds.), Fundación Kutxa. San Sebastián, 1998, pp. 137-151, p. 141.

<sup>813</sup> Sobejano, G.: “Pío Baroja, desde la última vuelta del camino”, en *Los Baroja. Memoria y lección*, cit., pp. 227-235.

<sup>814</sup> Fernández Urtasún, R.: *Poéticas del modernismo español*, Eunsa, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, p. 13. La autora indica los rasgos sobresalientes de las formas literarias ensayadas por estos escritores de fin de siglo, entre ellos Baroja: “Junto a esta irrupción de la dimensión reflexiva en la literatura, cada vez se aprecia en mayor medida la necesidad que sienten los escritores de expresar el sentido de su vida precisamente en tanto que escritores. Por otro lado, cuando la crítica la realiza un escritor sobre su propia obra y dentro de su propia obra, lo vivencial es difícilmente separable de lo especulativo.” *Ibidem*, p. 16.

De hecho, Baroja trata siempre propiamente de sí mismo y en un sentido indefectiblemente cercano al concepto actual del género. El yo ocupa el centro de toda su labor y tiene su más hondo motivo en el conocimiento de sí mismo. Según el alemán Helmut Demuth, y el escritor vasco lo recoge en sus memorias: “El conjunto de la vida de un poeta, dijo una vez Pío Baroja, cuando vale algo, es una autobiografía” (*DUVIC*, I, 207). Este gusto por lo estrictamente personal, que se inicia en la narrativa del siglo XVIII e incita a muchos narradores a utilizar el modelo del *Lazarillo* y la novela picaresca española para darle a la novela esa aura de realidad, va a provocar el surgimiento de memorialistas que escriben sus memorias destacando su perspectiva subjetiva como única verdad posible:

El proceso hacia la autobiografía sería: la novela, bajo el efecto de unas memorias, adopta el modelo popularizado en España por la picaresca durante el siglo XVI, hasta el punto de pasar a denominarse asimismo memorias, aunque sean ficticias. Por su parte, las memorias tradicionales, contaminadas por el quehacer de los novelistas, se tornan ambiguas, haciendo hincapié en lo estrictamente individual. Lo apasionante para el lector será, en el siglo XVIII, hallar en un libro la vida de un personaje narrada por él mismo, lo cual se erigirá en criterio de verdad asumible.<sup>815</sup>

El paso de la ficción a la vida real quedó confirmado por algunos de nuestros mejores escritores de fin de siglo como Unamuno, en *Niebla* o en *Cómo se hace una novela*, o el propio Baroja, al definitivamente escribir sus memorias, como personaje histórico que empezó a verse. La ficción no sólo inmortalizaría a sus criaturas de papel, también podía hacerlo con las de carne y hueso. La consideración del texto poético como una síntesis armónica que tomaba “su savia del elemento subjetivo, pero plasmándose carnalmente sobre el papel o la piedra”<sup>816</sup> era una idea que procedía del pensamiento romántico. Toda la obra barojiana es una explicación del yo, un intento siempre renovado de llegar al esclarecimiento sobre sí mismo: una confesión; aunque sepa de antemano la complejidad de dicha empresa:

Ni aún en la más absoluta soledad se puede ser sincero, ni siquiera uno consigo mismo. Grande o pequeño, ilustre o humilde, el hombre que se mira en

---

<sup>815</sup> Prado Biezma, J., Bravo Castillo, J., Picazo, M. D.: *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1994, p. 233. La cita finaliza afirmando que llegará un momento en que “ciertos personajes de ficción alcancen, gracias a la maestría de sus creadores, tan alto grado de verismo, que inevitablemente se conviertan en modelo para la autobiografía.” *Ídem*. Esa exposición resume la característica principal en la que se basó la literatura inglesa del siglo XVIII.

<sup>816</sup> Trías, E.: “Goethe”, en *Lecciones de literatura universal*, Llovet, J. (ed.), prólogo de Martín de Riquer, epílogo de J. M<sup>a</sup> Valverde, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 443-449, p. 448.

un espejo ve siempre reflejado en el fondo de la luna la imagen de un redomado pedante. Consecuencia de esto es que ni aun queriendo se puede ser sincero y que la sinceridad es casi siempre la más hábil de todas las perfidias.<sup>817</sup>

### 3.3. *La regeneración espiritual del 98*

El movimiento modernista modificó en la narrativa, más que los temas, su manera de tratarlos. Empiezan a aparecer descripciones en las que se procura evocar aspectos del ambiente, que pueden pasar desapercibidos, en lugar de expresarlo en su totalidad. De esta forma, la mirada tanto del pasado como del presente se realiza desde la interpretación lírica, íntima, del autor. El modernismo sustituirá la visión directa del mundo que rodea al escritor por las sensaciones que le produce e intentará traducir estas de la mejor manera posible para transmitírsela al lector. La valoración de las sensaciones obligará a una determinada expresión, desconocida hasta entonces.

Según Celma Valero un nuevo acercamiento al modernismo hace ver la amplitud y la complejidad de dicho movimiento, que va más allá del concepto esteticista de la obra de arte, y cuyas dos consecuencias fundamentales son: la primera, una reivindicación de autores postergados y de temas soslayados por la crítica (como el ocultismo, el erotismo, el mesianismo, etc.); y una segunda consecuencia, fundamental en este trabajo: “la consideración del fondo común idealista que anima a los intelectuales<sup>818</sup> del momento, empeñados en una concienciación y cambio social, para lo

---

<sup>817</sup> Baroja, P.: “Consecuencias”, en *Pío Baroja. Escritos de juventud. (1890-1904)*, prólogo y selección Manuel Longares, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, pp. 302-305, p. 303. Publicado el artículo en *El Pueblo Vasco*, 10 de septiembre de 1903. Para Baroja “la obra y el hombre son inseparables” (*DUVV*, I, 209), de ahí que, Eugenio Matus justifique el hecho de que el escritor gupuzcoano transcriba algunos de sus relatos novelescos a sus memorias: “a tal punto consideraba Baroja sus novelas como autobiográficas.” Matus, E.: *Introducción a Baroja*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972, p. 23.

<sup>818</sup> “La palabra intelectual como sustantivo aparece en el vocabulario político español en torno a la fecha de 1898 y con ese mismo matiz de rebeldía y disconformidad con el que aparece en Francia, aplicado a aquel individuo que se separa del resto para emitir un juicio personal que suele ser crítico con el orden sociopolítico establecido.” Véase Fuster, F.: “Yo, intelectual. Pío Baroja frente a las masas y la democracia”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 765, enero-febrero, 2014, pp. 1-9, p. 2. Francisco Fuster menciona que el crecimiento demográfico en las grandes urbes europeas provocará la aparición del fenómeno de las masas. En medio de estas se encuentra el intelectual, insatisfecho por el orden de cosas establecido, en el cual las ideas individuales son ahogadas en favor de las tomadas colectivamente. Ante esta situación, el intelectual se rebelará y tomará, como los románticos, la disidencia para distinguirse de una masa sin otros méritos que estar legitimada sólo por el número. La posición de Baroja será la adopción de “un individualismo radical que impregna su obra literaria, y, en general, su cosmovisión del mundo.” *Ibidem*, p. 3.

que valoran tanto el compromiso estético como sociopolítico.”<sup>819</sup> Pensadores y poetas presentan un mismo ideal con una aspiración común a influir en la sociedad. La posición crítica y de rechazo que adoptaron hacia la democracia no es algo específico de los intelectuales españoles, sino que fue algo generalizado en toda Europa. De ahí que cuando Baroja hable abiertamente de su oposición al régimen de la Restauración, o en contra de la democracia, no es más que su desconfianza hacia el abuso de poder de la masa inculta, puesto que debajo de una falsa idea de solidaridad se pueden encontrar atropellos inimaginables hacia el ser humano:

Cuando en sus memorias repase su vida y los diferentes juicios que sobre su postura política se han hecho, Baroja insistirá en que nunca fue afiliado de un partido político ni defensor acérrimo de ninguna ideología. Lo que sí admite es haber mantenido siempre una concepción negativa del comunismo y del socialismo como modelos políticos más favorables a la entrada de las masas en política. Por eso, este rechazo a la democracia como gobierno del pueblo, de la masa social inculta, es la única constante ideológica en la trayectoria vital barojiana.<sup>820</sup>

Frente a lo que el mismo escritor define como “burguesía socialista”<sup>821</sup>, Baroja reclama dignificar la función del intelectual liberal e independiente, que pertenece a lo que él llama “el extremista de la burguesía.”<sup>822</sup> La verdadera democracia no es la que

---

<sup>819</sup> Celma, P.: “Las revistas y su función de animación cultural”, *Ínsula* 614, Madrid, febrero, 1998, pp. 9-11, p. 10. Y continúa aclarando la autora: “En absoluto se sienten divididos en dos grupos diferenciados: todos son escritores y, como tales, su interés es siempre fundamentalmente estético –que no esteticista–, aunque aspiren a que su obra influya en la sociedad.” *Ídem*.

<sup>820</sup> Fuster, F.: “Yo, intelectual. Pío Baroja frente a las masas y la democracia”, en *ob. cit.*, p. 6.

<sup>821</sup> Título de un artículo de Baroja donde explica su concepción de esta clase social: “Dada la adoración por el número y por la masa que hoy se siente, yo me figuro que el porvenir será socialista; pero, a pesar de eso, siento una antipatía profunda por esa doctrina y por ese partido, que trae la glorificación de la manada, el apabullamiento del individuo por lo demás. A pesar de lo que dicen los periódicos representantes del capitalismo, a nosotros, médicos, abogados, ingenieros, pequeños industriales; a los que queremos trabajar para vivir, no nos asustan más los anarquistas que los socialistas.” *Ensayos*, I, 118. El escritor comienza su artículo al estilo larriano: “Tengo un amigo que es industrial; se empeñó en serlo por la influencia de esas ideas semiyanquis que ahora corren en España, y gastó los cuartos que le dejaron sus padres en una industria.” *Ibidem*, 114. Mediante esta anécdota personal Baroja realiza una crítica del atraso industrial de España. Describe desde una perspectiva irónica los obstáculos que la burocracia de la maquinaria estatal pone al ciudadano que decide salir adelante con su esfuerzo individual y montar una industria: “Se empeñó en que había de ser anglosajón, sin comprender que era manchego y que vivía entre manchegos, y hoy, después de dos años de trabajos y sinsabores, está el hombre en vísperas de la ruina.” *Ídem*. Para Baroja la llegada de la ideología socialista al país ha provocado que el hombre independiente se sienta ahogado frente a “la vida en rebaño” que ofrece el “pesebre socialista.” El escritor, intelectual proveniente de la pequeña burguesía industrial, se posiciona, en cambio, a favor de la libertad individual: “Es preferible ser salvaje entre salvajes, que no mendigo entre civilizados. Yo así lo creo, me parece el único bien del hombre la libertad; cuanto más absoluta, mejor.” *Ibidem*, 118.

<sup>822</sup> Así titula Baroja un ensayo suyo, donde describe el papel del intelectual en las sociedades modernas, el cual es un desadaptado del ambiente en el que vive y, por lo tanto, se ha convertido en un fracasado. *Ensayos*, II, 1018. Rafael Gutiérrez Girardot hace un análisis del artículo barojiano que merece la pena traer a colación por la exactitud en la que transmite el sentir de Baroja ante la nueva situación. Gutiérrez

anula la originalidad en favor de una cifra numérica, ni la en la obligatoriedad de una igualdad para todos, “sino en la igualdad de oportunidades y en el desarrollo libre de las capacidades de cada cual, en libre convivencia y competencia con el otro.”<sup>823</sup> Ahora bien, el escritor no cree factible esa situación, y es desde este choque de sensibilidades entre la masa y el individuo donde anida el espíritu romántico. Así, este espíritu no es evasión ni huida, sino crítica, oposición e independencia a un sistema que impide la libre expresión del individuo y privilegia la homogeneidad numérica y, en definitiva, la mediocridad. Es por esto que Antonio Elorza define el estilo del escritor vasco de realismo crítico debido a que: “lo que Baroja critica no es un grupo determinado, sino una estructura social basada en la corrupción.”<sup>824</sup> De ahí, que Baroja se reconozca romántico y realista a la vez:

Clásico ya sé que no lo soy, ni pretendo serlo; algo romántico, sí, y algo realista, también. Además, yo no soy un hombre clasificador de teorías estéticas; no me interesan. Nada, y menos que nada, la preceptiva literaria. No sé si se me puede catalogar como escritor romántico o como realista. La verdad, no encuentro mucha diferencia entre una cosa y otra (*DUVC*, I, 76-77).

Algunas páginas después reitera: “Yo soy un escritor sin escuela clara, en parte realista, en parte romántico” (*DUVC*, I, 146). Estas afirmaciones barojianas dan argumento a las palabras de R. Gullón cuando asevera que el Modernismo es heredero del Romanticismo y considera el movimiento como el legado romántico más allá de denominaciones concretas y claramente delimitadas.<sup>825</sup> El conocido marbete crisis de

---

Girardot recuerda las palabras de Baroja: “El extremista de la burguesía –especulaba Baroja– es el médico, el abogado, el ingeniero, el militar, el periodista que no es del montón, pero que tampoco tiene energía para destacarse y ponerse en primera fila.” Esta sensación de fracaso lleva a Baroja a la conclusión de que en él hay también una tendencia de inadaptación. Este desadaptado toma fama de descontento y de quijotesco. No puede vivir con los del montón, que le parecen animales de rebaño satisfechos en su mediocridad y tiende a no aceptar nada del pensamiento ajeno, es un rencoroso y un hiperestésico. Aunque tenga razón, todo el mundo le da de lado. La opinión de Baroja sobre ellos es la siguiente: “Yo, ciertamente, no creo que sea despreciable esta gente. La mayoría de los escritores pertenecemos, en parte, a ella. Son un fermento social a veces hasta útil. Tienen un fondo morboso; pero ¿quién no lo tiene? Sólo el hombre completamente estúpido es perfectamente normal.” Gutiérrez Girardot, R.: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 98-99.

<sup>823</sup> Fuster, F.: *Ob. cit.*, p. 8.

<sup>824</sup> Elorza, A.: “El realismo crítico de Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 62, cit., pp. 151-173, p. 164. Elorza alude a las propias contradicciones sufridas por el intelectual de la época que, como en caso de Baroja, busca desligarse de la pequeña burguesía “aunque fuera siempre consciente de pertenecer a la misma.” *Ibidem*, p. 173.

<sup>825</sup> Gullón, R.: “Juan Ramón Jiménez y el modernismo”, en *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962, pp.13-43, p. 31. De la misma opinión es Octavio Paz cuando sostiene: “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientifismo positivista. En este sentido, su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y,

fin de siglo define la situación de cambio, de renovación tanto en la vida social como en las letras, que estaba surgiendo a finales del siglo XIX. La autonomía de la obra de arte, que era una de las aspiraciones fundamentales del romanticismo, reaparece en un movimiento complejo, multidimensional y, a veces, contradictorio. El Modernismo, que surge en el último cuarto del siglo XIX –entre 1875 y 1882– primero en Hispanoamérica y después en España, es, sobre todo, una corriente de renovación que se manifiesta en todos los aspectos de la vida (política, ciencia, etc.): “El modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. [...] porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud.”<sup>826</sup> El vacío espiritual que había dejado el positivismo tuvo como respuesta este movimiento:

El modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético. En único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX. Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual.<sup>827</sup>

Sin embargo, el primer cambio para la evolución hacia una nueva sensibilidad<sup>828</sup> se produjo principalmente en las artes. Según Antonio Ramos Gascón, en su pormenorizado estudio sobre el fin de siglo, los intelectuales, que albergaban la

---

como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro romanticismo*.” Paz, O.: “Traducción y metáfora”, en *El Modernismo*, Litvak, L. (ed.), Taurus, Madrid, 1981, pp. 97-117, p. 105. Véase *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, pp. 115-141.

<sup>826</sup> Gullón, R.: *El Modernismo. Notas de un curso*, cit., p. 17. Todavía hay teóricos, es el caso de Yvan Lissorgues, que señalan la incapacidad para encontrar un epígrafe satisfactorio: “Quizá primera mitad del siglo XIX: inquietudes modernizadoras.” Lissorgues, Y.: “Problemáticas y perspectivas”, en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, cit., pp. 9-18, p. 12. El autor expone qué englobaría este marbete: “Podría decirse que, en la segunda mitad del siglo, están riñendo en un intento fructuoso de simbiosis la posición racionalista del hombre del siglo XVIII y la concepción romántica de la primera mitad del siglo XIX.” *Ibidem*, p. 13. El modernismo hereda el mismo problema terminológico que tuvo el romanticismo cuando hizo su aparición y que Mesonero Romanos irónicamente trató en uno de sus artículos. Sobre la palabra romanticismo afirmaría el escritor costumbrista: “Todavía carece de una definición exacta que fije distintamente su verdadero sentido.” Mesonero Romanos, R.: “El Romanticismo y los románticos”, en *Escenas y tipos matritenses*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 294-303, p. 295.

<sup>827</sup> Paz, O.: “Traducción y metáfora”, en *ob. cit.*, 97-117, p. 106. Por ello, podrá decir Manuel Machado aquello de “Las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma” en *El 98 y yo (para alusiones)*, Arriba, 13 de noviembre de 1945. Cfr. López Estrada, F.: *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, Cupsa, Madrid, 1977, p. 155.

<sup>828</sup> Bellini, G.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986, p. 234. El autor ahonda en las claves de este movimiento viendo sus postulados como una herencia de las afirmaciones románticas en donde la emoción se vuelve un ritual. Si el Romanticismo venía siendo domeñado por la influencia inglesa y francesa, el papel de la literatura española vuelve a convertirse en protagonista con el modernismo: “El Romanticismo inicia su penetración desde finales de la primera mitad del siglo XIX, dominado por la influencia inglesa y francesa; sin embargo, la literatura española reconquista su papel de centro inmediato de inspiración a partir de la segunda mitad del siglo XIX.” *Ídem*.



esperanza de la renovación sociopolítica de España, valoraban las reformas estéticas como una faceta indispensable del cambio generacional.<sup>829</sup> Vieron el arte como una actividad esencial si se deseaba actuar sobre la postura emocional y volitiva del hombre frente a la concepción que tenía del mundo. Mediante la ciencia artística se podía intervenir directamente en el comportamiento y en el pensamiento humano si se deseaba cambiar estos. El arte planteaba problemas y reclamaba del lector su participación activa. De manera similar a como Jan Mukarovsky<sup>830</sup> ve la transformación que provocó la llegada del cristianismo en la concepción del mundo, en el comportamiento y en la manera de pensar de la gente, el movimiento artístico finisecular exigía un cambio en la estructura formal de la obra paralelo a la crisis de base noética que el hombre de principios de siglo XX estaba experimentando. La renovación se iniciaba en el campo de las letras, pero la transformación perseguida englobaba mucho más:

Lejos de ser simplemente escritores de fin de siglo, llegan a formar parte de un movimiento general que abarca todo un siglo. Dentro de este marco, también, nos parece trivial el discutir quiénes son modernistas y quiénes noventayochistas. Todos comparten un antagonismo común hacia los males de la civilización industrial. Todos anhelan una nueva y mejor sociedad; todos traman, sueñan o conspiran para detener la trayectoria de ciertas direcciones sociales que ya para el fin de siglo pasado eran dolorosamente visibles.<sup>831</sup>

Como ha demostrado la crítica, I. A. Schulman<sup>832</sup> y Manuel Pedro González entre otros, son dos cubanos, José Martí y Julián del Casal, un mejicano, Manuel

---

<sup>829</sup> “En casi la totalidad de las revistas modernistas de los años 90 el deseo de renovación estética se concibe en función de un cambio político y social. Las preocupaciones políticas y literarias discurren paralelamente.” Ramos Gascón, A.: “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la *gente nueva*”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, VVAA (eds.), Ariel, Barcelona, 1975, pp. 124-142, p. 126. El profesor resume en dos palabras el renacimiento literario a finales de siglo: “Belleza y justicia se identifican, y quienes trabajan para la consecución de ambos ideales conviven en los mismos círculos y colaboran en los mismos órganos de expresión.” *Ibidem*, p. 141.

<sup>830</sup> “Se puede hablar de una base noética a partir de la cual una determinada época, sociedad, estrato, etc., forman su comportamiento, su modo de pensar y de sentir y también su creación artística. La llegada del cristianismo significó sin duda un cambio ideológico profundo que exigía necesariamente una transformación de la base noética y al mismo tiempo la reconstrucción de la estructura formal de la obra.” Mukarovsky, J.: “El arte y la concepción del mundo”, *Jan Mukarovsky: Escritos de estética y semiótica del arte*, Llovet, J. (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 302-313, p. 303.

<sup>831</sup> Litvak, L.: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid, 1980, p. 224.

<sup>832</sup> Véase de este autor: *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987. Y su estudio preliminar junto a Evelyn Picon Gardfield de la antología *Poesía modernista hispanoamericana y española*, Taurus, Madrid, 1986.

Gutiérrez Nájera, y un colombiano, José Asunción Silva, quienes iniciaron el movimiento.<sup>833</sup> Y es un nicaragüense, Rubén Darío, el que lo consolida definitivamente a partir de la publicación de *Azul* (1888). Con ellos nació un movimiento en Hispanoamérica de afinidad poética al que se estaba dando en España en la misma época. Aunque algunos críticos señalan que el modernismo hispanoamericano fue exportado a España, creemos que el análisis cernudiano es más certero a la hora de explicar la realidad del movimiento. La idea de Luis Cernuda apunta a que cuando poetas como Manuel Reina, Ricardo Gil o Salvador Rueda conocieron el primer libro modernista de Darío, estos ya habían publicado varios. Es por esto que el poeta sevillano entiende el modernismo español e hispanoamericano constituyen “dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes unas de otras, una americana y otra española.”<sup>834</sup> Y precisamente Anderson Imbert, que se dedica a estudiar este período en Hispanoamérica, concluye su análisis afirmando un rasgo del movimiento similar a lo ocurrido en España:

No se espere una clara división entre romanticismo y modernismo. No son conceptos opuestos. No podrían serlo porque, a pesar de sus diferencias, ambos incluyen notas comunes. Románticos insatisfechos del romanticismo fueron, después de todo, quienes salieron en busca de modernidades. La llamada literatura modernista agrega, a los descubrimientos de la vida sentimental hechos por los románticos, la conciencia casi profesional de qué es la literatura y cuál su última moda, el sentido de las formas de más prestigio, el esfuerzo aristocrático para sobrepujarse en una alta esfera de cultura, la industria combinatoria de estilos diversos y la convicción de que eso era, en sí, un arte nuevo, el orgullo de pertenecer a una generación hispanoamericana que por primera vez puede especializarse en el arte.<sup>835</sup>

Para Federico de Onís el Modernismo era la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo

---

<sup>833</sup> Véase Schulman, I. A. y González, M. P.: *Martí, Darío y el Modernismo*, prólogo de Cintio Vitier, Gredos, Madrid, 1969. Según Manuel Pedro González los procedimientos simbolistas y parnasianos se dieron con mucha frecuencia en la prosa de Martí; en esta se dio un cambio formal que delataba algo más: “Martí es el primer escritor de nuestro idioma que tuvo conciencia clarísima del desmedro artístico que aquejaba a la prosa castellana hacia 1880, y el primero también en rebelarse contra la rutina, el prosaísmo desnutrido, el casticismo academizante y baladí, tan en boga por España y América por aquellos días.” *Ibidem*, p. 91. El crítico señala, además, que la reforma en los procedimientos formales vigentes en Martí fue un signo de la renovación que se pretendía hacer en todos los órdenes: “Todo lo que por entonces escribió tiene un signo renovador -literario, político, social y hasta religioso.” *Ibidem*, p. 92. Juan Ramón Jiménez menciona a Gutiérrez Nájera como un escritor de transición del romanticismo al modernismo y nombra a Martí, Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, etc., como escritores modernistas iniciadores del movimiento en Hispanoamérica. Jiménez, J. R.: *El modernismo. Notas de un curso*, cit., pp. 69-71.

<sup>834</sup> Cernuda, L.: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1975, p. 53. Y añade que la obra de los poetas españoles mencionados constituyen “un modernismo español anterior e independiente del americano.” *Ibidem*, p. 56.

<sup>835</sup> Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, cit., p. 355.

XIX.<sup>836</sup> Los últimos decenios del período decimonónico se venían caracterizando por un conformismo burgués en lo social y por el positivismo filosófico que entonces imperaba. De ahí que el Modernismo sea ante todo, más que un fenómeno propiamente literario, una manifestación del espíritu que implica una determinada actitud vital.<sup>837</sup> En España, ese deseo de renovación, de cambio, coincide con el lamentable estado en que se encontraban las instituciones políticas, el caos social y la pobreza cultural que habían originado un profundo descontento, principalmente entre los intelectuales. Un descontento que venía originándose desde el inicio del siglo XIX, y el cual quedó reflejado fielmente en la prosa larriana.<sup>838</sup>

Aunque se ha reconocido que este espíritu de rechazo a la sociedad del momento aparecía como consecuencia de la influencia del espíritu romántico europeo en nuestras letras, no se podría ningunear la propia tradición que la literatura española tiene al respecto mucho antes de la aparición del romanticismo en Europa. El escritor norteamericano Dos Passos afirma que el interés literario por los parias no era un tema reciente y que Baroja no fue el primer novelista “interesado por todo lo que la sociedad y la respetabilidad rechazan.”<sup>839</sup> Los personajes inadaptados, como haraganes y vagabundos, que aparecen en la novela de Baroja “son todos descendientes de los personajes del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, de los pícaros y bandidos que a

---

<sup>836</sup> Onís, F.: “Sobre el concepto del modernismo”, en *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Ediciones Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 176.

<sup>837</sup> El propio Rubén Darío deja en sus versos la importancia del movimiento, como algo más que un cambio de formas: “En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó de mármol y era carne viva;/ una alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva.” Darío, R.: *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Martínez, J. M. (ed.), Cátedra, Madrid, 1995, p. 340.

<sup>838</sup> Antonio F. Molina ve en Larra un guía esencial para la llamada generación del 98: “Larra, el espíritu más moderno de su tiempo, es no solamente el antecedente más directo de la generación sino un guía, un faro, un *gurú*.” Molina, A. F.: *La generación del 98*, Labor, Barcelona, 1968, p. 10. *Germinal*, una de las revistas más importantes del modernismo, mencionaba en uno de sus artículos escrito por Ricardo Fuente que dentro del marbete *gente nueva*, entraban escritores como Larra, por considerarlo un digno integrante del movimiento, puesto que la modernidad no era cuestión de juventud: “Larra si continuase viviendo sería tan muchacho como cuando le apuntó el bozo.” Cfr.: Ramos Gascón, A.: *ob. cit.*, p. 129. Fue la prosa larriana la que denunció la situación de inmovilismo de las letras españolas: “Nuestro siglo de oro ha pasado ya y nuestro siglo XIX no ha llegado todavía. En poesía estamos aún a la altura de los arroyuelos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental, de la leche y de la miel, y otras fantasmagorías por el estilo.” Larra, M. J.: “Poesías de don Juan Bautista Alonso”, en *Mariano José de Larra. Figaro*, cit., pp. 308-313, p. 309. Estas palabras eran una muestra de la disconformidad de Larra con el ambiente esclerótico que se respiraba en la España de principios del siglo XIX, “ningún nuevo rumbo, ningún resorte no usado”, y que se acentuaba a finales de siglo. *Ídem*.

<sup>839</sup> Dos Passos, J.: “Un novelista revolucionario”, en *Rocinante vuelve al camino*, traducción de M. Villegas, Cenit, Madrid, 1930, pp. 87-101, p. 95.

través del *Gil Blas* invadieron a Francia e Inglaterra.”<sup>840</sup> De todas maneras, el escritor modernista en España se caracterizó por su carácter cosmopolita y su deseo de imitar y ponerse al nivel del pensamiento moderno europeo. Nuestro escritor vasco reconoce en alguno de sus ensayos la influencia de pensadores alemanes como Feuerbach, al que califica como “un cristiano retardado” (*Ensayos*, I, 554), cercano al “misticismo alemán” (*Ensayos*, I, 554) y, además, “poeta” (*Ensayos*, I, 554); o, especialmente, de la filosofía francesa bergsoniana, cuya influencia radicaba principalmente en dejar espacio a la libertad mediante abrir una brecha en el pensamiento determinista:

El libro de Bergson, como toda obra filosófica que quiere ser fundamental, aborda un problema de orígenes y tiene el carácter de una nueva revisión de valores metafísicos. A juzgar por la fecha de su publicación, Bergson concibe su obra en un momento en que el mundo intelectual está harto de positivismo en filosofía y de realismo en arte. Parece que Bergson rechaza las explicaciones sumarias del positivismo, y pone como ejemplo de ligereza y de falsedad en la interpretación la de Spencer, que considera la gracia únicamente como una economía de esfuerzo. En el fondo de toda la metafísica de Bergson se ve que su galería subterránea marcha directamente a buscar la afirmación de la libertad humana (*Ensayos*, I, 557).<sup>841</sup>

Ante esta situación, que continuó hasta finales de siglo y que quedó agravada por el desastre militar de 1898, se despierta una conciencia de la necesidad de regeneración. Esta debe ser emprendida desde dentro, pues ya Baroja advierte que “caer en la influencia omnímoda de París es ir a la anulación espiritual” (*Ensayos*, I, 676). Había un objetivo fundamental: cambiar la vida española buscando las causas principales de la dolorosa realidad. Es la idea que se extrae en Baroja cuando analiza su época y diagnostica tanto la enfermedad de su país como el método para vencerla: “Su primer problema es el conocimiento profundo de su manera de ser. Estamos en un período histórico en que todo está en crisis: religiones, democracia, parlamentarismo y libertad” (*Ensayos*, II, 1249). El escritor explica el estado de incertidumbre en el que se vivía ante los cambios que se estaban produciendo y sin “nadie con sentido profético para vislumbrar si detrás de este crepúsculo viene otra aurora, o viene la noche” (*Ensayos*, II, 1249). De esta forma líneas después vuelve a repetir la idea de lo que

---

<sup>840</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>841</sup> Para Baroja, Bergson no hace más que continuar la obra de Kant: “El punto de vista de Kant, de considerar las tres categorías que tenemos para abarcar el mundo exterior –espacio, tiempo y causalidad– como productos del espíritu, como formas de nuestra intuición sensible, más que como realidades que están fuera de nosotros, es un punto de vista inatacable. [...] Es decir, de los tres principios –espacio, tiempo y causalidad– Kant intentó demoler el postulado de la causalidad. Bergson, con el mismo objeto, intenta destruir el principio del tiempo como concepto puro y homogéneo.” *Ibidem*, p. 557, 558.

necesitaba realmente España: “El país necesita conocer lo más perfectamente posible su geografía, su étnica, su historia, su industria, su comercio, su literatura y su arte” (*Ensayos*, II, 1249).

Este estado de cosas iba a arraigar en un grupo de escritores, intelectuales espiritualmente a la intemperie, que veían que muchos órdenes de la vida triunfaba lo mediocre. Baroja en su novela *La dama errante* expone cuál puede ser el origen de esos males que aquejan al país en un diálogo entre don Álvaro y el doctor Aracil. La situación descrita por ambos personajes contrasta notablemente con la actitud del escritor vasco cuando se ve a sí mismo, en sus *Canciones del suburbio*, como el agua del río que nunca se para: “Soy como el agua del río, /que como nunca se para, /no deja más que rumores /por los sitios donde pasa” (*OC*, VIII, 1059). Pues bien, frente a este estado espiritual del escritor, el contexto español se describe de la siguiente manera:

Todos estos pueblos –contestó don Álvaro– hacen balsas para que se bañen los cerdos, y esas balsas se llenan de mosquitos, que son los que propagan las fiebres. Esa agua limpia que viene de la sierra se estanca y se convierte en un pudridero. ¡Y en España con todo pasa lo mismo! –Es verdad –afirmó Aracil–. ¡Cuánta corriente limpia en su origen se estanca y se convierte en una balsa infecciosa! (*OC*, II, 302)

Pues bien, los intelectuales que despiertan su actitud crítica frente al esclerótico estado de cosas llegaron a ser conocidos como *Generación del 98*. Es Azorín quien populariza el nombre. Y Baroja, aunque rechaza las etiquetas generacionales reduccionistas: “Se habla de cuando en cuando de esa generación del 98, que no ha existido más que en la imaginación de algunos críticos y que quizá por su misma inexistencia ha llegado a parecer una realidad” (*Ensayos*, II, 1251), llega a reconocer en uno de sus artículos titulado “Nuestra juventud” (*Ensayos*, II, 1168-1174) que el interés que pudo despertar la época de su juventud radicaba en que habían tocado sin saberlo en alguna cuerda sensible del país. La disconformidad del escritor a encuadrarse en una generación denominada noventayochista quizá apunte a que vislumbrara la crisis en todos los órdenes que se había dado, no sólo en España, sino en el resto de Europa; cambios que exigían del intelectual una toma de conciencia que lo acercaba al resto de aquellos que ensayaban una literatura moderna reflejo de un nuevo tiempo. Baroja no puede afirmarlo pero intuye que en el fondo lo que se produjo fue un cambio de atmósfera espiritual y que fue la juventud de su época la que lideró dicho cambio:

¿Es que nosotros éramos interesantes de verdad? Yo no lo sé. ¿Es que ha habido en estos cuarenta años un cambio de atmósfera espiritual y ha hecho que ese tiempo antiguo en que éramos jóvenes nosotros tenga alguna sugestión? Tampoco lo sé. Lo que veo es que la época de mi juventud tiene todavía interés para los literatos nuevos. No se ve la razón. No era una época de grandes hombres ni de interés histórico, y, sin embargo, la curiosidad existe. Puede que diéramos sin saberlo en algún punto doloroso, en alguna cuerda sensible del país (*Ensayos*, II, 1168).

Pero las fronteras entre ambos movimientos, Modernismo y 98, son tan borrosas que se hace difícil separarlos con nitidez. La crítica se ha dividido en dos bandos<sup>842</sup>: los que contraponen rotundamente ambos movimientos y los que apenas entrevén diferencias entre ellos. Entre los primeros sobresalen las opiniones de Pedro Salinas y las de Guillermo Díaz-Plaja; entre los segundos, las de Rafael Ferreres, Ricardo Gullón, Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís. Según Dámaso Alonso: “Modernismo es ante todo una técnica; la posición del 98 una *weltanschauung* (visión del mundo). Aquí descansa la diferencia esencial.”<sup>843</sup> Una posición más reconciliadora tiene Max Aub que los ve interrelacionados. De un lado, el 98 mantiene un débito importante hacia Rubén Darío y la renovación lingüística que llevaron a cabo los modernistas. Por su parte, el Modernismo, también es influido por la fuerte personalidad de los hombres que componen la Generación del 98:

Como suele suceder en estos casos, las inquietudes comunes fueron acercándolos inconscientemente, y no se sintieron generación hasta que pasaron varios años. Baroja, en particular, nunca lo aceptó. Azorín fue el primero en señalar su existencia y en indicar sus características. En 1902, con motivo del banquete ofrecido a Baroja para celebrar la aparición de su primera gran novela *Camino de perfección*, cristalizó lo que Azorín había intuido. La visita romántica y excéntrica a la tumba de Larra, en 1901, había sido como una inauguración generacional y una declaración de principios. También la ruidosa protesta contra Echegaray. Pero lo más importante fue la colaboración en revistas y periódicos, la colaboración en la revista *Alma española* (1903). Expusieron su rompimiento con la dinastía borbónica, con la monarquía como forma estatal, con la aristocracia y la iglesia y contra la casta militar. Pero su actitud fue siempre negativa; no se alinearon a nada ni representaron ninguna fuerza política eficaz y precisa. Cada uno de ellos enarbola sus ideas personales y, muy pronto, se mezclaron también rencores e incompatibilidades. Su importancia fundamental es la de haber inquietado, provocado, incomodado a la juventud de su tiempo y a la *intelligentsia* española.<sup>844</sup>

---

<sup>842</sup> Para una presentación pormenorizada del enfrentamiento crítico que se produjo entre Modernismo y Generación del 98, véase Romero Luque, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación provincial de Sevilla, 1992, pp. 55-65.

<sup>843</sup> Alonso, D.: *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, p. 85.

<sup>844</sup> Aub, M.: *Manual de historia de la literatura española*, cit., pp. 467-468.

Unas inquietudes comunes que no sólo eran de carácter literarias, sino que, más bien, estas eran el punto de partida: “La creación de un nuevo lenguaje, de un nuevo modo de expresión por parte del Modernismo, transmitía junto a la perfección formal el deseo de fundir ética y estética en la obra de arte. Como apunta Manuel Durán: ‘para ellos escribir era una forma de hacer el bien’.”<sup>845</sup> Incluso el reagrupamiento de intelectuales contra el homenaje a Echegaray es visto por Cecilio Alonso como una protesta de rechazo a lo viejo tanto en política como en literatura. Un símbolo de “la disconformidad de los intelectuales jóvenes ante todo cuanto el laureado dramaturgo significaba en aquella coyuntura de la cultura española.”<sup>846</sup> Además, Alonso se refiere al desajuste de los intelectuales de la época con respecto a la clase social burguesa a la que pertenece, puesto que bien aspiraban a una alternativa ideológica, bien la clase en el poder los ninguneaba acentuando, así, la impotencia en aquellos.<sup>847</sup> Sirva como corroboración de lo anterior las palabras de Baroja en su capítulo titulado “Nuestra generación” de su primer volumen de memorias:

Rechazados en casi todos los órdenes de la vida pública y de la vida práctica, los jóvenes de profesiones liberales de este tiempo tendieron en su mayor parte a refugiarse en la vida privada y en la literaria. Se pretendía ir a los problemas con entusiasmo y con buena fe. Había gente que intentaba salir a flote con la energía propia y sin auxilio de nadie, aventura poco prudente. Había el tipo del joven que compra libros y aprende en la soledad y se hace una cultura de especialistas un tanto absurda, que luego no puede aprovechar. Los caracteres morales de esa época fueron, al menos entre los mejores individuos del grupo, la preocupación de la justicia social, el desprecio por la política, el hamletismo, el análisis y el misticismo. Las teorías positivistas comenzaban a estar en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas. Se comenzaba a dudar, tanto de los dogmas antiguos como de los modernos. [...] Se dice que parte de esta generación inició el pesimismo, cosa cierta; pero este pesimismo no creo yo fuese perjudicial para el ambiente, puesto que produjo

---

<sup>845</sup> Romero Luque, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, cit., p. 75.

<sup>846</sup> Alonso, C.: *Intelectuales en crisis*, cit., p. 25. El autor apoya su tesis en la misma protesta contra Echegaray hecha por Azorín: “No es sólo contra el señor Echegaray contra quien hay que protestar, es también contra los muchos que, como él, en la literatura, en el arte, en la política, representan una España pasada, muerta, conocida por los prejuicios y por las supercherías, salteada por los caciques, explotada por una burocracia concusionista, embaucada por falsas reputaciones literarias, traída y llevada falazmente de un lado a otro con artículos de periódico.” *Ídem*. Francisco José Martín opina de forma semejante en su libro: “Echegaray representaba el sistema en general caduco y corrupto, el engarce entre el poder literario y el poder político.” Martín F. J.: *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Biblioteca Nueva, 2005, p. 50.

<sup>847</sup> “No se ve muy claro cómo aquellos intelectuales podían aspirar seriamente a prestar una alternativa ideológica a la burguesía nacional, de la que eran –en general– miembros revoltosos. O a la inversa. Dicha clase –al no encontrar una vía de articulación con los nuevos intelectuales– continúa sirviéndose de la ideología convencional forjada durante los primeros años de la Restauración, acentuando la sensación de impotencia en aquellos.” Alonso, C.: *ob. cit.*, p. 52.

una tendencia a examinar los errores y vicios de la vida social, y a ver el modo de suprimirlos (*DUVC*, I, 521-522).

La postura más clara de distinción es la de Gonzalo Sobejano que divide en dos grupos la primera generación histórica del siglo XX, en la literatura española. Así, habría un grupo criticista y renovador, bajo la influencia del filósofo Nietzsche, y otro grupo de carácter esteticista e innovador, influido principalmente por Verlaine. Recalca Sobejano que ambos grupos forman una sola generación y que los dos reciben las distintas influencias señaladas, si bien en diferente grado de intensidad.<sup>848</sup> En el caso del autor vasco, el propio Baroja declara, explícitamente en sus ensayos, estar influido por las ideas del filósofo alemán y ser seguidor de la poesía del poeta francés, afirmará haberse contagiado del entusiasmo que había por Verlaine: “En París, a fines del siglo pasado, me contagié con el entusiasmo que había por Verlaine, y este entusiasmo me ha seguido hasta la vejez. Creo que entre los poetas franceses nadie se puede poner a su lado.” (*Ensayos*, III, 546) En páginas posteriores reiterará su afición por el poeta, un ejemplo claro de que Baroja estaba influenciado de esa nueva sensibilidad del artista modernista de finales de siglo: “Tengo mi afición de toda la vida por Verlaine, al que me puedo acercar con mayor compenetración espiritual, a sus grises, a sus figuras sombrías, y como amo eso, de poesía no quiero saber más” (*Ensayos*, III, 630). El escritor, en varias ocasiones, señala sus gustos literarios y sus influencias: “Tal vez, si quisiéramos destacar la influencia más decisiva e incisiva, tendríamos que nombrar a Federico Nietzsche; al Nietzsche tal como podía conocerse en 1898: un Nietzsche fragmentario e incompleto” (*DUVC*, I, 138). Y, de nuevo, con respecto a la influencia del poeta francés afirma: “yo, individualista acérrimo, que había absorbido los sueños de Dickens, de Ibsen, de Tolstói, de Dostoievski y de Paul Verlaine” (*DUVC*, I, 559).<sup>849</sup> Y no únicamente absorbe esos sueños verlainianos, sino que comprende que los

---

<sup>848</sup> Sobejano, G.: *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 28.

<sup>849</sup> Baroja retrataría a Verlaine de la siguiente forma: “Verlaine era sincero y personal, melódico y empapado en las armonías de una música exquisita y fuerte, místico y naturalista y putrefacto, exaltador constante de una vida interior, emancipado de toda disciplina, muy suyo, haciéndonos a todos partícipes de las delicadezas de su alma, ennoblecida por las asechanzas del dolor, que no le dejaron ni a sol ni a sombra, castigando su cuerpo con terquedad implacable. Su vida fue un martirio, con el que compró su fama póstuma. Y al hombre que vivió perseguido por la miseria, abandonado de los poderosos que habrían podido darle algunos pocos medios para producir en la tranquilidad que él echaba en falta, atendido sólo de algunos comprensivos que en nada podían favorecerle, por ser miserables como él, una vez cerrados los ojos, se le enterraría solemnemente, acompañado el cadáver por una comitiva en la que lucían uniformes adornados de dorados galones y seguido de coches en cuyas portezuelas brillaban pomposos blasones, y París le dedicaría monumentos que recordarían su nombre a la posteridad” (*Ensayos*, III, 711).



caracteres esenciales del alma moderna, la individualidad y la sinceridad, estaban en el poeta de manera consustancial y que, por tanto, este servía de modelo a todos aquellos que espiritualmente se identificaban con su obra. En su ideal de ser sincero, puro, se deja ver la herencia nietzscheana. Para el filósofo alemán el único medio de conservación del individuo era el intelecto, el cual desarrollaba sus fuerzas capitales en la ficción; ya que al individuo no se le había concedido entablar la lucha por la existencia con cuernos o con la afilada dentadura de los animales carnívoros, la ficción era el medio por el cual se conservaban los individuos más débiles y menos robustos. En su artículo “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”<sup>850</sup> afirma:

Este arte de la ficción llega a su cima en el ser humano: aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, las habladurías, la hipocresía, el vivir de lustres heredados, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante en torno a la llama de la vanidad es hasta tal punto la regla y la ley, que casi no hay nada más inconcebible que el modo en el que haya podido introducirse entre los hombres un impulso sincero y puro hacia la verdad.<sup>851</sup>

La oposición a esta ley del disimulo y del convencionalismo inauténtico, se encuentra para Nietzsche en el hombre estoico<sup>852</sup>, el único que desea liberarse de los engaños y buscar la sinceridad y la verdad, a través de la experiencia y de la lucha continua por dominarse a sí mismo mediante los conceptos, pues sabe que lo único que posee son “metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencialidades originales.”<sup>853</sup> De ahí que Nietzsche apueste por un cambio de valores, del que también es partidario Baroja, cuyo rechazo a la religión no era más que el síntoma del rechazo a todo dogma. El escritor vasco estaba convencido de que si su raza “en vez de recibir en sus entrañas una doctrina ruinosa, caduca y muerta como el catolicismo, hubiera respirado un ambiente de libertad y de pensamientos, quizá hubiera dado frutos

---

<sup>850</sup> Nietzsche, F.: “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, en *Nietzsche*, Llenares Chover, J. B. (ed.), Península, Barcelona, 1988, pp. 39-52.

<sup>851</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>852</sup> “¿De qué forma tan diferente se mantiene el hombre estoico en idéntica adversidad, enseñado por la experiencia y dominándose a sí mismo mediante conceptos! Él, que de ordinario tan sólo busca sinceridad, verdad, librarse de engaños y protección ante sorpresas que cautivan, ahora, en la desgracia, lleva a cabo la obra maestra de la ficción, como aquél en la dicha; no presenta un rostro humano que se contrae y se altera sino, por así decirlo, una máscara con digna simetría en los rasgos, no grita, ni siquiera altera su voz. Cuando un genuino nubarrón de tormenta descarga sobre él, entonces se envuelve en su manto y se va bajo la tempestad a paso lento.” *Ibidem*, pp. 51, 52.

<sup>853</sup> *Ibidem*, p. 44. Añade Nietzsche: “¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible.” *Ibidem*, p. 45.

sazonados a la civilización” (*Ensayos*, I, 291). Esta es la huella de Nietzsche sobre Pío Baroja y el resto de escritores coetáneos que ha sido estudiada en profundidad por el crítico Gonzalo Sobejano, quien aclara dónde se deja entrever fundamentalmente la influencia nietzscheana:

Los modernistas españoles no llegan, a través de Nietzsche, a la negación de Dios ni a ninguna controversia con la verdad metafísica y religiosa. Tampoco comparten sus radicales puntos de vista sociales y políticos. De anarquismo individualista entre ellos tampoco es posible, en rigor, encontrar nada importante. El aspecto del pensamiento nietzscheano que mayor vigencia logra entre los modernistas es la revolución moral, la transmutación de los valores éticos. Si el ateísmo de estos escritores puede deberse a la crisis general de la época, su posición ante el cristianismo viene mediatizada indudablemente por la lectura de Nietzsche. Miran el cristianismo como religión decadente, morbosa, hostil a la vida, fúnebre y cargada de tristeza y resignación infecunda el Maeztu y el Azorín juveniles, Pío Baroja a lo largo de toda su obra.<sup>854</sup>

Fue la idea de renovación, de volver hacia un cristianismo interior que estimara las cosas interiores y espirituales más que las exteriores y literales, lo que impulsa a Baroja a escribir *El cura de Monleón*<sup>855</sup>:

A fuerza de divisiones y subdivisiones, de silogismos, de sutilezas y habilidades, han quitado la sencillez primitiva del cristianismo. Y lo han adulterado. Ellos son los que han dado las armas a los enemigos de la Iglesia. Han querido convertir en matemáticas el sentimiento, y el sentimiento ha volado como un pájaro raro y ha dejado en el antiguo nido unas fórmulas vacías y sin vida (*OC*, VI, 869).

La concepción de que mediante el arte se podía regenerar el ambiente espiritual de principios del siglo XX se difundió entre los intelectuales. Es esta idea sobre la función social del arte, por ejemplo, una de las causas principales que la profesora Isabel Morales arguye para la relación temprana e intensa que el político Emilio Castelar mantiene con la literatura. La autora razona que el estudio del arte y de los textos literarios en la vida del orador gaditano va muy ligado a “su propia consideración

---

<sup>854</sup> Sobejano, G.: “Nietzsche y el individualismo rebelde”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Rico, F. (ed.), vol. 6, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 36-41.

<sup>855</sup> En uno de los pasajes se menciona el adjetivo modernista, con el que se calificaba a estos curas reformistas: “Una de las observaciones frecuentes en los autores heterodoxos es que la religión de los apóstoles es íntimamente distinta a la predicación de Jesucristo, como la de la iglesia católica es también distinta a la de los primeros siglos. Como han afirmado los llamados modernistas, los dogmas evolucionan y evoluciona el espíritu del cristianismo. La tendencia de tales críticos, como el abate Loisy y el abate Tyrrell, podía haber rejuvenecido el catolicismo, quitándole una porción de trabas inútiles y perjudiciales. Estos modernistas consideraban necesaria para la vida amplia del catolicismo una cierta facilidad de crítica y de movimiento ideológico. La encíclica *Pascendi Domine gresis* y el decreto *Lamentabili sane* cortaron esta orientación. Loisy decía después que, de observar al pie de la letra aquellas prescripciones, ya no era posible la crítica bíblica” (*OC*, VI, 846.).

del arte como refugio de la realidad”<sup>856</sup>; no obstante, asevera Morales que esto no era algo propio de Castelar, sino que respondía a un contexto influenciado por los presupuestos hegelianos y krausistas, en el cual “razón, idealismo, ciencia y fe no son incompatibles.”<sup>857</sup> De ahí que la búsqueda por el camino de las artes fuera consecuencia de este espíritu de crisis espiritual en la que “la identificación de los mecanismos que articulan la creación artística, en íntima relación con la sociedad, remite en última instancia, de forma integradora, a Dios.”<sup>858</sup>

Por su parte, Rafael Ferreres, en su ensayo “Los límites del Modernismo y la Generación del 98”<sup>859</sup>, encuentra entre ambos movimientos una gran afinidad. Señala la falsedad de la disyuntiva Castilla-París y hace hincapié en la influencia que ejercen los escritores franceses, especialmente los simbolistas, en los escritores del 98. Baroja no niega estas influencias francesas, en su libro *Familia, infancia y juventud* reconoce haber leído a Julio Verne, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Eugenio Sue, Balzac, Sand, Baudelaire, Verlaine y Stendhal (*DUVC*, I, 357). No obstante, Baroja hace una recapitulación de libros leídos en su juventud, donde no sólo aparecen autores franceses, la nómina es bastante extensa incluyendo, además de los citados, a Espronceda, Bécquer, Schopenhauer, Poe, Dickens, Dostoievski, Turgueniev, Tolstói, Ibsen y Nietzsche. El escritor una vez que cita sus lecturas de juventud añade algo que podría verse como síntoma del espíritu de insatisfacción que envolvía a Baroja: “Yo devoraba en la juventud todo lo que caía en mis manos, principalmente novelas, sin fijarme si el autor tenía fama o no, si era bien o mal considerado por los críticos. Después, entre los treinta y los cuarenta años, noté que las obra literarias más importantes de la humanidad no las conocía aún” (*DUVC*, I, 358). Por último, Ferreres aduce cómo los escritores de fin de siglo confiesan la influencia y el liderazgo del poeta nicaragüense.<sup>860</sup> La huella francesa y rubendariana, aun calando de distinta manera, alcanza a todos ellos.

---

<sup>856</sup> Morales, I.: “Castelar y la literatura: ideas sobre narrativa”, en *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, cit., pp. 323-333, p. 324.

<sup>857</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>858</sup> *Ibidem*, p. 325. La misma base teológica observa la profesora Fátima Coca en Francisco de Paula Canalejas, discípulo de Sanz del Río: “Esta fundamentación teológica sustenta el ideario estético y literario de Canalejas.” Coca Ramírez, F.: “Fundamentos estéticos en la teoría literaria de Francisco de Paula Canalejas”, en *Emilio Castelar y su época*, cit., pp. 405-420, p. 411.

<sup>859</sup> Ferreres, R.: “Los límites del Modernismo y de la Generación del 98”, en *Los límites del Modernismo*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 11-34, p. 18.

<sup>860</sup> Ferreres menciona el culto de estos escritores españoles por Verlaine y por su consecuencia en la literatura española: Rubén Darío. Con respecto al caudillo literario de la generación pregunta: “Los modernistas lo tienen en Rubén Darío ¿No será que Rubén Darío lo sea también del 98?” Ferreres, R.: *ob. cit.*, p. 22.

“Encontramos en nuestros escritores citados los mismos temas, técnica estilística, preocupaciones literarios, artísticas, políticas y religiosas, admiraciones y desprecios.”<sup>861</sup> Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* señaló que el Modernismo fue una renovación del tono poético anterior (amortiguando su engolamiento) y la culminación de la renovación romántica en cuanto a visión del mundo, pues España no había tenido un verdadero romanticismo. Edgar Allan Peers, en su extensa investigación sobre el romanticismo español, habla precisamente del fracaso de éste “como movimiento consciente.”<sup>862</sup> Merece la pena detenerse en este punto, pues el poeta y ensayista mexicano señala que el romanticismo fue una reacción contra la Ilustración, “una tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica.”<sup>863</sup> Ahora bien, según Octavio Paz, en España no podía producirse una reacción contra esta modernidad, porque sencillamente no la tenía. Así que, el romanticismo de nuestras letras hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX no le quedó otro camino que la imitación:

El siglo XVIII fue un siglo crítico, pero la crítica estaba prohibida en España. La adopción de la estética neoclásica francesa fue un acto de imitación externa que no alteró la realidad profunda de España. La versión española de la Ilustración dejó intactas las estructuras psíquicas tanto como las sociales. El romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma –contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían?<sup>864</sup>

Uno de los principales focos de la aparición del espíritu de disconformidad con el ambiente fue Alemania durante el siglo XVIII. Arnold Hauser retrata la situación de impotencia de la clase burguesa en Alemania durante dicha época. Su exclusión del gobierno del país, así como de toda actividad política, provocó una pasividad en la clase intelectual, formada por funcionarios subalternos, maestros de escuela y poetas ajenos al mundo, y trazó una línea divisoria entre su vida privada y la política e hizo que renunciara de antemano a toda influencia práctica:

---

<sup>861</sup> *Ibidem*, p. 32. Rafael Ferreres habla en otra obra concretamente sobre la influencia del poeta francés Verlaine en los escritores del 98 y comenta específicamente los tópicos modernistas que aparecen en la obra de Baroja, como por ejemplo el gris de las cosas y de la vida que el arte poético de Verlaine proclamó o la descripción impresionista de un paisaje que descubriera el alma de las cosas. Ferreres, R.: *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 218 y ss.

<sup>862</sup> Peers, E. A.: *Historia del movimiento romántico español*, II, Gredos, Madrid, p.456

<sup>863</sup> Paz, O.: “Traducción y metáfora”, en *ob. cit.*, p. 100.

<sup>864</sup> *Ibidem*, p. 102.

La intelectualidad burguesa perdió de esta manera todo contacto con la realidad social y se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. Su pensamiento se hizo meramente contemplativo y especulativo, irreal e irracional; su modo de expresión se volvió caprichoso, encasillado, incomunicable, incapaz de tomar en consideración a los demás y opuesto a toda corrección venida del exterior. Se retiró a un nivel de vida “universalmente humano”, situado por encima de clases, estamentos y grupos; hizo de su falta de sentido práctico una virtud y la llamó idealismo, interioridad y superación de los límites de tiempo y espacio. Desarrolló, partiendo de su involuntaria pasividad, un ideal idílico de existencia privada, y, partiendo de sus trabas exteriores, la idea de la libertad interior y de la soberanía espiritual sobre la común realidad empírica. Así se llegó en Alemania a la separación completa de la literatura y la política y a la desaparición de aquel representante de la opinión pública tan conocido en el oeste de Europa: el escritor que es al mismo tiempo político, científico y publicista, buen filósofo y buen periodista.<sup>865</sup>

Alemania se convierte en un país donde la burguesía, a pesar de su impotencia política, se impone intelectualmente. Fue “el único recurso digno ante el callejón sin salida histórico en que se encontraba Alemania y toda Europa al final del Siglo de las Luces.”<sup>866</sup> Únicamente allí el idealismo y el espiritualismo se convirtió en una concepción metafísica que despreciaba la realidad empírica y donde la libertad individual, que no era más que una compensación por su exclusión de la vida política activa, hacía “de las más altas formas de la vida intelectual una especie de vedado restringido a una élite, como se había hecho con los privilegios políticos.”<sup>867</sup> Esta situación fue la que originó el nacimiento del alma romántica. Sin embargo, durante ese período España no tenía una burguesía potente, seguía siendo un país con una estructura arcaica. De ahí que, para Paz, el verdadero romanticismo se diera en España a finales del siglo XIX, tras una etapa de dominio positivista, con la aparición del movimiento modernista.<sup>868</sup> Este fue tanto en Hispanoamérica como en España “una necesaria respuesta al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica.”<sup>869</sup> Aullón de Haro también ve en el espíritu escéptico y pesimista de muchos intelectuales la respuesta de unos “hombres que habían perdido los dogmas y

---

<sup>865</sup> Hauser, A.: *Historia social de la literatura y del arte*, II, cit., p. 272.

<sup>866</sup> Llovet, J.: “Hölderlin”, en *Lecciones de literatura universal*, cit., pp. 475-485, p. 479.

<sup>867</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>868</sup> “El modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX. Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual.” *Ibidem*, p. 106.

<sup>869</sup> *Ídem*.

los usos tradicionales de religión y vida.”<sup>870</sup> La aparición de un espíritu disconforme con el ambiente hacia el siglo XVIII en Alemania fue lo que muchos intelectuales visualizaron para su propio país, España, casi un siglo después. Es por esto que no puede sorprender que Pío Baroja haga una defensa del modelo alemán como camino idóneo para alcanzar el mismo estado espiritual y un progreso científico e industrial semejante:

En nuestro país, la influencia germánica, la adopción de los procedimientos alemanes científicos, técnicos y mercantiles, sería el único modo de penetrar de lleno en el ciclo industrial, de acabar con todo dogmatismo, de limpiar el pensamiento español de las viejas rutinas, de la elocuencia de leguleyos, de nuestras fórmulas de retórica putrefacta (*Ensayos*, I, 326).

Unas líneas después reiterará una idea parecida: “¿Por qué hay que cerrar la puerta de Alemania? ¿Quién sabe lo que nos puede venir de ahí? ¿Quien sabe si algunas originalidades españolas dormidas esperan la influencia germana para despertarse?” (*Ensayos*, I, 329) Es más, el análisis que hace Baroja del momento histórico en el que vive es muy parecido al de Hauser sobre Alemania mencionado anteriormente. Al igual que este, el escritor vasco ve el surgimiento de una nueva generación con un nuevo espíritu, una juventud intelectual que ha sido rechazada de las actividades de la vida pública y que pone sus ojos en el misticismo, en un apartamiento del espíritu latino y una tendencia al germanismo: “En este tiempo, parte por su timidez y parte por haber sido rechazada de las actividades de la vida pública, la juventud tuvo una tendencia al germanismo, al misticismo, un apartamiento del espíritu latino” (*Ensayos*, II, 26). Por eso, en ese deseo de apertura, Baroja destaca de esta generación su avidez por leer tanto la literatura extranjera como la propia:

La gente de esta generación, más ávida de lectura que la anterior, leyó mucho libro extranjero, y también libros españoles; hubo cierto entusiasmo por los primitivos: Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita; hubo también entusiasmo por Gracián, Huarte de San Juan, los místicos; se saltó por encima de la generación anterior y se buscó el formarse una idea de lo que era España dentro de sí misma y de cómo se representaba fuera de ella (*Ensayos*, II, 26).

Estas lecturas buscaban formarse una idea de lo que era España dentro de sí misma. El poeta americano T. S. Eliot había escrito en uno de sus ensayos que el verdadero poeta no creaba de la nada sino que se apoyaba en la tradición de su pueblo:

---

<sup>870</sup> Aullón de Haro, P.: *La poesía en el siglo XIX. (Romanticismo y Realismo)*, Taurus, Madrid, 1988, p. 16.

“El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible. No podemos, además, separar la poesía de la historia de un pueblo.”<sup>871</sup> Así, la literatura podía constituir el medio para expresar el estado de crisis espiritual en que se encontraba el español de finales de siglo. Por este motivo dice el autor vasco que se empezó a creer que todo lo que se profesara sinceramente y con energía estaba bien, lo que desembocó en que la época que le tocó vivir fuera “una época confusa de sincretismo. Había en ella todas las tendencias” (*Ensayos*, II, 26). Especial importancia adquirió el misticismo tanto heredado del espíritu germánico como de la propia tradición española. Algunos críticos ven en la novela realista espiritualista de finales de siglo, ensayada por la *gente vieja* como Clarín, Galdós o Pardo Bazán, el inicio de la literatura modernista española, aunque la *gente nueva* no supiera verlo en aquel momento: “Los intentos literarios espiritualistas de Clarín y Galdós no fueron correctamente interpretados por la gente nueva que solía identificar y confundir el movimiento idealista de fines de siglo con el resurgimiento de un nuevo espíritu clerical.”<sup>872</sup> Es interesante, también, la tesis de Nil Santiáñez sobre el modernismo al comentar que establecer compartimentos estancos entre el realismo espiritualista, la generación del 98 y el modernismo respondería a una aproximación miope sobre la realidad literaria española: “Se trabaja con un modelo generacional implícito: los escritores que empezaron escribiendo novelas realistas son relegados a la confusa categoría de espiritualismo, mientras que los más jóvenes a la caja del modernismo. A veces como anticipos de una plenitud modernista posterior.”<sup>873</sup> Sin embargo, Santiáñez alude a que la obra clariniana, *Su único hijo*, presenta muchas de las innovaciones que posteriormente serán definidas como modernistas y lamenta que no vean en ella una evolución antes que un cambio o ruptura: “Las innovaciones de la segunda novela de Clarín no son calificadas como modernistas, ni estudiadas en el mismo nivel, ni en el mismo capítulo, que las obras maestras de Unamuno, Ganivet o Azorín.”<sup>874</sup> De esta forma, las numerosas investigaciones sobre el siglo XIX han ido destacando la propia

---

<sup>871</sup> Eliot, T. S.: “Apéndice sobre la valoración de la poesía de Wordsworth por Herbert Read”, *ob. cit.*, pp. 95-98, p. 98.

<sup>872</sup> Ramos Gascón, A.: *ob. cit.*, p. 131.

<sup>873</sup> Santiáñez, N.: *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 110, 111.

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 113.

originalidad de la producción modernista española frente a la de los demás países europeos:

El estudio de la especificidad literaria española no puede ceñirse a un mero traslado de etiquetas, sino que, teniendo presente los condicionamientos socioeconómicos (ya bien conocidos), ha de intentar delimitar los contornos de una cultura que, si orientada hacia las corrientes y los valores de la modernidad, es aún tributaria de una tradición definidora de identidad y siempre animada por tendencias idealistas y espiritualistas. Los movimientos foráneos (krausismo, positivismo, modernismo, etc.), percibidos como expresión del mundo moderno y aceptados como imperativos de progreso, conocen un reajuste acorde con postulados filosóficos y culturales propiamente hispánicos.<sup>875</sup>

La literatura que ponen en práctica algunos escritores realistas de la Restauración en su última etapa, y que es, como expone Romero Tobar, “ejemplo de la intervención en el cambio literario que tuvieron los autores *viejos*”<sup>876</sup>, coincidía con corrientes intelectuales coetáneas de otros países que solían ser conocidas bajo el término de espiritualismo. Los escritores iban dándose cuenta que la copia fiel objetiva era imposible puesto que existían zonas de misterio de la existencia del hombre que la ciencia y la técnica eran incapaces de explicar. Como prueba de estas ideas extranjeras que fueron adoptadas en España por el hombre de letras, la profesora Fátima Coca Ramírez refiere el ideario krausista seguido por el catedrático de Historia de la Filosofía y discípulo de Sanz del Río, Francisco de Paula Canalejas. Una de las ideas postuladas por el krausismo era la concepción de la literatura “como reflejo de la civilización, como expresión de la vida espiritual de un pueblo”<sup>877</sup>, y, por tanto, completaba y perfeccionaba el conocimiento que se obtenía mediante el discurso histórico o el científico. Para la autora la razón de ser de la literatura, para algunos pensadores a finales de siglo influenciados por corrientes europeas como la krausista, consistía en que expresaba el ideal de la sociedad en la que se vivía y, a su vez, reflejaba fielmente la vida de los pueblos. La poesía era la encargada de traer nuevas sensibilidades receptoras al cambio de ideas y costumbres que estaban anquilosando el país: “al ser la poesía representación sensible de las ideas, las difunde y propaga, llevándola a todas las esferas

---

<sup>875</sup> Lissorgues, Y.: “Problemáticas y perspectivas”, *ob. cit.*, p. 10. El autor también apunta a señalar que “en la segunda mitad del siglo, ningún autor, ningún artista, por muy esteta que se dé, aplica hasta sus últimas consecuencias la fórmula de lo bello por lo bello, del arte por el arte.” *Ibidem*, p. 15. Esta idea queda verificada por el mismo Baroja que, ante las modas modernistas efímeras, siempre defenderá la obra de arte como un documento vivo que refleja algún aspecto esencial de la vida real.

<sup>876</sup> Romero Tobar, L.: “Preliminar”, en *Hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 7-11, p. 9.

<sup>877</sup> Coca Ramírez, F.: “Fundamentos estéticos en la teoría literaria de Francisco de Paula Canalejas”, *ob. cit.*, p. 414.



sociales.”<sup>878</sup> Pues bien, como se podrá ver en el capítulo tres, las reiteradas afirmaciones de Baroja sobre la superioridad de la poesía con respecto a la historia, ya que aquella se dirigía a ver lo esencial del espíritu de un pueblo, hacen ver el influjo que algunas corrientes filosóficas europeas ejercieron en el ideario del escritor vasco.

Por otra parte, el romanticismo trajo un nuevo entendimiento, con respecto a la teoría neoclásica, de lo que era la creación poética. Edgar Allan Poe había dejado escrito en qué consistía el principio poético: “un poema sólo merece tal nombre en tanto que suscita una emoción, una elevación del espíritu. El valor de un poema está en razón de esta elevación del sentimiento.”<sup>879</sup> La verdadera producción artística causaba un placer únicamente obtenido por la contemplación de lo bello, y este sentido de la belleza no era algo físico o visible, sino más bien “un instinto inmortal arraigado en el interior del espíritu humano.”<sup>880</sup> Ignacio Zuleta ve en el modernismo la reasunción de un aspecto fundamental del pensamiento romántico europeo, el trascendentalismo:

Se entiende por ello la aspiración del romanticismo (reasumida, como decimos, por el modernismo) a fundar la existencia de la realidad (el hombre, el mundo) en un más allá que el pensamiento de la época, marcado por las diversas manifestaciones del positivismo, ha despreciado como clave esencial de comprensión. Cuando, en 1899, Rubén Darío define el modernismo, hace expresa referencia a dos elementos: el cosmopolitismo y el impulso renovador de signo espiritualista de las nuevas promociones de escritores hispánicoamericanos, todo lo cual consolida en una tendencia unitaria la disparidad de las intenciones y las realizaciones individuales.<sup>881</sup>

El artista se ve abocado a reflexionar sobre su papel en una sociedad donde rigen los principios mercantilistas y utilitarios y en la que él, aferrado a la fe en la belleza, se siente extraño. De manera que hablar de que 98 y modernismo son dos movimientos contrapuestos no es para Javier Blasco más que una invención conceptual que responde a “una profunda falsificación de la realidad literaria finisecular”<sup>882</sup>, pues todos los

---

<sup>878</sup> *Ídem.*

<sup>879</sup> Poe, E. A.: *La filosofía de la composición y el principio poético*, traducción de José Luis Palomares, ed. bilingüe, Langre, San Lorenzo de El Escorial, 2002, p. 83.

<sup>880</sup> *Ibidem*, p. 101. Poe aclara en qué consiste este instinto que se traduce poéticamente: “Es el deseo de la polilla por la estrella. No consiste en la simple apreciación de la belleza que nos rodea, sino en el intento desesperado de alcanzar aquella otra que la trasciende.” *Ibidem*, p. 103.

<sup>881</sup> Zuleta, I.: *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar. (1898-1907)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988, pp. 31, 32. El autor subraya que el modernismo fue el fenómeno más importante de la literatura internacional del siglo XX en todos sus géneros y modalidades, puesto que en él “se forjó el destino de la expresión estética hispánica hasta nuestros días.” *Ibidem*, p. 26.

<sup>882</sup> Blasco, J.: “De ‘oráculos’ y ‘cenicientas’: la crítica ante el fin de siglo español”, en *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, Cardwell, R. A. y McGuiirk, B. (eds.), Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos de América, 1993, pp. 59-85, p. 59. El autor

intelectuales bebían de las mismas fuentes.<sup>883</sup> Más bien, el movimiento es el renacimiento de sensibilidades y actitudes espirituales que habían sido ahogadas y ninguneadas durante mucho tiempo en favor del progreso técnico y científico. Pío Baroja como ensayista explica el peligro del triunfo del pragmatismo, de lo utilitario y de una única perspectiva científica: “La ciencia lleva el camino de consumir al hombre, de quitarle todas sus ilusiones y sus defensas sentimentales; el hombre, para defenderse de ella, ha comenzado a negar la ciencia, a limitarla” (*Ensayos*, I, 663).

Baroja resaltará en más de una ocasión la tendencia mística de la literatura del momento mencionando la parte espiritual que conlleva todo misticismo.<sup>884</sup> Describirá que el místico es el que busca “un medio personal y directo de comunicarse con la divinidad” (*Ensayos*, II, 322). Para Giovanni Allegra es “la búsqueda de una espiritualidad propia, de una forma no utilitarista del vivir”<sup>885</sup> el aspecto más hondo de esta época. Surgió, así, un espíritu de desconfianza sobre aquellas creencias absolutas, en las que se habían apoyado las anteriores interpretaciones de la realidad. Esto provocó un sentimiento de fracaso que trajo una pérdida de la fe religiosa, una desorientación

---

describe la situación de finales de siglo así: “valoran estéticamente todo aquello que la sociedad burguesa industrial –desde su moral utilitarista– ha rebajado de distintas maneras: mendigos, dandys, prostitutas, anarquistas, bohemios, insumisos aristócratas, aventureros, intelectuales marginales, etc., les servirán para definirse a sí mismos, frente a una sociedad que se ha decidido por el positivismo y por lo positivo. En las ruinas, en los jardines abandonados, en los lagos de los parques solitarios, pero también en los olmos secos, en las polvorientas encinas, en los caminos que se alargan en la llanura castellana no hollada aún por el automóvil, buscarán los símbolos con los que definir unos laberintos interiores poblados por un dolor y una melancolía, que esgrimen como bandera frente al optimismo de las ideas racionalistas y de la fe sin límite en la ciencia.” *Ibidem*, p. 66.

<sup>883</sup> Flitter, D.: “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause”, en *¿Qué es el modernismo?*, cit., pp. 127-146, p. 143.

<sup>884</sup> Carlos Orlando Nállim compara el interés en Baroja por los problemas religiosos, los cuales incluían los místicos, con los *Ejercicios* de Loyola, y la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Al hablar de la novela barojiana *Camino de perfección* el crítico señala que su título recuerda al de Santa Teresa porque precisamente Pío pudiera ser que estuviera dirigido hacia un mismo fin: “desnudarse de lo intrascendente para fijar su mirada en lo divino.” Nállim, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela”, *ob. cit.*, p. 83.

<sup>885</sup> Allegra, G.: “Prólogo” a *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Litvak, L. (ed.), Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 9-14, p. 12. La escritora Lily Litvak afirma en sus primeras páginas la multiplicidad de movimientos que, aun opuestos, definen conjuntamente el fin de siglo, todo ello como consecuencia de que el camino que Europa había recorrido en cien años se estaba cubriendo en España durante estas décadas: “Durante este tiempo, en todas las ramas de la literatura, la política, el arte, las ciencias y la filosofía, se manifestaron corrientes múltiples y muchas veces contradictorias. Fueron producto de una sensibilidad que se sentía y se quería diferente. Al estudiar esa época se topa uno con gran variedad de términos. Estos pueden indicar escuelas literarias o movimientos; ideologías, estilos, o técnicas; actitudes, filosofías y puntos de vista. Naturalistas, impresionistas, prerrafaelistas, parnasianos, simbolistas, decadentes, estetas, generación del 98, modernistas, ocultistas, idealistas...; esta multiplicidad arguye a favor de una interrelación de términos, aun entre los que pueden aparecer opuestos. El reconocer esta multiplicidad y esas conexiones es esencial para comprender el fin de siglo y encararlo como un gran movimiento ecléctico y sincrético.” Litvak, L.: *España 1900*, cit., p. 15.

espiritual e indujo a la búsqueda de un ideal. El considerado fundador del modernismo, Rubén Darío, refleja en varias obras esta actitud de búsqueda ultraterrena:

Cierto; una pasión de arte podía llenar toda una vida, pero no como un fin, sino como un gran complemento para la elevación del propio ser en su enigmático paso por la tierra... El arte, algo de Dios, ventana por donde algo de Él se sospecha percibir; algo que se relaciona con lo que está más allá del planeta en que nos volvemos locos. [...] Nuestras dudas y nuestras ansias no corresponden a la pequeñez de nuestro escenario en el universo.<sup>886</sup>

Por ello, el nuevo ideal emerge con un espíritu de rebeldía declarándose antinormativo y antirretórico. El propio Rubén Darío siente que el movimiento que le ha tocado liderar es ácrata, no sigue ningún molde, ni viejo ni nuevo, por eso puede afirmar que su verso “ha nacido siempre con su cuerpo y con su alma, y no le ha aplicado ninguna clase de ortopedia.”<sup>887</sup> El Baroja del artículo “Verdugos y ajusticiados” (*Ensayos*, II, 973-977) que publica en su libro de ensayos *Vitrina pintoresca* y que compara el Estado con un nuevo verdugo, “a pesar de la supresión oficial de la pena de muerte” (*Ensayos*, II, 977), representa el espíritu rebelde e individualista que toma el movimiento en España por parte de algunos intelectuales y artistas. Así describe lúcidamente la situación existente a finales de siglo para el rebelde político o social:

En esta esfera sigue habiendo verdugo y víctima, ejecutor y ajusticiado; ahora que aquí el verdugo es anónimo, no tiene nombre y apellido, es una fuerza armada, la víctima no es tampoco una, sino múltiple, víctima de ocasión, casual, sin antecedentes penales. Esta concepción moderna del verdugo la ha llevado a la práctica, con más fuerza que nadie, la Rusia soviética, que ha sido el país de las matanzas; de las matanzas sabias y bien organizadas, en que no se despreciaba ni una bala de ametralladora. Por el camino de Rusia han seguido los países fascistas, y es de temer que sigan los demás. El Estado lo absorbe todo, según los dogmas comunistas, tiene que absorber también la represión y el cargo del verdugo. Así, el espíritu del verdugo evoluciona y se infiltra en las altas esferas políticas y en sus servidores de uniforme (*Ensayos*, II, 977).

No podían existir normas para un movimiento que en esencia se manifestaba en numerosas antítesis “las contradicciones y antagonismos, el flujo y el reflujo de los

---

<sup>886</sup> Darío, R.: “El oro de Mallorca”, en *Autobiografías*, prólogo de Enrique Anderson Imbert, Marymar, Buenos Aires, 1976, pp. 179-222, p. 189.

<sup>887</sup> Darío, R.: “Dilucidaciones”, en *El canto errante*, en *Obras completas*, V, Afrodísio Aguado, Madrid, 1953, pp. 945-960, p. 955. Dice el poeta nicaragüense: “Existe una élite, es indudable, mas en este cuerpo de excelentes he ahí que uno predica lo arbitrario; otro, el orden; otro, la anarquía, y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen. [...] Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad o de antigüedad ¿por qué se les grita ‘¡haced esto!’ o ‘¡haced lo otro!’”, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho?” *Ibidem*, p. 948.

componentes del arte modernista”<sup>888</sup> y era el artista el único que esperaba armonizarlos. La revista *Helios* que, para Patricia O’Riordan<sup>889</sup>, es la revista clave del modernismo, revelaba en su primer número que ser modernista, en el verdadero sentido de la palabra, era saber buscar “su propia individualidad y personalidad artística y la regeneración el arte patrio, poniéndose al servicio de la Belleza.”<sup>890</sup> De esta manera, el nuevo arte se le hace depender de la creación de una conciencia individual:

No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. [...] Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista. El imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte en todo su integral valor.<sup>891</sup>

Desde un principio no desean quedarse en la forma sino penetrar en el espíritu. En esta literatura se evidenciaban ciertas características que guardaban clara correspondencia con la modernidad como era “el espíritu de desorientación, la introspección, el buceo interno, la soledad, el acoso metafísico y la angustia existencial.”<sup>892</sup> Un parecido análisis del momento hace Enríquez Ureña cuando alude a que el modernismo, para la renovación de la forma literaria, tendió al libre desarrollo de la personalidad del escritor sin ponerle normas.<sup>893</sup> Es por esto, por lo que el modernismo, al verse libre de trabas, recogió una gran variedad de procedimientos literarios que resultaron, a veces, contradictorios.<sup>894</sup> Sin embargo, a pesar de los

---

<sup>888</sup> Schulman, I. A.: “Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto”, en *Nuevos asedios al modernismo*, cit., pp. 11-38, p. 37.

<sup>889</sup> O’Riordan, P.: “Helios, revista del modernismo”, en *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, núm. 4, Castalia, Madrid, 1973, pp. 57-150, p. 57.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 65. También la autora menciona que el mismo fin persigue una publicación que nace después que *Helios*, la revista *Renacimiento*, y en la que se observa ya el camino individual emprendido por cada artista. En su manifiesto dirigido “Al lector” se dice: “Somos los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y de los corazones: ya no andamos a tientas, porque cada uno ha encontrado su camino y va por él serenamente, poseedor de su alma, en busca de la perfección, mas no tenemos torre de marfil –era pequeña y pálida para el anhelo de nuestro soñar– el mundo es nuestra torre, y todo el color nuestro color.” *Ibidem*, p. 71.

<sup>891</sup> Darío, R.: “El Modernismo”, en *España contemporánea*, prólogo de Sergio Ramírez, epílogo de Miguel García-Posada, Alfaguara, Madrid, 1998, pp. 355-361, p. 355.

<sup>892</sup> Schulmann, I. A.: “Modernismo/modernidad. Metamorfosis de un concepto”, en *ob. cit.*, p. 38.

<sup>893</sup> Enríquez Ureña, M.: *Breve historia del modernismo*, Aguilar, México, 1954, p. 519. Además, este mismo autor, en otra de sus obras, menciona el intercambio de influencias literarias mutuas entre España y América en un período donde “la producción literaria de habla castellana adquiere cierto carácter de unidad.” Enríquez Ureña, M.: *El retorno de los galeones*, Renacimiento, Madrid, 1930, p. 77.

<sup>894</sup> López Estrada, F.: *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, cit. p. 155.

numerosos movimientos que quedan englobados en la palabra modernismo, para Romero Luque, “resulta innegable que parnasianismo, primero, y simbolismo, después, son los pilares fundacionales del movimiento.”<sup>895</sup> Y describe cabalmente en qué consistían estos:

El primero aporta a la poesía un plus de belleza expresiva, de cuidado en la elaboración del verso, de un concepto de musicalidad desconocido y, sobre todo, un afán por plasmar en las formas líricas la realidad externa (ya sea un paisaje, un detalle histórico o un motivo mitológico) de manera objetiva, imparable, acabada y, en consecuencia, perfecta. Por su parte, el simbolismo se constituye en el envés del anterior. Mantiene ese culto a la belleza en la calidad de los versos y la configuración del poema, pero abandona su intento de plasmar una delimitación precisa de algo exterior, –y, probablemente por ello, también común a muchos–, por el reflejo de un mundo interior, siempre inabarcable por completo, huidizo, indefinible, equívoco, y del que sólo puede ofrecerse una imagen borrosa. La labor del poeta consiste entonces en hacerla perceptible.<sup>896</sup>

Las direcciones de la crítica reciente definen estas diversas corrientes como la metamorfosis del discurso del romanticismo, que englobaría desde las primeras formulaciones denominadas paleo-románticas hasta la poesía simbolista de finales del siglo XIX.<sup>897</sup> E, incluso, más allá, ya que para Joaquín Marco la sensibilidad romántica se prolonga hasta el Modernismo o más tarde, “el Romanticismo fue tan radical y profundo que sus efectos todavía perduran.”<sup>898</sup> Marco aboga por la necesidad de estudiar la historia literaria sin que quede reducida a una descripción de los textos de los autores o limitada a un análisis de los fenómenos divididos en compartimentos estancos:

Debe tener también en cuenta la aceptación del público, de la crítica, del ambiente; sus preferencias y exigencias. La sensibilidad romántica favorece la pervivencia de elementos propios en otras escuelas que le suceden. Lo romántico vive más allá de la escuela romántica. Y ésta, en la literatura española, no se cierra con Fernán Caballero en la prosa y con Espronceda en la

---

<sup>895</sup> Romero Luque, M.: “Juan Ramón Jiménez, crítico literario”, *ob. cit.*, p. 376.

<sup>896</sup> *Ídem.*

<sup>897</sup> Romero Tobar, L.: *Panorama crítico del romanticismo español*, cit., p. 112. Y continúa Romero Tobar diciendo: “Son los varios rostros de la modernidad artística, rostros que, como el de un ser vivo, fueron registrando los conflictos colectivos y las tensiones particulares de un tiempo singularmente fecundo.” *Ídem.* De ahí que, el modernismo sea, más bien, un movimiento cuyos surcos trazados recorren el entero desarrollo de la modernidad manifestándose, con mayor o menos relieve, en sus sucesivos proyectos culturales: “No se trata, pues, de volver al Romanticismo –como pregonan los neorrománticos–, sino de intentar averiguar desde qué perspectivas éste sigue siendo imprescindible para calibrar los interrogantes del hombre actual.” Argullol, R.: “El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo/Romanticismos*, cit., pp. 205-213, p. 207.

<sup>898</sup> Marco, J.: “Últimas fronteras del Romanticismo en España”, en *Romanticismo, Romanticismos*, Siguán, M. (ed.), PPU, Barcelona, 1988, pp. 163-176, p. 166.

poesía. Se adentra en el realismo (que también puede ser romántico) y llega hasta el Modernismo.<sup>899</sup>

Por eso, para comprender con la mayor fidelidad posible este período finisecular el método seguido deberá ser semejante al que don Esteban Torre propone para el estudio de la literatura comparada. Según el profesor Torre el comparatista tiene que superar la tendencia decimonónica de dar explicaciones genéticas o atomísticas e interesarse por insertar el fenómeno que sea objeto de su estudio en sistemas que ofrezcan una visión de conjunto. Pues bien, en el caso del estudio sobre el modernismo, el método seguido es parecido. El teórico de la literatura ha de procurar buscar las coincidencias o afinidades que el movimiento español presentaba con respecto a otras literaturas. Por eso, intentaremos tomar en consideración, en nuestro estudio, la misma advertencia que Esteban Torre augura para el futuro de la literatura comparada:

Más que las relaciones de causa a efecto entre dos fenómenos literarios, o que los estudios aislados de los temas, interesan hoy las investigaciones que traten de insertar esos fenómenos en sistemas o conjuntos significativos. Más que las influencias directas, individuales, de un escritor sobre otro escritor, han de indagarse las influencias supraindividuales o colectivas, que se ejercen sobre toda una generación, o sobre toda una época.<sup>900</sup>

La importancia del sentimiento romántico radica en ser el inicio de una nueva sensibilidad que se mantiene hasta nuestros días y traduce el estado espiritual de la modernidad que, según Argullol, son el sentimiento de asfixia ante la propia época, la desconfianza ante las opciones colectivas y la exaltación insatisfecha de la subjetividad: “la conciencia romántica se forja, y se identifica a sí misma, como conciencia desgarrada y, paulatinamente, como voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad.”<sup>901</sup> Parecido análisis hace Anderson Imbert cuando estudia el prerromanticismo en la literatura hispanoamericana al considerar el movimiento como el “más vital, cambiante, expansivo y duradero”<sup>902</sup> por lo que no podía encerrarse en marcos cronológicos y apostilla: “Aún más de dos generaciones románticas podríamos

---

<sup>899</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>900</sup> Torre, E.: “Literatura comparada (Revisión de un concepto)”, en *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, cit., pp. 235-264, p. 262.

<sup>901</sup> Argullol, R.: “El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, *ob. cit.*, p. 208. Concluye el autor considerando el movimiento como el diagnóstico del hombre moderno, como una anticipación de tendencias y contradicciones que dominarán la cultura moderna. “El Romanticismo interpretado como una profunda interrogación alojada en el corazón de la moderna civilización occidental.” *Ibidem*, p. 210.

<sup>902</sup> Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, cit., p. 226.

esbozar: ¿no llega acaso a nuestro tiempo, en continuas transformaciones?”<sup>903</sup> Baroja dibuja exactamente el ambiente creado por este ideal inconcreto en el que todas las ideas eran admitidas con tal de que anunciaran algo nuevo:

Ustedes, hombres de una sola idea, no pueden comprender que se vivan todas las ideas. ¿Que no tenemos ideas fijas? ¡Si precisamente no tener una idea fija es tenerlas todas, es gustarlas todas, es amarlas todas! Y como la vida no es una sola cosa, sino que son varias, y, a veces, muy contradictorias, sólo éste es el eficaz medio de percibirla en todos sus matices y cambiantes, y sólo ésta es la regla crítica infalible para juzgar y estimar los hombres. –Veo, mi querido amigo, que son ustedes locos razonables, que es el peor género de locos. ¡Por ese camino no irán ustedes a ninguna parte! –Es verdad, mi venerable colega, no iremos a ninguna parte, que es lo mismo que decir al Congreso o a la Academia o las compañías más o menos suculentas. Es más, no queremos ir a tales partes, ni nos proponemos nada tampoco... Hasta en nuestra modesta obra de construcción no tenemos prejuicios. Destruimos sencillamente por instinto, por el placer de destruir. ¡Otros vendrán que edifiquen! (*ODE*, 1015)

Estas palabras nos recuerdan a su vez la definición dada por Juan Ramón Jiménez al afirmar que el Modernismo es un movimiento envolvente y que dentro de él había diversas escuelas –parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo– con lo que las corrientes de vanguardia también quedarían incluidas: “Todo cae dentro del Modernismo, porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro.”<sup>904</sup> O como lo define Germán Gullón, un “concepto esponja. Todo lo absorbe.”<sup>905</sup> Debido a que dentro de la heterogeneidad y el individualismo, signos ambos del modernismo<sup>906</sup>, caben estilos tan divergentes como el de Martí, Casal,

---

<sup>903</sup> *Ídem*.

<sup>904</sup> Jiménez, J. R.: *El modernismo. Notas de un curso*, cit., p. 229. A la misma conclusión llega Schulman en su estudio al hablar de la disparidad artística del modernismo que va desde el afrancesamiento hasta el tradicionalismo hispánico, del exotismo y preciosismo hasta una escritura de la sencillez más austera.” Schulman, I.: “Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto” en *Nuevos asedios al modernismo*, cit., pp. 11-38, p.24.

<sup>905</sup> Gullón, G.: “Lo moderno en el modernismo”, en *¿Qué es el modernismo?*, cit, pp. 87-101, p. 88. El autor reflexiona que seguir queriendo encontrar diferencias entre el modernismo y la generación del 98 condena a nuestra literatura al ostracismo con respecto a las literaturas europeas. La literatura española de finales del XIX “se relaciona con otras culturas de Occidente que, de la misma manera, se dedican a la aventura de la modernidad.” *Ídem*.

<sup>906</sup> Schulman, I. y Picon E.: “El modernismo y el mundo moderno”, en *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*, I. A. Schulman y Evelyn Picon Garfield (eds.), Taurus, Madrid, 1986, pp. 9-35, p. 12. Los autores, además, apuntan a la necesidad de un nuevo entendimiento del concepto modernista: “La necesidad de replantear el del modernismo y su relación con la modernidad, pues son conceptos afines. Modernismo es la busca de modernidad.” *Ibidem*, p. 13. Esto recuerda las palabras de Octavio Paz al indicar el doble descubrimiento que consiguió el movimiento: “Fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica; e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. Al mismo tiempo reveló un mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno.” Paz, O.: “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, Seix Barral, Barcelona, 1991, pp. 7-44, p. 20. Paz incluye en esta tendencia a aquellos espíritus que la recibieron con reserva o que incluso la rechazaron: “no

Unamuno, Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez. Rafael Cansinos Asséns habla del “virus modernista”<sup>907</sup>, pues incluso todos los escritores que hablaban mal del movimiento estaban “tocados de modernismo.”<sup>908</sup> Los modernistas se lanzan a implantar su poética, a buscar en palabras de Rubén Darío comprendedores para sus versos, pues no era todo cuestión de formas: “No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.”<sup>909</sup> Este rasgo modernista se ve en Baroja cuando a menudo se queja en sus memorias de la incompreensión de muchos hacia su forma de escribir. Al igual que Rubén Darío advertía el daño del clisé verbal “porque encierra en sí el clisé mental, y juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”<sup>910</sup>, el escritor vasco se quiere separar de la prosa a lo Miró, por eso cuando recibe las críticas de una escritura desaliñada y descuidada, dice:

Es pura incompreensión. Yo he probado varias veces a emplear el adorno conocido por todos. He hecho el ensayo, he suprimido ‘ques’, he quitado gerundios, he perseguido los asonantes, he puesto donde estaba escrito ‘había nacido’, ‘naciera’, y al final no he hecho más que comprobar que esa especie de perfección, que no es perfección, sino habilidad colectiva y mostrenca, no vale nada (*DUVC*, I, 190-191).<sup>911</sup>

El escritor moderno como el intelectual de su época lucha contra la mediocridad ambiental que se había apoderado de la sociedad. La derrota de España en la guerra hispano-americana (1895-1898) y la pérdida consiguiente de los últimos jirones de su imperio en América y Asia (Cuba, Puerto Rico, Filipinas...) provocaron en el país una reacción de asombro, de desesperanza y de repentino pesimismo, pero no fue este suceso lo que determinó una toma de conciencia que se venía gestando desde los inicios de siglo. Se planteaba la definición precisa del ser nacional, del supuesto genio español; se trataba de bucear en el pasado histórico, denunciar valientemente la formación de los vicios que habían llevado al desastre y atisbar hasta donde fuera posible el porvenir y el

---

importa, ambos están marcados por el modernismo.” *Ibidem*, p. 8.

<sup>907</sup> Cansinos Asséns, R.: *La novela de un literato. (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas) 1882-1914*, Alianza, Madrid, 1982, p. 57.

<sup>908</sup> *Ídem*.

<sup>909</sup> Darío, R.: “Dilucidaciones”, en *El canto errante*. Cfr. *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Alianza, Madrid, 1989, pp. 52-63, p. 57. En la introducción del estudio citado Iris Zavala menciona el hecho de que todas las técnicas ensayadas por los modernistas estaban destinadas a dar “un nuevo modelo de sensibilidad perceptiva.” Zavala, I. M.: “Introducción”, en *ob. cit.*, pp. 9-28, p. 25.

<sup>910</sup> *Ídem*.

<sup>911</sup> Lily Litvak menciona que verse incomprendido era algo común en estos intelectuales modernistas y pone el ejemplo de Azorín, el cual también “se considera un literato incomprendido.” Litvak, L.: “Diario de un enfermo”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, cit., pp. 273-282, p. 278.



renacimiento del país. Por su parte, la situación de la literatura era de estancamiento. Solo el Modernismo americano daba una perspectiva esperanzada. Al igual que Rubén Darío, Baroja sabe que para la regeneración de la literatura de un país “hay que atravesar muchas esferas de incompreensión para ser solamente escuchado” (*OC*, II, 230), y que no es cuestión de adornos retóricos sino del impulso de hombres con un fuerte temperamento literario dispuestos a la acción:

La repugnancia que me inspiran las galas retóricas, que me parecen adornos de cementerio, cosas rancias, que huelen a muerto. Este conjunto de particularidades instintivas: la turbulencia, la aspiración ética, el dinamismo, el ansia de posesión de las ideas, el fervor por la acción, el odio por lo inerte, forman la base de mi temperamento literario (*OC*, II, 231).

Así que, el intelectual español pone sus ojos en Europa. Baroja, hablando de su padre, dice unas palabras reveladoras del espíritu nuevo que pretendía el intelectual del momento: “No comprendía que lo importante, en su tiempo y en el actual, al menos desde un punto de vista literario, no es llevar París o Madrid al rincón, sino llevar el rincón a París o a Madrid” (*DUVC*, I, 269). No obstante, incluso con ese deseo de europeización, Baroja reconoce que España, aunque debía aspirar a incorporar su trabajo científico al trabajo universal y colaborar con los pueblos de Europa, debía “aspirar a diferenciarse en lo artístico y literario de los demás países y a independizarse en la esfera de lo moral” (*Ensayos*, I, 256). La obra artística era siempre nacional, aunque llegara “por su intensidad o por su belleza, a universalizarse” (*Ensayos*, I, 256). El artista existía en cuanto que era más una medida de humanidad que de nivel cultural: “El hombre de ciencia marca el tanto de cultura de un país; el artista, no; el artista desde hace tiempo, no es una medida de cultura, es más una medida de humanidad” (*Ensayos*, I, 256). La obra literaria descubría la humanidad, los valores morales de un pueblo y por esto la verdadera literatura, aun con influencias, tenía que brotar de la propia nación, pues era un reflejo de la manera de sentir de cada país, una toma de conciencia de la vida propia y de la manera de ser de cada uno:

Si yo rechazo la imitación de lo artístico y de lo ético del extranjero, suponiendo que el ideal artístico está en las entrañas del país y que el ideal ético está en las regiones de lo absoluto, ¿qué queda, en mi opinión, de la europeización útil y buena para España? Queda, sobre todo, la ciencia (*Ensayos*, I, 258).

La renovación vendría de la propia entraña del país. El Modernismo fue un movimiento ecléctico, transnacional, del cual bebió España quedando influenciada de su

espíritu, que no era otro que el del romántico consciente de las limitaciones de su existencia histórica; ahora bien, la razón de ser del movimiento no buscaba otra cosa que el cambio individual, la regeneración propia de cada nación que daría a luz, como consecuencia, diversas y, a veces, contradictorias manifestaciones artísticas. Pero todas las diferencias eran aceptadas, porque al igual que la novela barojiana, todo cabía dentro de la corriente modernista. Sin embargo, para los hombres de la generación del 98, aún queriendo enriquecer la literatura con nuevas formas y nuevo lenguaje, se trataba sobre todo, de precisar su función, dignificarla y renovar su carácter. De modo que todas estas características atribuidas al Modernismo que se respira en España encajan a la perfección con las afirmaciones de nuestro autor sobre el ambiente en el que desarrolla su actividad literaria. Su análisis despeja todas las dudas:

El siglo XIX había puesto su sueño popular en la idea del progreso. La humanidad avanzaba, se pensaba. Al venir el final del siglo, grandes nubarrones cubrieron aquel cielo azul y optimista. El optimismo se vino abajo. El progreso moral no existía. Ibsen hizo la apología del hombre solitario y antisocial. Nietzsche hizo la exaltación del yo, del superhombre y de la crueldad. Los discípulos de Baudelaire trajeron su amor por lo malsano, lo patológico y lo macabro. Los de Stendhal trabajaron sobre el egotismo. Dostoievski la vida inconsciente, dolorosa y trágica. La generación del 98 fue un reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914. Fueron influidos por las llamaradas, un poco sombrías y trágicas, que brillaban en toda Europa (*DUVC*, I, 158).

Casi al final del mismo volumen de sus memorias leemos nuevamente:

El optimismo del siglo XIX, formado a base del culto de la ciencia, de la libertad, de progreso, de la fraternidad de los pueblos, se vino también abajo por la teoría de hombres ilustres como Schopenhauer, Ibsen, Dostoievski y Tolstói. En el sentido de la bondad, de la piedad, de la comprensión, no se había adelantado nada, y el hombre seguía siendo un bruto sombrío y cruel (*DUVC*, I, 158).

Por eso, Gonzalo Sobejano ve en la actitud antiburguesa y la crítica de la sociedad de la generación del 98 una influencia procedente de la literatura francesa. En Francia el romanticismo había calado más fuerte, debido a que el neoclasicismo se había asentado durante mucho más tiempo que en el resto de países europeos. Una adhesión de estos intelectuales al ideario de los antirrealistas franceses (parnasianos, simbolistas, egotistas, decadentes) y de ciertas celebridades europeas del fin de siglo (Ibsen, Wilde, Nietzsche, D'Annunzio) impulsa una posición conjunta que refuerza la comunidad de

fondo que había entre la generación noventayochista y la literatura europea, pues ambas condenan la mediocridad burguesa:

Las tertulias de la época, cuyas peripecias quedan bien reflejadas en las memorias de Baroja. Reúnense en un café, redacción o despacho, para constituir una pequeña sociedad ajena a los cuidados domésticos y para desplegar una actividad, la charla, inconciliable con el trabajo regular y productivo.<sup>912</sup>

En cualquier caso, queda en el fondo del 98 una desconfianza por el afuera, por la intemperie de la historia, porque la historia ha sido desfavorable para España. Un refugio en la inmanencia es la constante salida a la encrucijada del tiempo histórico: “Rechazados en casi todos los órdenes de su vida pública, los hombres de este tiempo tendieron a refugiarse en la vida privada” (*Ensayos*, II, 25). El 98 es fruto de un trauma histórico, el de advertir que España ya no es una realidad americana, que lo imperial se ha aniquilado ante el empuje contrario del imperio de los Estados Unidos, conscientes, además, del desnivel con Europa.<sup>913</sup> “La labor común”<sup>914</sup> consistía en sacar a España de la Edad Media en la que todavía se encontraba.

Nuestra sociedad es todavía bárbara, y hay que perfeccionarla, cuanto antes mejor. Que es bárbara está en la conciencia de todos; una sociedad que necesita del cura, del militar del verdugo, del título nobiliario, de la cárcel y de la horca, es una sociedad primitiva, embrionaria y absurda. En el fondo estamos todavía en plena Edad Media (*Ensayos*, I, 236).

De ahí que Y. Lissorgues escriba que el origen del movimiento regeneracionista sea una crisis “de hegemonía”<sup>915</sup> que se dio en España y donde aparece una toma de conciencia de las clases medias que ven la necesidad de cambio. Y la crítica crea en ellos un deseo de superar el ambiente limitador, hostil o sórdido mediante una realidad fictiva que equivocadamente se la denomina escapista por algunos historiadores del modernismo. En lugar de un pretexto para negarse a ver la realidad cotidiana o darle la

---

<sup>912</sup> Sobejano, G.: *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, Madrid, 1967, p. 206. Sobejano analiza que es la oposición a pertenecer al “rebaño burgués”, la causante de que el artista modernista español nivele su creación literaria con la europea y, por lo tanto, desarrolle el espíritu anárquico, el rechazo a las clasificaciones, la actitud inmoral, la oposición a la democracia, puesto que es un reflejo de “la victoria de la grey mediocre”, y la revalorización de una prosa sencilla. *Ibidem*, p. 208 y ss.

<sup>913</sup> “La crisis del 98 muestra con agudeza y dolorosamente ese desnivel, elimina el estado de anestesia con que se ha vivido. Pero, a la vez, los hombres representativos de esa generación cancelan el desnivel en ellos mismos.” Marías, J.: *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 42.

<sup>914</sup> Título de un artículo de Baroja inserto en *Nuevo tablado de Arlequín. Ensayos*, I, 234-236.

<sup>915</sup> Lissorgues, Y.: “La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo”, en *Historia de la literatura española* 9. *Siglo XIX* (II), Romero Tobar, L. (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1998, pp. 46-59, p. 58.

espalda, es un modo de rectificarla.<sup>916</sup> De manera semejante a lo que en la Alemania del XIX Goethe pretendió con su obra. Rosa Sala señala del escritor alemán su idea sobre la verdad que encerraba toda ficción. La poesía se hacía necesaria para envolver y dar forma a la verdad: “La poesía es sobre todo una instancia superior que dispone de autoridad suficiente para corregir, siempre que sea preciso, la verdad. [...] Y es que lo importante no es tanto la sucesión real de hechos vividos, sino la verdad que pueda ocultarse tras su máscara.”<sup>917</sup> Es Baroja, nuevamente, quien observa que la diferencia entre su generación y la siguiente estriba en la distinta forma de afrontar el evidente atraso respecto a Europa:

Respecto a España, se nota que la miran sin exageración. Ya ven que el ritmo de España es más lento que el de los países de la Europa central y norteoccidental; pero si esto lo sienten como una desgracia, no intentan consolarse con frases retóricas, como sus abuelos, ni se entristecen al ver su impotencia de remediar el mal rápidamente, como sus padres (*Ensayos*, II, 37).

Al intelectual español le duele España, pero se da cuenta de que no puede estar solo en la tarea de renovación social y literaria, no podía salir a flote con la energía propia y sin el auxilio de nadie. Y es esta actitud la que le hace pertenecer a un movimiento estético más amplio como el Modernismo. Lo que se anota en el ambiente, según Antonio González Blanco, es el tedio, el cansancio de la vida. Una “enfermedad extraña, febril y crónica”<sup>918</sup> que para el crítico se deja ver en determinadas obras del momento que representan un cuadro sintomático de aquella generación. Para González Blanco el que quiera conocer a fondo el estado de alma de esa generación posterior al desastre, lo encontrará principalmente “en *La Voluntad*, obra de Martínez Ruiz, y en las primeras novelas de Baroja: *Camino de perfección*, *Aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y hasta *El Mayorazgo de Labraz*.”<sup>919</sup> Pero en Baroja también está la idea de mejora a través de hombres enérgicos, con espíritu de aventureros para una rectificación y mejora de la realidad, aunque el escritor vasco vislumbrara que ésta sería una lucha dialéctica continua y sin fin:

---

<sup>916</sup> Véase Gullón R.: *Direcciones del modernismo*, cit., pp. 93 y ss.

<sup>917</sup> Sala, R.: “Introducción” a *Poesía y verdad de mi vida*, cit., p. 13. Recuerda R. Sala que “la poesía (Dichtung) –en alemán un término inquietantemente próximo a la invención (Erdichtung)– se hace necesaria para envolver y dar forma a la verdad.” *Ídem*.

<sup>918</sup> González Blanco, A.: “Pío Baroja. Antología crítica de sus obras”, en *La novela corta*, Año V, núm. 259, Madrid, diciembre, 1920, p. 6. Sobre *Camino de perfección* el crítico comenta algo que emparenta este estado de ánimo de los noventayochistas con el del resto de intelectuales de la Europa contemporánea: “es como un breviario de la generación del 98: un breviario de todos los corazones y los espíritus contemporáneos.” *Ibidem*, p. 13. (El artículo abarca toda la revista por eso no he puesto pp.)

<sup>919</sup> *Ibidem*, p. 3.

Hay demócratas –y al decir esto don Eugenio sonreía con cierto desprecio– que creen que el mundo puede hacer desaparecer con el tiempo a los héroes y a los aventureros. Siempre habrá un desequilibrio entre la realidad y la utopía que permita una aventura al que tenga fondo de aventurero. Además, ¿es apetecible que desaparezca todo lo que sea esfuerzo, improvisación y energía? No veo por qué el ideal de la vida haya de ser llegar a una existencia mecanizada y ordenada como una oficina de comercio. No creo que se pueda alcanzar esto. ¿Cuándo se han hecho cosas admirables sin esfuerzo y sin heroísmo? ¿Se harán alguna vez? Yo creo que nunca (*MHA*, II, 441).

Descontentos con las ideas y los estilos vigentes, estos autores inician una actitud de radicalidad y autenticidad que, según Julián Marías, va a ser la clave de su genialidad. El año 1898 fue el determinante de una conciencia de naufragio en las minorías más atentas a los problemas nacionales y provocó una poderosa renovación de la preocupación por España. El poeta León Felipe, se siente heredero de esta generación y perteneciente a “esa rara familia de hurones subterráneos y melancólicos”<sup>920</sup>, como diría él. Pues bien, el poeta los define con una sola palabra, elegíacos:

Fueron todos unos elegíacos. Ya no quedaba en España otra cosa que llorar. Y esto es lo que heredamos de estos hombres ceñudos e insociables. Máscaras y piruetas del llanto. Uno no es más que un elegíaco. Como lo era Cervantes y Quevedo... y Azorín y Maeztu y Ganivet y D. Miguel. Pío Baroja más que ninguno... Todo español legítimo y honrado es un elegíaco. Porque España no es más que el motivo de una gran Elegía.<sup>921</sup>

Esta impresión de naufragio, donde al intelectual no le quedaba otro remedio que llorar elegíacamente por el destino de España<sup>922</sup>, condujo, según Marías, a demostrar una nueva actitud de cambio, de reformas, puesto que ya no podían contentarse con convicciones vigentes que habían sido sacudidas: “La consecuencia fue una rabiosa autenticidad.”<sup>923</sup> Habría que esperar a 1902 para que en las novelas de Martínez Ruiz, Baroja y Valle-Inclán aflorara el esteticismo superador del naturalismo. Es “ese intervalo de pálida sobrevivencia del naturalismo y de súbito auge espiritualista”<sup>924</sup> lo

---

<sup>920</sup> León Felipe: “Palabras de León Felipe”, en *Ínsula*, núms. 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972, p. 7.

<sup>921</sup> *Ídem*.

<sup>922</sup> “Eras un elegíaco. Un español que tenías una extraña manera de llorar.” León Felipe: “Palabras de homenaje”, en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit., p. 27.

<sup>923</sup> Marías, J.: *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, cit., p.15. Y sigue comentando que esa autenticidad les lleva a un increíble incremento de la posesión de España: “Y, naturalmente, el incremento de la posesión de una realidad histórica es a la vez un incremento de esa realidad, ya que en buena medida *consiste en ser poseída*, del mismo modo que la vida humana es interpretación de sí misma, teoría intrínseca que forma parte de su realidad. Es lamentable que, cuando se trata de realidades sociales e históricas, no se tengan presentes los atributos de la vida humana, ya que, aunque en forma distinta de la individual, se trata de ella y no de ninguna ‘cosa’.” *Ibidem*, p.38, 39.

<sup>924</sup> Sobejano, G.: “La quiebra del naturalismo en la literatura española del final del siglo”, en *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Romero Tobar, L. (ed.), Visor,

que el crítico G. Sobejano desea evocar en su artículo sobre la literatura española hacia final del siglo, pues ve en esa superación del realismo los primeros visos de la nueva literatura modernista que aparecería a principios de siglo:

Los escritores en la cima de su plenitud alrededor de 1890 encuentran insatisfactoria, por tanto, la concepción del mundo que ellos en buena parte habían contribuido a fomentar: positivismo filosófico, determinismo científico, naturalismo literario. Y la quiebra de estas creencias les lleva a proponer, o a redescubrir, otra imagen de la realidad: los hechos deben ceder a las ideas, la suficiencia del hombre a la esperanza en un más allá, la descripción documental a una aprensión intuitiva del misterio y de la intimidad, la confianza en el progreso político-social de Europa a una crítica de sus aspectos decepcionantes.<sup>925</sup>

Un cambio en la narrativa que ya, según Juan Oleza, había introducido Clarín con su novela *Su único hijo*, y en donde el mundo representado ya no es el exterior a los personajes, sino que está “dentro de ellos.”<sup>926</sup> Uno de los principales cambios traídos por el modernismo a las letras constituyó la búsqueda de las correspondencias sensoriales que se daban en cualquier objeto mediante la suma de las múltiples percepciones sobre el mismo que se proyectaban desde la interioridad del poeta hacia el exterior y que lograba, de este modo, una visión más profunda.<sup>927</sup> Algo que confirma Germán Gullón en sus estudios sobre la sensibilidad moderna cuando alude al hecho de

---

Madrid, 1998, pp. 13-28, p.15. Comenta al respecto el autor: “Aunque en España la aceptación del naturalismo literario había sido tenue, no sólo por el obstáculo de la tradición católica sino también por otras razones, como el arraigo alcanzado por el idealismo de Krause en el sector más liberal de la intelectualidad, hacia 1887 –como queda indicado– se fue haciendo sentir la insuficiencia de aquel movimiento. En los más activos escritores se señala entonces una posición divergente que, sin renunciar del todo a la oportunidad del naturalismo como método apropiado para comprender los fenómenos naturales y sociales ordinarios, tiende a superar sus limitaciones.” *Ibidem*, p. 16.

<sup>925</sup> *Ídem*.

<sup>926</sup> En *Su único hijo* el mundo ya no es exterior a los personajes, está dentro de ellos, pero no por eso dejan de luchar. En *La Regenta* seres excepcionales luchan contra un mundo vulgar. En *Su único hijo* seres vulgares (otro elemento naturalista: la enorme vulgaridad y pequeñez del mundo descrito) que anhelan ser excepcionales luchan contra su vulgaridad. Si todo el conflicto se ha interiorizado, todos los elementos novelescos lo habrán hecho también: acción, espacio y tiempo se expresan desde dentro de los personajes.” Oleza, J.: *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976, p. 173. Y. Lissorgues igualmente pone de relieve la originalidad de Clarín en un período de transición como fue el final de siglo XIX en el que coexistían y pugnaban dos corrientes literarias: el Realismo y el Modernismo. Lissorgues, Y.: “Leopoldo Alas, Clarín, frente a la crisis de fin de siglo”, en *Hacia el 98*, cit., pp. 155-186, p. 156.

<sup>927</sup> “Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de las diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire.” Valle-Inclán, R. M<sup>a</sup>.: “Prólogo” a *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, cfr. Gullón, R.: *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980, pp. 190-195, p. 195. En *La lámpara maravillosa*, donde resume su estética y ética, afirma: “Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi Estética.” Valle-Inclán, R. M<sup>a</sup>.: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Blasco Pascual, F. J. (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 69.

que lo crucial era presentar un tema según fuera sentido por el autor. Y es en esta importancia a la interioridad donde cobran relevancia los sentidos: “Los literatos hicieron precisamente eso: reforzar las percepciones sensoriales, reacción de los modernistas ante un mundo al que cada vez se le acercaban más con la medida, y que así se distiende, se hace indireccional.”<sup>928</sup> Sin duda Clarín fue uno de esos escritores visionarios que percibió el cambio hacia una literatura con una concepción trascendental de la realidad si se pretendía realmente llegar a comprender tanto a esta como al ser humano. Un giro, que para algunos críticos, viene anunciado en su cuento *Cambio de luz*, donde Jorge Arial, el protagonista, quien ha desarrollado excesivamente en su vida el espíritu de análisis empírico, decide buscar un conocimiento alternativo al “dogma materialista de ver y creer”<sup>929</sup> y “opta finalmente por un tipo de conocimiento intuitivo, al que se accede por la fantasía o la imaginación.”<sup>930</sup>

El famoso marbete conocido como conflicto generacional que enfrentaba a los escritores viejos y a los jóvenes literatos parece ser, según M<sup>a</sup> Pilar Celma, que fue más limitado de lo que se cree. Si se revisan las relaciones concretas entre autores de las

---

<sup>928</sup> Gullón, G.: *La modernidad silenciada*, cit. p. 73. Por ello, afirma Gullón que el nuevo estilo modernista, cercano a la idea del arte por el arte, no era mera retórica adornada, ni una bella urna textual, sino que, al contrario, las representaciones sensoriales modernistas permitían una verdadera transmisión intersubjetiva, tan válida y eficaz a la de cuando intercambiamos información intelectual más factual: “El valor, la trascendencia de la literatura modernista, no proviene de una supuesta fuerza ideológica presente en los escritores denominados noventayochistas, ni su debilidad en el gusto por las gasas, el color suave de los modernistas. Proviene de la afirmación de la posibilidad de un significado literario de la obra, uno que el texto finisecular busca en la representación de una reconfiguración del mapa sensorial humano.” *Ibidem*, p. 74

<sup>929</sup> Clarín, L. A.: “Cambio de luz”, en *Leopoldo Alas “Clarín”. Cuentos*, edición y prólogo de Ángeles Ezama, estudio preliminar de Gonzalo Sobejano, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 253-267, p. 256. El protagonista encuentra un mundo más pleno y enriquecedor cuando se encuentra embebido por la música “Si no hubiera Dios, pensaba entonces Arial, estas combinaciones de sonido no me dirían esto; no habría este rumor como de fuente escondida bajo hierba, que me revela la frescura del ideal que puede apagar mi sed. Un pesimista ha dicho que la música habla de mundo que debía existir; yo digo que nos habla de un mundo que debe de existir.” *Ibidem*, p. 262. Es por esto que tras años de estudios científicos y filosóficos en los que obtiene una gran fama como excelente erudito, Jorge Arial, que enferma de ceguera física, descubre que es ese mundo por él descubierto en la música el que realmente le permite ver, aunque esto le haga ser un hombre solitario e incomprendido por los demás: “¿Cómo decirles que no veo... si en rigor sí veo? Veo de otra manera; veo las cosas por dentro, veo la verdad, veo el amor. Ellos sí que no me verán a mí. Más valía dejar al tiempo el trabajo de persuadir a las tres cuerdas de lira, a aquella madre, a aquellos hijos, de que el amo de la casa no padecería tanto como ellos pensaban por haber perdido la luz, porque había descubierto otra. Ahora veía por dentro.” *Ibidem*, p. 264.

<sup>930</sup> Ezama, Á.: “Prólogo” a *Leopoldo Alas “Clarín”. Cuentos*, cit., pp. XXV-XCIX, p. LXXX. Y a continuación explica la autora en qué consiste esa búsqueda paralela a la experiencia empírica: “El conocimiento a través de la fe emprendido por Arial implica la búsqueda de alternativas a la expresión verbal, que se revela insatisfactoria para expresar lo más íntimo de la vida del espíritu; la música se manifiesta como el lenguaje divino por excelencia, medio de expresión de lo inefable, que, más ajustada al espíritu que al color o la palabra, permite descubrir la esencia oculta de las cosas, en una experiencia paralela a la mística.” *Ibidem*, p. LXXXI.

distintas generaciones que conviven en el fin de siglo: “Abundan los testimonios elogiosos de los viejos hacia los jóvenes y los de éstos hacia los viejos son aún más frecuentes.”<sup>931</sup> Baroja describe perfectamente en qué consistía la nueva orientación de unos intelectuales que, partiendo de la realidad actual española, habían fijado un rumbo fijo con “un estado de alma de abierta simpatía hacia el espíritu europeo” (*ODE*, 979) y que no hace sino confirmar que el modernismo fue un reflejo del simbolismo europeo:

Percibimos desde hace unos años en España una tendencia visiblemente determinada hacia el conocimiento de lo nuevo, hacia la asimilación del total desenvolvimiento moderno, nacida de la propia y firme convicción de la realidad de nuestro atraso, de la evidencia de la lentitud, y de la torpeza de nuestra marcha por la senda progresiva, que con tan vertiginosa rapidez recorre el resto de Europa. Somos plenamente convictos de que nos embaraza y nos pesa el arcaico bagaje que llevamos a cuestas y sentimos la necesidad de dejarlo caer pesadamente a fin de lograr la elasticidad y deslastre demandados para ascender con rapidez. Todavía el momento quizá no sea más que de transición: nos reímos francamente de la vieja fisonomía de nuestra constitución y de nuestro espíritu, pero aún la fuerza incontrastable de la rutina nos arranca también la risa ante la manifestación de lo nuevo (*ODE*, 979).<sup>932</sup>

No obstante, delimitar o definir este movimiento no es fácil. José Manuel Begines Hormigo<sup>933</sup> indica la dificultad con la que se encuentra el crítico literario al utilizar mimbres como modernidad, postmodernidad, modernismo o postmodernismo, debido a la existente vaguedad semántica y, como resultado, la multitud de interpretaciones que se desprenden de sus términos. El profesor Begines Hormigo aclara que aunque el origen de la modernidad, en su faceta histórica, se sitúa en el siglo XVII; en términos literarios, la modernidad desde el punto de vista estético aparece en el XIX con Baudelaire, Kafka o Joyce. De este modo, si se atiende al concepto de modernidad

---

<sup>931</sup> Celma, M<sup>a</sup>. P.: “El conflicto generacional en las revistas del fin de siglo”, en *Hacia el 98*, cit., pp. 257-267, p. 259. La autora alude a que el conflicto radicó en la aparición de una nueva actitud general debido al cambio de valores que va anejo a cada nueva generación, y que, por tanto, las críticas fueron “más que agrias, almibaradas.” *Ibidem*, p. 267. Menciona, además, acerca del legado clariniano lo siguiente: “Aunque Clarín se muestra muy contrario a las nuevas tendencias cuando habla en general, en sus críticas particulares a los jóvenes adopta a menudo un tono condescendiente y paternalista, al considerar los excesos como una especie de *sarampión juvenil* que pasará con la edad. Lo más habitual, en sus críticas, es que Clarín adopte la actitud de consejero y se otorgue a sí mismo la misión de señalar a los jóvenes la dirección correcta, en la que él cree que deberían avanzar.” *Ibidem*, p. 261, 262.

<sup>932</sup> El escritor continúa diciendo que el nuevo rumbo emprendido tiene que realizarse con avidez, entusiasmo, empuje, energía y vitalidad para contrarrestar la resistencia de las oposiciones rutinarias. Estas palabras recuerdan al libro de Manuel Machado titulado *La guerra literaria*, donde se refleja ese ambiente de discrepancias entre modernistas y tradicionalistas en el que también participó el poeta sevillano. Véase Machado, M.: *La guerra literaria*, comentarios de P. Celma y F. J. Blasco, Nancea, Madrid, 1981.

<sup>933</sup> Begines Hormigo, J. M.: “La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina”, Tesis doctoral leída en la Facultad de Filología, Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, Sevilla, 2006, pp. 63-65.



como período histórico esta se venía gestando desde mediados del siglo XV y estaba unida a nombres como los de Montaigne, Cervantes, Bacon, Descartes o Burton, los cuales desarrollaron con sus obras el programa filosófico de la Ilustración:

Por modernidad debe entenderse un período histórico de larga duración, aproximadamente los últimos quinientos años de la civilización occidental. Nacida del desarrollo del humanismo renacentista, viene marcada sobre todo por la incidencia del racionalismo filosófico, que hace del pensamiento herramienta con la que el individuo adquiere su autonomía respecto al mundo en torno. Frente a la Edad Media, el hombre se vuelve medida de todas las cosas y su relación con la naturaleza, con el universo, con Dios y consigo mismo se establece sobre nuevas bases. Se hace así posible el individualismo y de ahí surgirá el subjetivismo cartesiano.<sup>934</sup>

Ahora bien, y como sigue apuntando Iglesias Feijoo, modernidad, un concepto que se refiere a una época histórica, no debe ser confundida con el modernismo, un concepto más bien cultural. Así, Calinescu<sup>935</sup>, por su parte, diferencia entre la idea burguesa de la modernidad –la doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, el culto a la razón– y la modernidad estética, que se convirtió en enemiga de esa burguesía moderna rechazando su pasión consumista. La misma puntualización hace José Luis Abellán al exponer que el modernismo no debe confundirse con modernidad, moderno o modernización.<sup>936</sup> Puesto que el modernismo sería la reacción antipositivista, en el plano estético, pareja a la reacción irracionalista en el ámbito filosófico de autores como Nietzsche, Kirkegaard y Bergson.<sup>937</sup> Por lo tanto, el modernismo no fue la voz de la modernidad, sino más bien una crítica y un rechazo a los valores de esta: la especialización del trabajo mecánico, el

---

<sup>934</sup> Iglesias Feijoo, L.: “Modernismo y modernidad”, en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Serrano Alonso, J. y otros (eds.), Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, 2000, pp. 27-43, p. 28. Pues bien, la aplicación del programa racionalista a la vida concreta fue destapando contradicciones latentes en un mundo regido por la ciencia y el progreso técnico. Pensadores como Rousseau, Marx, Schopenhauer y Nietzsche revelaron los órdenes de un nuevo sistema construido que descansaba, no sólo en la razón, sino también en la inseguridad, la marginación, el pesimismo y la insatisfacción que había desencadenado una vida en la que solo se colmaban las expectativas materialistas y económicas de la sociedad. Este espíritu de pesimismo, de crítica, se agudizará a lo largo de la centuria y desembocará en el surgimiento de una nueva vía de expresión, en Europa y en España, para el desahogo del alma moderna, el modernismo: “Es el momento de afirmar con toda la rotundidad posible que los miembros de la generación del 98 conforman la primera oleada modernista española y que todos ellos pueden ser acogidos como coparticipes de ese primer movimiento, el simbolismo. La realidad establecida ha hecho crisis y ha dejado de tener entidad por sí misma. Si escriben de otra manera (¡y vayan si lo hacen!) es porque conciben la realidad de otra manera y por tanto también la creación de la propia realidad literaria de ficción.” *Ibidem*, p. 33, 34.

<sup>935</sup> Calinescu, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003, pp. 55-56.

<sup>936</sup> Abellán, J. L.: *El 98 cien años después*, Aldebarán, Madrid, 2000, pp. 21 y ss.

<sup>937</sup> *Ibidem*, p. 23.

proceso de industrialización y el rápido desarrollo tecnológico, entre otros. No obstante, a veces, se ha extendido el término modernidad al ámbito literario pero siempre haciendo referencia “a los escritores que, en el tránsito del siglo XIX al XX y durante las primeras décadas de éste, ponen las bases de lo que será la literatura contemporánea.”<sup>938</sup> El propio Mainer afirma que tantos debates ha provocado el término modernismo que podría llegar a ser entendido en un futuro como “la modernidad en el sentido lato, al modo anglosajón.”<sup>939</sup>

El modernismo, que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, y constituye una síntesis de todas las principales tendencias innovadoras manifestadas a finales del siglo XIX en Francia,<sup>940</sup> encontró en España, para algunos autores, la oposición de los escritores incluidos por la crítica en la generación del 98. No obstante, un análisis más riguroso nos hace ver que no estaban nuestros escritores de finales de siglo muy lejos del movimiento modernista europeo. Sino que, más bien como apunta Carlos Bousoño, en la disparidad de los estilos se encontraba la unidad de sentido del período histórico. Romper esa unidad de sentido era precisamente lo que perseguía el artista moderno. Y esa voluntad de separación artística, en esa proporción, carecía de antecedentes. De ahí que Bousoño vea precisamente en esa diversidad la uniformidad de espíritu que presidió la época:

Hasta la época contemporánea, la intuición central o radical que presidía cada período histórico, al ponerse en actividad, originaba un sistema orgánico de otras intuiciones segundas, que, a su vez, daba lugar a otras terceras, y así sucesivamente. Y en ese organismo total de relaciones y conexiones dinámicas entre los diversos elementos intuitivos habían de coincidir todos los artistas que lo fuesen de veras. Ahora bien: hacia fin de siglo ocurre por primera vez que la índole misma de la intuición primaria (individualismo llevado a intensidad paroxística) consiste en un impulso de diferenciación y disociación que impide precisamente marcar con claridad parecidos y congruencias. Los escritores, al divorciarse en su interpretación del mundo, no son, pues, infieles al espíritu uniformador que todo tiempo supone; por el contrario, confirman ese espíritu.

---

<sup>938</sup> Fernández, Urtasún, R.: *ob. cit.*, p. 10.

<sup>939</sup> Mainer, J. L.: “Prólogo” a *En el 98. Los nuevos escritores*, cit., pp. 7-12, p. 9. El *modernism* de la crítica anglosajona es entendido como el movimiento literario emprendido por T. S. Eliot, Henry James, J. Joyce, M. Proust, V. Woolf, R. Musil, etc. Donde a veces se identifica *modernism* con modernidad, pero siempre refiriéndose a la nueva escritura innovadora emprendida en el ámbito literario. Mainer indica que podría suceder que “la fecha clave no sea la de 1900 sino la de 1915-1920” para considerar el momento culminante de la literatura española. Este desplazamiento cronológico acercaría las obras españolas modernistas al año de creación, 1922, de obras como el “*Ulysses* de James Joyce, *The Waste land* de Eliot, *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke, *Sodome et Gomorre* de Marcel Proust y *Jacob’s room* de Virginia Woolf.” *Ibidem*, p. 10.

<sup>940</sup> *Ibidem.*, p. 82.

También ahora se constituye, desde la originaria intuición, un organismo enterizo, sólo que de paradójica textura, al consistir en la dispersión general de estilos y actitudes.<sup>941</sup>

Baroja reconoce que en literatura en verdad no puede haber generaciones, era precisamente este atomismo de la labor poética lo que la diferenciaba del retórico y del político, hombres eminentemente sociales. El autor ve como rasgo esencial en la literatura del momento que en realidad “no hay un sincronismo espiritual” (*Ensayos*, II, 376), el escritor era un individualista, y precisamente en esa falta de sincronismo espiritual se hallaba el cimiento unitivo de la literatura moderna. Baroja fue un autor modernista plenamente consciente de lo que el movimiento significaba para las letras españolas, y aunque denunciaría la hipocresía y los falsos misticismos que se escondían tras la etiqueta de modernismo, sabe reconocer el verdadero sentido de este:

Antes, una época tenía su estilo; en arquitectura era gótica, plateresca, grecolatina, borrominesca; en literatura, era romántica o clásica; en filosofía, panteísta, mística, atea. Hoy, cada individuo es una época. En nuestro tiempo, se han dado y se dan todavía manifestaciones de todas las edades artísticas pasadas; ya no hay posibilidad, en arte, de corrientes avasalladoras; por eso la época nuestra no concretará su pensamiento en monumentos grandes, porque no hay un ideal único. Cada individuo es una época y aun varias épocas reunidas (*ODE*, 1126).

Además, hasta qué punto los personajes de las obras de Sartre o Camus son más existencialistas que el desengañado Fernando Ossorio en *Camino de perfección* o el escéptico Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, la melancolía por el paso del tiempo que obceca a Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo* o las ensoñaciones kierkegaardianas de Augusto Pérez en *Niebla*.<sup>942</sup> Sin lugar a dudas, el intelectual español está dibujando al héroe decadente moderno que lucha por hallar sentido a su existencia.<sup>943</sup> Pero no sólo es el culto al individualismo, lo que los une al resto de autores extranjeros. El pensamiento español se ve fecundado por el

---

<sup>941</sup> Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 162, 163.

<sup>942</sup> Sobre la filosofía de estos autores véase Johnson, R.: *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, traducción de Teresa Fernández, Librerías Prodhufi, Madrid, 1997. La autora menciona la profunda interconexión que hubo entre literatura y filosofía en la España finisecular. Johnson ve en *Aventuras, mixtificaciones de Silvestre Paradox* y en *Camino de perfección* las dos primeras novelas donde aparecen las preocupaciones filosóficas de Baroja, un rasgo este moderno: “Hasta *Camino de perfección* la filosofía no se convierte en una parte más integral de la caracterización y acción de la novela barojiana, pero el logro más interesante de Baroja en las dos novelas, y una de las características que más sostienen la totalidad de su obra, es una mezcla extraña de géneros que le sirve para sus propósitos filosóficos y da a sus novelas un tono moderno.” *Ibidem*, p. 99.

<sup>943</sup> Para las características del héroe decadente en la literatura española de finales del siglo XIX véanse Santiáñez, N.: *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, cit., p. 180 y Romero Luque, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, cit. pp. 75 y ss.

pensamiento europeo. El afán de modernización y la puesta al día intelectual hizo posible que en España se prestara atención al desarrollo de la ciencia experimental y a sus resultados tecnológicos:

A pesar del retraso español con respecto a las diferentes corrientes filosóficas y al desarrollo de las ciencias naturales en Europa, hay que insistir en la meritoria labor de europeización y puesta al día intelectual de algunos españoles. Si gracias a éstos España no fue ajena a la influencia del pensamiento positivista, tampoco lo fue a la del antipositivismo e irracionalismo que se desarrolla y triunfa en Europa, a través del voluntarismo de Schopenhauer, del existencialismo de Kierkegaard, del vitalismo de Nietzsche, del *élan vital* de Bergson o del evangelio de Loisy.<sup>944</sup>

Teresa Gómez Trueba señala que son las revistas las encargadas de mantener informados a sus lectores de la producción científico-positiva europea. Los autores reaccionan contra el positivismo, pero no lo hacen desde la ignorancia. Son perfectamente conocedores del desarrollo científico europeo y no dudan en hacer uso de esos conocimientos que ayuden a salir del ostracismo al país. Esta ambigua relación del Modernismo con el positivismo –dependencia y rechazo a la vez– fue un fenómeno corriente. Por ejemplo, el culto de Baroja a la ciencia es una constante en sus escritos aunque critica paralelamente el desarrollo industrial y la mentalidad positivista que ahogan al ser humano. Esto corrobora el discurso que entiende la modernidad como un haz de relaciones, no siempre armónicas, sino la mayoría de las veces, disonantes. Según Gómez Trueba resulta admirable la cantidad de lecturas que pueden registrarse en todos los miembros del grupo, así como la curiosidad de ésta época por todo lo que viene de fuera.<sup>945</sup> Un caso paradigmático sería la biblioteca de Baroja. Esta recepción del pensamiento positivista poco a poco consolida una mentalidad científica que incorpora nuevos hábitos experimentales a todos los ámbitos del saber. Esta finalidad es lograda gracias a las revistas, además de los libros, que sirven de un medio de comunicación fundamental. M<sup>a</sup> Pilar Celma<sup>946</sup> igualmente ve en estas un medio idóneo para alumbrar concepciones estéticas y para reflexionar sobre el arte. Lo que lleva al ensayo a ser el género favorecido por las revistas. El ensayo como género literario se

---

<sup>944</sup> Gómez Trueba, T.: “La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo”, en *Ínsula*, 613, enero, 1998, pp. 16-21, p. 19.

<sup>945</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>946</sup> Celma, M<sup>a</sup>. P.: “Las revistas y su función de animación cultural”, en *Ínsula*, 614, febrero, 1998, pp. 9-11, p. 10. La autora señala que el ensayo tiene en las revistas un molde ideal ya que los textos ensayísticos, y siguiendo en esto el pensamiento orteguiano, son brotes que no siempre cuajan en un libro. *Ídem*.

convierte en el medio excelente de regenerar el espíritu nacional. Aquella juventud sin dinero les gustaba “fantasear sobre las cosas y las ideas” (*Ensayos*, I, 449), puesto que los objetivos se conseguían ensayando: “No podemos hacer que los hombres, en bloque, sean amables e interesantes y que las mujeres, sin excepción, sean graciosas y espirituales, pero está bien el ensayarlo, y aquí no lo ensayamos” (*Ensayos*, I, 449). Para Rafael Pérez de la Dehesa el estudio de los comienzos del quehacer literario de la generación del 98 está en “determinar qué revistas extranjeras leían, que vías de comunicación tenían para ponerse en contacto con la cultura europea.”<sup>947</sup> Del mismo parecer es Laín Entralgo cuando señala como espíritu común en los hombres del 98 una lectura juvenil que les puso en contacto vivo con Europa: “El conjunto de tales lecturas muestra al observador atento dos notas fundamentales: casi todas ellas son europeas y modernas.”<sup>948</sup> Y por eso, nuestro escritor vasco entiende desde siempre que los escritores noventayochistas no son un grupo aparte de los cambios sucedidos en Europa en el terreno del arte:

Tal vez el arte no ha seguido jamás una dirección fija, pero es evidente que jamás se ha visto una desviación tan sorprendente como la que presenciamos en el presente. Desde hace algún tiempo esta muralla que separa nuestra literatura, nuestra ciencia y nuestro arte de la literatura, de la ciencia y del arte extranjeros, comienza a derrumbarse y los esfuerzos que han hecho, por ejemplo, Tolstoi en Rusia, Maeterlinck en Bélgica y Zola en Francia llegan a España como un eco más o menos debilitado.<sup>949</sup>

Baroja, que participa de este movimiento de renovación, en algunos de sus artículos hace crítica del modernismo viéndolo como un movimiento superficial, idea que puede llevar a confirmar la tesis de que estos hombres del 98 fueron una generación distinta, e incluso, opuesta al aire modernista que se respiraba en Europa. Baroja, fiel descriptor de la realidad cultural del momento observa que en el campo artístico aparecen innumerables tendencias, muchas de las cuales no perduran. En su artículo “Figurones literarios” (*ODE*, 840) repasa con un trasfondo irónico todas aquellas

---

<sup>947</sup> Pérez de la Dehesa, R.: “Baroja, crítico de la literatura española en 1899 y 1900”, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo LI, núm. CLII, año XIII, Madrid, 1968, pp. 131-143, p. 133.

<sup>948</sup> Laín Entralgo, P.: *La generación del 98*, Austral, Madrid, 1997, p. 131. Por ello el autor advierte la importancia de tener presente “este ávido comercio con el espíritu europeo y moderno a la hora de comprender lo que de común hay en la reacción de todos estos jóvenes.” *Ídem*.

<sup>949</sup> Baroja, P.: “Literatura y bellas artes”, Cfr. Gullón, R.: *El modernismo visto por los modernistas*, cit., pp. 75-81, p. 76. Un movimiento, el modernista, que el propio Ricardo Gullón ve como heredero y continuador del romanticismo, y que según E. L. Chávarri es una palpitación más del romanticismo, “una nueva evolución de aquella fuerza.” Chavarrri, E. L.: “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, en *El modernismo visto por los modernistas*, cit., pp. 91-98, p. 93.

figuras surgidas con las nuevas modas, el *snob*, el decadente, el simbolista, viendo en todos ellos un nexo en común:

Unos de los caracteres de nuestra época es la rápida digestión de los ideales. Hay en la atmósfera moral de este fin de siglo un fermento tan enérgico de descomposición, que las ideas, las utopías, las fórmulas metafísicas desaparecen y se digieren con una rapidez inverosímil. El arte pierde su rumbo, y desorientado como una brújula sin imantar, se mueve con una actividad loca, como el enfermo intranquilo busca y no encuentra una postura que le suministre el reposo. Hay un sinfín de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje, es ser elegante; seguirla en literatura, es ser modernista. El modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento, y para seguirlas todas a un tiempo, ha aceptado una palabra, la voz inglesa de *snob*, que le permite, en literatura por ejemplo, ser simbolista con Ibsen, socialista místico con Tolstói, humilde con Maeterlinck, decadente con Wilde, luciferiano con Huysmans, irónico con Levedad y egotista con Nietzsche (*ODE*, 840).

No obstante, estos comentarios no deberían llevar a pensar en el manido argumento de los numerosos cambios de postura ideológica de esos autores noventayochistas o aludir a las innumerables contradicciones del escritor. El modernismo fue sobre todo “una mentalidad o un movimiento envolvente, para decirlo con Juan Ramón Jiménez, que afectó a casi todas las artes, de las que cada uno manifestó a su manera la búsqueda de la belleza.”<sup>950</sup> Ahora bien, este cambio vino motivado como reacción a los cánones materialistas y utilitaristas que la modernidad había instaurado en la sociedad europea. Una reacción de carácter “espiritualista neorromántica”<sup>951</sup>, contra un positivismo cuya acción era análoga a aquella que caracterizó al período ilustrado, y cuyo resultado fue “lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias.”<sup>952</sup> La civilización moderna se distingue por una negación coherente de “lo sagrado, de lo inmodificable, de todo principio, excepto aquél que constituye su alma: la realidad es un devenir incesante, una metamorfosis imparabile, un fluir indefinido.”<sup>953</sup> Esta concepción manifiesta el significado inverso que adquiere lo tradicional, lo considerado como no moderno, al construirse sobre “lo acabado, lo perfecto, lo no precario, y lo contrario se

---

<sup>950</sup> Allegra, G.: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, traducción Vicente Martín Pindado, Encuentro, Madrid, 1986, p. 11.

<sup>951</sup> *Ídem*.

<sup>952</sup> Paz, O.: *Los hijos del limo*, cit., p. 105.

<sup>953</sup> Allegra, G.: *El reino interior*, cit., p. 33.

rechaza como infernal.”<sup>954</sup> Por eso, Allegra indica que modernidad y tradición no son dos épocas históricas o cronológicamente diferentes, sino que expresan “dos conceptos opuestos, dos maneras opuestas de sentir el mundo.”<sup>955</sup> Todo aquello que la modernidad rechaza o ignora por serle inútil, es lo que recoge y ensalza el artista moderno, que vive en la modernidad, pero no pertenece a ella:

Los demonios de la modernidad: la trascendencia, la sabiduría, la eternidad, la contemplación, la memoria colectiva, la quietud y su contrapunto heroico, el saber orgánico –que procede por analogías–, el arte como irrepetible y a la vez como resonancia del arquetipo. A esto se debe el que exista un tipo de artista, de literato, de pensador que, aún viviendo en la modernidad, no pertenece a ella.<sup>956</sup>

La ambigüedad del término modernismo ha provocado muchas veces que ciertos comentarios de escritores de finales de siglos hayan sido considerados como contradictorios por haber encomiado y denostado a la vez el modernismo. No viendo, quizá, que lo que el artista moderno rechazaba era el modelo impuesto por la modernidad, que privilegiaba la mercancía, la utilidad, el igualitarismo y el pragmatismo, ya fuera en política, economía o en las artes. Ahora bien, cuando entendemos el modernismo como aquella corriente de ideas nuevas que renueva la literatura finisecular, “un tanto mustia y decaída” (*Ensayos*, III, 641), se entiende dicho movimiento como el termostato espiritual reflejo del rechazo que el romántico ya había hecho de su época y que intensificó, posteriormente, el movimiento simbolista:

A estas alturas es claro que por él debe entenderse aquel movimiento estético que reproduce en España, en modos distintos, el mismo disgusto ante la modernidad que habían anticipado en Europa los primeros románticos y que después acentuaron los teóricos del simbolismo en las últimas décadas del siglo XIX. Es un conjunto de negaciones y de rechazos que, en España, llevaba consigo nuevos motivos de contradicción, añadidos a la crisis que desemboca en los primeros años de nuestro siglo.<sup>957</sup>

No obstante, aunque el rechazo de la mentalidad utilitaria unifica las conciencias, la amplitud y la variedad del movimiento también las polariza, debido a

---

<sup>954</sup> *Ídem.*

<sup>955</sup> *Ídem.*

<sup>956</sup> *Ídem.* Nietzsche, por ejemplo, describe que el espíritu romántico es el odio profundo contra el tiempo de ahora: Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si su libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra el “tiempo de ahora”, contra la “realidad” y las “ideas modernas”, puede ser llevado más lejos de lo que se llevó en su metafísica de artista? –¿la cual prefiere creer hasta en la nada, hasta en el demonio, antes que en el ahora? [...] ¡Prefiero que nada sea verdadero antes de que vosotros tengáis razón, antes de que vuestra verdad tenga razón! Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2002, p. 36.

<sup>957</sup> Allegra, G.: *El reino interior*, cit., pp. 47, 48.

que la lealtad incondicional a la libertad del individuo se privilegiará frente a cualquier manifestación plural homogénea. El nuevo movimiento tuvo exclusivamente como denominador común la búsqueda de alternativas al pensamiento racional; que el ser humano encontrara su sintonía con el mundo sin descuidar su inteligencia emocional, pues de otra forma quedaría mutilado. Es por lo que la obra modernista “no se lee por el argumento, no se lee por la buena factura causal del texto. Ni siquiera los principios ni los finales son importantes. Lo que la concede autenticidad es que en sus textos late una sensibilidad que busca a un lector que con ella se identifique.”<sup>958</sup>

Los despectivamente llamados en un principio modernistas se propusieron un renacimiento intelectual en el campo de las artes, que incluía una revisión de lo que, con visiones distintas y novedosas, era la labor literaria, el papel del escritor y la finalidad de la literatura. Una nueva labor de creación llevada a cabo por el artista, pero que, igualmente, tuvo que hacer de crítico, puesto que la crítica oficial del momento, incapaz de valorar la magnitud del movimiento, se situaban entre los antes de enterarse y los después de no haberse enterado, como ironizara en su día Manuel Machado.<sup>959</sup> El modernismo nacía abominando de toda escuela “destacando antes por la personalidad e individualidad de sus escritores.”<sup>960</sup> Es por este motivo que a partir de este momento las reflexiones teóricas, que se habían mantenido en el ámbito retórico y fuera de la obra creativa, empiezan a aparecer en el propio texto literario dejando expuesto el escritor el propósito de su creación o los métodos seguidos para escribirla. Por lo que los prólogos y los epílogos adquieren relevancia para poder completar o entender el proceso de construcción de la obra que se va a leer o se ha leído. Es el caso del conocido prólogo a *La nave de los locos*; aunque también adquieren mucha importancia para entender la forma proteica de escribir del escritor vasco los prólogos a *La dama errante*, a *Juventud, egolatría* o *El Tablado de Arlequín* o el epílogo de *Memorias de un hombre de acción*.<sup>961</sup> Y no sólo funcionan estos prólogos e informaciones paratextuales de la

---

<sup>958</sup> Gullón, G.: “El 98 por fuera y el modernismo por dentro”, en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Serrano Alonso, J. et. al (eds.), Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, 2000, pp. 45-66, p. 66.

<sup>959</sup> Machado, M.: “Variedades: El Modernismo según Manuel Machado”, *El nuevo Mercurio*, 5 de mayo, 1907, pp. 590-593, p. 591. Nótese que el título es un ejemplo de que para el poeta la singularidad del movimiento radicaba precisamente en la pluralidad de sus perspectivas.

<sup>960</sup> Núñez Sabarís, J.: “Manuel Machado ante el modernismo: defensa y reflexión”, en *Literatura modernista y tiempo del 98*, cit., pp. 185-195, p. 192.

<sup>961</sup> De las veintidós novelas de la serie todas, excepto cinco, tienen un prólogo o algún tipo de introducción. Esto no sólo sucede con Baroja, recuérdese el prólogo de *El caballero inactual* de Azorín o



obra para explicar cada una de ellas y revelar sus condicionamientos, antes bien, son una muestra clara del papel primordial que juegan en la relación recíproca que autor y lector mantienen dentro de la comunicación literaria. Recuperan esa alianza que desde la antigüedad mantienen “dedicatoria y poder”<sup>962</sup>; aquella inserta en los libros ponían en interacción directa a un individuo frente a una autoridad absoluta:

Significa el reconocimiento y, de hecho, la legitimación del poder no sólo por el que dedica sino también por el que es objeto de la dedicatoria. Un juego de reconocimiento recíproco se establece implícitamente en el que el autor da muestras de su fidelidad al identificarse como servidor de su dedicatario.<sup>963</sup>

Según Sarah Voinier ya el hecho de dedicar implicaba “poner en escena al locutor y valorizarlo”<sup>964</sup>, pero, además, el empleo del yo por parte del autor era índice de que “el escritor toma plena conciencia de su acción en y por la escritura.”<sup>965</sup> La firma del autor se volvía imprescindible para entrar de lleno en la lectura de las obras históricas del siglo XVII. Pues bien, el deseo de ser sincero y de captar la esencia de su tiempo, impulsa a Baroja a practicar esa ostentación del yo en su obra que legitime su visión personal de las cosas. De ahí que Baroja afirme su yo, pero siempre desde un punto de vista especial: “yo, disidente interior” (*Ensayos*, III, 63). En su obra *Aquí París*, escrita con motivo de su estancia allí durante el período en que se desarrolla la guerra civil española, asegura su entusiasmo por la libertad individual frente a las etiquetas ideológicas: “Aquí la gente asegura que no se puede ser más que rojo o blanco. Yo, como siento el entusiasmo por la libertad individual, no me decido por una cosa ni por la otra. En los dos extremos me parece descubrir intransigencia y dogmatismo” (*Ensayos*, III, 483). La naturaleza y la vida eran anárquicas, el espíritu que las aprehendiera y reflejara tendría que demostrarlo mediante su palabra. Que la obra, según Azorín, reflejara las variaciones del yo interior y la imagen resultante no correspondiera a la realidad exterior no era óbice para pensar que la obra no traducía “la realidad intrínseca.”<sup>966</sup> Baroja como crítico literario perseguía el mismo fin que en su

---

el epílogo de *Amor y pedagogía* de Unamuno. Para una pormenorizada descripción de los prólogos barojianos véase: Urrutia Salaverri, L.: *Los Prólogos de Baroja*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 1996.

<sup>962</sup> Voinier, S.: “Dedicatoria y poder en unas crónicas históricas del siglo XVII”, en *Paratextos en la literatura española*, cit., pp. 283-292.

<sup>963</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>964</sup> *Ídem*.

<sup>965</sup> *Ídem*.

<sup>966</sup> Azorín: “Prólogo” a *El caballero inactual. (Etopeya)*, Espasa -Calpe, Buenos Aires, 1948, pp. 9,10, p. 9. El prólogo es un diálogo entre el autor y su interlocutor Félix Vargas. Este incluso aclara que la ambivalencia de muchas imágenes simbólicas utilizadas no tienen otra finalidad que la de “hacer visible,

obra creativa, desvelar las contradicciones de la realidad y que el lector pensara por sí mismo a través de lo expresado en su obra, ya que ésta aunaba, igual que la de muchos modernistas, crítica y creación:

De lo que sí puede estar seguro es de que el estudiante de literatura comienza a tener independencia de criterio, a pensar y repensar sobre los escritores, no cuando lee manuales, sino cuando un hombre como don Pío le da ímpetu para que piense, que medite al encontrarse ante contradicciones patentes entre la opinión oficial y la de un escritor de talla como Baroja.<sup>967</sup>

La etiqueta de un Baroja antimodernista podría verse corroborada por artículos donde reniega de un arte modernista superficial o aquellos que le dedica a la bohemia de fin de siglo calificándola como un mito ridículo, falsa y vil (*Ensayos*, II, 408) o como sinónimo de la “vida holgazana de artistas” (*Ensayos*, II, 248). En uno de sus artículos sobre la bohemia la define con una palabra: “Esta generación nuestra, acusada de muchas flaquezas imaginarias, padeció, a consecuencia de su manera de ser, un vicio, que tuvo una denominación completamente expresiva: la golfería” (*Ensayos*, II, 31). No obstante, el escritor no se queda en el insulto superficial, antes bien, analiza las causas de que la bohemia adquiriera este perfil en la España finisecular:

Al encontrarse, a fines del siglo pasado y principios de éste, probablemente por el vacío hecho por los políticos a todos los que no fueran sus amigos y quizá también por la pérdida de las colonias, que, naturalmente, restringió el número de empleados en España; al encontrarse, decimos, tantos hombres jóvenes en las proximidades de los treinta años sin oficio, sin medios de existencia y sin porvenir, se desarrolló, principalmente en Madrid, una bohemia áspera, rebelde, perezosa, maldiciente y malhumorada. Era lógico que así fuera. No se veía salida alguna, no había manera de resolver la existencia (*Ensayos*, II, 32).

Esta crítica a una bohemia que no puede florecer en un Madrid decimonónico y que, por lo tanto, para el autor más bien es sinónimo de pereza, alcoholismo, malidecencia y inutilidad, no es más que un deseo profundo de analizar el estado actual de la literatura del país, señalar los falsos misticismos y regenerar un ambiente en el que hasta que no quede higienizado no podrá emerger una literatura auténtica. En opinión de Alonso Zamora dentro de la bohemia literaria madrileña, reflejada en *Luces de bohemia*,

---

en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica.” *Ibidem*, p. 10. Es decir, la ambivalencia buscada en el símbolo respondía a la intención de hacer comprensible la psicología del ser humano, dialéctica por naturaleza.

<sup>967</sup> Ferreres, R.: “Pío Baroja, crítico literario”, en *Los límites del Modernismo*, cit., pp. 95-99, p. 98.

habría que diferenciar entre aquellos que llegan al Madrid de finales del siglo XIX “seguros de su triunfo, respaldados por su talento y su talante humano”<sup>968</sup>, pero que en su mayoría van buscando “tras el pretexto artístico, un simple lugar donde asentar su vida”<sup>969</sup>, y otros “emperrados en su personal sobrevaloración, que durante mucho tiempo arrastran una vida de pobreza, disparate y borrachera, al margen de la vida brillante de la burguesía capitalina. Eso son los bohemios.”<sup>970</sup> Sin embargo, dentro de este grupo de bohemios habría otra distinción pertinente señalada por Manuel Aznar, quien ve en los orígenes de la bohemia francesa “una actitud de inadaptación social y de protesta romántica e individualista contra el capitalismo y la clase burguesa”<sup>971</sup> por parte de algunos escritores y artistas. Existían muchos tipos de bohemia, y dentro de la denominada literaria no todos pertenecían al grupo del proletariado literario:

No son bohemia literaria todos los proletarios intelectuales que están en ella, ya que, a mi modo de ver, lo sustantivo para que un escritor pueda ser considerado como bohemio auténtico es estar en la bohemia por ser, estética y moralmente, antifilisteo y anticapitalista. Cuando se cumple esta condición sine qua non, sin mixtificaciones ni imposturas, ese malestar social por ser espiritualmente bohemio adquiere grandeza moral y podemos hablar de auténtica bohemia literaria, a la llamaremos bohemia heroica, o mejor, santa bohemia. Entre el proletariado literario, la bohemia no debe confundirse ni con la golfemia, ni con el hampa, ni como una forma de impostura burguesa ni con el dandysmo.<sup>972</sup>

Es este último grupo, descrita por Zamora como “bohemia callejera y alcohólica”<sup>973</sup> a la que se refiere Baroja cuando rechaza la existencia en Madrid de una

---

<sup>968</sup> Zamora Vicente, A.: “Nuevas precisiones sobre Luces de bohemia”, en *Bohemia y literatura. de Bécquer al Modernismo*, Piñero, P. M. y Reyes, R. (eds.), Publicaciones Universidad de Sevilla, 1993, pp. 11-26, p. 11.

<sup>969</sup> *Ídem.*

<sup>970</sup> *Ibidem.*, p. 12.

<sup>971</sup> Aznar Soler, M.: “Modernismo y bohemia”, en *Bohemia y literatura*, cit., pp. 51-88, p. 53. Y apostilla el escritor: “La protesta ética y estética contra el filisteísmo burgués y contra el mercado capitalista se constituye así en la raíz moral que confiere sentido a su existencia.” *Ídem.*

<sup>972</sup> *Ibidem.*, p. 54, 55. Por ello, finalmente, dice Manuel Aznar que la verdadera bohemia no es una forma de vida, forzosa en la mayoría y caracterizada por una extrema penuria, sino “una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia.” Aznar Soler, M.: *ob. cit.*, p. 54. Hauser aclara que el movimiento antifilisteo “no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe y que desdén el arte.” Hauser, A.: *ob. cit.*, III, 235.

<sup>973</sup> “Porque hay una bohemia callejera y alcohólica, desmelenada y gritona, que vive del sablazo y de las relaciones casuales, en las que la literatura o el hecho artístico no pasa de ser una lejana justificación.” Alonso Zamora, V.: *ob. cit.*, p. 12. Baroja los describe de manera similar cuando menciona la relación con Alberto Lozano en su artículo “Siluetas de bohemios”: “Así seguimos en nuestra amistad, hablándonos, insultándole yo y él dándome sablazos. Siempre encontraba disculpas graciosas para no trabajar.” *Ensayos*, II, 278. Y en *El tablado de Arlequín* mencionará otra clase de bohemios, los científicos, que podríamos incluir en este grupo: “Un hombre alto y flaco, con la barba negra e inculta y la nariz colorada como una rosa, que solía ir a verme, y me decía: Otros necesitan laboratorios, aparatos... Yo no necesito

verdadera bohemia. Cuando ironiza sobre que él no había visto por Madrid “Rodolfos, ni Colines, Mimís ni Musetas” (*Ensayos*, I, 248), personajes de la famosa novela sobre la vida bohemia de Enrique Murger, señala que la que él ha visto es la de artistas ególatras, de tabernas o “de guante blanco” (*Ensayos*, I, 251). Ahora bien, aunque la bohemia literaria parisina no fuera extrapolable ni “coincidente”<sup>974</sup> con la hispana, se constituye como “forma de vida y como módulo de creación artística”<sup>975</sup> y adquiere una fisonomía propia cuando, según Manuel Aznar<sup>976</sup> y Romero Tobar, el oficio de escritor pasa a depender de las leyes del mercado:

Es frecuente leer en las publicaciones españolas observaciones sobre el valor dinerario de los escritos literarios y las servidumbres de los escritores, modernos esclavos de la pluma, dependientes de las valoraciones del mercado y del capricho de los editores, hasta el punto que en el estereotipo del artista bohemio de finales del siglo XIX llega a dominar sobre las demás, la nota de pobreza y desaliño consiguiente a un estado de pauperismo.<sup>977</sup>

El escritor vasco, en “Bohemia madrileña” (*Ensayos*, I, 248-254) de *El nuevo tablado de Arlequín*, trazó un cuadro de los bohemios excéntricos que conoció “de melenas, sombreros blandos, pipas, corbatas flotantes” (*Ensayos*, I, 252), y aunque los define con rasgos negativos como ególatras, vanidosos, con cóleras feroces y la mayoría aficionados a la taberna, reconoce el ambiente de miseria<sup>978</sup> que provocaba la

---

más que dos cosas para mis invenciones: luz cenital y agua corriente. Con esto, él se encargaba de eclipsar a todos los sabios del mundo; desde Tales de Mileto, al padre Zacarías. Pero el pobre hombre no tenía ni luz cenital ni agua corriente.” *Ensayos*, I, 253.

<sup>974</sup> “No pretendo afirmar la existencia de una bohemia hispana rigurosamente coincidente con el primer grupo francés al que sí se le puede adjudicar este marbete –el cenáculo que en los años treinta se reúne en la calle de Doyenné, en torno a Théophile Gautier y Gérard de Nerval y postula la religión del arte puro–, pero sí quiero dejar constancia de los indicios primeros de un fenómeno español que tiene su propia trayectoria, más allá de los inevitables estímulos servidos por los círculos artísticos de los otros países.” Romero Tobar, L.: “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la Revolución de 1854”, en *Bohemia y literatura*, cit., pp. 27-49, p. 32.

<sup>975</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>976</sup> “Pero la formación de una bohemia literaria real, esto es, de un proletariado literario en la España decimonónica, debe vincularse con la aparición de la novela por entregas y del mercado de producción y consumo que en su torno se crea.” Aznar Soler, M.: *ob. cit.*, p. 69.

<sup>977</sup> Romero Tobar, L.: *ob. cit.*, p. 33, 34.

<sup>978</sup> “Las condiciones sociales y culturales de su aparición eran la desaparición de las formas tradicionales de mecenazgo literario, la estabilización triunfante de la clase media burguesa como clase dominante tanto política como ideológicamente, el advenimiento de la técnica y la industrialización, la democratización de la vida literaria en las ciudades, el desempleo de los intelectuales, etc. Para la sociedad, bohemio y poeta fueron sinónimos. Los poetas escandalizaban con extravagancias, acentuaban el rasgo de bufón que tenían esencialmente en la imagen que de ellos trazó Nietzsche. Se reunían en cafés porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad.” Véase Gutiérrez Girardot, R.: *ob. cit.*, p. 100. Hölderlin ya había lanzado la pregunta de para qué el poeta en tiempos de miseria. Este se había visto rebajado, ninguneado en una sociedad de valores antipoéticos. “Frente a ella, el artista reaccionó con un gesto romántico. Rechazó la sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre

desesperación del artista que se empeñaba en buscar la sensación (*Ensayos*, I, 250) y el fin muchas veces triste de este. No obstante, Pío Baroja llega a reconocer a un grupo dentro de estos bohemios: “Entre estos artistas había gente de una energía y de una voluntad maravillosas” (*Ensayos*, I, 252) :

De todos aquellos literatos y artistas que emprendieron el paso de este desierto de la indiferencia, unos, los fuertes y los menos, siguieron adelante; otros, quizá los más, quedaron a un lado del camino. Los que han afrontado la miseria y el abandono y han triunfado, es decir, se han conservado dignos, deben mirar el sendero recorrido como una especie de vía Appia sembrada de tumbas (*Ensayos*, I, 253).

Y medita lo siguiente sobre el artista bohemio:

Al pensar en todos aquellos tipos que pasaron al lado de uno, con sus sueños, con sus preocupaciones, con sus extravagancias, la mayoría necios y egoístas, pero algunos, pocos, inteligentes y nobles, siente uno en el fondo del alma un sentimiento confuso de horror, de rebeldía y de piedad. De horror por la vida, de tristeza y de pena por la iniquidad social. Quizá en el porvenir los hombres sepan armonizar la fuerza y la piedad; pero hoy, que todavía la fuerza es dura, brutal y atropelladora, hay que tener piedad; piedad por los desheredados, por los desquiciados, por los enfermos, por los ególatras, cuya vida es sólo vanidad y aflicción de espíritu. Y aunque tengamos la evidencia de que hemos de vivir constantemente en la oscuridad y en las tinieblas, sin objeto y sin fin, hay que tener esperanza (*Ensayos*, I, 254).

Fue el paso del tiempo y el poder mirar hacia atrás lo que permitió a Baroja ahondar en las causas de esta bohemia, que sin llegar a adquirir los rasgos de la parisiense, evidenciaba precisamente el deseo íntimo del artista de ser tenido en cuenta en la sociedad burguesa y la desilusión de ese deseo.<sup>979</sup> Frente a un tipo de bohemia con escritores pobres y desarraigados, donde el arte “era más fe que oficio”<sup>980</sup> y acababa en un callejón sin salida, existía otra con una clara vocación de protesta individualista contra el capitalismo y la sociedad burguesa instalada en el poder, una bohemia “de

---

su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias.” *Ibidem*, p. 32.

<sup>979</sup> Hauser define en su obra los dos tipos literarios que aparecieron en la etapa finisecular. El dandy y el bohemio. El primero es “el intelectual burgués que pasa de su propia clase a otra superior, mientras el bohemio es el artista que ha caído en el proletariado. La melindrosa elegancia y la extravagancia del dandy cumple la misma función que la depravación y la disipación del bohemio. Son la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, con la única diferencia de que los ingleses se acomodan al girasol en el ojal más fácilmente que al cuello abierto.” Hauser, A.: *ob. cit.*, III, p. 236, 237.

<sup>980</sup> Esteban, J. y Zahareas, A. N.: “Introducción” a *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998, pp. 9-24, p. 9.

profundas vocaciones artísticas que a su talento unen una cierta audacia a la vez que un cierto orgullo personal de sentirse únicos.”<sup>981</sup>

Es por lo que algunos poetas radicalizaron su postura contra el mundo común y corriente que los soportaba y buscaron asilo en el inventado por ellos.<sup>982</sup> Baroja presenta un análisis fiel del ambiente bohemio que le rodeó y la reacción de sus sentimientos frente a lo que esa bohemia significó para él: “compasión y humanidad, indignación resignada y esperanza: ésta es la suma de la experiencia bohemia de Baroja.”<sup>983</sup> El escritor criticará cualquier tendencia, la modernista también, siempre y cuando sea reflejo de una pose y no un síntoma de una postura vital sincera y auténtica: “Si el ser bohemio quiere decir pretender ser independiente y no vivir como un parásito de la política y del Estado, yo soy un bohemio; ahora si ser bohemio quiere decir el pasar la vida en los cafés, o en los teatros, hablando, discutiendo y fumando, entonces no soy bohemio” (*DUVC*, I, 79). Siempre que los nuevos escritores deambulen en el terreno del lugar común, de la palabra sonora sin consistencia, de las explicaciones vagas sin “el sustento de la realidad”<sup>984</sup>, será punto de mira de sus acérrimas críticas:

Se renovó el léxico, pero no se renovaron las ideas. Eso de que basta que cambien las palabras para que se modifiquen las ideas es una pura fantasía. Lo mismo da decir madrugador que madrugero, aldeano que pueblerino, individual que señoero. Es el sonido lo que varía, pero la idea no. En el cambio se consiguió un amaneramiento nuevo. Al neologismo correspondía la construcción modernista tomada del francés o del italiano, y como llegaba a ser comunal, lo que parecía una tendencia a diversificar, a separar, a dar un carácter diferencial a un autor y a otro se convertía en una tendencia a unirlos, a hacerlos a todos semejantes. Como lo que es sistema se transforma pronto en algo mecánico, la prosa modernista de los que pretendían ser más divergentes se

---

<sup>981</sup> *Ibidem*, p. 10. Es este tipo de bohemia, donde el éxito y el reconocimiento oficial está ausente, con quien el Baroja modernista se siente solidario.

<sup>982</sup> La nueva posición del artista desembocó en una nueva forma de expresión literaria, la novela de artista: “Las novelas de artistas no solamente describieron la situación del arte y del artista en la sociedad burguesa, sino que pusieron en práctica su protesta contra las normas y las tradiciones. Las novelas de artistas se caracterizaron de manera formal por la heterogeneidad de los elementos que las componen: diálogo, diario, ensayo, supuesto testimonio, etc.” Gutiérrez Girardot, R.: *ob. cit.*, p. 34. El autor menciona que en lengua española, aunque no es una novela de artista del sentido de Heinse, Schlegel o Huysmans, se encontraría *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera. No obstante, el autor expone cuál es la nueva forma de novelar del artista moderno, que integra diálogo, diario, ensayo, supuesto testimonio. Una forma híbrida no muy lejana a lo que ensayaba Baroja con su producción literaria. Por otra parte, queda justificada la tesis de Girardot en su libro de que con el modernismo “los países de lengua española ya no deberían considerarse zonas marginales de la literatura mundial.” *Ibidem*, p. 103.

<sup>983</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>984</sup> “Siempre he tenido cierto desdén por las explicaciones vagas y retóricas basadas solamente en palabras. Todo lo que no tenga un sustento mejor o peor en la realidad o en una idea me parece baldío.” *ODE*, 199.

parecía tanto a la de los otros que era aún más igual entre sí que la prosa tradicionalista de los escritores anteriores (*Ensayos*, III, 169-170).

El modernismo fue un compendio de escuelas finiseculares que albergaba un vasto espectro de corrientes desde el simbolismo hasta otros componentes como el exotismo, el erotismo, la bohemia y, colindante con esta, el decadentismo. La trabazón existente entre el decadentismo y la bohemia radica en que si esta es delictiva y transgresora con las normas sociales, aquel supone “la exhibición pública del lado oscuro del ser humano, la inclusión en la literatura de lo que hasta entonces se consideraba marginal y prohibido.”<sup>985</sup> El hombre decadente, en quien los valores burgueses no tienen vigencia, ha sido incapaz o ha rechazado voluntariamente las normas civilizadas por lo que el lado oscuro que suele exhibir es sinónimo de miseria, marginación y fracaso. No obstante, Germán Gullón recuerda que existe otro decadentismo:

El otro decadentismo, el mejor conocido y más auténtico, porque une el gusto hacia lo raro, las emociones decadentistas, con una alta conciencia estética, que pretende no tanto chocar como expresar su diferencia, reivindicar su derecho y modo de ser distinto. Aquí no se trata tanto de considerar la literatura como una manifestación de la progresiva decadencia de la cultura occidental, de sus valores éticos y sociales, sino como una parte de la estética modernista que vino a renovar formas y maneras de entender una vida y un arte que al ir abriéndose al individuo, a las formas de vida amplias, se percibirá como algo en decadencia, por la falta de homogeneidad de sus representantes.<sup>986</sup>

Nuestro escritor vasco, por tanto, rechaza del modernismo, no su faceta estética comentada anteriormente que lideraron poetas como Baudelaire, sino que se posiciona en contra de la idea burguesa de modernidad que cifra su confianza en el progreso industrial, científico y tecnológico y pone sus esperanzas de mejora social en un consumismo voraz que crea, como resultado, una sociedad moralmente inauténtica y vacía, pues por mucho que avanzara la ciencia, lo haría “siempre sin resolver los problemas capitales que más le interesan al hombre” (*Ensayos*, III, 137). Por eso denuncia en sus ensayos su disconformidad con respecto a este nuevo mundo ostentado

---

<sup>985</sup> Gullón, G.: “El 98 por fuera y el modernismo por dentro”, *ob. cit.*, p. 49.

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 55. Y finaliza: “El decadentismo fue ese componente del modernismo, que visto desde una perspectiva negativa, se une al degeneracionismo. Por otro lado, desde una perspectiva más positiva, supuso una manera de romper con las amarras que unían al hombre a una cultura que no sabía dar el paso de lo mental a lo perceptual, a lo corporal.” *Ibidem*, p. 58.

por las “altas clases de golfería” (*Ensayos*, I, 159) entre las cuales se encontraban la golfería financiera y la golfería política:

La mala hierba crece en nuestra sociedad por todas partes; arriba, abajo y en medio; aniquila e imposibilita la vida de los que quieren trabajar. Estamos dominados por la plutocracia más absoluta. El dinero nos ha hecho perder una porción de idas, quizá falsas, pero que nos sostenían. Nos industrializamos para todo lo malo; quedamos tan arcaicos como antes para todo lo bueno (*Ensayos*, I, 159).

Su preocupación ética lo aislaba de un ambiente literario español que mostraba su preferencia por las galas retóricas, convirtiéndose así “en uno de tantos Robinsones con chaqueta y sombrero hongo que pueblan las ciudades” (*OC*, II, 230). Baroja se ve reflejado en esos hombres malhumorados, pesimistas y de sentido crítico que “dudan de esa evolución teleológica hacia lo mejor” (*Ensayos*, I, 683), puesto que después de que todos sintieran una excesiva confianza en la lógica, “se tiene esta confianza porque la lógica es una función de medida intelectual; la única, y no hay otra. Nadie puede saltar por encima de su sombra, ni comprender las ideas y las cosas por encima de su inteligencia” (*Ensayos*, III, 530), y tras diagnósticos y pronósticos, “el misterio subsiste” (*Ensayos*, III, 531), además del estancamiento en el progreso moral:

La guerra ha demostrado que el depósito de brutalidad que tiene nuestra especie está intacto. No somos tan sabios como Platón o como Aristóteles; pero tan brutos como en cualquier otro período, sí lo somos. Todo hace creer que no hay progreso en el mundo; el hombre de hoy es más sabio, más técnico que el de ayer, y vive en una sociedad más perfecta. Lo que no se advierte es que sea mejor (*Ensayos*, III, 531).

Ahora bien, sabía que había otro modernismo, aquel que se guiaba por el instinto, por un ideal, que se dirigía a las capas inferiores del alma y que constituía el verdadero impulso que necesitaba la literatura y la vida españolas del momento. Había hombres en los que se atisbaba la esperanza de la recuperación nacional. Baroja sólo mostrará su abierto rechazo por los imitadores superficiales que escribían para el oído en detrimento del intelecto, pero reconocerá la buena labor de aquellos que se sitúan intelectual y literariamente por encima de la mediocridad ambiental. En su artículo “La retórica española actual” (*Ensayos*, III, 167-173) comenta:

Últimamente en España el prototipo del escritor político ha sido un hombre como Ortega y Gasset, de gran estilo literario. Con él alternaban como más viejo Unamuno y como más joven Jiménez Caballero. La manera de Unamuno, de Ortega y Jiménez Caballero era excesivamente intelectual y ornamental para la ramplonería de la política nuestra. En ellos estaba bien, pero al pasar a la



turba de imitadores se fue convirtiendo en una jerigonza de la culta latiniparla o de las preciosas ridículas. Con torpeza, pero siguiendo la tendencia elíptica y metafórica de sus maestros, los jóvenes barajan con fruición las palabras favoritas de la época. Escriben para el oído más que para el intelecto. (*Ensayos*, III, 171)

Al final del mismo artículo expone su pesar porque todo se haga “a base de palabras sonoras y de elocuencia” (*Ensayos*, III, 173). Frente a esto propone en literatura hacer algo distinto: “Lo único que no se ha ensayado todavía es algo sensato, tranquilo, sin estúpida retórica y a base principalmente de trabajo” (*Ensayos*, III, 173). El escribir para el intelecto suponía darse cuenta de los cambios sucedidos en el panorama español y actuar en consecuencia. Si la novela era el reflejo de la realidad, su construcción metódica de la obra, con una trama lineal, ordenada y cerrada, tenía ineludiblemente que evolucionar para continuar siendo el espejo, esta vez, de la vida moderna. Según Aguiar e Silva, la novela moderna se creó en oposición al estilo de la tradicional. Frente al modelo seguido por esta, cuyo prototipo era la obra de Balzac, se presentaba en escena el magisterio dejado por Stendhal, “el genial roturador de muchos caminos de la novela moderna.”<sup>987</sup> Las diferencias se volvían significativas: “el segundo confesaba que jamás había pensado en el arte de hacer una novela, y, en sus obras, los personajes aparecen y desaparecen, las aventuras se acumulan, domina el gusto de la improvisación y de la sorperesa.”<sup>988</sup> Por tanto, y como se ha visto anteriormente, cuando Baroja afirma seguir el camino abierto por Stendhal, lo que perseguía, en el fondo, era la roturación de nuevos caminos en la literatura española que nivelaran el terreno con respecto a la europea. Las innovaciones formales no partían *ex nihilo*, una recuperación de la retórica senequista constituiría un buen comienzo. El verdadero escritor, para Baroja, es el que se mantenía fiel al modelo de discurso predicado por Séneca<sup>989</sup>, que rechazaba la elocuencia en el discurso en favor de la palabra sencilla, y por eso ante los continuos reproches de que su estilo era desordenado, disperso o que él no sabía ni una palabra de gramática respondía lo siguiente en un artículo publicado en *El Imparcial* en el año 1903 que llevaba por título “Estilo modernista” (*ODE*, 1125-1128):

---

<sup>987</sup> Aguiar e Silva, V.: *ob. cit.*, p. 234.

<sup>988</sup> *Ídem*.

<sup>989</sup> “El discurso que busca la verdad debe ser sencillo y sin adornos.” Séneca, L. A.: “De cómo debe ser la elocuencia de los filósofos”, en *Epístolas morales*, epístola XL, traducción de Francisco Navarro y Calvo, Luis Navarro editor, Madrid, 1884, p. 113. De manera similar, en la epístola LII, aconseja a aquellos que buscan la sabiduría que elijan el auxilio de un buen guía: “Evitemos en lo posible a esos grandes habladores que no enseñan más que lugares comunes y carecen de sinceridad; elijamos a aquellos que enseñan con el ejemplo, que muestran lo que debe hacerse practicándolo ellos mismos, que nunca hacen lo que una vez reprobamos.” *Ibidem*, p. 147.

Un amigo, que está convencido de que yo no sé una palabra de gramática, en lo cual no deja de estar en lo cierto, me pregunta la opinión que tengo yo del estilo nuevo en literatura. ¿Se debe escribir como se habla, o de una manera más elegante? ¿Se deben emplear párrafos largos o párrafos cortos? ¿Se debe o no adornar el estilo? ¿Se debe...? Yo creo que se debe escribir como se siente. Si los defectos son una consecuencia natural del temperamento, hay que dejarlos; si son consecuencia de un hábito o de un procedimiento, hay que quitarlos. No creo que se debe adornar nada conscientemente que no haya nacido adornado de dentro. El adorno bello nace con espontaneidad. No hay cuaquerismo ni riqueza de estilo estimables cuando han sido buscados adrede y no responden a una necesidad espiritual. Théophile Gautier, por ejemplo, es siempre espléndido y magnífico, porque su espíritu fue así; en cambio, Stendhal es frío, cortante y pobre en su estilo, porque así era su alma. El que siendo cuáquero por nacimiento quiere vestirse de púrpura, resultará un mendigo disfrazado; el espléndido no convencerá a nadie de su cuaquerismo, aunque haga todas las protestas de humildad que quiera. Además, dentro de la opacidad y de las proporciones pequeñas, se puede ser grande, como dentro del brillo y de las grandes proporciones (*ODE*, 1126).

Concluye afirmando que en la literatura tanto la humildad como el brillo si son rebuscados, superficiales, no tienen ningún valor: “El escritor debe presentarse tal como es. Hay que tener el valor de aceptar lo que se es en la vida y en el arte” (*ODE*, 1126). Y continúa diciendo: “Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo, parir la personalidad, grande o pequeña, de ruiñón o de búho, de águila o de insecto, cuando se tiene. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada, eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar” (*ODE*, 1127). Y, por eso, aunque reconoce que la palabra sea fea, cursi, entiende que los que abominan de ella son imbéciles (*ODE*, 125). Nuestro escritor destierra con su artículo el error común de pensar que el modernista “debe tener una aberración sexual, el pelo largo, la corbata grande, el sombrero ancho, y ha de hablar con voz atiplada” (*ODE*, 125), cuando realmente ser modernista es ser “rebelde, individual, personalísimo. El arte, en su sentido de aspiración, no puede tener reglamentación ninguna” (*ODE*, 125):

Para mí, lo primero y lo más importante es que el escritor escriba con espontaneidad, con personalidad, libremente y sin prejuicios gramaticales ni de ninguna clase. El escritor debe echar mano, si lo necesita, de todo, de neologismos, de palabras bárbaras, de voces de germanía y de caló, de giros extranjeros. Éste será el escritor moderno, y si sabe emplear todos esos recursos bien, tendrá estilo, será escritor y artista. Esa perfección fría y académica, que se puede obtener con más facilidad de lo que algunos suponen, por el estudio, no de la íntima personalidad, sino del lenguaje ya constituido y considerado como cosa muerta; esa perfección, que para la mayoría constituye el estilo, es precisamente la carencia de él, es lo que está a la altura de las inteligencias más romas, es lo que indica la absoluta falta de una individualidad poderosa, que es la única que puede producir materia artística (*ODE*, 1128).

Los autores modernistas españoles, entre ellos Baroja, reivindican un arte cuya función sea el surgimiento de una nueva concienciación y sensibilización de sus coetáneos, una regeneración literaria que llevara a cabo la regeneración espiritual de la patria. No había que hacer tabla rasa de lo heredado, ni tampoco glorificar el pasado sin que fuera apuntalado por el sentido crítico. Como diría Ortega, “el patriotismo verdadero es crítica de la tierra de los padres y construcción de la tierra de los hijos.”<sup>990</sup> Según M<sup>a</sup> Pilar Celma, la sensibilización y la concienciación del pueblo se lograría mejor a través de un producto bello.<sup>991</sup> El escritor vasco se queja de que España es un pueblo que todavía no se ha abierto a la vida moderna, y que en un medio que esteriliza la inteligencia se convierte en una tarea heroica la renovación:

Ya que no basta con tener ciudades alumbradas con luz eléctrica, tranvías arrastrados por la electricidad y una red de vías de tren para entrar en la vida moderna. El hecho de poseer el beneficio de la ciencia y gozar y gozar de sus ventajas no significa poseer la ciencia en sí, y es precisamente el espíritu científico lo que nos falta, así como el espíritu artístico y el de la vida moderna (*ODE*, 907).

Sin embargo, aboga por una generación en la que hay “una ansia inconsciente, un ideal sin forma, algo vago, indeterminado que solicita nuestra voluntad sin rumbo

---

<sup>990</sup> Ortega y Gasset, J.: “La pedagogía social como programa político”, en *Obras Completas*, I, Alianza, Madrid, 1987, pp. 503-521, p. 506. En otro artículo, Ortega muestra abiertamente cuál era la vocación de él y de muchos mozos ilusos: “Mi vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas. Acaso este fervor congénito me hizo ver muy pronto que uno de los rasgos característicos de mi circunstancia española era la deficiencia de eso mismo que yo tenía que ser por íntima necesidad. Y desde luego se fundieron en mí la inclinación personal hacia el ejercicio pensativo y la convicción de que era ello, además, un servicio a mi país. Por eso toda mi obra y toda mi vida han sido servicio de España. Y esto es una verdad inmovible, aunque objetivamente resultase que yo no había servido de nada. Es, pues, el pensamiento el único ensayo de dominio sobre la vida que puedo y necesito hacer.” Ortega y Gasset, J.: *Antología*, Cerezo, P. (ed.), Península, Barcelona, 1991, p. 29, 30. Ortega califica a las personas como él de mozos ilusos por estar dispuestos a consagrar su vida a la labor científica: “Esa juventud severa y laboriosa, desgarradamente vestida, sin atractivo para las mujeres y probablemente sin buen estilo literario, es la única capaz de salvar los últimos residuos de dignidad intelectual y moral rígida que queden en nuestra sociedad.” Ortega y Gasset, J.: “Asamblea para el progreso de las ciencias”, en *Antología*, cit., pp. 36, 37, p. 37.

<sup>991</sup> “Nuestros intelectuales y artistas del fin de siglo quisieron la regeneración de España, pero sabían que tan importante como el progreso material era el progreso espiritual y, para eso, se imponía una labor de sensibilización y concienciación del pueblo que ellos, con su obra, intentaron llevar a cabo.” Celma, M<sup>a</sup>. P.: “Las revistas y su función de animación cultural”, en *ob. cit.*, p. 11.

fijo”<sup>992</sup> y como ejemplo escribe el artículo “Galdós, vidente”<sup>993</sup>, que tiene de telón de fondo el estreno de *Electra*, y en el que Baroja ve el síntoma de algo nuevo, índice de que saben que deben hacer algo, pero no saben qué, “sabemos que hay una luz, pero no sabemos dónde; tenemos la aspiración de concretar nuestros ideales para encontrar el elemento común que nos une a todos los rebeldes y no lo encontramos” (*ODE*, 928). De ahí que dedique más artículos a intentar descifrar cuál es el espíritu que mueve al artista moderno y en qué consiste la búsqueda de éste “Hacia lo inconsciente” (*ODE*, 843-845):

El poeta moderno, huyendo también de la tendencia científica, que es la intelectual y la social, no canta ya los grandes ideales, sino que busca el dar impresiones vagas, unas veces alegres, otras tristes, impresiones sin causa ni motivo. [...] Al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior, llamada subconciencia; ese reflejo oscuro de la vida es quien goza de la obra de arte moderna. [...] A esa segunda personalidad se dirige el arte moderno; en ella influyen, más que en la inteligencia, los ruidos indefinibles del campo, el tañido de las campanas, los murmullos del viento; de ella provienen, más que de la inteligencia, esos vagos terrores de la noche, esas alegrías y tristezas inmotivadas, la amargura del sol brillante en el cielo azul. El artista moderno no es, respecto a la naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones (*ODE*, 843).

Baroja vive y escribe en este período de crisis, y lo hace con el ansiado deseo de “turbar las conciencias, remover los espíritus, sacudir con flagelaciones la voluntad” (*ODE*, 1132), para que germinara en “el alma castellana”<sup>994</sup> un ideal nuevo. Por otra parte, dicha intención es un contexto idóneo para que florezcan géneros como el ensayo y la autobiografía, y surgiera el auge de la prensa, la cual es utilizada por los escritores noventayochistas como eficaz vehículo de comunicación con el público al que

---

<sup>992</sup> *ODE*, 927. El propio Baroja apunta a la existencia de un ideal que no se sabe exactamente qué es, que va sin rumbo, y que, por lo tanto, anhela ser expresado. Bien podría ser esta descripción que da Baroja sobre los nuevos ideales de la juventud intelectual la causa de que el género ensayístico, el cuarto, cobrara auge en este período y sirviera de cauce a esta nueva sensibilidad del ser humano. Bataillon dijo sobre “ese género mal definido que se llama ensayo” que era apropiado para una tarea muy parecida a la que el escritor vasco señala: “Un género de libre disertación sin rumbo fijo, que sabe apoyarse en las opiniones de los filósofos, sacar ejemplos de la historia o de la mitología, que sabe también referirse al mundo presente, a las realidades familiares.” Bataillon, M.: *ob. cit.*, p. 627.

<sup>993</sup> *ODE*, 927-929. El mismo escritor aclara el porqué de esa videncia: “El Galdós de hoy, el Galdós vidente, adquiere ante nosotros, ante la juventud que busca su ideal y no lo encuentra, un compromiso grave, una terrible responsabilidad; no impunemente se puede ser la conciencia de una multitud.” *Ibidem*, 929.

<sup>994</sup> Título de un artículo de Baroja donde comenta una obra de Martínez Ruiz recientemente publicada y que se titula así *El alma castellana*. *ODE*, 908-910.

pretenden regenerar. Esta idea es la que Beatriz de Ancos aborda en su libro al hablar sobre la implicación de Baroja en el periodismo por un impulso generacional:

La implicación de Baroja en el periodismo no tiene un carácter individual como en sus comienzos, sino generacional, es decir, se convierte en una tarea ejercida en grupo con otros jóvenes con los que comparte las mismas inquietudes de transformar una sociedad estancada y hacerla descubrir nuevos horizontes por los que iluminarse y trabajar.<sup>995</sup>

Y es importante resaltar el papel del contexto, pues sólo cuando “la literatura asume caracteres institucionales en una sociedad histórica, le acompaña irremediablemente cierta actividad crítica o teórica.”<sup>996</sup> En una época en que el artista buscaba su sitio y la dignificación de su labor no era raro que crítico y escritor coincidieran. Octavio Paz afirma que el espíritu moderno se define, en el ámbito artístico, en un proceso que abarca dos facetas indisolubles: creación y conciencia; arte y crítica. Por ello, al estudiar la prosa de los escritores del momento no se puede separar su producción literaria de su labor crítica sobre el hecho literario. Una reflexividad que para el poeta mexicano brotó con fuerza en la atmósfera modernista, la misma que respiraba nuestro escritor vasco. El artista ahora reflexionaba sobre su propia creación y esta se gestaba en esa tensión reflexiva.<sup>997</sup> Lee Bretz afirma que esta es una característica esencial en Baroja: “Para nosotros es innegable que en Baroja la preocupación formal no es posterior, sino simultánea con la obra creativa.”<sup>998</sup> Esta particularidad del escritor modernista originó un predominio del ensayismo en literatura en un período cultural denominado por José Carlos Mainer como edad de plata, donde, según el autor, el predominio del periódico y la revista sobre el libro como vehículo de difusión cultural en la España de preguerra fue determinante para una nueva forma llamada ‘ensayismo’ de la literatura española del siglo XX. Se convierte en un pretexto para incontables lamentaciones de los interesados sobre la precariedad de la clase intelectual en el país: “La literatura empieza a ser –o sigue siendo– una forma de moral, una búsqueda de Belleza no burguesa y, por descontado, la confirmación de muchas

---

<sup>995</sup> Ancos Morales, B. de: *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998, p. 28.

<sup>996</sup> Brioschi, F. y Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 57.

<sup>997</sup> Paz, O.: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 93.

<sup>998</sup> Bretz, M. L.: *La evolución novelística de Pío Baroja*, José Porrúa Turanzas ediciones, Madrid, 1979, 424. La autora alude a las concomitancias entre sus comentarios sobre la retórica menor en *Juventud, egolatría*, y su artículo “El estilo modernista.” O su idea de la importancia de la espontaneidad en la narración surgida en *Aurora roja* y tratada en *Horas solitarias*.

impotencias.<sup>999</sup> Por eso, el simbolismo se convirtió en el medio de expresar esas impotencias metafísicas del ser humano, ocupando el sitio vacío de una poesía que carecía de una técnica que salvara la distancia entre el yo que soñaba y el yo que vivía. De ahí que los críticos, como José Olivio, señalen que lo mejor del modernismo hispano correspondió a su tendencia simbolista, en convergencia con Europa:

A los modernistas hispánicos les acompañó una meridiana conciencia crítica del simbolismo, de cuya corriente se sentían parte viva, activa y coetánea a las integradas por aquellas figuras que desde las literaturas extranjeras nutrían esa misma corriente universal. Si en la elaboración de este parcialísimo recuento ha sido fácil –más bien: natural– aunar escritores de España y América, ello no es sino una nueva confirmación de esa alianza fraterna entre unos y otros que, como ya viera Juan Ramón Jiménez, significó el modernismo. Es de menos satisfacción, por tanto, constatar que esos dos hechos, aquella conciencia universal y esta alianza hispánica, quedaran por muchos años de tal espeso modo olvidados.<sup>1000</sup>

El crítico recuerda que el simbolismo ahonda y acendra las esencias más genuinas del verdadero romanticismo, el alemán, y que se hizo sentir en la corriente simbolista francesa. Pero si como afirma Hauser la corriente irracionalista que se extiende por Europa “en Alemania recibe el cuño especial de idealismo y espiritualismo”<sup>1001</sup>, nuestras letras ya contaban con San Juan de la Cruz y Bécquer, entre otros, como preludios simbolistas,<sup>1002</sup> quienes trabajaban con el lenguaje para que este

---

<sup>999</sup> Mainer, J. C.: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 11, 28. El autor cita *Camino de perfección* y *La voluntad* como dos novelas que reflejaban la crisis universal de la narrativa y esta última como testimonio de una crisis política que vitalizaba en todo el mundo las posiciones radicales y pequeño-burguesas que artísticamente se expresaron a través del simbolismo: “Simbolismo, introspección angustiada, autobiografía son las nuevas vías de una novelística a la que el profundo trauma social de sus autores veda el excluyente carácter de naturalistas: cabría calificarlas, como se ha hecho más de una vez, de *autobiografías generacionales* en el marco de un naturalismo impregnado de simbolismo.” *Ibidem*, p. 31.

<sup>1000</sup> Olivio, J.: “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en *El simbolismo*, José Olivio (ed.), Taurus, Madrid, 1979, pp. 45-64, p. 64. Para Luis Antonio de Villena, no es que el simbolismo fuera la tendencia más importante, sino que la crisis del tránsito entre el siglo XIX y el XX es simbolista: “El Simbolismo –la crisis de aquel fin de siglo– sólo se puede entender como un único acorde pluralísimo. [...] Noventayocho, modernismo, prerrafaelismo, parnasianismo, *art nouveau*, impresionismo sólo son vectores, *ítems*, parcelas –más o menos fructíferas o significativas– de una gran crisis, que es más entendible nombrándola (en el ámbito de la cultura occidental) *Edad Simbolista*.” Villena, L. A.: “El 98 es simbolista”, en *Ínsula*, núm. 614, cit., pp. 11, 12, p. 12. Igualmente Miguel Ángel Lozano pasa de considerar el simbolismo como un componente del modernismo a ver éste más bien como una “variedad regional del simbolismo.” Lozano, M. Á.: “Peculiaridades del simbolismo en España”, en *El simbolismo literario en España*, Lozano Marco, M. Á. (ed.), Universidad de Alicante, 2006, pp. 9-33, p. 12.

<sup>1001</sup> Hauser, A.: *ob. cit.*, II, p. 280.

<sup>1002</sup> Olivio señala que la atmósfera simbolista que apareció en Alemania y en Francia se había percibido en España con San Juan de la Cruz y con la lírica becqueriana. Olivio, J.: *El simbolismo*, cit., p. 11. Y con respecto a la literatura modernista de principios del siglo XX asevera: “Porque lo de mayor valor, profundidad y permanencia de la literatura modernista, en ambas márgenes del Atlántico, fue, como de

podiera expresar lo intemporal y lo infinito de la experiencia poética. Juan Ramón Jiménez subraya en su libro que San Juan de la Cruz era un antecedente del simbolismo francés: “si este influye en España, no hay que olvidar que a su vez la mística española es uno de los principales elementos del simbolismo francés”<sup>1003</sup>, idea que corrobora Ricardo Gullón:

La mejor poesía del modernismo hispánico es de tendencia simbolista, influida, de un lado, por los simbolistas franceses del siglo XIX y, de otro, por el simbolismo tradicional, o sea, por la necesidad de expresar un orden de realidades distinto de las tangibles que, como escribió San Juan de la Cruz en el prólogo al *Canto espiritual*, sólo puede manifestarse por medio de extrañas figuras y semejanzas.<sup>1004</sup>

Igualmente Robert Curtius ve un arte “teológico”<sup>1005</sup> en la literatura española del siglo XVII, tanto en el Quijote “como en el teatro de Lope y Calderón, el mundo se ha reconciliado con el más allá. Este gran arte español no desdeñó ningún aspecto del mundo natural, y ninguno del sobrenatural.”<sup>1006</sup> La herencia mística continuada por el modernismo alcanzaría incluso a los años de la posguerra española. Sultana Wahnón refiere que en 1942 el ejemplar de la revista *El Escorial* fue un número dedicado a San Juan de la Cruz, con la intención de que lo que García de la Concha denomina “mística natural”<sup>1007</sup> impregnara la literatura de aquellos años que tornaba a vincular la belleza formal a la belleza espiritual y, de este modo, se “entraba de lleno en el romanticismo.”<sup>1008</sup> Según Wahnón revalorizar lo individual, lo personal y la singularidad creadora del poeta abulense era una manera de que el arte volviera a ser “expresión.”<sup>1009</sup> Es por esto que se confirma lo que apunta con toda precisión el profesor Moreno Pedrosa, al señalar la presencia constante del modernismo en las generaciones de posguerra. Los ejemplos de Blas de Otero, José Hierro o los autores del

---

Darío dice el crítico, lo nacido exactamente en el simbolismo.” *Ibidem*, p. 16.

<sup>1003</sup> Jiménez, J. R.: *El modernismo. Notas de un curso*, cit., p. 101.

<sup>1004</sup> Gullón, R.: “Simbolismo y modernismo”, en *El simbolismo*, cit., pp. 21-44, p. 21. Así lo vio Juan Ramón Jiménez igualmente: “Unamuno era ya un simbolista (no que él copiara nada de Francia, sino que él era ya simbolista, es decir, que él escribía con símbolos). No era un poeta descriptivo, era un poeta místico, por lo tanto era un simbolista como es San Juan de la Cruz, como es Fray Luis de León, son poetas simbolistas. Porque no eran poetas realistas, sino poetas que procedían por símiles, por alrededores, por aproximaciones.” Jiménez, J. R.: *El modernismo. Notas de un curso*, cit., p. 233.

<sup>1005</sup> Curtius, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Fondo de Cultura, Económica, Buenos Aires, 1976, p. 775.

<sup>1006</sup> *Ídem*.

<sup>1007</sup> García de la Concha, V.: *La poesía española de posguerra*, Prensa Española, Madrid, 1973, p. 122.

<sup>1008</sup> Wahnón, S.: *La estética literaria de la posguerra. del fascismo a la vanguardia*, Rodopi, Atlanta, 1998, p. 233.

<sup>1009</sup> *Ibidem*, p. 227.

grupo cordobés *Cántico* “revelan su entronque con la renovación de los lenguajes poéticos llevada a cabo por el Modernismo.”<sup>1010</sup> Y no sólo en la generación literaria inmediatamente posterior a la guerra se observan explícitamente influencias modernistas. Estas llegan a alcanzar hasta los poetas del 70, que se convierten en “herederos de los modernistas en sus prácticas métricas”<sup>1011</sup>, en la práctica del “humor y la ironía”<sup>1012</sup> y en un rasgo esencial que define a la poesía moderna, la creación del yo literario: “la traslación de una experiencia individual al ámbito artístico mediante su adjudicación a un personaje lírico, han sido vistas repetidas veces como las actitudes fundamentales de la poesía moderna.”<sup>1013</sup>

Pues bien, el movimiento simbolista del siglo XIX en Francia fue, según la definición de C. M. Bowra<sup>1014</sup>, fundamentalmente místico. Una protesta que se dirigía contra el arte científico de una época que había perdido en gran parte su creencia en la religión tradicional y necesitaba encontrar un sucedáneo en la búsqueda de la verdad: “Su protesta era mística porque se hacía en nombre de un mundo ideal que era, a juicio de ellos, más real que el de los sentidos.”<sup>1015</sup> Continúa diciendo Bowra que mutilados y socavados los cimientos en los que se erigían sus creencias cristianas, sintieron la necesidad de reemplazarlos por otro evangelio, el que encontraron en la Belleza. Esta unificaba sus actividades y daba una meta a su trabajo. Por eso, Mallarmé y sus discípulos eran simbolistas, porque trataban de expresar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, y porque para ellos cada palabra era un símbolo y se usaba por las asociaciones que evocan de una realidad más allá de los sentidos. Acertaron a ver lo que años después analizaría Lotman en sus estudios teóricos sobre la estructura de la obra literaria, la cual es “un modelo finito del mundo infinito, el reflejo de lo infinito en lo finito, de la totalidad en el episodio.”<sup>1016</sup> Para los que creen en un

---

<sup>1010</sup> Moreno Pedrosa, J.: “Algunos ejemplos de influencia modernista en la generación del 70”, en *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, Años V-VI, núms. 5-6, Padilla Libros, Sevilla, 2008, pp. 157-174, p. 159. El autor, alude que, en estos casos, la herencia se deja ver especialmente en la importancia concedida a la experiencia personal y en el regreso al individualismo. *Ibidem*, p. 160.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>1012</sup> “Son también muy conscientes de que el proceso de la escritura conlleva necesariamente una construcción y un distanciamiento respecto a sí mismos, y ello abre una importante vía de acceso al humor y la ironía.” *Ibidem*, p. 174.

<sup>1013</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>1014</sup> Bowra, C. M.: *La herencia del simbolismo*, traducción de Patricio Canto, Losada, Buenos Aires, 1951, p. 9.

<sup>1015</sup> *Ídem*.

<sup>1016</sup> Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1982, p. 262. Además, aclara Lotman el sentido del símbolo y su diferencia con respecto a la metáfora. Mientras



mundo por encima de los sentidos, puede haber más de una forma de acercarse a él. En lugar de nombrar las cosas, se crea la atmósfera mediante la sugerencia y la evocación. Bowra apunta a una característica que es fundamental para entender la soledad y ese espíritu aristocrático que, para muchos, envuelve al artista:

Por el simple hecho de apartarse de las emociones vulgares y concentrarse en sus visiones personales, el simbolista se aisló en gran parte de la vida y su obra fue la actividad de unos pocos hombres cultos. Políticamente, esto podría explicarse como una reacción aristocrática contra la marea ascendente de las opiniones democráticas. Pero este apartamiento de la vida era en realidad más el del anacoreta que el del noble desposeído o amenazado. Surgió de las exigencias que impone la sensibilidad estética a quienes se abandonan a ella. El esteta verdadero que desea enriquecer sus impresiones y captar las sensaciones más remotas o fugitivas está separado de la acción y de las sollicitaciones más crudas de la vida. La búsqueda sincera de sus fines exige una concentración y una soledad imposibles a la mayoría de los hombres.<sup>1017</sup>

Bowra incide en un aspecto comentado anteriormente sobre la heterogeneidad de un movimiento sincrético como el modernismo. Pocos de los escritores no evolucionaron o se quedaron en un solo lugar; muy pocos fueron fieles a un único estilo “pero en la misma divergencia de sus esfuerzos radica su interés peculiar. Pues ellos muestran cuánto afectan a los hombres de gran sinceridad y sensibilidad las exigencias diversas de una edad compleja.”<sup>1018</sup> El crítico estadounidense Edmund Wilson en su estudio revisionista sobre el simbolismo describe en qué consistía este movimiento que anteponía las sensaciones y emociones particulares a la fiel representación de la realidad:

The assumptions which underlay Symbolism lead us to formulate some such doctrine as the following: Every feeling or sensation we have, every moment of consciousness, is different from every other; and it is, in consequence, impossible to render our sensations as we actually experience them through the conventional and universal language of ordinary literature. Each poet has his unique personality; each of his moment has its special tone, its special combination of elements. And it is the poet's task to find, to invent, the special language which will alone be capable of expressing his personality and feelings. Such a language must make use of symbols.<sup>1019</sup>

---

que la metáfora se construye como acercamiento de dos unidades semánticas autónomas, el símbolo, surge “como profundización en el significado de una unidad.” *Ibidem*, p. 260.

<sup>1017</sup> Bowra, C. M.: *ob. cit.*, p. 21.

<sup>1018</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1019</sup> Wilson, E.: *Axel's castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*, Charles Scribner's sons, New York, 1969, p. 21. “Symbolism may defined as an attempt by carefully studied means – a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors– to communicate unique personal feelings.” *Ibidem*, p. 22.

Por tanto, es la búsqueda de una realidad más alta y profunda y de una respuesta a las angustias y a las preguntas trascendentales que el hombre siempre se ha hecho a través de los objetos visibles y símbolos, lo que justifica la aparición del simbolismo. El alma es la memoria donde se custodian los arquetipos a los que acude una y otra vez el hombre cuando triunfan en la realidad cotidiana la apariencia y la materia. Cumpliéndose así en estos hombres el convencimiento nietzscheano “de que el arte es la suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.”<sup>1020</sup> Finalmente, una exacta y precisa síntesis de todo lo anterior la ofrece la profesora María Victoria Utrera al hablar del modernismo hispánico:

En cualquier caso, se estudie el modernismo como corriente sincrética o como subdivisión del simbolismo europeo, lo que parece indiscutible es que el simbolismo de raigambre francesa está claramente presente en el modernismo hispánico desde el principio. [...] La diversidad modernista aunaría el romanticismo inicial, el parnasianismo y el simbolismo en autores fundamentales.<sup>1021</sup>

Y, como especifica más adelante la mencionada investigadora la línea simbolista francesa que más influye en el modernismo hispánico es la de Verlaine.<sup>1022</sup> Igualmente, para el profesor Esteban Torre son los poetas Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé los que “encarnan, desde luego, el espíritu de la modernidad en cuanto a la grandiosa concepción de una identidad poética, pura y absoluta, como forma superior del conocimiento, con una capacidad para salvar –mediante la fusión, en el símbolo, de lo abstracto y lo concreto– el foso existente entre el mundo de la realidad empírica y el de lo desconocido.”<sup>1023</sup>

M<sup>a</sup> Victoria Utrera aborda también un aspecto que resulta muy relevante para los géneros no ficcionales como las memorias o los ensayos. Se trata del estudio sobre la literariedad de ambos géneros, que va más allá de señalar unos rasgos retóricos que justifiquen su inclusión en el espacio literario: que el autor se mire a sí mismo, a su entorno y lo exprese poéticamente es otra de las manifestaciones que la función

---

<sup>1020</sup> Nietzsche, F.: “Prólogo a Richard Wagner”, en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1980, pp. 38, 39, p. 39. En su “Ensayo de autocrítica” inserto en el mismo libro vuelve a rescatar la misma idea: “Ya en el prólogo a Richard Wagner el arte –y no la moral– es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre; en el mismo libro reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo.” Nietzsche, F.: “Ensayo de autocrítica”, en *El nacimiento de la tragedia*, cit., pp. 25-37, p. 31.

<sup>1021</sup> Utrera, M. V.: *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Verbum, Madrid, 2011, p. 294.

<sup>1022</sup> *Ibidem*, p. 300.

<sup>1023</sup> Torre, E.: *33 poemas simbolistas*, cit., p. 7.

simbólica de la literatura permite. En el epígrafe titulado por la profesora Utrera “La formación de la teoría simbólica moderna”<sup>1024</sup>, se explica que, según el concepto goethiano, cuando se ve en lo particular lo general se está ante el símbolo: “El símbolo sería entonces la naturaleza propia de la literatura, que expresa siempre algo particular de un modo vivo y que, sin proponérselo, está hablando, al mismo tiempo, de algo general, siendo lo particular revelación del misterio.”<sup>1025</sup> Pues bien, cuando el escritor toma su propia vida como un medio para poder verse a sí mismo y meditar sobre su condición humana, no está haciendo otra cosa más que intentar hacer visible, desde su particular experiencia de vida, el sentido de la totalidad de la existencia humana y aspectos de su humanidad que sólo pueden ser descifrables mediante el símbolo poético.

De nuevo es Ortega quien aborda el estudio del fenómeno expresivo y plantea la necesidad del hombre de expresar todo lo que él es, y este, razona Ortega, no es sólo un cuerpo: “tras un cuerpo, un alma, espíritu, conciencia, psique, yo, persona, como se prefiera llamar a toda esa porción del hombre que no es espacial, que es idea, sentimiento, volición, memoria, imagen, sensación, instinto”<sup>1026</sup>; de ahí que concluya sus meditaciones declarando que todo fenómeno expresivo es “una trasposición; es decir: una metáfora esencial. El gesto, la forma de nuestro cuerpo, es la pantomima de nuestra alma. El hombre externo es el actor que representa al hombre interior.”<sup>1027</sup> Si, como afirma Esteban Torre, la función de la poesía “consiste precisamente en poner de manifiesto las correspondencias que existen entre las sensaciones, entre las cosas, entre las sensaciones y las cosas, entre el mundo sensible y el mundo del espíritu”<sup>1028</sup>, es el símbolo la vía privilegiada de un tipo de conocimiento, el intuitivo, que vincula lenguaje y realidad:

No es posible separar la revolución simbolista de la búsqueda de un nuevo lenguaje y de su vinculación a un nuevo concepto de la realidad y de la literatura. El deseo sigue siendo el mismo: encontrar un lenguaje que sirva de unión con la naturaleza, que se *corresponda* con ella y con el sujeto.<sup>1029</sup>

Este nuevo lenguaje fue encontrado por los románticos en la imaginación. Que el punto de partida fuera ésta y poder expresarse en su propio lenguaje, lo simbólico,

---

<sup>1024</sup> Utrera, M. V.: *El simbolismo poético*, cit., 49.

<sup>1025</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>1026</sup> Ortega y Gasset, J.: “Sobre la expresión, fenómeno cósmico”, en *Antología*, cit., pp. 142-148, p. 146.

<sup>1027</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>1028</sup> Torre, E.: *33 poemas simbolistas*, cit., p. 11.

<sup>1029</sup> Utrera, M. V.: *El simbolismo poético*, cit., p. 81, 82.

posibilitaba esa correspondencia buscada entre el hombre y la naturaleza. La concepción de los grandes románticos alemanes, y posteriormente del surrealismo, consideraba que el paso del niño a la vida mental adulta había sucedido mediante un reemplazo del sentido de las metáforas que rigen la imaginación por el lenguaje abstracto. Este “semantismo de lo imaginario”<sup>1030</sup> era la matriz original del pensamiento, y a partir de ésta se fue dando paso al pensamiento racionalizado, deformando e, incluso, haciendo que desapareciera el conocimiento mítico originario. Por tanto, el alma romántica, en su rechazo al pensamiento positivista, que privilegiaba la razón cartesiana, fue al rescate de esos componentes de la perspectiva simbólica como el mito, la magia, la memoria, la realidad sensitiva e imaginaria para poder estudiar así los arquetipos fundamentales en los que está cimentada la imaginación humana, y mediante los cuales lograr aprehender el ideal, el conocimiento absoluto del cosmos. Pues, si en el plano lingüístico la relación entre significante y significado de cada signo se considera arbitraria, en el terreno de la imaginación la imagen es portadora en sí misma de un sentido:

No es jamás un signo arbitrariamente escogido, siempre está intrínsecamente motivado, es decir, es siempre símbolo. En el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad del significante y del significado. Si la libertad no se resuelve en una cadena rota, una cadena rota representa sin embargo la libertad, es el símbolo de la libertad.<sup>1031</sup>

Esto es posible gracias a las propiedades intrínsecas del símbolo. Este no sólo pasa por alto el primer principio saussuriano de la arbitrariedad del signo lingüístico, sino que, además, su misma constitución rechaza la linealidad del significante. Lo que hace que el símbolo ya no se desarrolle en una sola dimensión, sino que sea por naturaleza pluridimensional. Esta característica es crucial pues es el que el imaginario simbólico pueda vivir en varias dimensiones, posibilita la convivencia o la “armonización de contrarios”<sup>1032</sup> en el espacio albergado por la imaginación, de ahí que quede definido lo simbólico como una estructura sintética. El profesor Cristóbal Cuevas expresa con claridad, en su estudio preliminar a *Canto espiritual* de San Juan de la Cruz, en qué consiste el símbolo y su diferencia con respecto a otras figuras del lenguaje retórico como la alegoría. Mientras que esta se asemeja a la función de un jeroglífico, al existir en ella una correspondencia exacta en la relación entre el plano del significante y

---

<sup>1030</sup> Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, versión castellana Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1981, p. 27.

<sup>1031</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1032</sup> Una armonización que logra alcanzar “la coherencia en el contraste.” Durand, G.: *ob. cit.*, p. 334.

el del significado; por el contrario, el símbolo se basa en una intuición totalizadora de la realidad, con un fin específico:

[El símbolo] permite captar en toda su complejidad el sentido último de la dialéctica Dios-hombre-cosmos; los elementos constitutivos del plano real y del imaginario no se corresponden uno a uno entre sí; procede directamente de una experiencia vital, instantánea –una súbita iluminación– o continuada; el significado no se incluye directamente en el significante, sino que ha de buscarse en éste a través de un análisis conceptual; la emoción que produce, en fin, es irracional, y arranca de asociaciones subconscientes.<sup>1033</sup>

Siguiendo a G. Durand, la actitud imaginativa por su esencia sintética, presenta cuatro estructuras: la estructura de armonización<sup>1034</sup>, que organiza las imágenes; la estructura dialéctica, que tiende a conservar armónicamente los contrarios, de modo que es el proceso dialéctico el que posibilita contrastar fases e ideas para llegar a una verdad hallada entre la representación del objeto y la del propio sujeto, asimilados y modelados recíprocamente. Como comprendería Baroja: “todas las cosas y las ideas tienden a convertirse en algo que les sirve de representación” (*Ensayos*, I, 248). Una tercera sería la estructura historiadora, que aniquila la estructura lógica y cronológica, puesto que el presente de la narración reflexiona sobre unos sucesos pasados. De esta manera, al sintetizar el acontecimiento, la narración y la reflexión anulan el ineludible devenir histórico. Y hay también una cuarta estructura, llamada hipotiposis futura, donde los hechos están presentificados gracias a la narración, necesitada esta de la fuente imaginativa para idear mundos posibles venideros. Los arquetipos de la imaginación no sólo necesitan ser convertidos en narración, también han de ser meditados en sus contradicciones y ser sintetizados para su comprensión, pues la voluntad de englobar y armonizar distintas historias y distintos tiempos no persigue más que el “fin de perfeccionarlos y de hacerse dueño de ellos.”<sup>1035</sup> Como consecuencia, tanto la función

---

<sup>1033</sup> Cuevas, C.: “Estudio preliminar” a *Cántico espiritual. Poesías*, Cuevas, C. (ed.), Alambra, Madrid, 1979, pp. 3-100, p. 56.

<sup>1034</sup> *Ibidem*, p. 338. Las siguientes estructuras mencionadas aparecen en la misma página.

<sup>1035</sup> Durand, G.: *ob. cit.*, p. 338. Los mitos y las leyendas, voceros de la imaginación, tienen el poder de repetir las constantes históricas. La estructura ambivalente, prudimensional y sintética de lo imaginario permiten que la idea de lo irremediable y efímero del paso del tiempo y la muerte quede invertida y, como consecuencia, sea vencida. Y ejemplo de esta inversión de valores es el papel relevante que adquiere la memoria. Cuando ésta reencuentra el pasado, como en el caso de Proust, escapa del tiempo y anula la capacidad del hecho histórico de ser finito e irreparable: “Lejos de estar sometida al tiempo, la memoria permite una reduplicación de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da por tanto una densidad inusitada al sombrío y fatal paso del devenir, y asegura en las fluctuaciones del destino la supervivencia y

narrativa como la reflexiva son inherentes en la estructura del imaginario simbólico del ser humano y la base para que el hombre construya sus propios mitos y ficciones que le permitan vivir.

De modo que la tarea principal de los escritores de principios de siglo fue fundamentalmente ética y estética a la vez. El buceo en el mundo mítico o legendario no fue un cambio meramente retórico: “Los mitos representan y configuran espacios imaginarios de necesidad antropológica, vinculados a dominios necesarios universales de la representación del mundo.”<sup>1036</sup> El artista moderno buscaba la instauración de una nueva realidad a través del descubrimiento del mundo mítico; puesto que este permanecía encerrado en “la esfera de la sensación y la intuición primitivas, en la esfera del sentimiento y el afecto”<sup>1037</sup>, excluyendo las “distinciones y separaciones analíticas”<sup>1038</sup>, introducidas sólo por el concepto discursivo que ellos consideraban instrumento mediocre burgués. Este camino alternativo no era minusvalorado frente a la forma lógica-científica, por el contrario, señalaban el origen mítico del patrimonio humano. La interpretación de la realidad por el camino de las emociones no equivalía a la arbitrariedad y a la falta absoluta de leyes, sino que el pensamiento mítico tenía sus propias leyes y sus propios medios de expresión, sólo bastaba dejarse guiar por ellos. El mismo Baroja señala la parcela a la que está destinada el arte de su época:

El arte creo que debe ser más que nada sensación. Hace quinientos años no era eso. El arte tenía idea y sensación; pero hoy el elemento de idea se ha incorporado a la ciencia, y el elemento de violencia y de pasión ha quedado del dominio del arte, sobre todo de la música. (*Ensayos*, I, 279)

El anhelo por buscar un espacio primigenio donde el ser se desvelara en su desnudez, sin obstáculos lingüísticos lógicos que impidieran llegar a él, y poder llegar a comprender la auténtica realidad, sin barreras entre el sujeto y el objeto, es algo que

---

la perennidad de una sustancia. Porque la memoria, permitiendo volver sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo. La memoria pertenece al terreno de lo fantástico puesto que arregla estéticamente el recuerdo. La memoria es poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido, como la pequeña magdalena del *Temps perdu*. Este poder reflexógeno sería el poder general de la vida; la vida no es devenir ciego, es poder de reacción, de retorno. La organización que hace que una parte se vuelva dominante en relación a un todo, es la negación del poder de equivalencia irreversible que es el tiempo. La memoria, como la imagen, es esa imagen supletoria por la que un fragmento existencial puede resumir y simbolizar la totalidad del tiempo recuperado.” *Ibidem*, pp. 383, 384.

<sup>1036</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, cit., p. 342.

<sup>1037</sup> Cassirer, E.: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 16.

<sup>1038</sup> *Ídem*.

algunos teóricos de la literatura actual relacionan con el concepto posmoderno de la *traza*. Según Derrida, el lenguaje del que disponemos, después de siglos de dominio del pensamiento metafísico, es un vehículo negativo para construcción y la expresión fiel de significados, de forma que el “logocentrismo”<sup>1039</sup> venía a significar el obstáculo fundamental del pensamiento directo y puro. El que el pensamiento dominante se haya apoyado tradicionalmente en categorías binarias de existencia y esencia, sustancia y accidente, potencia y acto y no en categorías puras, exentas de una definición diferencial y dualista engañosas, excluyen al pensamiento humano de la posibilidad de recuperar la *traza* de la razón, es decir, de alcanzar un espacio puro de significación, prediferencial, previo a los esquemas logocéntricos y metafísicos formados posteriormente y que alejan al ser del significado originario que se encontraba en ese espacio, en la *traza*.

Esta concepción derridiana de buscar dicho alejamiento prediferencial parece paralela a la idea romántica de emplazar el absoluto poético en un espacio radicalmente ajeno a las consistencias de la palabra para llegar a una realidad más allá de la limitada experiencia histórica. No obstante, hay un aspecto esencial que diferencia la estética romántica de la filosofía deconstruccionista, y es que, según García Berrio, la filosofía romántica afirma, en lugar de diseminar, su confianza ilusoria y resignada en la aproximación a las trazas más inaccesibles, espirituales e ideales de cualquier forma de verdad absoluta: “De ahí la confianza del espíritu romántico en la iluminación estética de la poesía.”<sup>1040</sup> El profesor García Berrio apuesta por una comprensión de las ideas deconstruccionistas y propone una integración positiva de esta en la teoría literaria, siempre que se saquen “excelentes experiencias de las causas de la deconstrucción; no así de las propias consecuencias de la fatal lógica-antilógica de ésta.”<sup>1041</sup> El seguir por esta dirección integradora responde a la necesidad de atender a la globalidad crítica para un enriquecimiento plural de la teoría, y a su vez, de la obra literaria concreta. Siempre y cuando no atente a los fundamentos de aquella y de ésta. Pues la sospecha de la

---

<sup>1039</sup> “El logocentrismo es la metafísica de la escritura fonética que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que el etnocentrismo más original y poderoso.” Derrida, J.: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, p. 7. Para Derrida el logocentrismo, la metafísica del pensamiento occidental basada en la “proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido”, impide el pensamiento genuino, original, puesto que aquel está cargado de prejuicios insoslayables. Así pues, la única conclusión a la llega el filósofo es que “pensar es lo que sabemos que todavía no comenzamos a hacer.” *Ibidem*, p. 126.

<sup>1040</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, cit., p. 269.

<sup>1041</sup> *Ibidem*, p. 267.

impotencia de la escritura frente al secreto del más allá, a la que se adhiere el pensador existencialista puede ser un impulso para nuevos acercamientos teóricos, siempre y cuando no se acepte únicamente la opción final “por el blanco o por el silencio y su crítica del espacio pleno de la palabra como falsificación radical del vacío.”<sup>1042</sup> Una vez más se encuentra el argumento de autoridad en las palabras de Baroja el cual explica sencillamente que ese ir a “la sensación de las cosas” (*Ensayos*, I, 278), a los contenidos emocionales o volitivos del ser humano, sólo es resultado de lo que realmente constituye la razón de ser de la obra de arte, la fuerza de la vida y del pensamiento: “Las obras de Shakespeare me parecen como un jardín que tiene un trazado artificial, pero en donde la fuerza de la vida y del pensamiento rompe ese trazado e invade los caminos de una manera alegre” (*Ensayos*, I, 275). Esta búsqueda de la sensación, de la vida, detrás de cualquier trazado artificial, era el fin de las grandes obras universales:

Los motivos morales son que ni en Shakespeare ni en Velázquez se nota la tendencia a moralizar. Son extrarreligiosos, extrapolíticos, como espejos de la naturaleza que no someten las imágenes a ninguna idea anterior. Representan la vida casi con la misma indiferencia que el río refleja los árboles de la orilla (*Ensayos*, I, 277).

Aunque, como apunta Domínguez Caparrós, algunas estrategias de lectura deconstruccionista puedan ser útiles a la teoría literaria<sup>1043</sup>, esta tiene que tener en cuenta que la deconstrucción es una actitud filosófica que niega al pensamiento humano la posibilidad de adquirir un sentido mediante el instrumento lingüístico “porque el signo no es la cosa, sino un significado derivado de la cosa.”<sup>1044</sup> Como la

---

<sup>1042</sup> García Berrio, A.: “Más allá de los ismos: sobre la imprescindible globalidad crítica”, en *Introducción a la crítica literaria actual*, Aullón de Haro, P. (ed.), Playor, Madrid, 1984, pp. 349-387, p. 384.

<sup>1043</sup> “Podría decirse que la deconstrucción es una crítica radical de las adherencias metafísicas que la historia ha dejado en nuestra forma de emplear el lenguaje para pensar. Evidentemente, hay que partir de una actitud de sospecha que lleva a descubrir las paradojas expresivas del lenguaje, como manifestación de las contradicciones intrínsecas a todo sistema. El análisis minucioso y la actitud crítica (sospechosa) justificarían la consideración de la deconstrucción como una hermenéutica inmanente.” Domínguez Caparrós, J.: *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2004, p. 416. Por su parte Peretti comenta algo similar, al decir que los estudios deconstruccionistas introducen “un germen de insatisfacción incesante y de constante desasosiego en el apacible confort y familiaridad en el que se encuentra actualmente el pensamiento.” Peretti, C. de: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 21.

<sup>1044</sup> De Man, P.: *Alegorías de la lectura*, traducción de Enrique Lynch, Lumen, Barcelona, 1990, p. 22. Para De Man tanto la literatura como la crítica son “el lenguaje menos fiable con que cuenta el hombre para nombrarse y transformarse a sí mismo.” *Ibidem*, p. 33. Por su parte la filosofía derridiana muestra que el signo no se enlaza en un concepto: “Desde que surge un signo, comienza repitiéndose. Sin eso, no sería signo, no sería lo que es, es decir, esa no-identidad consigo que remite regularmente a lo mismo. Es decir a otro signo que, a su vez, nacerá al dividirse.” Derrida, J.: *La escritura y la diferencia*, Traducción de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 405.



“diseminación”<sup>1045</sup> centra sus análisis en la imposibilidad de obtener sentido en el texto<sup>1046</sup>, guarda una relación de conflicto con la teoría literaria, puesto que le niega a la teoría la posibilidad de su existencia. Manuel Asensi llega a opinar de forma parecida a García Berrio cuando afirma que la deconstrucción no debería permanecer “fuera del cuadro de la teoría literaria.”<sup>1047</sup> Más bien, lo que habría que reconocer es que hablar de la deconstrucción como teoría lingüística o literaria resulta inadecuado.<sup>1048</sup> Para César Nicolás lo que ocurre es que determinada crítica ha pasado a usar a Derrida para la práctica de la interpretación literaria, pero eso no significa que sea un método teórico más:

Hemos dicho que, ante todo, la deconstrucción es una actividad, una estrategia; una nueva práctica de lectura y tratamiento de cualquier tipo de texto (filosófico, científico, literario); un discurso sobre otro discurso, una escritura. Mauricio Ferraris advierte que lo que llamamos deconstrucción no es tan siquiera una teoría crítica, sino un archipiélago de actitudes.<sup>1049</sup>

En definitiva la tesis integradora de Berrio con respecto al deconstruccionismo no es más que, como apuntaba Domínguez Caparrós, considerarla como “un tipo de práctica textual”<sup>1050</sup>, pero no como una escuela de crítica literaria puesto que “funciona como lo otro de la crítica literaria.”<sup>1051</sup> Si el método deconstruccionista parte de una negación radical del significado es incompatible con una ciencia de la literatura basada

---

<sup>1045</sup> Manuel Asensi indica que el mismo Derrida sustituyó el término deconstrucción por diseminación porque aquel le parecía una palabra equívoca. Asensi cita a Sarah Kofman, la cual argumenta el riesgo de esta escuela en querer escribir un discurso con sentido cuando piensa que la escritura es un juego sin sentido. Véase Asensi, M.: “Estudio introductorio” a *Teoría literaria y deconstrucción*, Asensi, M. (ed.), Arco Libros, Madrid, 1990, pp. 9-78, p. 15.

<sup>1046</sup> “La iterabilidad del signo supone la separación de la forma significante del referente, así como de toda intención de significación actual, de todo emisor, receptor o contexto.” Asensi, M.: *ob. cit.*, p. 43.

<sup>1047</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1048</sup> “La deconstrucción no puede entenderse como una teoría sobre la lengua literaria, antes bien funciona como una modalidad concreta de lectura de textos que subvierte el principio medular de la crítica: la idea de que un texto posea una suerte de fundamentos para una lectura adecuada.” Véase Pozuelo Yvancos, J.: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 132. Para Pozuelo la deconstrucción cuestiona las nociones más asumidas por la teoría literaria: “que el texto posea un sistema lingüístico básico para su propia Estructuralidad, que posea unidad orgánica o un núcleo de significado descifrable.” *Ídem*. Por lo tanto, según el crítico, “no es una teoría lingüística, sino un modo de leer (releer) la filosofía y los discursos de las ciencias humanas.” *Ibidem*, p. 133.

<sup>1049</sup> Nicolás, C.: “Entre la deconstrucción”, en Asensi, M. (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, cit., pp. 307-334, p. 313.

<sup>1050</sup> Asensi, M.: *ob. cit.*, p. 75.

<sup>1051</sup> Domínguez Caparrós, J.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 421. El mismo Derrida es consciente de las limitaciones de una teoría que vaya contra el orden de la razón: “sólo se puede protestar contra ella en ella, que sólo nos deja, en su propio terreno, el recurso a la estratagema y a la estrategia. la revolución contra la razón sólo puede hacerse en ella misma.” Derrida, J.: *La escritura y la diferencia*, cit., p. 54.

en la “reflexión sobre la construcción (plural) del significado literario.”<sup>1052</sup> Sin embargo, la contrastación e integración de algunas de sus ideas al campo literario pueden ser útiles en virtud del método dialéctico que se impone actualmente en el estudio del fenómeno literario; además, evitan esa gran problemática que ha perseguido siempre a la crítica literaria, la parcialización de sus propuestas:

Uno de los elementos más importantes en las crisis actuales de la Teoría literaria me parece que es la innegable desproporción entre los adelantos formalistas de la crítica moderna en el conocimiento de la estructura material-verbal del texto literario, en contraste con el grado muy inferior de conocimientos y de experiencia sobre otras dimensiones conceptuales, imaginarias o estéticas constitutivas del texto artístico, las cuales son decisivas para las propiedades de literariedad o de poeticidad que se le atribuyen. El segundo factor que incide en la actualidad problemática de la crítica, puede atribuirse a la reciente tendencia a sobrevalorar el espacio del receptor. [...] Lo problemático en todos estos casos consiste siempre, a mi juicio, en la parcialización radical casi inevitable de las propuestas.<sup>1053</sup>

Por ello, es interesante indagar en ese espacio prelógico, mítico y simbólico para la estética romántica y, por consiguiente, para la literatura de fin de siglo. Ahora bien, la respuesta a la búsqueda de una verdad esencial, de un conocimiento más allá de la materialidad del significante, no es un vacío de significado en el texto, ni su diseminación, ni la indiferenciación de lo que es literatura y de lo que no es, sino que, por el contrario, es una reafirmación del alto valor simbólico que pueden adquirir algunos textos poéticos distinguiéndose de otros, pues “el *cómo* de la significación es para la literatura en general mucho más importante que el *qué* significado.”<sup>1054</sup> La obra literaria tiene “una poética clara: la convicción de que nada hay en el lenguaje de un poeta que lo salve si ese lenguaje es solamente lenguaje, palabra y no resultado de una experiencia de vida.”<sup>1055</sup> El mismo Baroja reflexiona sobre el asunto y concluye que una teoría planteada desde una visión radical sin posibilidad de diálogo, puede que logre adquirir una fácil originalidad científica pero que no lleva casi nunca a ninguna parte.

---

<sup>1052</sup> Nicolás, C.: *ob. cit.*, p. 308.

<sup>1053</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 14.

<sup>1054</sup> *Ibidem*, p. 266. Es en el cómo donde la poesía encuentra su qué diferencial. La connotación poética es denotativa en el ámbito artístico, a la cual le pertenecen ciertos contenidos peculiares, especialmente de naturaleza sentimental, que no están en la comunicación denotativa. Véase Aguiar e Silva, V.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 81.

<sup>1055</sup> Pozuelo Yvancos, J.: *Poéticas de poetas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 277. Y apostilla el crítico: “Porque el lenguaje de la poesía es o no es en la medida en que sirva para apresar los estadios de lo vital.” *Ídem*. Unamuno escribirá al respecto que la literatura no podía ser algo especial y diferenciado que discurriera aparte del mundo de la ciencia: “la literatura es una interrogación. A hacer brotar la flor, precursora del fruto, concurren raíces, tronco y follaje.” Unamuno, M. de: “Los Cerebrales”, en *Panorama de la generación del 98*, Granjel, L. S. (ed.), Guadarrama, Madrid, 1959, pp. 332-334, p. 334.

Por tanto el autor vasco recomienda huir de esas teorías que deliberadamente buscan aparecer como originales pero que no tienen siempre mucho porvenir y, como contrapartida, la conveniencia del teórico de ser un soldado raso antes que jefe:

Yo creo que desde un punto de vista de cultura y de deseo de formarse, es perjudicial el ir deliberadamente a buscar las teorías y las zonas inexploradas, en donde es fácil significarse como original. En esas zonas se llega pronto a destacarse, pero no se avanza, y muchas veces hay que retroceder y pasar de jefe a soldado raso. Hay que huir de la fácil originalidad científica, que no lleva casi nunca a ninguna parte (*Ensayos*, II, 388).

Además, continúa diciendo sobre el éxito temporal de algunos planteamientos, pero que finalmente quedan olvidados:

No exige mucho talento aparecer como original, por ejemplo, echándose las de mago, de adivino, de teósofo, de psicoanalítico o de afinador de trigéminos; pero todo esto no tiene siempre mucho porvenir. Se puede lanzar al espacio como un cohete de colores un procedimiento mágico, que si tiene éxito resplandece un momento en el cielo y se transforma en una lluvia de chispas; pero al poco tiempo este cohete luminoso y brillante se convierte en un pobre cartucho negro atado a un junco que se queda olvidado en el suelo (*Ensayos*, II, 388).

Ese sentimiento que logra armonizar lo subjetivo y lo objetivo sólo puede originarse en la imaginación humana y ser expresada mediante la expresión poética. En Baroja encontramos este mismo espíritu de contradicción y la síntesis de conjugar el interior con el exterior del hombre con el fin de hacer más claro su paso por la vida. En su propio discurso de entrada a la Academia especificó lo que le animó a hablar de sí mismo y, a la vez, de la juventud de su tiempo:

Había pensado en hablar de la juventud de mi tiempo; pero tal desconfianza siento al referirme y al comentar hechos generales, quizá no bien conocidos por mí, que he derivado a ocuparme únicamente de mi juventud. En este tema no me pueden faltar datos ni encontrarme con un frase en latín, difícil de traducir. No creo que la tendencia a lo autobiográfico indique siempre vanidad o egolatría. Al querer hablar de la juventud de mi tiempo comenzaba a referirme, sin proponérmelo de antemano, más a la mía que a la de los demás, y me desenmascararé ante mis ojos (*Ensayos*, II, 1200-1201).

Y vuelve a mencionar la ilusión del objetivismo en el conocimiento humano:

El objetivismo es una ilusión. Sólo la estadística puede ser objetiva e imparcial, y aún no lo es del todo. Faltan casi siempre datos para un estudio documentado, sobran ideas preconcebidas, y el espectador, cronista o como se le quiera llamar de la época, no es un espejo perfecto y sin nubes. No refleja siempre con exactitud las imágenes. Todos las deformamos queriendo o sin querer (*Ensayos*, II, 1201).

Lo propio y lo ajeno, como quería Nietzsche, forman un conjunto: “sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero”<sup>1056</sup> y puesto que los mitos no son proyecciones individuales del inconsciente, sino que son ficciones oficiales consensuadas, Baroja está influenciado por este pensamiento nietzscheano. El escritor vasco escribe sobre la deformación que adquieren las imágenes de la realidad con la estilización de las ideas: “Al parecer, la deformación es necesaria. El hombre no quiere vivir de cara a la verdad; prefiere la mentira. Quizá a ésta la encuentra más atractiva y más vital” (*Ensayos*, II, 1162). Esta función social y cultural de la ficción, ya sea que ésta pertenezca a una época antigua mítica en donde su interpretación se vuelve oficial, como su uso en una época actual, de la que todavía no puede existir una comprensión global y cerrada pues le falta la necesaria “deseccación”<sup>1057</sup> temporal nietzscheana, dotan de realidad a las ficciones. Así cada generación histórica tiene su propio horizonte de ficciones.<sup>1058</sup>

Baroja señala la imposibilidad de la obra realista. Con esta postura Baroja se posiciona dentro de aquellos autores que señalan la necesidad de separar los conceptos de mimesis y realismo que, como indica Juan Frau, se han confundido más de una vez. De esta manera, recuerda el profesor Frau que el texto poético se hace creíble y coherente no tanto porque contenga sucesos realmente acontecidos, sino porque “el lector obtenga la impresión de que tales hechos pudieron o podrían tener lugar e

---

<sup>1056</sup> Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, traducción de Sánchez Pascual, A., Alianza, Madrid, 1977, p. 180. Stierle menciona que los mitos “pueden clausurar y definir el horizonte de una cultura, y no solamente el horizonte de expectativas de un lector.” Stierle, K.: “¿Qué significa recepción en los textos de ficción?”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 87-143, p. 140.

<sup>1057</sup> “La necesaria deseccación de todo lo bueno. -¡Cómo! ¿Habrá que concebir una obra precisamente como la época que la produjo? ¡Pero, si se siente más alegría, más admiración, incluso hay más que aprender, cuando no se hace así! ¿No habéis notado que toda obra nueva buena mientras se encuentra en la atmósfera húmeda de su época posee el mínimo de su valor, precisamente porque conserva todavía en gran medida el olor del mercado, del antagonismo, de las últimas opiniones y de todo lo que perece entre hoy y mañana? Después se seca, muere su *temporalidad*, y es entonces cuando adquiere su brillo profundo y su fragancia, e incluso, en algún caso, su tranquila mirada de eternidad.” Nietzsche, F.: Cfr. Stierle, K.: *ob. cit.*, traducción hecha por el autor, p. 134.

<sup>1058</sup> “La presencia social de la ficción –es decir, su reconocimiento social, que supera la pura relación de un lector aislado con una ficción aislada, y que es comparable al de las palabras mismas, ya que tiene algo de su estabilidad– crea la posibilidad de puntos de orientación objetivo-subjetivos, a partir de los cuales pueden situarse tanto el individuo como los grupos sociales. La ficción, al asumir la función de relevo de la comunicación social preparando esquemas de experiencia manifestados por vía pseudoreferencial, puede contribuir a hacer posible la identidad social. Si la ficción es concebida como relevo para la formación de una identidad social, para la preformación de la experiencia o, incluso, para la comunicación ideológica, eso quiere decir que su función no consiste en dar respuestas concretas, sino en ser, en cuanto sistema de pertinencia generalmente reconocido, un punto de orientación para la práctica cotidiana, propia o ajena.” *Ibidem*, pp. 140-141.

integrarse en el mundo de la experiencia, y eso no depende tanto de los hechos en sí cuanto de la forma de presentarlos.”<sup>1059</sup> Pues bien, para el escritor vasco nunca el realismo de un autor se parece al de otro y esto será debido a la acción individual de la imaginación creadora en cada uno de ellos; por lo que las obras realistas, ya fuera en literatura como en pintura “eran tan personales como podían serlo los pintores considerados más idealistas” (*Ensayos*, II, 1201). En su obra *La caverna del humorismo* expone explícitamente algunos desacuerdos con Ortega, y uno de ellos es la posibilidad de copiar en el arte:

La copia es crítica y no creación, dice Ortega y Gasset; yo no lo creo. No creo que se pueda copiar simplemente en el arte, sin poner algo. Si Holbein, Durero, el Tiziano y el Greco vivieran, podrían copiar los cuatro la misma figura, esforzarse en hacer un retrato parecido, y, sin embargo, cada uno le daría un carácter irremisiblemente suyo (*Ensayos*, I, 728).

Y continúa diciendo en la página siguiente: “considerar el realismo como copia servil me parece una noción completamente falsa. [...] En un sentido artístico y literario, me parece el realismo tan fecundo como el idealismo” (*Ensayos*, I, 729). Ahora bien, la importancia de la ficción en la creación poética es algo complejo y que, nuevamente, el profesor Frau advierte que conviene tener presente a la hora de descubrir su función en la sociedad. Dentro de su exhaustivo estudio sobre la teoría literaria del escritor León Felipe expone que para el poeta zamorano la poesía es válida para comprender tanto la verdad íntima del ser humano como la del universo, siempre y cuando se respeten sus propios medios, diferentes a los modos seguidos por la lógica racional de la ciencia experimental o la filosofía:

La poesía no sólo es instrumento imprescindible para conocer la realidad, sino que además crea otra realidad propia, una realidad distinta de la que existe independientemente de la poesía, pero tan válida como ella según la concepción de León Felipe. Ambas realidades, la inmediata y la poética, no pueden ser interpretadas de la misma forma, y sin con respecto a la primera la poesía es uno más de los medios para conocerla, acaso el más profundo, con respecto a la última la poesía es la forma única, exclusiva, de alcanzarla, puesto que ella misma la crea.<sup>1060</sup>

---

<sup>1059</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, cit., p. 19. A continuación, las palabras del profesor Frau confirman la idea de que la obra de arte es una creación del autor: “El oficio de escritor se fundamenta en buena medida en la capacidad de adoptar una voz y una perspectiva adecuadas, que hagan creíble y convincente el mundo que se construye y se ofrece al lector.” *Ídem*.

<sup>1060</sup> Frau, J.: *La teoría literaria de León Felipe*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2002, p. 80.

Schlegel hizo de la no aislabilidad de la obra particular su programa e intentó situarla dentro de la historia. En el movimiento histórico que va de la antigüedad a la modernidad, se constituye un horizonte abierto de ficciones que se extiende sin cesar. Según el filósofo alemán no podían fijarse cánones, reglas y modelos universales porque, si el arte era histórico, lo que en una época servía como modelo no podía servir para otra. De ahí que pensara que la modernidad también tenía sus mitos, sólo tenía que descubrirlos. Desde el prerromanticismo ya se empezó a plantear si el modo en que la razón se desarrollaba en la Ilustración no tenía una orientación demasiado abstracta y explicaba sus procedimientos de forma general y ahistórica. Si la explicación de cualquier asunto humano quedaba reducida al uso de la razón lógica, esto entrañaba el peligro de falsear una realidad que la experiencia hacía ver que se manifestaba de manera compleja. La enemistad que la Ilustración tuvo hacia la explicación mítica sólo se comprende por el deseo de concebir una naturaleza separada del espíritu que la piensa, cosificarla, puesto que “le era necesaria la desmitologización, es decir, la desdivinación de la Naturaleza, para poderla hacer *objeto* de conocimiento y, con ello, dominarla.”<sup>1061</sup> La Naturaleza perdía el papel de agente independiente y superior que tenía en el pensamiento cosmológico, creando como consecuencia un concepto fisicalista de la naturaleza. Por tanto, el redescubrimiento de la mitología griega y cristiana por parte del artista romántico es una clara réplica al poder omnímodo del racionalismo de la Ilustración. Marcel Raymond establece un paralelo entre la irrupción del sentimiento en la etapa romántica con la época de la Contrarreforma y del arte barroco, donde la Iglesia había orientado el impulso místico.<sup>1062</sup> Dos siglos después “le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces.”<sup>1063</sup> Mircea Eliade analiza en su libro sobre las religiones que estas describen la experiencia de lo sagrado y encuentran su sentido en la sociedad moderna puesto que “el ser humano total nunca se halla

---

<sup>1061</sup> Jamme, C.: “Ilustración vía mitología. Sobre la relación entre dominio y devoción de la naturaleza hacia 1800”, en *Revista de filosofía. Monográfico dedicado al idealismo alemán*, núm. 6, Traducción de César Moreno Márquez, ER, Sevilla, 1988, pp.7-29, p. 12.

<sup>1062</sup> Arnold Hauser realiza la siguiente descripción del período barroco: “Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo, en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu.” Hauser, A.: *ob. cit.*, II, p. 102. El autor señala que la etapa barroca ha de ser tenida en cuenta y revalorizada puesto que influye de manera determinante en la evolución artística posterior, por ejemplo, en el movimiento impresionista. *Ibidem*, p. 93.

<sup>1063</sup> Raymond, M.: *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 9.

desacralizado.”<sup>1064</sup> Según el autor, ningún ser humano puede ser reducido exclusivamente a su actividad consciente y racional, puesto que el hombre no sólo vive en un mundo histórico y natural “sino también en un mundo existencial y privado y al mismo tiempo en un Universo imaginario.”<sup>1065</sup> Y es esta realidad imaginaria, cimentada de conocimientos míticos, sueños y ficciones lo que precisamente reivindican los románticos tras la experiencia de un período positivista bajo el dominio de la razón abstracta. Con el auge del romanticismo las fronteras entre el sentimiento de lo subjetivo y el de lo objetivo quedan nuevamente borradas, y “el universo es devuelto al dominio del espíritu.”<sup>1066</sup> No obstante, esta revalorización del conocimiento mítico no perjudicará a la razón ilustrada, más bien, jugará a favor de esta al ampliar y completar sus postulados.<sup>1067</sup>

Son el equilibrio entre la razón y la imaginación y la atención a la belleza moral las cualidades preferidas que Sobejano ve en los intelectuales españoles en el último

---

<sup>1064</sup> Eliade, M.: *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, Kairós, Barcelona, 1998, p. 11. Eliade ve la secularización de la sociedad como algo sólo posible en la parte consciente del hombre: “la secularización ha sido llevada a cabo con éxito en el nivel de la vida consciente. las viejas ideas teológicas, los antiguos dogmas, creencias, rituales e instituciones han sido progresivamente vaciados de sentido.” *Ídem*.

<sup>1065</sup> *Ídem*. El filósofo rumano expone su idea de que en el mundo moderno los ritos sagrados de iniciación característicos de sociedades arcaicas siguen teniendo vigencia gracias a las obras literarias. Cierto es que el rito de iniciación llevado a cabo por chamanes y curanderos para que el novicio tras unas duras pruebas emerja como otro hombre diferente al que era, ha desaparecido hace tiempo: “pero los símbolos y escenarios iniciáticos sobreviven a nivel inconsciente, especialmente en los sueños y en los universos imaginarios.” *Ibidem*, p. 169. Por ello, dice el autor que si normalmente se desmitifica una conducta o una creación cultural para encontrarle su significado real, en la actualidad se tiene que intentar hacer una desmitificación a la inversa, esto es extraer los elementos sagrados que se encuentran camuflados en la obra literaria: “En un mundo desacralizado como el nuestro, lo sagrado está presente y es activo principalmente en los universos imaginarios. Pero las experiencias imaginarias forman parte del ser humano total, y no son menos significativas que sus experiencias diurnas. Esto significa que la nostalgia de pruebas y escenarios iniciáticos revela el anhelo del ser humano actual de conseguir una renovación total y definitiva, una *renovatio* capaz de cambiar radicalmente su existencia.” *Ibidem*, p. 170. De ahí que Schlegel, como se ha apuntado anteriormente, viera la necesidad de que la modernidad creara sus propios mitos. Estos no eran más que relatos en los que se narraría los orígenes de algo que ha empezado a ser y que tiene en cuenta la totalidad del ser, su parte consciente, pero también su espiritualidad: “Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobre-natural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día.” Eliade, M.: *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 17.

<sup>1066</sup> Raymond, M.: *De Baudelaire al surrealismo*, cit., p. 11.

<sup>1067</sup> “Se trata del programa de una sensibilización de la razón ilustrada que, con ello, también debe hacerse accesible a los estratos sociales que habían sido tradicionalmente descuidados por la Ilustración. Con su comprensión antropológico-sociológica de los mitos, el joven Hegel abordaba la concepción de un vínculo que abarcara todos los estratos del pueblo y de una compenetración entre fuerzas del entendimiento y sensibilidad, y, por tanto de una totalidad del hombre que debía ser reconstruida. Pero esta reconstrucción de la totalidad moral del individuo sólo es posible, tal es la convicción de Hegel, por medio de la Ilustración de todo el pueblo.” Jamme, C.: *ob. cit.*, p. 15.

tercio del siglo XIX.<sup>1068</sup> Baroja valora el uso del mito para la vida práctica: “tiene a veces la mentira más valor que la verdad. Los mitos viven tanto y valen tanto en la práctica como las realidades” (*Ensayos*, I, 661). El hombre modernista, al igual que el romántico, sabía del relativismo en todos los órdenes de la vida: “Hombrismo y egotismo, de aquí no podemos salir. El hombre es la medida de todas las cosas. Los datos de nuestra conciencia son tan subjetivos como nuestras proyecciones” (*Ensayos*, I, 709). Y continúa afirmando: “no encontrando el mundo hecho a nuestro gusto, lo descomponemos y lo rehacemos a nuestra imagen y semejanza” (*Ensayos*, I, 710). Cuando Baroja usa el término relativismo lo usa con dicha acepción: “Llamo relativismo al sistema que se basa sobre lo pasajero, sobre lo que no es trascendente ni absoluto” (*Ensayos*, II, 1276). Y líneas después especifica ese relativismo filosófico apoyándose en la conocida frase de Protágoras: “El relativismo filosófico tiene su fórmula más perfecta y más sencilla en la frase de Protágoras: el hombre es la medida de todas las cosas, de las posibles como posibles y de las imposibles como imposibles.” (*Ensayos*, II, 1276).

Schlegel había aprendido de Kant que la verdadera realidad, el noumèno, el en-sí de las cosas, era incognoscible. El hombre sólo podía conocer del mundo de los objetos su manera de percibirlos. Y de la misma manera el escritor vasco reconoce la deuda que el pensamiento relativista tiene con el filósofo de Königsberg: “Cuando Kant considera los tres conceptos que tenemos para abarcar el mundo exterior, espacio, tiempo y causalidad, como formas de nuestra intuición psicológica y no como realidades que están fuera de nosotros, llega al máximo de relativismo.”<sup>1069</sup> Como discípulo de Heráclito afirma varias veces que el ser cambia y evoluciona constantemente, por lo que no hay nada absoluto e inmutable. Pío Baroja subraya en sus escritos ensayísticos muchas veces que incluso la ciencia no se escapa a este conocimiento subjetivo y

---

<sup>1068</sup> “Asistían al creciente descrédito del racionalismo y buscaban la verdad en la naturaleza y en la propia conciencia del vivir, trascendidas ambas de idealidad.” Sobejano, G.: “Conclusiones”, en *Pensamiento y literatura*, cit., pp. 357-363, p. 359.

<sup>1069</sup> *Ensayos*, II, 1276. Y páginas posteriores vuelve a comentar que Kant era enemigo de las teorías absolutistas: “Su espíritu crítico y su amor por la verdad le llevó a dudar del mundo exterior y a no afirmar más que los medios personales del conocimiento” (*Ibidem*, p. 1283). Baroja al hablar en este artículo titulado “El relativismo en la política y en la moral” menciona a grandes filósofos escépticos que abrazan el relativismo en todo, y lo hace en un intento por adscribirse el mismo Baroja a esta corriente de pensamiento. Afirma que en estos hombres “la idea fija, la retórica, el fuego y la tendencia a la persuasión no se han dado en los hombres de gran altura” (*Ídem*). Él, relativista convencido, se identifica con estos grandes hombres que en vida no fueron reconocidos por las masas, pues “nunca las teorías relativistas han ejercido acción en las masas” (*Ídem*).



parcial. Entre los partidarios de esta el autor igualmente ve “una gran cantidad de confianza, de fe, de algo intuitivo e irracional” (*Ensayos*, II, 388). Y añade: “Confiamos en los hombres científicos de altura, creemos en su probidad y en su desinterés; pero esta confianza no es de orden científico” (*Ensayos*, II, 388). Todo conocimiento, incluido el científico, no puede distanciarse ni sobrepasar sus principales rasgos, ser humano y relativo:

El político, el religioso y el cientifista no tienen más remedio que decidirse por una fe implícita, como decían los teólogos, porque no pueden conocer toda la armazón de la disciplina que practican. Además, que la política, la religión y la ciencia pueden ser diferentes; pero el hombre es igual, y cree en lo que cree de la misma manera. Dejando estas cuestiones un poco de lado, hay que reconocer que la ciencia tiene una solidez bastante grande para cobijar al que se aloja en ella. Naturalmente, no puede pasar de ser humana y relativa. El lamentarse de ello es una locura (*Ensayos*, II, 389).

Esta opinión demostraría la influencia sobre el escritor vasco de la teoría romántica, al entender este que el arte no era imitación de la realidad exterior, sino expresión de aquello que el sujeto llevaba dentro. Que el arte bello fuera arte del genio, según Kant, era prueba inequívoca de que el arte era creación.<sup>1070</sup> La manera en que el poeta revelaba su genio creador era a través de la fusión de dos fuerzas: el entendimiento y la imaginación.<sup>1071</sup> Baroja diferencia el conocimiento científico del que se obtiene de la vida mediante un simbolismo judaico, el del árbol de la ciencia y del árbol de la vida: “se puede asegurar que no se injertan las ramas de un árbol en otro. El culto, la superstición y el milagro son ramas del árbol de la vida; el determinismo es rama del árbol de la ciencia” (*Ensayos*, II, 391). Sabe que el trascendentalismo, el interés por los problemas del hombre por dentro, pertenece al árbol de la vida, mientras

---

<sup>1070</sup> “El genio es diametralmente opuesto al espíritu de imitación.” Kant, I.: *Crítica del juicio*, cit., p. 153. Para Kant el genio es una facultad innata del artista, era “la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.” *Ibidem*, p. 152. Es por esto, que el filósofo arguye que los principios de la filosofía natural de Newton, por grande que fuese su inteligencia, podía muy bien aprenderse, “en cambio, no es posible aprender a componer poesía con ingenio por detalladas que sean las reglas de la retórica y por excelentes que sean sus modelos. La causa de ello está en que Newton pudo presentarse, no sólo a sí mismo sino a cualquier otro, y de modo perfectamente claro y susceptible de imitación, todo el proceso que tuvo que seguir desde los primeros elementos de la geometría hasta sus grandes y profundos descubrimientos; en cambio, ni un Homero ni un Wieland puede mostrar cómo surgieron y se ensamblaron en su cabeza sus ideas tan fantásticas y, no obstante, tan llenas de sentido, porque no sabiéndolo siquiera ellos mismos, mal podrían enseñarlo a otros.” *Ídem*.

<sup>1071</sup> *Ibidem*, p. 161. No obstante, a pesar de que la idea estética sea la representación de la imaginación asociada a un concepto y por tanto, de ahí la necesidad de contar con el entendimiento; a continuación, Kant expone que en el campo estético, la imaginación es libre de proporcionar un material que avive las fuerzas del conocimiento y “que ninguna ciencia puede enseñar ni ninguna diligencia aprender” y es el de “descubrir ideas para un concepto dado, acertando, por otra parte, a expresarlas.” *Ídem*.

que “el hecho comprobado es la única base de la ciencia” (*Ensayos*, II, 393), aunque esta tampoco es exacta:

La ciencia no puede cerrar el círculo de los conocimientos más que dando hipótesis en calidad de hipótesis; cuando lo cierra deja de ser ciencia y se convierte en un sistema teleológico. La ciencia no puede hacer más que alejar el eterno enigma. Al lado de un hecho nuevo que se descubre aparecen varios desconocidos, y así se sigue siempre en la misma progresión, cada vez con más número de datos, y cada vez con más número de incógnitas (*Ensayos*, I, 548).

Lo sobrenatural, el milagro, no significa nada dentro del campo científico. Baroja es conocedor de la capacidad del texto literario de hacer eterno un momento y, paralelamente, lograr que aquel se impregne de la esencia del tiempo. El pasado histórico, no el del dato estadístico y oficial, sino el que inmortaliza a “individuos subalternos, del montón, moldeados por el ambiente, y muchas veces sacrificados por las circunstancias” (*OC*, VI, 257). Es por esto, que Laureano Bonet ve el ensayo como la forma idónea para aquellos que intentan anudar “el rigor analítico y el psiquismo capturado con el uso metafórico de la lengua.”<sup>1072</sup> Cuando el escritor habla de la temporalidad fugaz del ser humano debía quedar envuelta en la ficción literaria para hacerse perenne:

Hay libros a los cuales el escritor pretende esterilizar de elementos de actualidad, desprender de ellos el olor y el sabor del tiempo, quizá con la esperanza, esperanza ilusoria y quimérica, de darles un carácter perenne, en cambio, en otros, no sólo no huye del color y del sabor de la época, sino, por el contrario, lo acentúa deliberadamente, impregnándolos lo más posible de la esencia del tiempo.<sup>1073</sup>

El texto es una entidad comunicativa que no se agota en su superficie material. Este sería sólo un *esquema* textual, sobre el que actúan componentes de tipo conceptual, emocional y sobre todo imaginario, que trascienden la materialidad lingüística del texto, aunque no pueden existir con independencia del esquema lingüístico. El texto es un ejemplo perfecto de la visión dualista que hay en la vida para todo “en la literatura y en la vida corriente: espíritu y materia, realismo e idealismo, forma y fondo: Don Quijote y Sancho” (*Ensayos*, II, 1211). Don Pío se da cuenta de que es el instrumento simbólico el

---

<sup>1072</sup> Bonet, L.: “La sangre del pelicano: Goethe y las letras de la Restauración”, *Pensamiento y Literatura*, cit., pp. 89-107, p. 106. Bonet afirma que el cauce expresivo ideal en esta época finisecular es el ensayo porque en este “conviven lo lírico y lo ideológico: es un discurso donde pueden cabalmente plasmarse los ‘sentimientos reflexionados’ que proponía Alas, en fórmula afín a Larra: síntesis no lejana a la armonización entre lo afectivo y lo racional.” *Ídem*.

<sup>1073</sup> *Ídem*.

que ha de utilizar cualquier conocimiento que pretenda ir más allá de la materialidad de lo real. Porque traspasar la evidencia del dato comprobado supone un acercamiento distinto, una aprehensión milagrosa de la realidad, en donde el significado se vuelve ambivalente y plurisignificativo. El texto literario supera al esquema lingüístico cuando aquel se vuelve simbólico: “En el milagro hay siempre el deseo de que el objeto de palo sea al mismo tiempo de hierro, que lo blanco sea negro, que lo creíble sea increíble, y esto es lo que no puede ser, dentro de lo puramente racional de la inteligencia humana” (*Ensayos*, II, 392). Porque la lógica racional no penetra en la zona espiritual, la ciencia no puede abarcar más, su dominio es el del determinismo, “lo que esté fuera de ese campo podrá existir o no, pero no cae dentro de la esfera de la acción de la ciencia” (*Ensayos*, II, 394). El poeta es un visionario que cree en la palabra mítica, mágica, y “como toda idea mágica, está fuera de lo científico, en otra región, en la región de las entelequias posibles o imposibles” (*Ensayos*, II, 394), de ahí su apelación al mundo imaginario como el hallazgo de una realidad sobrenatural nacida de un deseo, una manifestación de la voluntad individual.

Por lo tanto, como requiere el profesor García Berrio, los estudios literarios deben pasar de la inmanencia del texto material a una “poética de la imaginación”<sup>1074</sup>, donde se profundice y generalice en los datos psicológicos, simbólicos o imaginarios de las obras, hasta llegar al estrato de los universales arquetípicos, debido a que sólo en la construcción imaginaria radica el origen definitivo y genuino de la poeticidad. Pues el lenguaje poético, desde su origen, no sería solo un producto del ingenio de los escritores, sino un modo necesario de expresión que constituía “el lenguaje habitual de todos los primitivos y no sólo de los poetas.”<sup>1075</sup> Sirva como ejemplo recordar las sabias palabras de Huarte de San Juan cuando expone las propiedades que debería tener para persuadir un buen orador:

---

<sup>1074</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 327.

<sup>1075</sup> Villa, R. de la: “Introducción” a Vico, G.: *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, 1995, p. 24. Así, lo explica el propio humanista G. Vico en su obra: “Por todo esto se ha demostrado que todos los tropsos que hasta ahora se ha creído que habían sido descubiertos ingeniosamente por los escritores, fueron modos necesarios de expresarse de todas las primeras naciones poéticas, y en su origen tuvieron su sentido propio nativo; pero, después, al desarrollarse la mente humana, y al hallarse las voces que significan formas abstractas, los géneros que comprenden sus especies, o las partes pertenecientes a un todo, esas expresiones de las primeras naciones fueron convertidas en transposiciones.” Vico, G.: *Ciencia nueva*, cit., p. 200. La revalorización del lenguaje poético como el primer sistema de pensamiento de la humanidad fue después una idea clave en el Romanticismo.

Lo primero que ha de tener el perfecto orador, teniendo ya el tema en las manos, es buscar argumentos, y sentencias acomodadas con que dilatarle y probarle; y no con cualesquiera palabras, sino con aquellas que hagan buena consonancia en los oídos. [...] Esto cierto es que pertenece a la imaginativa, pues hay en ello consonancia de palabras graciosas y buen propósito en las sentencias. La segunda gracia que no le ha de faltar al perfecto orador es tener mucha invención o mucha lección. Porque si está obligado a dilatar y probar cualquier tema que se le ofreciere con muchos dichos y sentencias traídas a propósito, ha menester tener muy subida imaginativa, que sea como perro ventor que le busque y traiga la caza a la mano, y, cuando faltare qué decir, lo finja como si realmente fuera así.<sup>1076</sup>

Los tropos no son simplemente un adorno del pensamiento sino que constituyen un eficaz instrumento de conocimiento, principalmente la metáfora. La parte material de la estructura textual sólo es la huella física de una actividad signíca e imaginaria de expresión y de intercambio comunicativo mucho más compleja y trascendente. En él tienen que estar, si está artísticamente logrado, “todas las pistas de la actividad fantástica y conceptual del emisor.”<sup>1077</sup> Finalmente, el camino señalado por Ricoeur de realizar un estudio teórico integrativo es el mejor camino. Una hermenéutica integrativa, como bien dice César Nicolás, debe tener en cuenta cada uno de los factores implicados en el proceso comunicativo (emisor, mensaje y receptor) y tratar de integrar la *intentio operis* y la *intentio lectoris* pero, sin abandonar la *intentio auctoris*:

La interpretación es un proceso fenomenológico e histórico: no existe un significado único o restrictivo, una interpretación ni literal ni universalmente válida de los textos. El texto está inmerso en la historia, como el autor y el intérprete: entre el mundo presente del intérprete y el mundo original y pasado de la obra (tamizado por la tradición histórica de sus posteriores recepciones) se impone una integración, un diálogo, una relación y comprensión interactiva.<sup>1078</sup>

La interpretación vista como un proceso histórico, y como tal, no puede ser unilateral y estática. Tanto el círculo hermenéutico gadameriano como el horizonte de expectativas de Jauss sólo profundizan en algo que ya expusieron los escritores a principios del siglo XX en las obras literarias más significativas. Muchos de ellos no escriben ya para comunicar una historia determinada con un argumento de principio a fin, sino para hacer una crítica de lo inadecuado del lenguaje lógico como instrumento

---

<sup>1076</sup> Huarte de San Juan, J.: *Examen de ingenios para la ciencia*, cit., p. 190.

<sup>1077</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura*, p. 330.

<sup>1078</sup> Nicolás, C.: “Entre la deconstrucción”, *ob. cit.*, p. 329. Frente a la hermenéutica de la sospecha, que desconfía de tanto del autor como de la obra, aparece una nueva hermenéutica de raíz semiótica y pragmática: “la hermenéutica de Ricoeur, fundada en el sentido, revisa críticamente su perspectiva de análisis y creación. Introduce la escritura y su especificidad derridiana, pero recuperando el sujeto (autor e intérprete), el sistema (los códigos), la historia y el mundo, como elementos interactivos. Su proyecto de comunicación tiene, a mi juicio, más complejidad, mayor alcance y relieve.” *Ibidem*, p. 330.

para expresarse. El correlato objetivo, la teoría de las correspondencias, la técnica impresionista, no son más que códigos alternativos que ensaya el artista moderno para profundizar en esa parte velada del ser humano, su parte inconsciente, emocional o mítica, y que el poeta sólo encuentra en su imaginario individual y colectivo: “¿Cómo rechazar ningún resplandor que pueda esclarecer la turbia condición de la naturaleza humana, su esencia y su metabolismo? (MHA, III, 7) Una problematización del lenguaje expuesto en la obra como reflejo de la compleja realidad inabarcable. De la misma forma que el benjuí, el incienso, el almizcle y el ámbar cantan los delirios del sentido y del alma<sup>1079</sup>, los intelectuales de principios del siglo XX con sus artículos en la prensa y sus meditaciones en una amplia obra ensayística consiguen, lo que para Francisco Ayala pertenece a la creación literaria y que denominó la “transustanciación estética del contenido intelectual”<sup>1080</sup>, que el enunciado intelectual se vuelva subjetivo, sea vivido como experiencia personal y quede transferido al plano imaginario mediante formas bellas. Un concepto ético de la literatura que a través de unos géneros personalistas, intimistas, como el ensayo o la autobiografía, hablan del mundo:

El interés de los simbolistas del siglo XIX por la Edad Media y su iconografía, así como por su filosofía y sus motivos, no resulta, a la luz de estos autores, meramente esteticista, sino que está asentado en un profundo deseo de justificar sus preocupaciones existenciales. Una vez más estética y ética van unidas. Existe un trasfondo espiritual y filosófico, e incluso teológico, en el movimiento artístico del simbolismo.<sup>1081</sup>

Unos géneros que ven en lo particular lo general, que habla del hombre y al mismo tiempo, sin proponérselo, de su realidad histórica, pertenecen ineludiblemente al espacio literario. El poeta Baudelaire en sus ensayos de crítica literaria subraya que ésta es la concepción moderna del arte: “¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo.”<sup>1082</sup> Para la filosofía orteguiana, la única realidad radical del hombre era la vida, y la única vía para llegar a esta era a través de una razón

---

<sup>1079</sup> “Como el benjuí, el incienso, el almizcle y el ámbar, / que tienen un afán de cosas infinitas / y cantan los delirios del sentido y del alma.” Baudelaire, Ch.: “Correspondencias”, cfr. Torre, E.: *33 poemas simbolistas*, cit., p. 27.

<sup>1080</sup> Ayala, F.: “Reflexiones sobre la estructura narrativa” en *Los ensayos. Teoría y crítica*, cit., pp. 387-430, p. 411. El autor explica que las palabras del pensamiento poetizado nos afectan no tanto por su “halago sensual tanto como por el sentido profundo de lo que expresan; no nos tocan sólo por cómo suenan, sino sobre todo por lo que dicen. O –mejor dicho– por decir lo que dicen como lo dicen. El contenido intelectual se ha transformado en sustancia poética.” *Ibidem*, p. 415.

<sup>1081</sup> Utrera, M<sup>a</sup>. V.: *El simbolismo poético*, cit., p. 23

<sup>1082</sup> Baudelaire, Ch.: *Arte y modernidad*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, p. 149.

vital que comprendiera al individuo y a su circunstancia histórica. La razón vital en Ortega entendía que la realidad se organizaba en múltiples perspectivas que se complementan para organizarla. Y como lo que uno ve es realidad y no ficción, todas las perspectivas son “verídicas y auténticas.”<sup>1083</sup> Por lo tanto, era imprescindible que realismo e idealismo se dieran la mano para interpretar las circunstancias que continuamente rodeaban al hombre<sup>1084</sup>, puesto que “la vida es, suele repetir Ortega, faena poética. Yo tengo que inventar o imaginar antes el que voy a ser; se entiende, el que voy a intentar ser en vista de esa circunstancia en que me ha tocado vivir.”<sup>1085</sup> Pues bien, la única manera que tiene el hombre de hacer aprehensible su vida, de comprenderla y, de este modo, asirla, es contando su historia:

Narrar lo que a ese hombre le aconteció antes, lo que hizo en vista de su circunstancia y de la pretensión que constituye su proyecto vital. Sólo así resulta inteligible una realidad humana. Pero ocurre que el hombre no es un ente individual aislado, sino que se encuentra inserto en una sociedad, la cual es histórica. Esto significa que sólo se puede dar razón de algo humano apelando a la historia en su integridad; o, lo que es lo mismo, que la razón vital es razón histórica.<sup>1086</sup>

Baroja desarrolla en sus escritos este parecer. Entiende que paralela a la sociedad tiene que ir la novela: “las mismas evoluciones de la sociedad ha tenido la novela” (*Ensayos*, II, 1066). Esta tiene que tomar de la vida lo que ésta le da: paisajes o tipos, que en la realidad se ven como algo fragmentario y ajeno al ser humano, pero que la literatura tiene que traducirlo “de una manera sintética y completa”<sup>1087</sup>, viendo tanto en los personajes como en el ambiente esos ingredientes que fijan el espíritu de una época, lo esencial de la existencia humana y que retratan aquello que permanece mientras el hombre va cada día transformándose. Por eso, Baroja no oculta que sus tipos son

---

<sup>1083</sup> Ortega y Gasset, J.: “El tema de nuestro tiempo” en Cerezo Galán, P.: *Antología*, cit., pp. 112-117, p. 114.

<sup>1084</sup> “Porque una parte, una forma de lo real es lo imaginario, y en toda perspectiva completa hay un plano donde hacen su vida las cosas deseadas.” Ortega y Gasset, J.: “Verdad y perspectiva” en *Antología*, cit., pp. 108-112, p. 111.

<sup>1085</sup> Marías, J.: *Ortega y la idea de la razón vital*, cit., p. 37. Marías, además, muestra la idea de Ortega de que el pensamiento es una función de la vida humana, el hombre para vivir tiene que pensar: “La vida le es dada, pero no le es dada hecha, sino que tiene que hacerla en vista de la situación concreta en que se halla. Y el pensamiento aparece desde este punto de vista no sólo como un hacer, sino como una necesidad vital, como algo que el hombre tiene que hacer: como un quehacer inexorable, al que el hombre tiene que dedicarse, quiera o no, le guste o no, pueda o no, para ser hombre.” *Ibidem*, p. 53.

<sup>1086</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1087</sup> “Cuando Cervantes ideó el Quijote, había, seguramente, muchos tipos así en España. Quijotes fragmentarios, que él vio de una manera sintética y completa” *Ensayos*, II, 1006.

sacados de la realidad<sup>1088</sup> e, igualmente, justifica su gusto por documentarse, describir y narrar al hombre del siglo XIX: “porque un hombre del siglo XIX es todavía como nosotros, con una mentalidad parecida, con una indumentaria semejante, con preocupaciones casi iguales” (*Ensayos*, II, 693). Ahora bien, hay un realismo en la obra barojiana que se pondrá ante los ojos del lector como un “artificioso espejo”<sup>1089</sup>, puesto que lo visto y recordado por el escritor no es un documento frío de fechas y datos numéricos sino “arte literario supremo.”<sup>1090</sup> El mismo Ortega dejó escrito la imposibilidad de no fantasear en la interpretación de una vida:

Porque podemos elegir entre una fantasía y otra para dirigir nuestra conducta y hacer la prueba, pero no podemos elegir entre fantasear o no. El hombre está condenado a ser novelista. A fuerza de errar se va acotando el área del posible acierto. De aquí la importancia de conservar los errores, y esto es la historia. En la existencia individual lo llamamos experiencia de la vida y tiene el inconveniente de que es poco aprovechable porque el mismo sujeto tiene que errar primero, para acertar luego, y el luego es, a veces, ya demasiado tarde. Pero en la historia fue un tiempo pasado quien erró y nuestro tiempo quien puede aprovechar la experiencia.<sup>1091</sup>

Así, se confirmaría la visión de Menéndez Pidal respecto a los españoles en la literatura. Según el eminente filólogo, lo estrictamente real nunca es artístico, de ahí que el realismo español conciba la idealidad poética muy cerca de la realidad; de manera que provoca esa transustanciación poética de la realidad de la que se habló anteriormente y que toca “de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible.”<sup>1092</sup> La consecuencia de mirar la vida desde la visión personal fue el individualismo exacerbado, la autenticidad de la experiencia y un repliegue hacia el interior que sirviera de refugio para el alma romántica del poeta.

Géneros intimistas como el ensayo o la autobiografía, incluso las memorias que dotan al autor de identidad personal, inundan de subjetividad la referencialidad de los

---

<sup>1088</sup> “A Joaquín lo he sacado en mi última novela, *Las noches del Buen Retiro*. También sale en este libro otro tipo de las afueras, a quien no conocí personalmente, y que me preocupó” *Ensayos*, II, 1025.

<sup>1089</sup> Entrambasaguas, J. de: *Las mejores novelas contemporáneas*, II, cit., p. 1358.

<sup>1090</sup> *Ídem*. Comenta el crítico al respecto: “Lo visto y recordado; lo aprendido, cuanto conserva su memoria servirá de trampolín seguro para el salto prodigioso de su imaginación que creará el resto, casi todo, dándole tal verdad, a veces, que parecerá más cierto que la verdad misma, como corresponde a un realismo literario alcanzado plenamente.” *Ídem*.

<sup>1091</sup> Ortega y Gasset, J.: “Ideas y creencias” en *Antología*, cit., pp. 163-165, p. 164, 165.

<sup>1092</sup> Menéndez Pidal, R.: *Los españoles en la literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, p. 94.

hechos.<sup>1093</sup> Muchas novelas de Baroja son calificadas de ensayísticas precisamente por introducir esta visión personal del escritor en la historia narrada. Para Julián Marías sus novelas son “una enorme porción de la realidad española del siglo XX”<sup>1094</sup> precisamente por la autenticidad y sinceridad de lo que narra. Baroja centra el foco de su análisis en la descripción de la vida personal de cada uno de sus personajes porque en ellos estaba la vida “radicalmente verdadera.”<sup>1095</sup> Contar la subjetividad de lo vivido implicaba dar entrada en la novela a lo imaginario, lo pensable e intuido en el interior del personaje y, quizá, nunca expresado abiertamente en la realidad pública. Una realidad que se construía también con esa parte oscura del ser humano, por ello, mientras más realismo se pretendiera fijar, más subjetivismo adquirirían sus escritos. Y lo mismo que Adorno mantenía en sus ensayos de literatura con respecto a la posición del narrador en la novela contemporánea se puede decir del autor que escribe un ensayo o una autobiografía:

Cuanto más rigurosamente se mantiene el realismo de la exterioridad, el gesto del “así fue”, tanto más se convierte esa palabra en un nuevo “como si”, tanto más crece la contradicción entre su pretensión y el hecho de que no fue así.<sup>1096</sup>

No obstante, el ensayo, aunque género literario, es estudiado como un género argumentativo de carácter referencial. En opinión de Gómez Martínez, esta referencialidad del ensayo obliga al ensayista a tener una vinculación muy estrecha con su mundo histórico, porque lo ensayístico adquiere “un valor de documento histórico revelador tanto del individuo como de la sociedad a la que pertenece. La

---

<sup>1093</sup> “El realismo, doctrina tan apartada de nuestro ser que descreo de todas las interpretaciones, incluso de la mía. Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez.” Borges, J. L.: “Historia de la eternidad” en *Historia de la eternidad*, Alianza, Madrid, 1971, pp. 15-43, p. 36, 37.

<sup>1094</sup> Marías, J.: “Cien años más de Pío Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 117, diciembre, 1972, pp. 295-306, p. 305.

<sup>1095</sup> “En esa misma vida que va fluyendo, en la realidad de cada uno de los personajes, con su conducta desquiciada, torpe o inmoral, con sus errores innumerables, con sus convicciones infundadas, con sus ideas recibidas y escasamente racionales, con sus ocurrencias, con sus manías, con sus vicios. Por debajo de todo eso, sosteniéndolo, como la última realidad, está la vida personal de cada uno de ellos, radicalmente verdadera, realidad efectiva e intransferible, con su peso y su pesadumbre, su menesterosidad, su drama, su vocación de alegría, su necesidad de una felicidad imposible.” *Ídem*.

<sup>1096</sup> Adorno, T.: “La posición del narrador en la novela contemporánea”, *Notas de literatura*, cit., pp. 45-52, p. 48. Adorno ve en la nueva novela una toma de partido contra la mentira de la representación y “propiamente contra el narrador mismo, el cual, como agudo comentarista de los hechos, intente rectificar su inevitable perspectiva.” *Ibidem*, p. 49. Esto es lo que denomina el *gesto irónico*, en el que “el autor se desprende de la pretensión de estar creando realidad, a pesar de que ni una sola de sus palabras deja de sentar esa pretensión.” *Ídem*.



contemporaneidad es uno de los rasgos típicamente atribuidos al ensayo.”<sup>1097</sup> Además, sabemos que un principio teórico del ensayo es situar su fecha de nacimiento con el surgimiento de lo que Foucault ha llamado la actitud crítica.<sup>1098</sup> Pues bien, la faceta reflexiva de los hombres del 98<sup>1099</sup> les lleva a intentar comprender el periodo en que viven y el papel que el intelectual puede representar: “Si tuviéramos una idea clara y exacta de lo que hemos sido; si conociéramos nuestra historia sin leyendas ni ficciones, no sólo en períodos anormales, sino en el período normal de la vida, podríamos comprender fácilmente lo que podemos ser” (*Ensayos*, I, 140). A esta necesidad satisfará la escritura ensayística. Y, de igual forma, Ortega afirmará que su vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas. Por eso sus meditaciones fueron llamadas salvaciones, “esfuerzos por recuperar el sentido de lo que acontece y poner las cosas, los asuntos de la vida, a su verdadera luz, allí donde pueden reverberar e irradiar en destellos innumerables.”<sup>1100</sup> Al igual que ocurre en la evolución estética de Azorín, reflejo de un cambio de actitud y observable según Litvak en *Diario de un enfermo*, donde pasó de atacar a la sociedad en nombre de unos ideales “a atacarla por sí misma, por su prosaísmo y brutalidad, porque asfixia al individuo. La solución no es ya la revolución o el cambio de estructuras sociales, sino la salvación personal”<sup>1101</sup>, de ahí que estas ansias quedaran expresadas en una novela de rasgos ensayísticos, en donde la prosa se fundía con la poesía para expresar los sentimientos más profundos del autor. Es por esto que Salinas define como “actitud de lirismo radical”<sup>1102</sup> la literatura española del siglo XX. Este afán escrutador que domina a la generación se proyectó en el campo fundamentalmente de de dos géneros literarios: la poesía lírica y el ensayo:

---

<sup>1097</sup> Gómez Martínez, J. L.: *ob.cit.*, pp. 30-32.

<sup>1098</sup> Michel Foucault menciona que en disciplinas como la historia, la filosofía o la literatura, si tradicionalmente se trabajaba para memorizar monumentos y transformarlos en documentos, ahora el foco de atención se centra en el estudio de esos documentos que son transformados en monumento; apareciendo, así, “el proyecto de una descripción pura de los acontecimientos discursivos”. Foucault, M.: *La arqueología del saber*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, 1970, p. 44. Este hecho influye en la tarea del escritor de unas memorias o de un ensayo literario. Pues, por ejemplo, en unas memorias, no sólo se recuerdan unos hechos vividos, sino que, paralelamente, el mismo escritor recrea unos hechos, que al ser transustanciados poéticamente, logra construir una imagen de sí mismo que es la que se transmite a los demás como real y verdadera.

<sup>1099</sup> “Generación de interrogadores” dirá de ellos Pedro Salinas en su libro *Ensayos de literatura hispánica. Del cantar del mio Cid a Garcia Lorca*, edición y prólogo de Juan Marichal, Aguilar, Madrid, 1958, p. 293.

<sup>1100</sup> Cerezo, P.: “Introducción” a *Antología*, cit., pp. 7-16, p. 8.

<sup>1101</sup> Litvak, L.: “*Diario de un enfermo*. La nueva estética de Azorín”, en *VVAA: La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, cit., p. 280.

<sup>1102</sup> Salinas, P.: “El signo de la literatura española del siglo XX”, en *Literatura española del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 34-45, p. 34.

El ensayismo es el género más favorecido, en cantidad, por los nuevos escritores. Sirve de vehículo a lo que tiene de más intelectual el nuevo siglo, a la actitud crítica, compendiada en la frase de origen nietzscheano la revisión de valores. El ensayo se diversifica en muchas maneras; en propósito, en contenido, en valor literario. Hay ensayos que son pura confesión, examen de conciencia, de ardoroso tono confidencial, como los mejores de Unamuno; otros adoptan la postura crítica, puramente revisionista. El ensayo del siglo XX tiene por particularidad el ir dirigido a un público amplio, el ser una obra de conquista de conciencias a la nueva mentalidad, pero conservando suprema dignidad de tono y aristocracia de origen. [...] Por eso en el ensayismo se hallan algunas de las mejores páginas literarias de hoy. Pero el empuje espiritual, la fuerza interior que anima a la nueva generación rebosa del ensayo y, en busca de altitud, desemboca, como no podía ser menos, en el lirismo.<sup>1103</sup>

Ignacio Galbis estudia los desahogos líricos en Pío Baroja que afloran como corriente subterránea en toda su obra: “este peculiar lirismo fue un elemento constante en su obra total, pues no se limita a un género literario, sino que abarca todos los que cultivó durante su larga existencia.”<sup>1104</sup> Galbis alude al hecho de que tanto sus ensayos, entre los que incluye las memorias<sup>1105</sup>, como la novela, quedan complementados en su producción artística, puesto que “lo importante, lo que le confiere interés y amenidad es la personalidad avasalladora del escritor.”<sup>1106</sup> Así, también, lo ve Granjel cuando observa que “lo más personal en la obra literaria de Baroja lo constituyen los comentarios y opiniones con que tantas veces asalta nuestra atención al leerle.”<sup>1107</sup> Igual que en el caso de Azorín, el escritor vasco descubre que la verdadera revolución es mirarse uno mismo por dentro y comenzar, así, una regeneración de sentimientos y pensamientos que traigan otra modernidad, más verdadera que la que tiene España en esos momentos. Esta confesión desembocará en su obra literaria, esa prolongada confesión que es su obra literaria.

---

<sup>1103</sup> Salinas, P.: “La generación del 98”, en *Panorama de la generación del 98*, cit., pp. 471-477, p. 475. Parecido análisis hace Ángel del Río y M. J. Benardete: “El ensayismo de los escritores del 98, su verdadero valor no estriba en la riqueza o novedad de las ideas, sino en la sensibilidad de donde nacen: en el intento de profundizar en los problemas españoles con un sentimiento angustioso, lamento lírico y divagación apasionada que caracteriza a una parte considerable de su labor crítica. La obra que por entonces realizaron llegó a imponerse y de ella procede el desarrollo posterior del ensayo moderno y la ideología de las generaciones siguientes, que si superaron muchas de sus ideas y actitudes, no hicieron en lo sustantivo sino continuar su espíritu. Río, Á. del y Benardete, M. J.: “La crisis histórica de España y la generación del 98”, en *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931)*, cit., pp. 25-29, p. 29. Cfr. *Panorama de la generación del 98*, cit., pp. 515-519, p. 519.

<sup>1104</sup> Galbis, I. R. M.: *Baroja, el lirismo de tono menor*, Eliseo Torrrres, New York, 1976, p. 11.

<sup>1105</sup> “Sus memorias no son más que una prolongación de esas confesiones que constituyen toda su obra.” *Ibidem*, p. 33.

<sup>1106</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>1107</sup> Granjel, L. S.: *Baroja y otras figuras del 98*, Guadarrama, Madrid, 1960, p. 39. El crítico señala que la obra literaria barojiana es la consecuencia de “esa prolongada confesión” que hace el escritor sobre sí mismo y su época. *Ibidem*, p. 38.

Vuelve a ser Ortega quien ve la necesidad de atender a una tradición cultural que creara “mentefacturas”<sup>1108</sup>, para que el país lograra su recuperación. La urgencia de una reforma no en las costumbres sino en las ideas. Y ese fue el deseo del grupo de intelectuales en España, de ahí la explosión de *mentefacturas* autobiográficas, ensayísticas y demás géneros no ficcionales, ya que no sólo era cuestión de que el yo se mirara a sí mismo sino, igualmente, al contexto en el que vivía. Una regeneración real pasaba por el cambio de ideas individuales y, como consecuencia, por la transformación colectiva del espíritu de un pueblo. Baroja inunda de comentarios su obra, comentarios solitarios que brotan de la no conformidad con los demás. La soledad, como resultado de la disconformidad del ambiente, fomentaba el comentario de cosas corrientes que hubieran pasado inadvertidas en otras circunstancias:

El reposo también lo lleva uno dentro, y puede uno sentirse tranquilo en medio de una multitud bulliciosa e inquieto en la calma de la naturaleza. Lo que sí hace la soledad es producir la digestión completa de los recuerdos y de las ideas. Esto, naturalmente, cambia la perspectiva de las cosas. ¿Cómo son éstas? ¿Cómo son en el momento que pasan o cómo se recuerdan? Difícil sería decirlo. En general, el suceso, cuando se recuerda, se ve más completo y más pequeño que en el momento en que ocurre, pero se comprende que es necesario, que es imprescindible ver las cosas muy amplificadas y deformadas para intervenir en ellas con energía. El ideal sería tener un alcohol que produjera el entusiasmo, la fiebre y la acción, y después abandonarlo y marchar a la soledad y crear el comentario. Como yo no he encontrado para mí ese excitante para la acción y sí la soledad en donde germina fácilmente el comentario, en este libro habrá más comentario que acción. Este comentario será directo sobre las cosas, quizá sea el único mérito que tenga (*Ensayos*, I, 451).

El autobiógrafo no sólo hace un acto reflexivo sobre su trayectoria vital, también se convierte en crítico de la vida transcurrida. Sólo así puede llegar a comprender los acontecimientos vividos. Pues, como entiende Baroja, “nuestra existencia no representa nada en la corriente de los acontecimientos” (*Ensayos*, I, 253) y mientras estos “no se conviertan en signos no los podremos entender” (*Ensayos*, III, 224). El autobiógrafo que escribe un ensayo sobre su vida, tiene la misión de abarcar la mayor cantidad de vida, y fundir su lógica en el devenir de los sucesos; de ahí la tarea imprescindible del ensayista moderno que sería la de incesantemente remover prejuicios y desterrar errores, al igual que nuestros ensayistas españoles durante el siglo XVIII:

---

<sup>1108</sup> “Cultura es labor, producción de las cosas humanas; es hacer ciencia, hacer moral, hacer arte. Las cosas, los productos son la medida y el síntoma de la cultura. Los españoles hemos perdido la tradición cultural; dicho más vulgarmente, hemos perdido el interés por las cosas, por el trabajo productor de manufacturas –*mentefacturas* humanas–.” Ortega y Gasset, J.: “La pedagogía social como programa político” en *Antología*, Cerezo, P.(ed.), Península, Barcelona, 1991, pp. 66-68, p. 67.

Entre nuestro instinto intelectual y la visión de los hechos –esos hechos que queremos comprender con sinceridad e independencia– se interponen las nociones adquiridas. Para pensar sobre las cosas hemos de remover incesantemente nuestro depósito de ideas recibidas.<sup>1109</sup>

Por eso, Baroja dedica muchas páginas en sus memorias a la observación y crítica del ambiente que se respiraba a principios del siglo XX. Y, por supuesto, no puede omitir la polémica del grupo noventayochista en el que él es incluido y que rechaza rotundamente: “El año 1898 no existía entre nosotros nada que tuviera carácter de grupo. ¿Qué grupo? ¿Dónde estaba el grupo?” (*DUVC*, I, 183) Cuando leemos su análisis de la sociedad y de la literatura del momento se resuelven muchas incógnitas de este período, denominado mayoritariamente como el Modernismo:

Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. Una generación que no tiene puntos de vista comunes, ni aspiraciones iguales, ni solidaridad espiritual, ni siquiera el nexo de la edad, no es una generación. Tampoco se sabe a punto fijo quiénes formaban parte. Yo creo que hay en todo ello un deseo de reunir, como si se quisiera facilitar las clasificaciones y divisiones de un manual de literatura (*DUVC*, I, 136-137).

Y, líneas después de esta cita, pasa a desmontar todas las afirmaciones que se realizaron sobre el grupo: la inautenticidad de la fecha, la imposibilidad de nombrar a los integrantes de un grupo que no tenía la menor unidad de ideas, la falta de ideal común, su no influencia sobre el advenimiento de la República, etc. (*DUVC*, I, 136-142); hasta preguntará: “¿Qué influencia pudieron ejercer nuestras obras si tuvieron una expansión tan escasa?” (*DUVC*, I, 139) Todo esto formará parte del empeño por darle un aire importante a un movimiento que según nuestro autor constituye un “98 fantástico” (*DUVC*, I, 138). Por ello, termina afirmando con su peculiar, y sincera, visión de los hechos:

Así, pues, joven profesor, si piensa usted publicar un manual de literatura española, puede usted decir al hablar de la mítica generación del 98, sin faltar a la verdad, primero, que no era una generación; segundo, que no había exactitud al llamarla de 1898; tercero, que no tenía ideas suyas; cuarto, que su literatura no influyó en los medios obreros, adonde no llegó, y si llegó, fue mal acogida. Al escritor, aunque no sea tan fantasmón como el político, le gusta, por vanidad, pensar que su literatura es eficaz, que tiene resonancia en el mundo; pero cuando no lo es y cuando no resuena por ninguna parte, tiene que reconocerlo así, más o menos alegremente. Esa supuesta Generación del 98 no es más que un último aliento que viene de fuera, de romanticismo y de individualismo (*DUVC*, I, 142).

---

<sup>1109</sup> Maeztu, R.: “Como trabajan los pensadores nuevos”, en *Panorama de la generación del 98*, cit., pp. 321-329, p. 328.

Para el escritor fue “la casualidad”<sup>1110</sup> la que reunió en el café de Madrid por un tiempo muy breve a una serie de escritores que, posteriormente, dejaron de reunirse y que se fueron dividiendo para, finalmente, quedar disuelto. En definitiva, Baroja hace un claro análisis de lo que fue vivir en un contexto de cambio de siglo que muchos críticos corroborarían muchos años después<sup>1111</sup> y que el propio Ortega y Gasset acertó a subrayar con particular acierto:

Todos somos un poco como él, pero somos menos sinceros. Lo mejor y lo peor de la España actual se presenta en Baroja a la intemperie, sin pellejo. Y lejos de ser esto una censura, se me parece como el más fecundo punto de vista desde el cual puede salvarse su obra. Dentro de cincuenta años los libros de Baroja tendrán principalmente valor de síntomas nacionales.”<sup>1112</sup>

El único instrumento eficaz de intervención en la sociedad para un artista independiente y liberal como Baroja consistía en combatir el error común desde sus páginas: “La verdadera libertad está en permitir combatir lo que a uno le parece el error; lo demás es inquisición, bolcheviquismo o fascismo, algo repugnante para un espíritu liberal” (*DUVC*, II, 1290). Aunque con deseos de renovación y cambio, las ideas defendidas partían de un espíritu liberal, individualista e independiente pero no eran suyas, procedían de un último aliento que venía de fuera, del romanticismo y del individualismo.

---

<sup>1110</sup> “Era la casualidad la que nos reunió por un momento a todos, un momento muy corto, que terminó en una desbandada general. Hubo días en que nos reunimos treinta o cuarenta aprendices de literato en las mesas del antiguo café de Madrid. Este aflujo de gente nueva, que sin méritos y sin tradición quiere intervenir e influir en una esfera de la sociedad, debe ser, más en grande, un fenómeno corriente en las revoluciones. Como nosotros no teníamos ni podíamos tener una obra común que realizar, nos fuimos pronto dividiendo en pequeños grupos, y concluimos por disolvernó.” *Ensayos*, I, 409.

<sup>1111</sup> “¿Está la ideología de la madurez del 98 tan alejada de las principales corrientes europeas de su tiempo? De la generación del 98 son también Pirandello, Gide, Proust, T. Mann [...] la obra de esta generación europea significa una retirada a las galerías de la subjetividad.” Blanco Aguinaga, C.: *Juventud del 98*, siglo XXI, Madrid, 1970, pp. 326, 327.

<sup>1112</sup> Ortega y Gasset, J.: “Una primera vista sobre Baroja” en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, cit., pp. 339-342.

## 4. CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTILO Y EL LECTOR

### 4.1. El concepto barrojano de literariedad

Es preocupación fundamental de los teóricos de la literatura a lo largo de la historia tratar de explicar en qué consiste el fenómeno literario y qué características dotan a un texto de literariedad. Así, Vítor Manuel de Aguiar e Silva describe algunos rasgos constitutivos del texto literario: la renovación del lenguaje automatizado, aquello que los formalistas nombrarían como extrañamiento y desautomatización, un discurso semánticamente autónomo donde el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, la ambigüedad, la plurisignificación y el hecho de ser “profundamente connotativo, un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos.”<sup>1113</sup> No obstante, Aguiar e Silva pone sobre la mesa un asunto espinoso, el problema en distinguir el lenguaje literario del no literario. Para el teórico portugués la función poética se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica.<sup>1114</sup>

Si se atiende a un concepto teórico estricto del pensamiento aristotélico, el cual basa la literatura en la verosimilitud de unos hechos, sólo cabrían bajo el membrete de lo literario los textos de carácter ficticio y quedarían al margen otros textos catalogados como no miméticos. Sin embargo, y como diría Montaigne, Aristóteles, que se ocupa de todas las cosas<sup>1115</sup>, aborda estas cuestiones que siguen siendo hoy día objeto de discusión, con una visión integradora de todos los factores que intervienen en el

---

<sup>1113</sup> Aguiar e Silva, V. M.: *ob. cit.*, p. 19.

<sup>1114</sup> *Ibidem*, pp. 16, 17. Dirá en líneas más adelante que es un lenguaje que “puede ser explicado, pero no verificado: este lenguaje constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico, que instituye una verdad propia.” *Ídem*.

<sup>1115</sup> Montaigne, M.: *ob. cit.*, I, p. 49.

concepto de la literatura. Para el filósofo griego la poesía se ocupa de lo general y universal, aunque lo plasme en situaciones, conflictos y personajes particulares. Sin embargo, lo general no es algo sucedido o dado empíricamente, sino que es el resultado de la actividad mimética del poeta. La obra artística es entendida desde el principio por el filósofo no como copia servil de la realidad sino como una creación de aquel. En la actividad imitadora del poeta hay concreción y abstracción, mimesis y poiesis. Por eso, Aristóteles en el capítulo nueve de su *Poética* sitúa la poesía en el interregno entre lo universal y lo particular; y puesto que la obra poética es la imitación de lo universal en lo concreto será más filosófica que la historia:

La obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que no son posibles según una verosimilitud o una necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa –se podría haber traducido a verso la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa–; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo genérico, es decir, que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas; es a este tipo de representación que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes; lo particular es lo que ha hecho Alcibíades o lo que ha sucedido.<sup>1116</sup>

En su *Poética*, el Estagirita encomia como una de las gratificaciones que la imitación produce el reconocimiento que hacemos con la lectura, debido a que se ha experimentado previamente la realidad que el texto mimético sugiere y que ahora aparece proyectada en él. Ahora bien, la función del poeta no es relatar lo sucedido, sino contar verosímelmente lo que podría suceder, por lo que conseguir que el texto literario cumpla con este cometido implica investigar cómo es posible que se lleve a cabo dicha imitación. Aristóteles entiende la imitación como algo connatural al hombre, pues es gracias a esta como el ser humano adquiere sus primeros conocimientos; de modo que ve en el placer de aprender los dos factores básicos en literatura: el didáctico y el hedonista. Pero, también hay un placer desvinculado del interés didáctico: el placer por la ejecución, que procede de la propia composición formal de la obra:

Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es

---

<sup>1116</sup> Aristóteles: *Poética*, traducción del griego y prólogo por F. de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1966, p. 47.

aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna cosa semejante.<sup>1117</sup>

De ahí que, si el género didáctico-ensayístico, además de enseñar, presenta una voluntad de estilo, deba ser añadido a la tríada clásica de los géneros literarios. Como señala el profesor Domínguez Caparrós, la concepción de una teoría literaria que piense que es literatura todo lo que obedece a unas reglas de estructuración y conformación textual “podrá invocar razones para interesarse por los géneros como el ensayo, las memorias o la crítica literaria (en cuanto forma de expresión).”<sup>1118</sup> Esta visión acepta como literaria toda forma escrita con exigencia de cuidado en su estilo. No obstante, todas estas cuestiones, ampliamente debatidas, siguen sin ofrecer una respuesta definitiva a qué es la literariedad. El filósofo español José Jiménez en su libro *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* alude a un detalle clarificador sobre el discurso estético:

Sólo el contexto cultural e histórico permite reconstruir los pasos mediante los cuales determinados procedimientos expresivos se consideran con la suficiente homogeneidad como para constituir un género autónomo, así como para explicar en qué momento dicho género se institucionaliza como arte frente a lo considerado no artístico.<sup>1119</sup>

Sin embargo, las tentativas de establecer leyes en el estudio del fenómeno literario han tropezado con dificultades insuperables. Existen teóricos que hablan de la imposibilidad de una ciencia generalizadora. Para esta corriente, la invalidez de todo esfuerzo por elaborar una Poética, es decir, un saber acerca de las estructuras generales, de las categorías específicas del fenómeno estético, resultan infructíferas. Así por ejemplo, según Benedetto Croce, el arte es intuición lírica y expresión de la personalidad y, por tanto, individualidad pura. Frente a esta visión, sería ilógico alegar que la literatura es un proceso comunicativo. Se trataría de un callejón sin salida, o lo que es lo mismo, “la obra literaria, entendida como individuo absoluto, constituiría una esfinge perpetuamente silenciosa.”<sup>1120</sup> En el lado opuesto se encuentra la posibilidad de fundamentar una teoría de la literatura, una poética o ciencia general, “que estudie las estructuras genéricas de la obra literaria, las categorías estético-literarias que condicionan la obra y permiten su comprensión, y que establezca un conjunto de

---

<sup>1117</sup> *Ibidem*, p. 31. Para la poética aristotélica en el arte no sólo hay imitación, sino, fundamentalmente, creación. De ahí la diferencia entre la literatura y la historia, y del poeta con el historiador.

<sup>1118</sup> Domínguez Caparrós, J.: “La novela. Otros géneros”, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 161-182, p. 176.

<sup>1119</sup> Jiménez, J.: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 308.

<sup>1120</sup> Aguiar e Silva, V.: *ob. cit.*, p. 40.



métodos capaz de asegurar el análisis riguroso del fenómeno literario”<sup>1121</sup>, ya que se ha de reconocer que:

El arte no es sólo un producto, condicionado por todas partes, de las culturas históricas y de los temperamentos psicológicos, sino también una actividad condicionada por sí misma, y que, como tal, tiene sus problemas propios y su historia particular y autónoma.<sup>1122</sup>

Por tanto, esto lleva a reivindicar una consideración científica del hecho literario, la búsqueda de ese tercer conocimiento del que habla el crítico Dámaso Alonso<sup>1123</sup>, que dé sentido “al tercer orden de la experiencia”<sup>1124</sup>, el mundo construido por la literatura. Pero, en cualquier caso, la teoría de la literatura no puede transformarse en disciplina de especulación apriorística, sino que debe recorrer las obras literarias y ofrecer un conocimiento exacto, concreto y vivo del fenómeno. Puesto que “una buena poética no remedia unos versos fallidos y tampoco mejora unos poemas acertados, pero una verdadera poética sí puede dar forma y sentido a una obra.”<sup>1125</sup> Esta se halla en el centro de un proceso comunicativo como un elemento dinámico y activo de vital importancia y de la que la teoría ha de dar cuenta:

La obra, cabría decir, no se coloca al final de una cadena causal, como un efecto que tiene su sentido en lo que la precede (y que la vuelve en definitiva, superflua); se halla en el centro de una relación, como un elemento dinámico y activo. Por otra parte, en tal relación los datos estilísticos y formales de la obra ya no serán una envoltura exterior, un último residuo de aquella cadena causal,

---

<sup>1121</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>1122</sup> Vossler K.: *Filosofía del lenguaje*, CSIC, Madrid, 1940, p. 32.

<sup>1123</sup> “El primer conocimiento literario, el de lector, y el segundo, el del crítico, son conocimientos intuitivos, en realidad acientíficos. Lo que buscamos es, pues, la posibilidad de un tercer conocimiento literario; lo que buscamos es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico.” Dámaso A.: *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971, p. 397.

<sup>1124</sup> N. Frye menciona en su obra que la poesía acampa entre la incumbencia, la cohesión social de la que todo ser humano depende para sobrevivir, y la libertad, la vida individual que tiene cada uno que lo capacita para ser feliz. De la tensión entre estas dos experiencias humanas surge un tercer orden, en mundo que instaura la poesía: “La base de la felicidad es la percepción en una sociedad de libertad o movimiento no estorbado, de un distanciamiento que no se retira; y la base de esa sensación de independencia es la consciencia. Los mundos articulados de la consciencia, lo inteligible y lo imaginativo son a la vez recompensa y garantía de la libertad. De la tensión entre incumbencia y libertad surgen vislumbres de un tercer orden de la experiencia, de un mundo que puede no existir, pero que completa a la existencia, del mundo de la experiencia definitiva que la poesía nos urge a tener, pero que nunca alcanzamos del todo. Ninguna sociedad, ni siquiera la comunidad más pequeña y diferenciada, podría vivir en ese mundo, porque la inocencia necesaria para vivir continuamente en él exigiría una desnudez que no se alcanza simplemente con despojarse de las ropas. Si pudiéramos vivir en él, claro está, cesaría la crítica y desaparecería la distinción entre literatura y vida, porque la vida misma sería entonces encarnación continua del mundo creativo.” Frye, N.: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, p. 149.

<sup>1125</sup> Frau, J.: “Poética”, *Alzar el vuelo, Antología de la joven poesía sevillana*, Luna Borge, J. (ed.), César Sastre, Sevilla, 2006, p. 47.

sino el eje mismo del proceso de comunicación. Escoger un lenguaje significa seleccionar a un destinatario que posea la competencia en aquél. Aquí, la estrategia del autor y la iniciativa del público encuentran su punto de equilibrio inestable; en la objetividad de su material lingüístico, que garantiza la permanencia ideal a través del tiempo, la obra lleva inscrita en sí la forma histórica de tal encuentro.<sup>1126</sup>

Si de lo que se trata es de llegar a una comprensión del fenómeno estético-literario, en este sentido, las palabras de la profesora Bobes Naves nos recuerdan cuál ha de ser el método y el fin de la teoría literaria. Puesto que “los únicos caminos que llevan a la literariedad son los que parten de las obras literarias, donde se objetiva la literatura”<sup>1127</sup>, la labor del teórico y del estudioso de la literatura en general “consiste en determinar los diversos mecanismos que transforman la vida en literatura, lo diario en literario.”<sup>1128</sup> Por ello, se ha de pretender una teoría literaria entendida como una ciencia general del espíritu que sirva para los estudios literarios particulares (historia y crítica) y estos, a su vez, contribuyan a corregir y fecundar los principios y conclusiones de la teoría de la literatura. Don Pío es partidario de poder observar las cosas en su conjunto y de la necesidad de llegar a “poder construir una teoría o a dar una visión general de los asuntos de las cosas” (*Ensayos*, II, 387), pues únicamente así, como recuerda Bobes Naves, el hombre podía darse a sí mismo una explicación del universo y de la vida:

Para el hombre inteligente es muy difícil, casi imposible, no intentar darse a sí mismo una explicación del universo y de la vida. Desde un punto de vista práctico, la cultura tiende a producir una idea general de la ciencia, de la moral y del arte que sirva de orientación y de guía en el mundo de las posibilidades de la vida.<sup>1129</sup>

Durante el período en que el escritor vasco vivía, la crítica literaria se desarrolló ampliamente. Algunos autores mencionan la importancia que adquirieron algunas reflexiones críticas suscitadas por la aparición de alguna obra singular. Según la profesora Celma Valero, esta sirvió para “marcar el rumbo de la evolución literaria, para educar la sensibilidad de los lectores y dirigir sus gustos y, sobre todo, para potenciar la reflexión estética entre los propios escritores.”<sup>1130</sup> Así, muchos estudiosos señalan la labor crítica de Clarín para los inicios de un nuevo género, el de la crítica literaria,

---

<sup>1126</sup> Brioschi, F. y Girolamo, C.: *ob. cit.*, p. 64.

<sup>1127</sup> Bobes Naves, M. C.: *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Gredos, Madrid, 1985, p. 7.

<sup>1128</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>1129</sup> *Ídem*.

<sup>1130</sup> Celma, M<sup>a</sup>. P.: “Las revistas y su función de animación cultural”, *ob. cit.*, p. 10.

donde se aunaban creación y crítica.<sup>1131</sup> Por ejemplo, Jordi Gracia menciona que Clarín, como crítico, subrayó la importancia de muchas obras literarias “de pura crítica, de pura estética; libro de los que aquí nadie suele hacer”<sup>1132</sup>, sin embargo, fue la inestabilidad teórica del género la que impidió que en aquel período se extendiera el nombre de ensayo.<sup>1133</sup> No obstante, los libros en cuyo título o subtítulo aparecían los términos de crítica, lectura, revista, discurso, estudio, pertenecían, en realidad, al marbete de lo que hoy se denomina claramente como género ensayístico. Por lo tanto, se desafiaba aquello que estaba instituido por las convenciones retóricas e ideológicas y se iniciaba una exploración hacia una nueva forma de escribir literatura. La escritora Ángeles Ezama Gil ve, a partir de Clarín<sup>1134</sup>, un nuevo concepto de escritura literaria cuyo mejor representante fue Silverio Lanza. Es de interés citar lo que la autora menciona sobre la obra narrativa de este autor, puesto que destaca su afán crítico, su modernidad intelectual y su libertad literaria, situando, de este modo, su estilo en la misma senda que la retórica menor barojiana:

El humor, el cambio en las relaciones entre autor, narrador y lector, la sustitución de la narración por el diálogo y la propuesta de una retórica de tono menor como alternativa a la amplificatoria decimonónica son algunos de los recursos de que se sirve Lanza para canalizar su acerba crítica a la realidad contemporánea.<sup>1135</sup>

---

<sup>1131</sup> Sotelo Vázquez, A.: *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, PPU, Barcelona, 1988, p. 177. Años después parecido análisis haría Baroja, subrayando el nuevo pacto de lectura que instaura la práctica de nuevas formas críticas como el ensayo u otros artículos similares al reclamar la participación activa del lector en la obra: “Otra producción más secundaria que la novela, desde el punto de vista comercial, es el libro de crítica y de historia. Y uno y otro apenas se cultivan en España. Falta entre nosotros el Sainte-Beuve, el Carlyle o el Taine que dé pasto a la afición crítica del lector” (*Ensayos*, I, 296).

<sup>1132</sup> Gracia, J.: “La reinención de un género: el ensayo hacia 1900”, *Ínsula*, 614, cit., pp. 22-25, p. 22.

<sup>1133</sup> “De hecho, había sido el propio Alas quien titulaba con conciencia novedosa uno de sus últimos libros como *Ensayos y revistas* (1892), pero la designación usual rara vez fue esa; les siguió llamando crítica, lecturas, revista, discurso, estudio y los agrupó bajo el omnicomprendido *folleto*. Incluso el volumen en que incluye alguno de sus mejores ensayos había recibido título tan apropiadamente irónico como *Mezclilla* (1889).” *Ibidem*, p. 23. Nótese que según Alvar no era en absoluto común la denominación de ensayo a principios del siglo XX. Alvar, M.: “Historia de la palabra ensayo en español”, en Alvar et al. (eds.): *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1980, pp. 11-43, p. 42. Sin embargo, sí se estaba configurando un nuevo género literario a la espera de ser nombrado definitivamente.

<sup>1134</sup> “Ante este panorama se hace evidente la necesidad de una renovación, cuyos primeros síntomas se detectan ya en la narrativa de escritores realistas como Clarín. La prosa clariniana, con frecuencia preciosista y lírica, se articula en torno a una reiterada búsqueda de nuevas formas de expresión alternativas al discurso verbal, tales como la música, el silencio o las correspondencias entre las sensaciones, de clara filiación simbolista (en cuentos como *Cambio de luz* o *Viaje redondo*).” Ezama Gil, Á.: “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, 614, cit., pp. 18-20, p. 19.

<sup>1135</sup> *Ibidem*, p. 20.

De ahí que, Baroja destaque en *Juventud, egolatría* a Silverio Lanza, junto a Ganivet, por su originalidad e independencia de criterio. La admiración de Baroja hacia dichos escritores vuelve a aparecer en *El tablado de Arlequín*. Es la libertad de su escritura lo que le atrae de estos. Baroja admira de Silverio Lanza el ser “un hervidero de ideas y paradojas” (*Ensayos*, I, 180) y subraya en qué consiste la autenticidad de su pluma: “Y este hombre, ¿qué es? ¿Es un literato? ¿Es un filósofo? Sobre todo, y por encima de todo, es un pensador de una originalidad violenta, de una independencia huraña y salvaje” (*Ensayos*, I, 180). Pero Baroja ahonda mucho más y apunta a qué se debe la impopularidad de las filosofías tanto de Lanza como de Ganivet, así como el alejamiento por parte del público de unos escritores tan fecundos:

La explicación de la falta de popularidad de Silverio Lanza es cuestión de densidades. El público español, ahora, y más cuando apareció Lanza, era un publiquito para folletines de *La Correspondencia*, para el *Madrid Cómico* y la *Gran Vía*; Silverio era denso para sobrenadar en este mar de ñoñería, su barca tenía demasiado lastre y se fue al fondo. ¿Cuándo saldrá a flote? No sé. Quizá les pase a sus obras como a las de Stendhal, como a las de Schopenhauer, como últimamente, entre nosotros, a los libros de Ganivet. Ganivet tiene muchos puntos de semejanza con Juan Bautista Amorós; son los dos escritores de una misma índole, paradójicos, contradictorios, en discordancia completa con el momento histórico en que nacen y con la sociedad que les rodea. *Los trabajos de Pío Cid* son la equivalencia de *Artuña*; pero mientras Ganivet, en medio de su paradojismo, sabe conservar una cierta ponderación que le hace fácilmente accesible a un público reducido, Lanza va abiertamente en contra de toda tradición, de toda medida y de toda regla. Los dos, Lanza y Ganivet, no han conocido aún los favores de la crítica ni del público, pero una reacción va iniciándose en la juventud presente, que hará que estos grandes desconocidos sean, al fin, los triunfadores (*Ensayos*, I, 181).

La extensa cita queda justificada porque Baroja es plenamente consciente del momento histórico en el que viven los escritores del país. El autor vasco los describe, a continuación, de esta manera: “como hortelanos que plantan esquejes, los cuales en su mayoría se mueren. No sabemos si es que el esqueje es constantemente malo, o si la tierra es infecunda, pero es lo cierto que nuestras plantaciones mueren y se olvidan” (*Ensayos*, I, 188). Por eso, ve en Silverio y Ganivet algo distinto. Fueron los encargados, junto a otros intelectuales, de renovar un estado de cosas que, si bien, en un principio, parecía tomar una postura impopular e incomprensible, tanto ellos como otros escritores modernistas albergaban la esperanza de cultivar un nuevo público lector a los que poder comunicar y concienciar del necesario cambio que debían afrontar y que venía de manos de la literatura. El folletín o el periódico, sólo podían informar externamente de las cosas, reflejar algo momentáneo y perecedero, pero nunca la vida

tal cual es; en cambio el leer a escritores como Galdós, Bret-Harte, Mark Twain o Gorki revelaría los caracteres típicos de cada raza:

Julio Verne dice que los escritores del porvenir se harán periodistas; no lo creo. Verne habla en Francia, en donde hay muchos hombres de talento, pero no hay ningún genio. No se perdería gran cosa, es indudable, con que Mirbeau, Paul Bourget, Prévost, Gyp, los Margueritte y otros escritores de ingenio se hicieran periodistas, porque lo que ellos escriben es para el momento; pero sería una lástima que Ibsen y Tolstoi, por ejemplo, en vez de hacer dramas y novelas, hiciesen artículos de periódico en Noruega y en Rusia (*Ensayos*, I, 178).

Y es que la literatura entendida como ciencia encargada de desvelar lo esencial del ser humano, auguraba una función más importante para el escritor. Nil Santiáñez ilustra el cambio que trae la prosa literaria modernista en la ficción de Silverio Lanza. Los rasgos más sobresalientes que destaca de la prosa de este autor, como el discurso narrativo fragmentado y discontinuo, la presencia de narradores no fiables, el uso abundante de la elipsis y la polifonía de voces entre otras, son observables igualmente en la prosa de los escritores modernistas, entre ellos Baroja. Pero, especialmente, Santiáñez alude a dos características de la prosa de Lanza que es sumamente interesante para lo que aquí se viene diciendo sobre la forma novelística y ensayística de Baroja. Estos dos recursos del estilo lanciano son: la recursiva intercalación de digresiones y la autorreferencialidad “que sumergen a lector en una experiencia literaria modernista.”<sup>1136</sup> Según el crítico, estos rasgos fomentarían el uso del discurso autobiográfico. Si determinados escritores del llamado realismo espiritualista habían sido pioneros en emprender el camino a la introspección desde la ficción, “la *gente nueva*, en España, transformaría esas narraciones ficticias introspectivas en modos de explicación y justificación de sus problemas personales o de su visión de la literatura.”<sup>1137</sup> En esta, encontrarían los jóvenes escritores “la autentificación vital que ya anticiparon los narradores ficticios de las novelas de alguna *gente vieja*.”<sup>1138</sup> Y esta incursión en el campo autobiográfico de contenido referencial es lo que justifica la publicación de *Desde la última vuelta del camino*, un género fecundamente ensayado desde el modernismo hasta nuestros días.

En las memorias de Baroja se advierte, de manera prolija, una opinión teórica y crítica sobre el concepto y la función que para él tiene la literatura. A ésta no se la

---

<sup>1136</sup> Santiáñez, N.: *ob. cit.*, p. 255.

<sup>1137</sup> *Ídem*.

<sup>1138</sup> *Ibidem*, 256.

puede sacar de su cauce natural individualista, ya que es esta unidad en la manera de ver las cosas donde encuentra su origen la literatura: “La unidad puede estar en la manera de ver, de tratar los asuntos; en el tono más que en otra cosa” (*Ensayos*, II, 961). Puesto que “cada uno es y hasta debe ser como le hacen sus instintos y sus reflexiones” (*Ensayos*, II, 396), la obra literaria ha de ser reflejo de estos. Una cosmovisión individual que ayuda a formar unos principios generales teóricos y, a la vez, conocer las claves interpretativas de su obra. Esta constante se aprecia bien en su conocido *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* antepuesto a la novela *La nave de los locos*, donde concluye con una emotiva alocución del autor a sus criaturas:

Queridos hijos espirituales: todos entraréis si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados; los más humildes tendrán sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda [...] Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportunamente; haremos todas las extravagancias, y nos permitiremos todas las libertades (*OC*, IV, 305).

Esta es una cita bien representativa del concepto de teoría literaria de nuestro autor, que aunque abordadas en diferentes partes de su obra novelística y ensayística<sup>1139</sup>, es expuesta, explícitamente, en sus memorias. El mismo escritor vasco reconoce que en su obra se repite, que cuando se es viejo no se hace otra cosa que recapitular y dar una vuelta a lo mismo, que copia de otros libros por él antes escritos, pero en sus memorias, en el libro dedicado a qué es el estilo y a la intuición en el oficio literario ve la necesidad de hablar sobre el asunto y el propio autor aclara: “Quizás expongo aquí ideas mías antiguas y que no tengan nada nuevo; pero me parece siempre que no las he expuesto con la debida claridad” (*DUVC*, II, 456). Sus ideas sobre cómo ve y ensaya él la literatura se centran principalmente en los siguientes libros de sus memorias: *El escritor según él y según los críticos* (I), *Final del siglo XIX y principios del XX* (III), *Galerías de tipos de la época* (IV) y *La intuición y el estilo* (V). Este último libro se presenta como una exposición sistemática de la visión literaria de nuestro autor que había tenido un tratamiento disperso anteriormente.

---

<sup>1139</sup> Félix Bello, por ejemplo, afirma en su libro que para estudiar las ideas estéticas barojianas es mejor “leer con atención todos sus ensayos y novelas, donde se encuentran desperdigados muchos testimonios sobre su técnica literaria y fragmentos de crítica de otros estilos.” Bello Vázquez, F.: *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*, Universidad de Salamanca, 1988, p. 24.

Géneros como el de las memorias o los ensayos permiten que un autor pueda ser, simultáneamente, un teórico de la misma obra que está escribiendo. Coincidimos por completo con el profesor Esteban Torre<sup>1140</sup> cuando indica que el teórico es, a fin de cuentas, espectador y juez; que este ha de ofrecer una teoría que haga ver la realidad desde una perspectiva teórico-literaria y debe formular juicios que lejos de ser dogmáticos sean consecuencia del ejercicio de ver y meditar. El escritor vasco cumple con estos requisitos y expone sus ideas de acuerdo con lo visto y lo vivido. Sus opiniones son el resultado de una vida entera dedicada a la literatura, pues en Baroja el vivir y el escribir son lo mismo (*DUVC*, I, 72-73). Por ello, ya contempla en sus primeras obras que el crítico debería, en primer lugar, identificarse con la obra que lee para, posteriormente, poder interpretarla y convertirse de esta manera en co-creador de la misma:

Para criticar hay que sentir, y sentir una obra es vivir en ella, ver el mundo a través de ella, impregnarse de ella, mover la voluntad a su contacto, tanto o más que la inteligencia. Una lectura es una interpretación y, en parte, una creación. El que lea y recoja los movimientos espirituales de un autor se identifica con él, porque tiene, sin duda, algo de común con él (*OC*, V, 440-441).

Para el autor vasco la teoría no puede aparecer desvinculada de la praxis: “He llegado a pensar, como lector de los pragmatistas, que una teoría, en la mayoría de los casos, vale más por sus resultados y por su porvenir que por sus posibles aproximaciones a la verdad” (*MHA*, II, 1221). Y es que la teoría y su ejercicio literario, –ver y hacer–, tienen que dejar de ser entendidos como conceptos opuestos, ya que, en realidad, constituyen “dos momentos evolutivos de un mismo proceso dialéctico.”<sup>1141</sup> Díaz de Guereñu confirma esta vinculación de teoría y praxis en la obra barojiana al indicar que las ideas y divagaciones sobre el arte literario expuestas por el autor en sus textos teóricos “se atiende sistemáticamente a lo que su tarea le ha enseñado.”<sup>1142</sup> Nada

---

<sup>1140</sup> Torre, E.: *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)*, Arco Libros, Madrid, 2010. Igualmente, con respecto a las relaciones entre la teoría y la realidad, y como aquella es continuamente revisable y provisional, afirma en otro de sus libros: “Cuando algo existe y la teoría dice que no puede existir, no cabe duda de que la teoría está equivocada.” Torre, E.: *Teoría de la traducción*, Síntesis, Madrid, 1994, p. 10.

<sup>1141</sup> Torre, E.: “Teoría y praxis”, *Actas del II Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Torre, E. (ed.), Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 7-11, P. 11. En la misma dirección apunta el profesor Gómez Redondo: “Si queremos hablar de literatura es obligado fundir la teoría y la práctica en un mismo proceso de análisis.” Gómez Redondo, F.: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, EDAF, Madrid, 1994, p. 14.

<sup>1142</sup> Díaz de Guereñu, J. M.: “Baroja: divagaciones sobre el arte de novelar”, en *Reelección de Pío Baroja*, cit., pp. 79-95, p. 82. El crítico, que ve en la obra de Baroja *La intuición y el estilo* la expresión más completa de su poética, señala el procedimiento barojiano de reducir el carácter teórico de sus escritos a meras reflexiones personales, siguiendo así una lógica idéntica a la que siguen sus relatos: “Su poética no

revela mejor la comprensión de la personalidad del escritor vasco, de su extensa obra y del examen que hace de la época literaria en la que vivió, que la lectura y análisis de sus comentarios de lo que la literatura fue y significó para el escritor. En esta misma dirección apuntan las palabras del profesor Romero Luque que, aunque referidas a la poesía de Miguel de Unamuno, explican la intención del presente estudio sobre las memorias de Baroja:

Si la literatura genera una reflexión teórica es porque antes ha existido una práctica literaria, de ahí que se haya atendido de forma prioritaria a la consideración de la propia creación poética del autor, en el convencimiento de que sólo sobre esta puede edificarse una sólida configuración teórica de la visión unamuniana de la poesía.<sup>1143</sup>

Porque una obra poética –sea del género que sea– no surge de la nada. Todo trabajo humano es fruto de unas circunstancias vitales determinadas que, con su huella, vienen a moldear el ser de cada persona y, en consecuencia, su tarea. Así pues, biografía y personalidad constituyen los cimientos sobre los que se levanta cualquier realización humana y en nuestro caso resulta imprescindible comenzar por conocerlas si queremos establecer la base –los cimientos– de la teoría literaria del escritor vasco. En definitiva, al final de la obra, y como diría Baroja, sólo queda “lo más trascendental de ésta, su carácter humano” (*Ensayos*, III, 104). El crítico Anderson Imbert señala que el estudio biográfico del autor, unos de los métodos de la crítica literaria desprestigiados tradicionalmente, ha de ser tenido en cuenta convenientemente por la crítica actual, si no se desea caer en el error reduccionista cometido por algunas corrientes formalistas:

Al tema de una obra, por ser vital, lo encontramos también en la vida de su autor. Sobre todo si se trata de un autor romántico, que por concebir la literatura como efusión y confesión de su propia personalidad no se queda con nada en el pecho. Aun en el caso de los románticos es difícil identificar el “yo” real con el “yo” ficticio, pero no hay duda de que el conocimiento psicológico del hombre ayuda a apreciar mejor su obra. La biografía, pues, es muy útil. La biografía es muy útil por cuanto nos da noticias relativas a la vida privada y pública de un escritor. Pero una cosa es la biografía como género literario o como contribución a la historia y otra el método psicológico. La muerte de José Martí en Dos Ríos pertenece a la historia del heroísmo; solo *Ismaelillo* pertenece a la historia de la poesía. Para la crítica no interesa sino lo que irrumpe en el prurito creador. El temperamento, las aventuras amorosas, los hábitos, los antecedentes familiares, los accidentes y las anécdotas en un curso vital, el modo de ganarse

---

se pretende teoría de valor general, sino reflexión personal a partir de una práctica particular.” *Ibidem*, p. 94.

<sup>1143</sup> Romero Luque, M.: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, Padilla Libros, Sevilla, 2001, p. 18.



la vida, la actividad política, los sueños o pesadillas cuando se duerme o las fantasías del soñar despierto, todo, en fin, puede y no puede entrar en la crítica: depende de que antes esas cosas hayan entrado o no en la gestación artística.<sup>1144</sup>

Nos situamos, por tanto, junto al proyecto del teórico García Berrio para la ciencia literaria comentado en el capítulo dos de este trabajo, al proponer la construcción de “una poética general sin exclusiones previas, con ambición y alcance estético-filosófico”<sup>1145</sup>, evitando así sobrevalorar un aspecto del proceso comunicativo literario en detrimento de otros. Es necesario que las distintas corrientes, tengan como único objeto describir las propiedades de la literatura y alcancen así una visión integral que pretenda estudiar rigurosamente la interacción dinámica entre los polos del emisor, el mensaje y el destinatario “y que cuente con la importancia, para nosotros decisiva, del código o códigos empleados, así como de los sucesivos contextos del acto discursivo.”<sup>1146</sup> Sólo en esta dirección, por compleja o difícil que resulte, conducirá a un mejor conocimiento de lo literario. De este modo se llega a ser consciente de que una obra poética es algo más que palabras, aunque comience en estas<sup>1147</sup>:

El texto es en rigor, como hoy sabemos ya, una entidad comunicativa que no agota su propia capacidad en la superficie más inmanente de su espesor material verbal. Ése es sólo el que yo prefiero denominar como *esquema* textual, o esquema material del texto. Sobre él actúan componentes de diferente orden conceptual, emocional y sobre todo imaginario, cuya naturaleza independiente trasciende por supuesto la materialidad lingüística del texto. Pero estos componentes inmateriales y no inmanentes del texto no podían existir con independencia del esquema lingüístico.<sup>1148</sup>

La labor de los escritores noventayochistas fue la de interrogarse y descubrir que la evasión y el mundo exótico descrito por el denostado esteticismo finisecular no siempre reflejaba un mundo superficial y hedonista sino un camino nuevo, “una última tentativa que sorprende al artista tenso en la esperanza de ver el cielo.”<sup>1149</sup> De ahí que

---

<sup>1144</sup> Anderson Imbert, E.: *La crítica literaria y sus métodos*, cit., p. 75.

<sup>1145</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, cit., p. 44. El profesor García Berrio señala que uno de los campos por resolver más importantes en la crisis actual de la Teoría literaria es la desproporción entre la atención al conocimiento de la estructura material-verbal del texto literario y el grado muy inferior de estudios y de experiencia sobre otras dimensiones conceptuales, imaginarias o estéticas constitutivas del texto artístico, y las cuales son decisivas para determinar la literariedad o poeticidad del mismo. Por ello, según el crítico, es esta última cuestión la que debería constituir la tarea actual de la crítica para adaptarse a la complejidad del texto literario.

<sup>1146</sup> Nicolás, C.: “Entre la deconstrucción”, en *Teoría literaria y deconstrucción*, cit., p. 333.

<sup>1147</sup> Aunque “la poeticidad no consiste en una mera cuestión de palabras puede también asegurarse por el contrario que empieza por las palabras.” García Berrio, A.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 102.

<sup>1148</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>1149</sup> Allegra, G.: *El reino interior*, cit., p. 16. Y concluye: “La obra literaria debe al menos aspirar a superar el artificio de la palabra, la manipulación de los engaños del artificio, el simple examen de las

Baroja repitiera insistentemente un cambio en las letras, tanto en la crítica como en la obra literaria de ficción, para que estas volvieran a brillar con una retórica sencilla. Era el germen de una reacción contraria al estado de cosas que la palabra sonora y altisonante había logrado: “Se han hecho revoluciones, reacciones, guerras y pronunciamientos y nada ha resultado, porque todo se ha hecho a base de palabras sonoras y de elocuencia” (*Ensayos*, III, 173). Frente a esto menciona en el artículo: “Lo único que no se ha ensayado todavía es algo sensato, tranquilo, sin estúpida retórica y a base principalmente de trabajo” (*Ensayos*, III, 173).

El filósofo Ortega y Gasset vio, igualmente, la necesidad de incluir algo más en la labor crítica: “El crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible.”<sup>1150</sup> Baroja, por su parte, reflexiona sobre la labor crítica viéndola como una labor revolucionaria que posibilita la emancipación del pensamiento, y de la que “pueden nacer ideas renovadoras” (*Ensayos*, I, 264). Se encuentra convencido de que los productos de la cultura no pueden tener otra finalidad que el hombre, por lo que no pueden alejarse de este. De manera que cualquier ciencia debía producir en su seno dos acciones antagónicas, la labor del creador de teorías, pero también la del obrero. Sólo así se evitaría una ciencia “completamente inmanente”<sup>1151</sup> alejada del punto de vista humano:

En su comienzo la ciencia tuvo una dirección más humana; luego, probablemente, se desvió de ella, quizá por la influencia exclusiva de la especialidad y del especialista. La ciencia al ensancharse produjo en su seno dos formas en parte antagónicas: el diletantismo y la especialidad. El diletante era el generalizador, el creador de teorías, a veces el visionario. El especialista era y es el obrero, el que aporta los datos, los elementos. La ciencia actual ha considerado como a su preferido al especialista y ha desdeñado un tanto al generalizador. Sin embargo, las dos áreas son importantes (*Ensayos*, III, 191).

Por eso, deberían ser complementarias, para su entendimiento, todas las variantes de la crítica literaria: la contenidista, interesada en el estudio temático de la obra; la formalista, entendida aquella como materia exclusivamente formal; la

---

pasiones, para ascender a los arcanos de una acción de magia.” *Ibidem*, p. 18.

<sup>1150</sup> Ortega y Gasset, J.: *Meditaciones del Quijote*, Marías, J. (ed.), Cátedra, Madrid, 2001, p. 84.

<sup>1151</sup> “Es evidente que las instituciones que tienden a favorecer el progreso material y moral, lo que se llama civilización y cultura, se han ido creando exclusivamente para el hombre, no pueden tener otro objeto ni otra finalidad más que él, pero ha llegado un momento en que esas instituciones, sobre todo las científicas, han refluído, se han alejado del punto de vista humano y se han hecho, como diría un filósofo, completamente inmanentes.” *Ensayos*, III, 190.

estructuralista, que analiza el funcionamiento sistemático de la obra; la semiótica, la cual integra el estudio sintáctico, semántico y pragmático; y, especialmente, según Manuel Asensi, la hermenéutica, “nuclearizada en torno a la idea de la interpretación como hecho fundamental del ser,”<sup>1152</sup> pues, todo decir es un decir sobre el mundo y el ser. El crítico se sitúa a favor del esfuerzo interdisciplinario de Ricoeur que defiende una hermenéutica fundada en el sentido.<sup>1153</sup> Un sentido que para su comprensión depende “de unas condiciones comunicativas que rebasan el mero contenido fijo de lo dicho. Podemos afirmar incluso que el hecho de recurrir a la letra o al texto como tal está siempre motivado por la peculiaridad de la situación de consenso.”<sup>1154</sup>

Porque sólo llegamos a comprender cuando hemos vivido y recordamos a través de la memoria<sup>1155</sup> esos hechos inconexos visualizados en la mente, que una vez contruidos adquieren sentido. El estudio de los tropos y de las figuras, la retórica del lenguaje literario, no puede convertirse “en una mera extensión de los modelos gramaticales, un subconjunto particular de las relaciones sintácticas.”<sup>1156</sup> Es por esta razón por la que el método crítico conocido como estilística surgió, debido a que pretendía llegar al conocimiento de una obra literaria, y de su creador, mediante el estudio lingüístico, psicológico y emotivo de su estilo. La estilística es un método crítico cuya atención primordial va dirigida “a los efectos que la práctica del desvío y de la innovación expresiva en general produce en el receptor.”<sup>1157</sup> Por lo tanto, la descripción del efecto poético, su origen y su resultado son el centro de este tipo de análisis crítico puesto que, inevitablemente, a todo estilo le corresponde una

---

<sup>1152</sup> Asensi, M.: *Teoría literaria y deconstrucción*, estudio introductorio por Manuel Asensi, Arco Libros, Madrid, 1990, pp. 9-78, p. 56.

<sup>1153</sup> Misma opinión sobre la tesis ricoeuriana tiene César Nicolás: “Su proyecto de comunicación tiene, a mi juicio, más complejidad, mayor alcance y relieve.” Nicolás, C.: “Entre la deconstrucción”, *ob. cit.*, p. 330.

<sup>1154</sup> Gadamer, H. G.: “Texto e interpretación”, *Verdad y método*, II, cit., pp. 319-347, p. 330. El autor lo ejemplifica con el recurso de la ironía: “El uso de la ironía presupone un pre-consenso común, que es su presupuesto social. El que dice lo contrario de lo que piensa, pero puede estar seguro de que le entienden lo que quiere decir, se halla en una situación de consenso que funciona.” *Ibidem*, p. 335.

<sup>1155</sup> “La memoria humana no es otra cosa que el modo temporal que refleja el entendimiento universal. La memoria pretende poner en acto todo lo que, de lo contrario, quedaría oculto y absorbido en los interminables y oscuros recovecos de los recuerdos.” Bruno, G.: *Mundo, magia, memoria*, edición de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1987, p. 300.

<sup>1156</sup> De Man, P.: *Alegorías de la lectura*, cit., p. 19. Y confirma esta idea el autor páginas después: “La deconstrucción de la metáfora y de todas las pautas retóricas, tales como la mimesis, la paronomasia o la personificación, que utiliza la semejanza como medio de disfrazar las diferencias, nos retrotrae a la precisión impersonal de la gramática y de una semiología derivada de pautas gramaticales.” *Ibidem*, p. 30.

<sup>1157</sup> Paz Gago, J. M.: “Estilística”, *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, cit., pp. 501-596, p. 507.

particularidad psíquica.<sup>1158</sup> La palabra literaria es traducción de un fenómeno vital y Baroja tiene este mismo concepto de la obra. Afirmará en numerosas ocasiones que lo que realmente le interesa es “mi vida, la vida de la gente que me rodea, y el arte como reflejo de la vida” (*Ensayos*, I, 847). Y, por ello, reitera que ha vivido en tono menor, con sencillez, y que, como consecuencia, todo lo que había escrito tenía que reflejar una retórica de ese mismo tono (*DUVC*, I, 49). Una vida sencilla, sin interés, había de traducirse a un estilo claro y preciso que le diera a su discurso “un sabor especial de verdad, de autenticidad” (*Ensayos*, III, 273); si es partidario del párrafo corto no es por seguir una norma academicista sino porque el párrafo corto reflejaba su forma de ver la vida: “Para mí era la forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista” (*Ensayos*, III, 274). Baroja recalca varias veces que la retórica y la elocuencia es lo que encuentra más aburrido en literatura y escribe con insistencia que frente a la retórica atildada y alambicada de los académicos, él contrapone su retórica en tono menor: “He vivido en tono menor y casi todo lo que he escrito está en ese tono” (*Ensayos*, III, 274). Ahora bien, el autor mismo explica con notable claridad qué significaba vivir y escribir en este tipo de retórica:

Hay dos maneras de escribir principales: una es la clásica, la académica, que consiste en componer los libros y escribirlos a base de la lectura de los antiguos siguiendo ciertas reglas; la otra es la anárquica, la romántica, que estriba en imitar la naturaleza y la vida sin preocupación de regla fija alguna, pensando que la naturaleza tiene en sí sus leyes y que no hay más que seguirlas (*DUVC*, I, 55).

El escritor vasco se había declarado en páginas anteriores como un escritor entre realista y romántico, pero nunca clásico. Lo romántico, para él, era la escritura que imitaba la variedad de la naturaleza, sin seguir regla alguna. Por eso, realismo y romanticismo no eran términos irreconciliables sino complementarios. La tercera parte de su libro *La intuición y el estilo* está dedicada prácticamente a lo que por realismo entiende el escritor. En primer lugar, menciona la inexactitud de las definiciones dadas por la teoría para conceptos de los cuales sólo tenemos una idea vaga: “Todas son etiquetas aproximadas, sin exactitud. Si supiéramos con exactitud lo que es lo real, lo romántico, lo ideal, sabríamos lo que son el realismo, el romanticismo y el idealismo”

---

<sup>1158</sup> “El nombre de estilística denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica.” Alonso, A.: “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 78-86, p. 78.

(*DUVC*, II, 391). Baroja se inclina por el realismo: “Mi inclinación, atendiéndome a la inseguridad de las etiquetas, y sin creer demasiado en ellas, ha sido el ser realista” (*DUVC*, II, 391); no obstante, deja claro que su concepto del realismo no es el mismo que defienden muchos, pues, para él, esta corriente no es una representación exacta de algo, sería imposible, sino “la consecuencia de la visión auténtica de las cosas y de los sentimientos” (*DUVC*, II, 391). Aunque en otras artes denominadas realistas llegara a ser posible ofrecer una representación fiel del hecho, en la literatura nunca se daría el caso porque como el propio autor explica:

En la escultura hay la posibilidad de hacer algo como una copia fiel de formas humanas, porque se trata de emplear medidas idénticas, longitud, latitud y profundidad. En pintura es más difícil, por el color, imposible de graduar mecánicamente, y en literatura, en donde se expresan las emociones y las descripciones con palabras, ¿cómo va a haber copia fiel de la naturaleza no de los instintos o de las pasiones del hombre? Es absolutamente imposible (*DUVC*, II, 392).

Por ello concluye afirmando que el realismo “es una tendencia en literatura; pero el realismo no es la realidad absoluta” (*DUVC*, II, 392). Realismo y romanticismo no eran posturas enfrentadas, pues ambas daban una visión conjunta de la realidad y la reflejaban de manera compleja, porque así era la realidad: “Debajo de las etiquetas no está siempre legitimado el nombre” (*DUVC*, II, 391). Baroja ve en las obras atribuidas a Homero, la *Iliada* y la *Odisea*, que tienen partes muy realistas y otras muy idealistas. Y en Horacio, su lira tiene de todo: “Idealismo, realidad, malicia, cuquería, etc. Lo mismo le pasa a Shakespeare y lo mismo a Cervantes” (*DUVC*, II, 397). A veces, el escritor realista era un verdadero romántico y al revés también sucedía, puesto que el escritor acababa dándose cuenta de que en la vida casi nunca se daban consecuencias lógicas:

El naturalismo de Zola no era realista, como él pretendía, sino romántico. Hay los que quieren luchar en fijar algo en el tiempo y los que quieren fijar algo fuera del tiempo, prescindiendo de él. El valor de los datos y la comparación de unos con otros no terminan en resultados eficaces. La vida no da casi nunca consecuencias lógicas. El valor de la casualidad y de lo fortuito es demasiado importante (*DUVC*, II, 391).

El escritor vasco reconoce que las obras se componen de partes muy realistas y otras muy idealistas. Los ejemplos de Homero, Aristófanes, Plauto, Horacio, Shakespeare o Cervantes, el Arcipreste de Hita y los autores de *La Celestina* y *El buscón*, demostraban, que aunque tradicionalmente adscritos al realismo, sus obras albergaban mucho idealismo (*DUVC*, II, 397). Para Baroja el escritor universal es

realista y romántico a la vez, porque el verdadero escritor es el que piensa, sueña y contempla lo que sueña: “San Juan de la Cruz o Fray Luis de León contemplan lo que sueñan” (*DUVC*, II, 397). El escritor de espíritu romántico es para él como la oveja que pasta la hierba verde y que se encuentra sujeta a un poste o árbol:

El amo quiere que el animal no pise ni estropee toda su pradera y que coma sólo el césped que limita la cuerda como radio de ese círculo acotado, pero la oveja o el carnero rechazan tal limitación y estiran la cuerda desesperadamente para morder la hierba que se halla fuera del campo permitido. [...] Una tendencia a salir así fuera del radio de acción es en el hombre el ansia romántica. Salir fuera de lo conocido y de lo trillado representa en literatura el romanticismo; vivir dentro de lo conocido y de lo experimentado es el clasicismo (*DUVC*, I, 161).

Baroja se ve como un escritor romántico; por eso, cuando intenta explicar qué es el romanticismo, como algo opuesto, no al realismo, sino al clasicismo declara: “El que pretende ser clásico ve el mundo exterior con las normas de otros hombres ilustres, a quienes considera maestros. El romántico pretende no tener canon” (*DUVC*, II, 403).<sup>1159</sup> Se acerca, así, en este punto a la idea hegeliana sobre el arte en su forma romántica. El filósofo alemán en su libro *De lo bello y sus formas* también distingue entre la forma clásica y romántica, viendo en esta última una representación de la individualidad espiritual que sobrepasa la armonía que contiene la forma clásica y se eleva por encima del mundo visible:

Desde que la idea de lo bello se aprehende como espíritu absoluto e infinito, ya no se encuentra completamente realizado en las formas del mundo exterior; sólo encuentra en el mundo interior de la conciencia su verdadera unidad. Rompe, pues, esa unidad que constituía la base del arte clásico; abandona el mundo exterior, para refugiarse en sí mismo. Esto es lo que suministra el tipo

---

<sup>1159</sup> También Sartre propone una definición esclarecedora de lo que se entiende por clásico: “Hay clasicismo, en efecto, cuando una sociedad ha adoptado una forma relativamente estable y se ha compenetrado con el mito de su perennidad, es decir, cuando confunde el presente con lo eterno y lo histórico con el tradicionalismo, cuando la jerarquía de las clases es tal que el público virtual no excede nunca del público real y cada lector es para el escritor un crítico calificado y un censor, cuando el poder de la ideología religiosa y política es tan grande y las prohibiciones tan rigurosas que no se trata en ningún caso de descubrir tierras nuevas para el pensamiento, sino solamente de dar forma a los lugares comunes adoptados por el grupo selecto.” Sartre, J. P.: *Qué es la literatura*, traducción de Aurora Bernárdez, Losada, Madrid, 2003, p. 129. Es por esto que Baroja se definiría en reiteradas ocasiones como un escritor romántico o, incluso realista, pero nunca clásico. Su espíritu liberal e inconformista le impiden aceptar sin crítica alguna la ideología dominante de un grupo selecto situado en lo más alto de la jerarquía por tradición: “Sin embargo, en el siglo XVII, como no existe el público virtual y el artista acepta sin criticarla la ideología del grupo selecto, el escritor se hace cómplice de su público; ninguna mirada extraña le turba en sus juegos. No es réprobo nadie, ni el prosista, ni siquiera el poeta. No tienen que decidir en cada obra sobre el sentido y el valor de la literatura, pues ambas cosas están fijadas por la tradición, muy integrados en una sociedad jerárquica, no conocen ni el orgullo ni la angustia de la singularidad; en una palabra, son clásicos.” *Ídem*.

de la forma romántica. La representación sensible, con sus imágenes tomadas del mundo exterior, ya no es suficiente para expresar la libre espiritualidad, y la forma se hace extraña e indiferente a la idea. De modo que el arte romántico reproduce la separación del fondo y la forma por el lado opuesto al simbólico. En resumen, el arte simbólico busca esta unidad perfecta de la idea y la forma exterior. El arte clásico la encuentra para los sentidos y la imaginación en la representación de la individualidad espiritual; el arte romántico la sobrepasa, con su espiritualidad infinita que se eleva por encima del mundo visible.<sup>1160</sup>

El escritor, que prefiere el aire de la calle al cerrado de las academias, se decanta por seguir las leyes de la naturaleza<sup>1161</sup> y rechaza la “unidad simulada” (*ODE*, 518) que aparece en la mayoría de los libros de su tiempo. Aunque la construcción resultante sea “irregular y caprichosa” (*ODE*, 1140), prefiere esta a la construcción arreglada y metódica: “y aun a riesgo de constiparnos, preferimos al aire encerrado de las habitaciones, el aire libre de la calle” (*ODE*, 1140). Situándose así el escritor en la corriente inglesa romántica que consideraba la Naturaleza como el lugar privilegiado de las manifestaciones artísticas o la tradición kantiana que atribuía como característica esencial del arte bello el que siguiera los dictados de la naturaleza, pues esta era la que daba reglas al arte. De las dos tendencias que ofrece la historia de la literatura él se adscribe a aquellos hombres que Séneca describió como niños alocados que quieren saltar por encima de su sombra:

Así, la historia de la literatura y de las artes ofrece hombres representativos que encarnan las dos tendencias; los unos, parecidos a los corderos que pastan la hierba en el terreno señalado por el amo; los otros, que estiran la cuerda con desesperación para morder las flores lejanas que están fuera del ámbito acotado, y que a veces arrancan el poste que los sujeta (*DUVC*, I, 162).

Baroja al considerarse un escritor romántico y realista, se adelanta a las teorías literarias actuales que ven en estas dos tendencias, antiguamente clasificadas como antagónicas, una oposición más superficial que profunda.<sup>1162</sup> La actitud romántica frente

---

<sup>1160</sup> Hegel, G. W.: *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 137, 138.

<sup>1161</sup> En numerosas ocasiones Baroja rechaza la teoría clasicista, pues esta entendía que la sujeción a unos principios y el rigor normativo eran lo más adecuado para el texto. En el caso de la novela, el hecho de no tener que someterse a las restricciones métricas permitió al novelista una mayor libertad e impulsó un desarrollo propio, más cercano al mundo del lector. Véase Bobes Naves, M. C.: *Historia de la teoría literaria*, II, Gredos, Madrid, 1998, p. 339. Además, el teórico López Pinciano capta el espíritu de la Poética de Aristóteles e interpreta la mimesis en un sentido ideal y trascendente. Por medio del proceso mimético todo tiene cabida en el arte: “y que todo cuanto ay debaxo del mundo es de ella sujeto [...]; y que no, como la Medicina, Philosophía y Astrología y las demás artes enseñan disciplinas particulares, la Poética enseña alguna en quien funde su esencia principal; la qual, a mi juicio, consiste, no en enseñar cosa diferente de las demás, sino en el modo de la enseñanza, que es por imitación en el lenguaje más alto de los modos todos.” López Pinciano: *Philosophia antigua poética*, I, Carballo Picazo, A. (ed.), Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1973, pp. 234-235.

<sup>1162</sup> Véase Lissorgues, Y.: “Problemáticas y perspectivas”, *ob. cit.*, p. 10.

a la vida y al arte no sólo reaparece en el espíritu moderno que se desarrolló a finales del siglo XIX. Aquella ya se había producido en el mundo oriental preclásico e, incluso, durante la Edad Media; Joaquín de Entrambasaguas, por ejemplo, señala el período barroco como manifestación de “una actitud romántica de individualismo contra la que reaccionó la época clasicista.”<sup>1163</sup> Por lo tanto, para el crítico, el romanticismo que aparece en el siglo XIX sea un “superromanticismo, una exaltada superación de las etapas románticas anteriores.”<sup>1164</sup> Es por esto que Entrambasaguas afirme que para entender en su integridad el concepto romántico en España es necesario atender al “anverso y reverso”<sup>1165</sup> del término, puesto que el mundo de leyendas, romances, libertad métrica que conocen los superrománticos lo hacen “a través de lo barroco, en las páginas de los libros de la Edad de Oro.”<sup>1166</sup> De manera que, el romanticismo es visto como una actitud estética y vital permanente durante todo el desarrollo histórico, con un predominio de lo sensible y de valor eterno y universal, que necesita del razonamiento matemático de la cultura clásica. Pues ambos conceptos opuestos “se necesitan, se buscan, existen por contraste mutuo.”<sup>1167</sup>

A este respecto, Varela Iglesias menciona que en Baroja no hay evolución, sino transición gradual. Hay predominio, pero no exclusivismo, de un primer período romántico-dionisiaco (violencia, arrogancia, nostalgia), y de un segundo período realista-apolíneo (historicismo, crítica, ironía), pero no auténtica evolución.<sup>1168</sup> Incluso el crítico Allison Peers habla de un Baroja en donde se dan temas realistas de un modo romántico, así como “un modo fundamentalmente objetivo de tratar tipos favoritos de los primeros románticos.”<sup>1169</sup> De ahí que su forma de escribir no esté sujeta a unas cuantas reglas vacías y fáciles de aprender, puesto que no sigue ningún canon ni ninguna moda literaria, es siempre fiel a su propio estilo, a su persona. Baroja se saltará, con toda conciencia, cualquier regla clásica y se permitirá las libertades que estime convenientes para la creación de su obra literaria; pues esta, ya sea novela, ensayo o

---

<sup>1163</sup> Entrambasaguas, J. de: *La determinación del Romanticismo español y otras cosas*, Apolo, Barcelona, 1939, p. 14.

<sup>1164</sup> *Ídem*.

<sup>1165</sup> Para el autor aunque se admita el anverso del término, esto es, ver el surgimiento del romanticismo decimonónico como influencia de las corrientes europeas, de la vuelta de los emigrados españoles de Francia, la existencia de una técnica estética propia, etc. No puede olvidarse su reverso: “El conocimiento que de nuestra cultura clásica tenían los intelectuales superrománticos.” *Ibidem*, p. 20.

<sup>1166</sup> *Ídem*.

<sup>1167</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1168</sup> Varela Iglesias, M. F.: *Baroja, epígono del romanticismo*, LIT, Berlín, 2007, p. 58.

<sup>1169</sup> Peers, A.: *Historia del movimiento romántico español*, II, Gredos, Madrid, 1967, p. 420.



memorias, es “como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiere” (*ODE*, 1560). Aunque el artículo se centra en describir las características de la novela realista, esto es el punto de partida para hablar sobre su estilo literario. Según el autor, su estilo se encuentra más cerca de aquellos artistas partidarios de lo ilimitado, lo indefinido y lo vago:

Claro que hay gentes hábiles que saben poner diques a esa corriente y hacer estanques con paredes de piedra o de cartón. A unos les gustan las limitaciones y a otros nos cansan. ¿Cómo ponernos de acuerdo los parnasianos y los no parnasianos, los partidarios de lo limitado y concreto con los entusiastas de lo indefinido y lo vago? (*ODE*, 1560).

Él mismo deja constancia en sus memorias de importantes aspectos sobre su forma de escribir y es consciente de su inmovilismo ideológico y estético: “En literatura, realista con algo romántico; en filosofía, agnóstico; en política, individualista y liberal; es decir, apolítico. Así era a los veinte, así soy a los setenta. No he encontrado nada en mi vida que me haya hecho cambiar de opinión” (*DUVC*, I, 23). En esta misma dirección el escritor Juan Benet declara sobre Baroja: “Estoy por decir que ni siquiera existe trayectoria; su obra termina en el mismo punto donde empezó, entre su juventud y su madurez, vio pasar el modernismo, el simbolismo, el dadaísmo, el surrealismo, sin que su pluma conociera el más ligero estremecimiento.”<sup>1170</sup> En Baroja, sus escritos son su vida.<sup>1171</sup> Por su parte, Luis S. Granjel, cuando describe al escritor, dispone en dos partes su libro, la primera titulada “la vida como novela”<sup>1172</sup>, ya que entiende su obra literaria como “ese claro espejo de su personalidad”<sup>1173</sup>; y la segunda, “la novela como vida”<sup>1174</sup>, pues el arte tiene como finalidad la vida humana. El propio escritor vasco es consciente de ello:

A algunos, a los que creen que el arte tiene su finalidad en sí mismo y que es algo ajeno a la vida, esta preocupación les parecerá pueril; a la mayoría se

---

<sup>1170</sup> Benet, J.: *Barojiana*, Taurus, Madrid, 1972, p. 32.

<sup>1171</sup> Y, como apunta Mainer, la biografía de un escritor es, en rigor, su obra. Mainer, J. C.: *Pío Baroja*, Taurus, Madrid, 2012, p. 13. Mainer desarrolla a continuación en qué sentido esto es así: “La literatura revela el complicado proceso de cómo las experiencias reales pasaron a ser imaginarias y cómo, en rigor, ha sido el escritor quien se desplaza hasta ellas para revivirlas como si fueran ajenas, o para suplir con su fantasía lo que advierte como carencias, vulgaridades o esperanzas fallidas. Esa forma de autobiografismo se parece a la añorada oportunidad de vivir de nuevo y de un modo que nunca es igual al primero.” *Ídem*.

<sup>1172</sup> Granjel, L. S.: *Retrato de Pío Baroja*, cit., pp. 13-162.

<sup>1173</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>1174</sup> “Los personajes barojianos no solo reproducen una biografía o existencia del autor, con ellos cobran vida otros diversos aspectos de su humana personalidad, sus ideas y opiniones; en suma, su postura vital.” *Ibidem*, pp. 165-284, p. 170.

nos antoja muy lógica. La vida nos parece lo primordial; creemos que el arte tiene su objeto en el arte, y su fin en la vida (*ODE*, 542).

Podemos decir que la única realidad radical que tenemos es nuestra vida y somos nosotros los que elegimos qué hacer con ella, y cuando damos razón de ella desde la vía literaria se hace, en palabras de J. Marías, “en conceptos rigurosos, entendidos como órganos para aprehenderla, no espectros para sustituirla y suplantarla.”<sup>1175</sup> Baroja lo entiende igualmente así al encontrar la gloria del escritor en el hallazgo de una zona inexplorada de la vida: “Hay escritores que no tienen otro timbre de gloria que el haber encontrado una zona inexplorada de la vida; son como los viajeros que descubren un lago o una montaña, a los que dan su nombre” (*Ensayos*, I, 152). El escritor vasco menciona la originalidad de algunos escritores como Gorki o Kipling, y relaciona el estilo del escritor con la personalidad y con el concepto personal que tenga del mundo: “como escritor, ha puesto de manifiesto las condiciones sólidas de su temperamento inquieto, su realismo pujante, sus ideas valientes que nacen de un concepto del mundo original y atrevido” (*Ensayos*, I, 152). Baroja se posiciona entre aquellos defensores de la sensibilidad romántica cuya tónica dominante será “el yoísmo”<sup>1176</sup>, es decir, el afán de enfocar al hombre por encima de cuanto lo rodea.

Conviene destacar además que, en primer lugar, Baroja está inmerso dentro de una corriente de renovación estilística cuando empieza a escribir. Por ello, frente al panorama literario del país que pone énfasis a los ripios melodramáticos de Echegaray, al atildamiento de Valera y a la oratoria de amplitud superflua, los escritores del 98 reaccionan con una estética basada en la observación de la realidad, con la defensa de un lenguaje que evoque la vida cotidiana, aquello mismo que reivindicaba Joyce para el artista adolescente: “volver a crear la vida con materia de vida.”<sup>1177</sup> Y que el mismo Azorín previó para la literatura española: “acomodamos la palabra a la vida.”<sup>1178</sup> El 98

---

<sup>1175</sup> Marías, J.: *Ortega y la idea de la razón vital*, Antonio Zuñiga, Madrid, 1948, p. 88. De la misma manera, Julián Marías menciona en otro de sus artículos que las ideas no nacen de otras ideas, sino de situaciones vitales complejas. Por eso, menciona el autor que Ortega fue filósofo y hombre de teoría por un espíritu de veracidad, porque sus ideas “surgen de una situación vital íntegra, no sólo intelectual o ideológica.” Marías, J.: “Vocación teórica y vocación política en Ortega”, en *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 296-302, p. 297.

<sup>1176</sup> Entrambasaguas, J. de: *La determinación del Romanticismo español*, cit., p. 18.

<sup>1177</sup> Joyce, J.: *Retrato del artista adolescente*, Alianza editorial, Madrid, 1978, p. 197.

<sup>1178</sup> Azorín: “La palabra y la vida”, en *Clásicos y modernos*, Losada, Buenos Aires, 1952, pp. 131-134, p. 134. Azorín afirma que dicha observación la recuerda haber oído en Baroja: “Imaginad el nombre de un personaje para una novela o un drama; tal vez esos nombres que inventéis tengan fuerza. Pero recorred las calles; tomad esos nombres de las muestras de las tiendas o tomadlos del censo electoral. Indudablemente,

es, por encima de estos aspectos habitualmente destacados, una revolución lingüística y estilística:

La preocupación por crearse un lenguaje que permitiese poner casi al desnudo, ante el lector, la realidad contemplada y su interpretación intelectual, domina, y por entero, a estos noventayochistas. El criterio estético basado en la observación directa, rigurosa, podría decirse científica, de la realidad, defendido por Martínez Ruiz será también formulado por Baroja y a él se ajusta, asimismo, el quehacer periodístico de Maeztu.<sup>1179</sup>

Baroja responde en sus ensayos a la cuestión sobre la posibilidad de la existencia de un arte nuevo deshumanizado. La contestación dada a Ortega sobre la necesidad vital de que la novela se humanice vuelve a quedar reafirmada en sus ensayos. Por eso, al mencionar el posible éxito de un arte deshumanizado que muchos artistas aceptan con entusiasmo, incluye su opinión al respecto en un artículo que lleva como título “Las ideas de ayer y de hoy” (*Ensayos*, II, 1251-1274), y al igual que defendiera en las novelas de juventud su concepción humanística de la novela, lo hará en la madurez de su vida por vía ensayística:

A mí todo esto del arte nuevo se me antoja confusión y palabrería. La tesis de la deshumanización del arte es un teorema que no tiene confirmación ni comprobación en nada. Creer que el arte al deshumanizarse se sublima es indefendible. Yo veo todo lo contrario. Cuando el arte es humano, auténticamente humano, es cuando vale (*Ensayos*, II, 1266).

La crítica ha emitido al respecto los más dispares juicios en torno al estilo barojiano. Incluso en vida del autor, como se escribe en el libro de sus memorias *El escritor según él y según los críticos*, su estilo fue discutido y Baroja recoge algunas de las ideas vertidas sobre él y manifiesta sus opiniones, un ejemplo más del perspectivismo en su obra mencionado en el capítulo uno. En el volumen mencionado se pueden leer artículos escritos sobre Pío Baroja y desde sus primeras páginas memorialísticas expone las ideas vertidas sobre él por los intelectuales de la época: Giménez Caballero (*DUVC*, I, 125), Ramiro de Maeztu<sup>1180</sup>, Azorín<sup>1181</sup>, José Antonio

---

sin que nos expliquemos bien por qué, una fuerza que no hay en los otros nombres imaginados habrá en estos. Recordamos haber oído esta observación a Pío Baroja.” *Ibidem*, p. 133.

<sup>1179</sup> Granjel, L. S.: *La generación literaria del noventa y ocho*, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 171, 172.

<sup>1180</sup> “El arte de Baroja es un arte interior. Atraviesa las superficies para buscar en los bajos fondos de las cosas y de los espíritus, hace hablar a lo inconsciente y busca el tronco de donde se separan los anhelos vivos de los hechos muertos.” *DUVC*, I, 132. Esta observación de Maeztu reafirma la idea de considerar a Baroja entre los escritores modernistas.

<sup>1181</sup> *DUVC*, I, 160. Azorín analiza en un artículo una de las ideas centrales del autor: “La política de Baroja gira en torno a esta negación del indefinido progreso.” *Ídem*.

Maravall<sup>1182</sup>, Ortega y Gasset (*DUVC*, I, 48), Sánchez Mazas (*DUVC*, I, 72), Miguel Pérez Ferrero (*DUVC*, I, 86), Salvador de Madariaga<sup>1183</sup>, Salaverría e incluso recortes de periódicos (*DUVC*, I, 57).<sup>1184</sup> Opiniones que unas veces son positivas y otras no tanto. A estas últimas Baroja contesta sin acritud, siempre desde la atalaya de su yo escéptico, relativista y, a veces, irónico, iniciando su réplica con un “yo creo o me parece.”<sup>1185</sup> Utiliza, además, Baroja en su discurso lo que para Juan Carlos Ara Torralba es la ironía desmitificadora del intelectual:

Aplica Baroja su dogmatofagia a sí mismo, y prefiere a la agitación del luchador político la ironía desmitificadora del intelectual. Está la escritura barojiana, desde entonces, plagada de multitud de “a mi me parece”, de “creo”, o de lo que llamaríamos, con sorna, “silogismos barojianos”, peculiar recurso por el que se expone una convención común y acto seguido su reducción al absurdo por la paradoja, a veces alcanzando el exabrupto. Baroja conocía muy bien, en su discurso “de pareceres”, que la opinión, en cuanto que opinión, es siempre exacta; no así la verdad, que podría hipotéticamente obtenerse por la confrontación de opiniones. Al modo volteriano –Baroja siempre mostró una gran simpatía por los ilustrados, especialmente los españoles y dentro de ellos los vascos–, “silvestre” pero no muy cándido, las opiniones resultantes del tópico y de la idea no contrastada siempre aparecen ridiculizadas en el discurso.<sup>1186</sup>

Pero, en general, no estaba satisfecho con el trato que le dio la crítica por su cortedad de miras; desde la que estimaba que Baroja no conocía las cuatro o cinco reglas que sabe cualquiera hasta la crítica agresiva más repleta de tópicos como la de Salaverría o la de Madariaga (*DUVC*, I, 93), o, incluso, la crítica cordial más elogiosa (*DUVC*, I, 93) que lo comparaba con Dickens, Hardy o Cervantes. Baroja era consciente de que era un autor desplazado: “A mí se me negó desde el principio el sitio entre la juventud literaria, entre tantos escritores y periodistas que se les tenía por talentados, y de los cuales hoy no se acuerda nadie” (*DUVC*, I, 98). Por ello, es frecuente que tenga

---

<sup>1182</sup> “Baroja es un caso típico de escritor, profesionalmente entregado a la literatura. Es éste un autor que lleva más de medio siglo escribiendo, y sus últimas páginas son, aproximadamente, lo mismo que las primeras.” Opinión que le resulta favorable a nuestro escritor, pues para él un buen escritor nunca mejora su técnica, pues “en la literatura, la técnica tiene poca importancia.” *DUVC*, I, 148.

<sup>1183</sup> *DUVC*, I, 187-190. Frente a la opinión de Madariaga de la carencia total de sentido lírico en Baroja, el escritor responde que no es necesario ser versificador para tener sentido lírico y pone como ejemplo a Verlaine; y a Federico de Onís que aseguraba lo contrario: “el arte de Baroja es esencialmente lírico, aunque haya tomado la forma de la novela.” *DUVC*, I, 190.

<sup>1184</sup> Véase además en el mismo tomo de memorias, en el volumen *El escritor según él y según los críticos*, las siguientes páginas, entre otras muchas, sobre la opinión en los periódicos: *DUVC*, I, 145 y 159.

<sup>1185</sup> Afirmaciones de este tipo son numerosas: “Yo no comprendo...”, “no creo que la causa de ello sea...” (*DUVC*, I, 47). “Yo no es que piense ser hombre sin reproche” (*DUVC*, I, 189).

<sup>1186</sup> Ara Torralba, J. C.: “Prólogo” a *ODE*, 18.

una opinión desfavorable de la labor crítica, pues esta sólo cuando toma distancia personal y temporal, puede escribir algo de calidad:

Pedirle al crítico una austeridad y un desinterés completo es exagerado. La mayoría de los críticos leen rápidamente, siguen las opiniones hechas, se ocupan de lo que se ocupa todo el mundo, no se ponen contra él, favorecen a los amigos, atacan a los adversarios. No se puede exigir otra cosa. Únicamente cuando un autor muere y se destaca por su obra o por su vida privada, como trascendental, el crítico puede estudiarle bien. Ya las causas que oscurecían el juicio han desaparecido, y se puede comenzar a ver con desinterés las condiciones, buenas o malas, de la obra que dejó el escritor (*DUVC*, I, 94).

Este es un distanciamiento que no sólo ha de tener la crítica sino también el escritor que se dedica a revivir el pasado en su obra, aunque y defiende siempre el distanciamiento adecuado.<sup>1187</sup> El distanciamiento, paradójicamente, acerca al autor y al lector a aquellos momentos esenciales de la existencia que por ser significativos y memorables se vuelven poéticos. Aunque el autor reconozca que en el origen de su obra se halla la experiencia vivida, es el estilo propio de cada uno el que ha de conducir correctamente la vivencia sentida hacia la palabra poética. Criticado a veces por su estilo prosaico y antiacadémico, sin embargo, Gómez de Baquero (Andrenio) penetra sagazmente en el nuevo modo estilístico que creó Baroja:

Si el estilo consiste en hacer frases o rebuscar palabras es indudable que Baroja carece de estilo. Pero el estilo es la manera del escritor aplicada al lenguaje o a la composición literaria, y siendo así, Baroja tiene estilo, un estilo que es un cendal transparente de su pensamiento. El velo de palabras interpuesto entre las representaciones del autor y el lector está reducido a lo menos posible. En Baroja el estilo es un medio de expresión dócil y disciplinado que se acuerda de que es medio a todas horas, y no se ocupa en engalanarse para adquirir importancia sustantiva. Sus palabras valen por lo que dicen más que por la manera de decirlo. El léxico es el corriente, el de más uso, sin palabras arcaicas o desusadas. La construcción gramatical, llena y sencilla, de oraciones claras y breves. [...] Es un escritor que no hace estilo aunque lo tenga, que estilo y muy personal, es el suyo, dentro de esa sobriedad y ese desdén hacia los adornos de la palabra.<sup>1188</sup>

El estilo no es, o sólo no es, forma externa relacionada meramente con los rasgos expresivos utilizados por un autor. Tiene una motivación psicológica y revela el

---

<sup>1187</sup> “Se alumbra con una media luz crepuscular sugestiva, poética, distinta a la claridad cruda y agria del momento” (*OC*, VI, 587).

<sup>1188</sup> Gómez de Baquero, E. (Andrenio): *Novelas y novelistas*, Calleja, Madrid, 1918, pp. 164-165. Baroja define crítica de tono medio la realizada por Gómez de Baquero: “Crítica de tono medio, en que se le prestan al autor grandes condiciones generales y algunas deficiencias, como las del estilo: Gómez de Baquero” (*DUVC*, I, 93).

pensamiento y la forma de ser del escritor.<sup>1189</sup> El interés real que ofrece la vida de Baroja está precisamente en ser un medio de acceso para la mejor comprensión y explicación de su obra, y, viceversa, su obra, su estilo al escribir, es un velo transparente que deja ver al hombre.<sup>1190</sup> Su individualismo acérrimo, su actitud insobornable, su soledad agazapada en un rincón, se traducen en un estilo muy personal, de manera que, aún incomprendido, seguiría escribiendo, pues como le diría Unamuno, como el mayor de los elogios, él era un hombre de estilo.

Igualmente su amigo Azorín, en un texto que Baroja incluye en sus memorias, aporta luz sobre la manera de escribir de nuestro autor formando, a la vez, una etopeya del escritor, pues el estilo es un rasgo definitorio de la personalidad, por lo que quienes carecen de ésta no lograrán verdaderamente la calificación de creador literario: “El secreto de Baroja es su estilo. La prosa de Baroja es clara, sencilla, sobria. La pureza no tiene nada que hacer en ella. Baroja vive y está cerca de las cosas. Su fuerza reside en este contacto con lo concreto” (*DUVC*, I, 95). Azorín subraya en el estilo barojiano su análisis frío para reflejar el paisaje castellano, de ahí que “el viejo estilo rotundo, ampuloso, sonoro, se rompiera en sus manos y se transformaba en una notación algebraica, seca, escrupulosa.”<sup>1191</sup> Así, mediante esta forma, introducía un hondo contenido en la novela, el espíritu de disociación.

En otro de sus ensayos, el escritor alicantino le reconoce como un clásico, aventurando la perdurabilidad de su escritura: “El estilo de Baroja, claro, sencillito, directo, no pasará nunca: es inalterable; se leerá la prosa de Baroja lo mismo dentro de tres siglos que ahora.”<sup>1192</sup> La importancia que Azorín le da al estilo es semejante a la idea que tiene del mismo el escritor vasco. Para Martínez Ruiz el estilo también era cuestión de personalidad, y cuando Baroja quiere destacar la calidad de la prosa azoriniana resalta también que el escritor alicantino sea un hombre de estilo y, precisamente, por eso es por lo que en su obra se entrecruzan géneros diversos:

---

<sup>1189</sup> En su artículo ‘Elogio y vejamen de Balzac’ Baroja afirma: “Su estilo va unido con su manera de ser, y sus descripciones y sus comentarios, excesivos y difusos, quedan en la memoria.” Baroja, P.: *Desde el exilio. Artículos inéditos publicados en La Nación de Buenos Aires, 1936-1943*, edición, prólogo y notas de Miguel Ángel García de Juan, Caro Raggio, Madrid, 1999, pp. 41-50, p. 49.

<sup>1190</sup> La personalidad del escritor cobra protagonismo en su sentido estilístico; es lo que Marichal llamó voluntad de estilo, que hace que las condiciones artísticas personales den lugar a las “diversas coloraciones individuales.” Marichal, J.: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984, p. 15.

<sup>1191</sup> Azorín: “La generación de 1898”, *Clásicos y modernos*, cit., pp. 170-187, p. 185.

<sup>1192</sup> Azorín: *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946, p. 178.

“comprende que artículo, ensayo o novela es lo mismo; y que para un escritor de raza la cuestión es mostrar su personalidad y no imitar formas antiguas y trasnochadas” (*ODE*, 304). Y como entiende que el estilo es reflejo del hombre interior, a la hora de escribir sus impresiones en los numerosos retratos que hace sobre determinados personajes históricos, rotundamente afirma la mediocridad espiritual del ministro Godoy por dejarse transparentar ésta en sus memorias (*Ensayos*, II, 698): “Lo que se escapa al leer historias, memorias, vejámenes y apologías es el carácter del hombre. Ello sucede porque a Godoy lo que le faltaba precisamente era carácter” (*Ensayos*, II, 695).

Baroja, pues, no fue indiferente a los comentarios de escritores que convivieron con él. Abiertamente se declaró varias veces como enemigo de una retórica entendida como amplificación, redundancia y elocuencia. “Eso de la elocuencia a mí no me ha interesado nada” (*DUVC*, I, 679) dice y, en otra ocasión, en respuesta a la pregunta que le hace una señora inglesa en París de si le interesan las teorías estéticas, afirma categóricamente: “Yo no soy un hombre clasificador de teorías estéticas; no me interesan. Nada, y menos que nada, la preceptiva literaria” (*DUVC*, I, 76). Él mismo declara sus filiaciones y gustos hacia la manera de escribir de otros escritores coetáneos. En *El tablado de Arlequín* subraya su admiración por una prosa, la de Manuel Fernández y González y de la que no duda en sentirse halagado cuando comparan su estilo con el del novelista:

Soy por mis aficiones literarias y artísticas, aunque no por mi vida, un romántico. Este entusiasmo por lo romántico y lo popular me explica a mí mismo la admiración que inconscientemente he sentido por el novelista más romántico, más popular y más desaliñado de España, por el autor de *Men Rodríguez de Sanabria*, de *Martín Gil*, de *El cocinero de su Majestad*: por don Manuel Fernández y González. [...] Hace tiempo, cuando yo publiqué una novela titulada *El mayorazgo de Labraz*, Zeda, en una nota crítica de *La Lectura*, reprochaba a mi libro el estar escrito de prisa y corriendo, y me comparaba por esto con Fernández y González (*Ensayos*, I, 182).

Baroja siente admiración por la manera de escribir de Fernández y González. Un estilo que describe como popular y que le atrae por tener la sensación, al leerle, de que compone sus libros de prisa y corriendo. De esta forma, Baroja se identifica, por sus aficiones literarias y artísticas, como “un romántico” (*Ensayos*, I, 182) y admira en este novelista, y en un poeta como Beranger, el ser poetas de la calle con esa manera de expresar “los sentimientos de la gente de la calle, con sus pasiones y defectos” (*Ensayos*, I, 182).

De su defensa de lo popular procede la revalorización que en sus memorias y sus artículos ensayísticos hace de la canción “popular, callejera, suburbana, sin autor conocido” (*Ensayos*, II, 334) y denuncia que todavía no haya merecido que algún folclorista la haya estudiado, culpando de este fallo a una crítica erudita que se conforma por deambular por el terreno transitado ya desbrozado por otros y que se niega a abrir nuevos caminos: “Generalmente, para los eruditos, la materia de su erudición no tiene interés más que cuando ha sido ya desbrozada por otros. No les gusta abrir un camino y convertirlo en transitado; prefieren llegar a última hora y dejar la carretera como una sala” (*Ensayos*, II, 334). La relevancia que adquiere para los artistas la música popular radicaba en que esta, en su esencia, ya tenía unas características que podían servir de orientación para la nueva manera de escribir que se estaba buscando: “La canción popular es el polo opuesto de la música universal, es la que lleva más sabor de la tierra en que se produce. Claro, siempre es inteligible para todos, por lo mismo que la música no es un arte intelectual; mueve ritmos, no ideas” (*Ensayos*, I, 348). Este tipo de música podía ser abrazada por todos:

La canción popular lleva como el olor del país en que uno ha nacido; recuerda el aire y la temperatura que se ha respirado; es todos los antepasados que se le presentan a uno de pronto. Yo comprendo que la predilección es un poco bárbara pero si no pudiera haber más música que una u otra, la universal o la local, yo preferiría ésta: la popular (*Ensayos*, I, 348).

La canción callejera, como la define Baroja (*Ensayos*, II, 334), era la confirmación de la posibilidad de nuevas formas narrativas más cercanas a la emoción lírica que a las producciones de corte intelectual. Por eso, ante la crítica que compara su obra, “en son de censura” (*Ensayos*, II, 185), con el novelista Fernández y González, el autor confiesa, por el contrario, que es lo que más le ha halagado. Lo que algunos críticos ven como estilo desaliñado, no es más que una insumisión deliberada a las reglas dadas por una preceptiva literaria y que procede del mismo concepto que tiene de lo que para él es realmente la literatura:

Es lógico que una actividad como la literatura, en donde la materia es la vida con todas sus manifestaciones y el instrumento el lenguaje, no tenga una técnica misteriosa. Naturalmente, no hay técnicos en el conocimiento de la vida; los hay, sí, en el conocimiento del lenguaje, pero esta técnica no sirve para gran cosa (*DUVC*, II, 416).



Fiel al modelo horaciano<sup>1193</sup>, la vida con todas sus manifestaciones es la materia de la literatura; por lo que, en todo caso, tendría que haber muchas técnicas literarias que reflejaran tal variedad de la naturaleza y no una sola: “Yo supongo que hay una técnica en la novela, pero no una sola, sino muchas; una para la novela erótica, otra para la dramática, otra para la humorística. Supongo que habrá una técnica para la novela que a mí me gusta, aunque yo no he dado con ella” (*DUVC*, II, 404). Y, por eso, afirma en sus memorias que ha mirado los hechos y la literatura “con la misma clase de lente” (*DUVC*, II, 47). Así que, por esta razón, Ortega y Gasset observa algo diferente en el arte barojiano y lúcidamente escribe: “El procedimiento excesivamente impresionista que sigue Baroja en la propia vida, lo mismo que en sus novelas, dificulta mucho la comprensión de una y otras. No se presenta nunca el objeto al lector, sino sólo la reacción subjetiva ante él.”<sup>1194</sup> El análisis orteguiano descubre en la forma de escribir de Baroja una reacción similar a la que Baudelaire vio en el auténtico artista: “el artista, el verdadero artista, el verdadero poeta, no debe pintar sino según lo que ve y siente. Debe ser realmente fiel a su propia naturaleza.”<sup>1195</sup>

El verdadero estilo no se aprende, se nace con él, por lo tanto, es imposible una preceptiva que recoja todas las normas que expresen la radical individualidad del estilo: “La verdad es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco. La cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento o algo que hay que tener, porque no se adquiere” (*Ensayos*, I, 483). Para Baroja, el texto literario no es una suma de tropos que adornan la escritura. El estilo era para él una amalgama de pensamiento y sentimiento, una manera propia, subjetiva, de observar el mundo: “Mi punto de vista es solamente personal e individual” (*ODE*, 181). Pues, don Pío entiende, como escritor que es de una extensa obra literaria, que la verosimilitud que caracteriza a todo hecho literario sirve para expresar la posibilidad de la vida. Como afirma Bousoño: “El arte, que no es la vida, tiene que ver con la vida, en

---

<sup>1193</sup> “Examinar el modelo de la vida y las costumbres sugeriré/al docto imitador y sacar de ahí palabras con vida.” Horacio: *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Horacio Silvestre, H. (ed.), Cátedra, Madrid, 1996, vv. 317, 318, p. 565.

<sup>1194</sup> Ortega y Gasset, J.: “Ideas sobre Pío Baroja”, en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, cit, pp. 53-89, p.80.

<sup>1195</sup> Baudelaire, Ch.: “Salón de 1859”, *Arte y modernidad*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, pp. 71-147, p. 84. Y además comenta que el paisaje en la obra literaria es bello por lo que el poeta sienta, coincidente con la descripción impresionista barojiana: “si un determinado conjunto de árboles, montañas, de aguas y de casas, que llamamos paisaje, es bello, no lo es por sí mismo, sino por mí, por mi propia gracia, por la idea o el sentimiento que le asigno. Es decir suficiente, pienso, que todo paisajista que no sabe traducir un sentimiento mediante un conjunto de materia vegetal o mineral no es un artista.” *Ibidem*, p. 125.

cuanto que la expresa.”<sup>1196</sup> Es por esto que, frente a una corriente de opinión que intenta “declarar a todo el proyecto de la modernidad como una causa perdida”<sup>1197</sup>, resultaría sumamente eficaz contrarrestarla con la adopción de la propuesta de Baroja; el cual ve que con los avances del progreso humano “el mundo se va haciendo de nuevo misterioso para la mayoría de los hombres” (*DUVC*, II, 310) y, aunque reconoce la necesidad de la omnipresencia de lo científico en la vida actual, sin embargo, para que esta se haga comprensible en su totalidad quizá deba acudir a causas no explicables por la razón humana: “No todos los avatares sociales e intelectuales son producto del raciocinio, de la experiencia o de la lógica. Hay muchos ilógicos, inesperados, difíciles de explicar. Quizá en lo muy profundo nada es explicable por lo puramente racional” (*Ensayos*, II, 312). De modo, ante “explicaciones vulgares” (*DUVC*, II, 340) que pueden ser expresadas por cualquiera, se erige el hombre de intuición que es “capaz de tener una percepción más completa de los hechos de la vida” (*DUVC*, II, 340). Este, que parte del hecho de que los acontecimientos de la realidad sólo pueden ser percibidos “en una relación entre los objetos exteriores y la conciencia, el yo, o como se llame” (*DUVC*, II, 340), consigue expresar “sensaciones, imágenes e ideas” (*DUVC*, II, 340), que, mediante el vehículo de los sentidos (*DUVC*, II, 340), hacen más comprensible al hombre y su relación con los objetos, esto es, con la realidad. En la misma línea de pensamiento están sus palabras recogidas en su libro de ensayos *Vitrina pintoresca*: “Para mí, en literatura, no hay más que la unidad humana, con su identificación, su nombre, apellido, temperamento y demás circunstancias” (*Ensayos*, II, 962). Por eso, reconoce escribir cuando algo de la vida, un pueblo, un lugar, un hecho, le causa una impresión (*Ensayos*, I, 482), y desvela lo que a su juicio hace el hombre que, como él, escribe obras de imaginación: “La única diferencia que yo tengo con los naturalistas es que éstos toman las cosas inmediatamente y yo las tomo después, recordando las cosas”

---

<sup>1196</sup> Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, p. 103.

<sup>1197</sup> Habermas, J.: “La modernidad, un proyecto incompleto”, en VVAA (eds.): *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 19-36, p. 28. El filósofo y sociólogo alemán describe las propuestas posmodernistas y revela finalmente el sinsentido en el que desembocan estas: “Todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano; los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, retraer todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas... todas estas empresas se han revelado como empresas sin sentido. Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver.” *Ibidem*, p. 30. Este trabajo apoya la tesis habermiana de que los procesos de comunicación, entre ellas la literatura, “necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas cognoscitiva, moral-práctica y expresiva.” *Ibidem*, p. 31.

(*Ensayos*, I, 482). Baroja piensa que esa es la forma que tiene de escribir el escritor de obras ficticias, quien guarda una impresión que haya tenido del medio ambiente y cuando posteriormente se pone a escribir va recordando y, simultáneamente, inventando: “creo que es muy difícil que un autor invente de golpe un asunto con sus derivaciones, supongo que la mayoría, como yo, va escribiendo e inventando” (*Ensayos*, I, 482). En *Las horas solitarias* descubre su técnica:

Cuando ya tengo un conjunto de impresiones reunidas y de tipos ideados, pienso si todo este conjunto tendrá para mí algún sentido, y entonces comienzo a forjar un plan. Muchas veces he pensado si se podrían idear planes de novelas echando mano de la geometría y del álgebra, pero no he dado con solución alguna. Cuando encuentro algo aproximado a un plan para escribir un libro, empiezo a la buena de Dios (*Ensayos*, I, 482-483).

La manera impresionista, fragmentaria, sin un orden lógico ni una estructura prefijada responde en Baroja a la idea que tiene sobre la vida. Se ha repetido mucho que la vida se presenta espontáneamente ante nosotros y la novela es un reflejo de esta. Pues bien, el autor es más explícito cuando reflexiona sobre sus ideas y su filosofía de vida al pasar los años. Baroja expone en sus ensayos que cuando se es joven se anda buscando, de manera alocada e inquieta, una norma o una medida exacta para los hombres y para los acontecimientos “hasta que se llega a pensar si no habrá tal norma ni tal medida” (*Ensayos*, II, 1207). Posteriormente, en el mismo artículo, cuando hace balance de las sucesivas etapas por las que ha pasado como médico y como industrial afirma: “no había podido resolver la manera de vivir. Como el cazador torpe, no había disparado nunca a tiempo” (*Ensayos*, II, 1238). Estas circunstancias, según Baroja, lo impulsan a dedicarse a la literatura una vez que se convence de su inutilidad para la vida práctica: “Pensaba dedicarme al periodismo y a la literatura como deporte, suponiendo que ni el uno ni la otra me llevaría a nada” (*Ensayos*, II, 1238). La novela en Baroja no puede ser de otra manera, su concepción de la vida sin objetivo, sin fin, sin una norma exacta en la que apoyarse, hace que su obra literaria refleje esta desorientación en la que encuentra el hombre moderno; una concepción de la vida y la obra de claro precedente existencialista y de la novela contemporánea. Manuel Alvar aborda en su estudio sobre el noventayocho y la novela de posguerra el importante influjo literario que tanto Unamuno como Baroja ejercieron en los años posteriores a la guerra.<sup>1198</sup> Es por esto que

---

<sup>1198</sup> Alvar, M.: “Noventayochismo y novela de posguerra”, *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Cátedra, Madrid, 1976, págs. 169-205.

en *El tablado de Arlequín* vuelve a reflexionar sobre la técnica en sus novelas con motivo de la publicación de su libro *Las figuras de cera* y deja traslucir una evolución en la manera de abordar sus libros y su opinión técnica al respecto:

Novedad no hay ninguna especial en esta novela mía. He ensayado en ella hacer un libro con un ritmo más pausado que los anteriores; he intentado emplear un *tempo* lento, como dice Ortega y Gasset, para lo cual he tenido que seguir un procedimiento de mayor prolijidad y de mayor detalle. Hace ya mucho tiempo, al comenzar a escribir novelas, pensaba yo que debía dejarse a un lado toda preocupación de técnica. La técnica me parecía exclusivamente amaneramiento y rutina, y, efectivamente, hay una técnica amanerada y rutinaria, la del libro francés corriente, que vale poco o que no vale nada. Luego, más tarde, he ido cambiando de criterio (*Ensayos*, I, 186).

En el mismo ensayo aclara el porqué de ese cambio de opinión:

Vi que Galdós tenía una idea un tanto mecánica de las invenciones literarias y una gran preocupación por la técnica novelesca. En el curso de nuestra charla yo me permití afirmar que yo escribía los libros sin técnica alguna, y Galdós me dijo: “Yo le probaría a usted con sus últimos libros en la mano (estos últimos libros míos eran *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*) que hay en ellos, no sólo técnica, sino mucha técnica”. Como Galdós habló largamente de la creación de los tipos, de la invención de los argumentos y de la manera de colocar un asunto en un ambiente, yo le dije: ‘¿Por qué no escribe usted algo sobre eso, don Benito? –Ca, hombre–replicó él sonriendo–; al público hay que dejarle en su cándida inocencia.’ De entonces acá he pensado mucho en la técnica de la novela, y he visto que, en gran parte, Galdós tenía razón, que en los mejores novelistas modernos, como en Tolstoi y Dostoievski, hay, a pesar del aspecto un poco descosido de la acción, una ciencia de novelista muy perfecta y muy estudiada (*Ensayos*, I, 187).

El mismo escritor se da cuenta de que precisamente esa manera de escribir, aparentemente desordenada, revelan el ensayo de una técnica que pone en marcha un nuevo concepto de la novela. Baroja descubre que la técnica de los mejores novelistas modernos se halla precisamente en esa acción descosida y sin fin cerrado de la narración. Unido a esto está la opinión de Baroja sobre la escritura. El escribir bien no se aprende, no hay reglas para eso. Baroja tiene un sentido psicológico del estilo. Este nace del interior de la persona, es un reflejo de la personalidad. En uno de sus artículos donde iguala “arbitrariedad y estilización” (*Ensayos*, II, 1157) vuelve a dejar constancia del concepto dual que tiene sobre la palabra. Para el autor estilizar en cierto sentido ya es “dar, de una manera un tanto falsa y convencional, un carácter típico a una obra” (*Ensayos*, II, 1157). Sin embargo, reconoce en el estilo dos clases:

El estilo, desde un punto de vista psicológico, puede ser de dos clases: interior, producto espontáneo de la imaginación, de la sensibilidad, del temperamento del escritor o del artista, que da a sus ideas una forma y reviste

sus sensaciones de un matiz característico, y exterior, manierista, hecho con fórmulas ratificales y estudiadas (*Ensayos*, II, 1157).

Baroja concede al primer sentido de la palabra un aspecto intuitivo, natural; se nace con esa capacidad o no, pero no se aprende: “en el primer sentido se tiene o no se tiene estilo, como se tiene salud o no” (*Ensayos*, II, 1157). No obstante, el estilo exterior lo define como “algo artificioso, convencional y puramente técnico” (*Ensayos*, II, 1157). Cuando al escritor se le define como un hombre de estilo se está atendiendo al primer sentido. Este estilo innato en el artista resultaba importante durante la época de finales de siglo. La literatura modernista no era más que un expresar hacia fuera la sensibilidad del poeta. La entrada española en la modernidad supuso un cambio de sensibilidad que reflejó la nueva literatura denominada modernista. Esta, como se ha comentado, privilegiaba un mundo en donde se incorporase la perspectiva individual a cualquier aspecto de la vida. Todo lo que rodeaba al ser humano adquiriría nuevos matices, nuevas tonalidades sugeridas por el espíritu que enriquecían la supuesta objetividad de la perspectiva racional. La encargada de desarrollar esta nueva mentalidad fue una literatura que se abría paso mediante la valoración de lo sensorial y del mundo interior del hombre, denostados antes por no ser fácilmente medibles con el metro de la lógica positivista. Y, puesto que como lo que no es medible se silencia o no se acepta, según Gullón, es precisamente la visión personal aportada por aquellos denominados locos o raros lo que adquirió relevancia, su manera de ver la vida, y fue el modernismo con su preponderancia de lo perceptual quien propició este cambio.<sup>1199</sup> Baroja, como escritor de su tiempo que era, desconfiaba de los datos objetivos de la Historia y prefería ensayar la novela histórica que pudiera permitirle ahondar en aspectos donde el informe y la crónica histórica no llegaban, pero que resultaban imprescindibles para comprender los acontecimientos de una época. Al ser humano sólo le resultaba posible captar “el subjetivismo de la aventura” (*MHA*, II, 747). Los mismos acontecimientos se volvían distintos cuando eran recogidos por conciencias individuales. Intentar una interpretación única e igualitaria de los hechos era un dogma que la observación directa y la experiencia personal desmentía a cada paso:

---

<sup>1199</sup> “El modernismo con su preponderancia de lo perceptual propició este cambio. Sin embargo, la dificultad de aquilatar sus repercusiones ha propiciado su silenciamiento, porque lo que no es medible, institucionalizable –hemos tratado de institucionalizar a los locos, a los místicos, a los raros–, tampoco resulta aceptable.” Gullón, G.: *La modernidad silenciada*, cit., p. 89.

Todo es individual en la naturaleza, y como no hay dos hojas de árbol iguales, probablemente no hay tampoco dos conciencias iguales. El dogma de la igualdad de las conciencias de los hombres es un dogma afirmativo, como los dogmas religiosos, pero no es un resultado de la observación ni de la experiencia (*MHA*, II, 747).

Esta nueva actitud desembocó en la aparición de una nueva novela moderna, que tenía principalmente como rasgo característico la riqueza verbal y posibilitaba un texto que fuera “espejo de la sensibilidad autorial propio de la novela moderna.”<sup>1200</sup> De ahí que Baroja, como escritor modernista, prestara atención al estilo literario, pues el estilo espontáneo que nacía de la imaginación y del temperamento del autor era la traducción de las nuevas ideas y sensibilidades que estaban bullendo en el pensamiento moderno del intelectual de finales del XIX. Para nuestro escritor, el *summum* del arte literario es llegar a una identificación absoluta, “cuanto más exacta sea esta relación, mejor” (*Ensayos*, I, 766), entre el movimiento psíquico de ideas y emociones y el movimiento del estilo: “Así, el hombre sencillo, humilde y descuidado, tendrá su perfección en el estilo sencillo, humilde y descuidado, y el hombre retórico, altisonante y gongorino, en el estilo retórico, altisonante y gongorino” (*Ensayos*, I, 766). Y, aunque, sea “cierto que para revelarse necesita el intermedio de signos exteriores aprendidos” (*Ensayos*, I, 767), la forma cuando es sincera, cuando es una consecuencia de la manera de ser, nunca es convencional:

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. Desde este punto de vista me parece cierto lo que dijo Buffon: ‘El estilo es el hombre’. Ahora, considerando el estilo como forma literaria, no; porque en la forma literaria hay posibilidad de mil ficciones deliberadas, estudiadas, que tienen poca importancia psicológica (*DUVC*, II, 427).

Toda expresión humana se desarrolla por medio de un instrumento básico: el lenguaje, el cual es el material del estilo literario. Y este, por tanto, tiene que ser algo vivo y en constante elaboración. Por este motivo Baroja siempre expresaba su intención de limpiar el lenguaje de lugares comunes y frases hechas. Sólo la precisión y la exactitud en la lengua permitía el cultivo de la literatura y de la filosofía: “Yo no lo digo esto pensando en la pureza del idioma, que es cosa que me interesa poco y en cuya eficacia no creo: lo digo pensando en la exactitud y en la precisión, que es algo que nos tiene que preocupar a todos, porque una lengua sin exactitud no permite ni la literatura

---

<sup>1200</sup> *Ibidem*, p. 135.

ni la filosofía” (*ODE*, 305). La lengua que desea renovar es aquella que pueda dar las claves de la personalidad del escritor, en donde haya un predominio de los sentidos y no de la forma externa, esta última representante de la retórica altisonante de la que tanto repudiaba Baroja. Él, que reconoce no ser un hombre sistemático (*Ensayos*, III, 546), entiende que el estilo y el lenguaje nacen del sentir, algo absolutamente original y propio. Un sentimiento que, al ser variable, se expresa de diversas formas, según su estado de ánimo en cada momento: “Yo, que no soy un hombre sistemático, tan pronto siento la nostalgia del pasado como me gusta que todo se rejuvenezca y se limpie” (*Ensayos*, III, 546). Una concepción esta plenamente romántica. Las figuras del lenguaje se someten a un criterio que mira el poema en diferente dirección:

¿Es sincero? ¿Es genuino? ¿Logra hermanar la intención, el sentimiento y el estado mental real del poeta mientras lo componía? El espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta. La explotación de la literatura como indicio de la personalidad, por primera vez se manifiesta en los comienzos del siglo XIX; es la inevitable consecuencia del punto de vista expresivo.<sup>1201</sup>

Para el escritor vasco sólo el hombre “que tiene alguna intuición ve un poco detrás de las palabras” (*Ensayos*, II, 1349). Del mismo modo, y como respuesta a la opinión expresada por Madariaga<sup>1202</sup> de que cultivaba un estilo desaliñado, se apoyaría en la autoridad cervantina al señalar que, precisamente, con las repeticiones, con las asonancias y con ‘ques’ frecuentes se producía la gracia en la forma y se evitaba la monotonía de la retórica normativa (*DUVC*, I, 191). Baroja es consciente de que seguir unas cuantas reglas gramaticales, una retórica académica, no lleva a perfeccionar el estilo. No hay posibilidad de mejorar en el estilo, pues este procede del interior y tiene motivación psicológica. Por ello, resulta inútil seguir la técnica clasicista. Esta no sirve cuando lo que se desea transmitir no sólo es lo que se piensa, sino lo que se siente. Únicamente se conmueve al lector cuando lo escrito es palabra viva y no muerta.<sup>1203</sup> La

---

<sup>1201</sup> Abrams, M. H.: *El espejo y la lámpara, Teoría Romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975, p. 47.

<sup>1202</sup> “Este estilo, cuya sencillez apreciamos, se nos antoja algo más que desaliñado.” Madariaga, S.: *De Galdós a Lorca*, Sudamericana, Buenos Aires, 1960, p. 160. Aunque el autor aprecia el estilo sencillo de Baroja y lo define como el caballero de la verdad, concluye así su juicio sobre la técnica del escritor: “Un autor de sensibilidad, pero sin poder constructivo ni sentido del desarrollo.” *Ibidem*, p.166.

<sup>1203</sup> Esta opinión de Baroja que señala su preferencia del fondo sobre la forma coincide con el arraigo de la teoría literaria patristica. Ésta defiende la preeminencia del fondo sobre aquellas coberturas lingüísticas que pudieran distraerlo de la comprensión; así, los descuidos formales serían perfectamente disculpables. Como dirá San Agustín en *De Catechizandis Rudibus*: “se ha de anteponer el contenido a las palabras, como el alma al cuerpo.” Cfr. Bobes Naves, M<sup>a</sup> C.: *Historia de la teoría literaria*, II, Gredos, Madrid, 1998, pp. 101-103.

técnica aprendida, que viene de fuera, destruye los elementos volitivos y emotivos del lenguaje literario. Cuando este procede del fondo sentimental del escritor, es cuando la experiencia transmitida se vuelve única e irreplicable. Y, en este sentido, se ve obligado a precisar:

Yo he escrito acerca de esto, y he dicho, porque lo creo firmemente, que en todos los escritores, buenos o malos, ocurre lo mismo, y que las primeras páginas de Dickens, de Dostoievski, de Tolstói son iguales que las últimas. No creo que haya posibilidad de mejora en su sentido psicológico. Si la hubiera, ¿adónde llegaría un autor ilustre? Si Dickens escribió *Pickwick* a los veintiséis años, y Dostoievski, *Pobres gentes*, a la misma edad, ¿qué hubieran escrito, si hubieran ido progresando, a los cincuenta? Pero no se progresa ni se cambia. En la literatura, la técnica tiene poca importancia (*DUVC*, I, 148).

Y, desde esta postura radical, llega a deducir que la técnica mata el espíritu del artista: “Nada sentimental se puede adquirir por técnica” (*Ensayos*, I, 759); de tal forma que el estilo de las grandes obras viene del fondo de la naturaleza del escritor, del “fondo sentimental, que forma el sedimento de su personalidad” (*OC*, IV, 134). El estilo que nace de dentro se convierte en una forma literaria determinada cuando sale al exterior; de manera que el género literario puede transformarse, evolucionar, ensancharse, pero nunca desaparecer, pues satisface una necesidad humana. Por eso, el autor vive y escribe en retórica de tono menor. Como parte del grupo de intelectuales que le preocupa el ser de España y su deseo de que esta se renueve, ve necesario una transformación estructural de los cimientos de un país que va a la deriva. Pesimista, sí, pero de un pesimismo esperanzador, como reconoce en el final de su discurso de ingreso en la Academia:

Aunque racionalmente tenga uno la sensación un poco pesimista del porvenir próximo, siempre se espera algo, y aunque las experiencias del pasado no hayan sido agradables, la esperanza se levanta, como las alondras al sol, en los campos agostados a la luz clara y penetrante de la mañana (*OC*, V, 897).

Es por esto que el poeta Carlos Bousoño habla de “minilocuencia”<sup>1204</sup> al mencionar el tipo de retórica que adquiere supremacía a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta nueva forma de escribir, que prefiere sugerir, decir poco pero

---

<sup>1204</sup> “Pues ¿qué es sugerir sino decir poco para que la indispensable audiencia entienda mucho, emplear la mínima forma que conlleve el fondo máximo? ¿Y no es eso lo opuesto a la grandilocuencia? [...] Como se trataba de evitar la maximidad verbal del romanticismo, al trazar un cuadro había que darlo a entender más que dibujarlo del todo, para lo cual era buena cosa, por ejemplo, captar un detalle que, por ser característico, hiciese adivinar al lector su considerable resto innominado, a esta técnica la podemos llamar descripción impresionista.” Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, cit., p. 284, 285.



que se entienda mucho, surge como reacción a la expresión grandilocuente romántica, y privilegia un tipo de escritura impresionista, la misma que el escritor vasco usa en sus novelas y expone en su teoría literaria recogida en sus memorias. Si la retórica grandilocuente era el medio de reflejar las glorias pasadas de un país sin vida, una retórica sencilla, sentimental, que hiciera pensar y sentir, conmoviendo y moviendo al lector, podía ser la clave para el resurgimiento de una nueva nación.

#### 4.2. Precisiones sobre el estilo

Por cuanto se ha venido afirmando a lo largo de este trabajo, se hace necesario delimitar de forma precisa cuál es el estilo de Pío Baroja como escritor de textos no ficcionales. Además, resulta necesario recalcar que tanto en sus memorias como en sus escritos ensayísticos quedan expuestas ampliamente sus reflexiones teóricas sobre la literatura. Sus escritos, definidos por él mismo como autobiográficos, son un ejemplo de una biografía literaria que muchas veces se echa de menos en algunos estudios. Importa aquí subrayar la idea que expone el crítico Romero Tobar al respecto, cuando cree necesario distinguir entre “las *vidas* de escritores tejidas sobre los accidentes comunes de todo curso humano y las *vidas* de *escritores*.”<sup>1205</sup> Para estas últimas “se requiere una compleja alquimia interpretativa de la que aún no poseemos modelos estimulantes, al menos en el terreno de los estudios hispánicos.”<sup>1206</sup> El crítico especifica la necesidad de profundizar en los estudios sobre la vida de *escritores*:

Quiero subrayar el segundo componente del sintagma para poner de relieve que en una biografía literaria mucho más importante que los acontecimientos que puntúan el acontecer público y privado del personaje, es la misteriosa alquimia que transforma los acaeceres e imaginaciones de éste en un discurso artístico.<sup>1207</sup>

---

<sup>1205</sup> Romero Tobar, L.: “Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX”, en *Biografías literarias*, cit., p. 129.

<sup>1206</sup> *Ídem*. Romero Tobar alude que la carencia de este segundo tipo de relato biográfico ya lo había denunciado Ortega y Gasset en una reseña sobre la novela de Miró *El obispo leproso*: “Es una lástima que nuestros escritores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos amigos—, ni de Valera. No sabemos de Valle, ni de Baroja, ni de Azorín. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún.” *Ídem*. Para leer la reseña completa véase Ortega y Gasset, J.: “El obispo leproso, novela por Gabriel Miró”, en *Obras completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 544-550, p. 550.

<sup>1207</sup> Romero Tobar, L.: “Veinte años después...”, cit., p. 138. Y continúa diciendo el tercer aspecto que se habría de tener en cuenta, además de los acontecimientos de la vida del autor y del estudio sobre la transformación de estos en un texto artístico: “Pero lo que aún queda pendiente de iluminar en esta vida

Siguiendo las indicaciones de Romero Tobar se establecerá una aproximación a esa vida literaria en Baroja, donde vida, lectura y escritura se comunican hasta forjar un estilo propio, que muchos definen como barojiano. Ya en *La caverna del humorismo* (1919) da una definición del estilo que coincide con la que propondría después la estilística, situándose así cerca de los presupuestos metodológicos de la estilística idealista o genética por su fuerte componente psicológico al desarrollar la concepción del estilo “como una manifestación externa de algo interno.”<sup>1208</sup> Una idea que ya había expuesto Baroja:

Yo creo que escribir es como andar; un movimiento que está condicionado por el ritmo interior. Claro que cuando ese ritmo tenga más cadencia, nos gustaría más. Esa cadencia, ese ritmo, tiene una determinación interior que nace de lo más hondo de la personalidad (*Ensayos*, I, 767).

Esta fue la herencia dejada por la tradición idealista al movimiento romántico y a la crítica estilística, como ciencia que estudia en las formas lingüísticas fijadas en el idioma, “el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo”<sup>1209</sup> de las palabras. El estudio teórico que trata de descubrir la esencia de lo literario no puede olvidarse de algo fundamental y que recuerda el profesor Garrido Gallardo: “La literatura se sitúa en aquel tipo de acceso a la verdad que corresponde a la verdad-desvelamiento y no a la verdad conclusión de una demostración.”<sup>1210</sup> De modo que, cualquier acercamiento teórico a la literatura ha de saber de antemano que en el discurso literario nunca se pretende decir la última palabra, sino que intenta ir aplicando estrategias, ya sean estas llamadas estilísticas o semióticas, que nos muestren cómo se actúa en esa actividad literaria; sólo así “seguiremos estudiando (haciendo literatura)... y no tecnocracias.”<sup>1211</sup> Por lo tanto, estudiar el estilo de Baroja debe tomar en cuenta la idea del mismo escritor que ve el estilo como una cuestión de personalidad, mediante el cual se llega a comprender al hombre por dentro y por fuera.

---

de escritor es esa tercera dimensión que aportan el universo de sus lecturas y las respuestas narrativas que él fue inventando a tenor de las invitaciones y estímulos literarios que recibía.” *Ibidem*, p. 140.

<sup>1208</sup> Paz Gago, J. M.: *La estilística*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 56. La personalidad del autor era esa interioridad exteriorizada, y pasaba a ser el centro de interés en la crítica literaria.

<sup>1209</sup> Amado, A.: “Carta a Alfonso Reyes”, en *ob. cit.*, p. 81.

<sup>1210</sup> Garrido Gallardo, M. Á.: *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, CSIC, Madrid, 1994, p. 106.

<sup>1211</sup> *Ibidem*, p. 107. Para el teórico de la literatura la estilística fue lo que hoy es la semiótica: “Esa primitiva semiología literaria o Teoría literaria que es la Estilística descriptiva.” *Ibidem*, p. 85.

Ya en el siglo XVIII el humanista Giambattista Vico, un crítico del racionalismo moderno que se oponía al reduccionismo del análisis cartesiano, estaba convencido de que el estudio de las Humanidades era el mejor acercamiento para descubrir la naturaleza del hombre. Éste escribía poesía para poder expresar sus experiencias y para comprender la realidad que le rodeaba. Era el medio natural de autoexpresión, por el cual llegaba a descubrirse sus pasiones e ideas.<sup>1212</sup> Por esto mismo, dos siglos después, la estilística dedicada al “estudio de lo que haya de extralógico en el lenguaje”<sup>1213</sup>, nacería para enseñar “a bien leer, a bien comprender”<sup>1214</sup> todo aquello que tuviera el texto literario, como podía ser el reflejo del modo de captar y concebir la realidad y la intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático, entre otros contenidos. De la misma manera, los estudios estilísticos reciben la influencia del pensamiento hegeliano<sup>1215</sup>, cuya obra logró sintetizar las distintas ideas de pensadores anteriores como Kant, Schelling o Schiller<sup>1216</sup>; de Dilthey, Croce y de la fenomenología de Husserl. La obra de Kant *Crítica del juicio* había asentado los principios de la autonomía de la obra de arte con respecto a otras ciencias y mostrado que el juicio estético era “ajeno a todo interés”<sup>1217</sup>, salvo el del “placer puro desinteresado.”<sup>1218</sup> Posteriormente será Hegel quien argumente que todo arte está vinculado a su época y traduce el espíritu de esta y apunta a la necesidad de una ciencia artística autónoma que puede ser descrita por sí misma sin atribuírsele ningún fin moral.<sup>1219</sup> Pío Baroja sintetiza su pensamiento en unos de sus ensayos:

---

<sup>1212</sup> Wellek, R.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1989, p. 1599.

<sup>1213</sup> Fernández Retamar, R.: *Idea de la estilística sobre la escuela lingüística española*, Iñigo Madrigal, L. (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 33. El autor menciona que uno de sus iniciadores, el alemán Karl Vossler, corregiría los dos extremos a los que había llegado el estudio lingüístico: “el de Saussure al querer consagrar la lingüística a lo cristalizado, lo social, lo impersonal; y el de Croce, que movido por impulso contrario, sólo concedía realidad al instante creador.” *Ibidem*, p. 14.

<sup>1214</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1215</sup> En su conocida obra *Lecciones de estética* aparece su idea sobre la existencia de dos mundos, el espiritual y el empírico. Ambos se encuentran unidos en el arte porque la forma artística es la que hace posible la visualización del espíritu. El arte hace sensible lo espiritual. Ya que la esencia, la verdad de las cosas se encuentran en abstracción, es el arte el que posibilita dicha aparición de lo espiritual, haciendo accesible la idea mediante darle una forma humana: “Si el arte quiere expresar lo espiritual de manera que lo haga sensible y accesible a la intuición, no puede hacerlo más que humanizándolo, pues únicamente cuando el espíritu se encarna en el hombre puede hacerse sensible.” Hegel, G. W. F.: *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1971, p. 129.

<sup>1216</sup> “La finalidad última del arte es la representación de lo suprasensible.” Véase Schiller, F.: “Sobre lo patético”, *Escritos breves sobre Estética*, Doble, Sevilla, 2004, pp. 1-25, p. 1.

<sup>1217</sup> Kant, I.: *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira, Losada, Buenos Aires, 1961, p. 44.

<sup>1218</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>1219</sup> Algo que también había sido tratado por Schiller: “Puesto que lo vulgar de los temas puede verse

El idealismo de Hegel no tiene nada que ver con la ética, o por lo menos no es un concepto ético. El idealista puede ser un tipo egoísta, bestial, sin escrúpulos, un Sancho Panza elevado al cubo. Este idealismo absoluto asegura que hay una idea suprema, inconsciente, en la humanidad, y esta idea es todo. Ella cambia, reviste las formas más variadas, evoluciona en un devenir constante. Este proceso es el que llaman en alemán *werden*. Se ve que el idealismo absoluto es poco más o menos una variedad de las teorías de Heráclito y de la escuela de Elea y del transformismo actual, con la diferencia de que éste es una explicación de hechos geológicos y biológicos, sin consecuencias sociales ni políticas, y el idealismo hegeliano es una noción filosófica, hecha a priori, con un fondo panteísta, ya que trata de armonizar y de explicar hechos históricos y culturales, dándoles una significación casi siempre forzada. La historia para Hegel es el desenvolvimiento del espíritu universal, de la idea en el tiempo (*Ensayos*, III, 831).

A partir de la idea husserliana, desarrollada especialmente en sus *Meditaciones cartesianas*<sup>1220</sup>, de la intencionalidad de toda conciencia, la cual siempre tiende hacia algo, Husserl concibe la existencia de cualquier objeto porque se constituye en la conciencia del hombre. Los actos de ésta son teleológicos y, por tanto, cualquier hecho psíquico se diferencia de los hechos naturales en que se refiere siempre a algo y estas intenciones quedan proyectados en el objeto con el que se relacionan o al que apuntan, convirtiéndose este en un objeto intencional por proyectar la intencionalidad de la conciencia. Para el filósofo moravo sólo era posible dirigirse a las cosas mediante el acercamiento al modo como estas se presentan en la conciencia. Se trataría de analizar lo que sobre el objeto se aparece en la conciencia, no el objeto real, sino la imagen que de él se tiene, es decir, estudiar sólo el fenómeno, ya que es lo único que la mente humana puede percibir del objeto. De esta manera, el objeto no se presenta de forma absoluta, sino que “la cosa se perfila a través de las siluetas, sólo se me presenta de modo unilateral, por una de sus fases”<sup>1221</sup>, y es a través de la suma de distintos aspectos que se van asociando lo que forman la cosa en sí y la convierten, mediante su situación dentro del flujo temporal, en aprehensible. Este método logra que el fenomenólogo prescinda de todas las opiniones tradicionalmente aceptadas, de esos prejuicios que se han heredado sin haberlos cuestionados, e investigue las cosas por ellas mismas. Ahora

---

ennoblecido según cómo se trate, en el arte sólo se puede hablar de lo vulgar en la forma. Una mente vulgar deshonrará el tema más noble que exista con un tratamiento vulgar; una mente amplia y un espíritu noble, por el contrario, sabrán sublimar incluso lo vulgar enlazándolo con algo intelectual y descubriendo en ello un lado notable.” Schiller, F.: “Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte”, *Escritos breves sobre Estética*, cit., pp. 27-33, p. 27.

<sup>1220</sup> Cuando Husserl mencionaba la necesidad de con el método fenomenológico ir a las cosas mismas, lo que pretendía era que no se interpusiera nada entre el objeto y la conciencia “en un universo de absoluta exención de prejuicios.” Husserl, E.: *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 50.

<sup>1221</sup> Lyotard, J-F.: *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 31.

bien, es en este punto donde hace su aparición la teoría del círculo hermenéutico de Gadamer, ya que el filósofo muestra que un sujeto histórico no tiene otra manera de comprender que partiendo de esos prejuicios. El intérprete no parte de la nada, ha de apoyarse en una serie de prejuicios, que no todos tienen que ser erróneos, para a través del uso consciente de ellos deslindar qué hay de cierto o no en las concepciones heredadas. Sólo así, con una actitud de alerta sobre la propia subjetividad de la conciencia humana y su historicidad, se puede ir ensanchando el círculo de comprensión de la realidad. Baroja en un ensayo de su libro *Las horas solitarias* aborda la obra de Bergson, *Los datos inmediatos de la conciencia*, y muestra, lo que posteriormente descubriría el círculo hermenéutico, que sería un error intentar ir a las cosas sin tener en cuenta las ideas establecidas:

¿Por qué se llama este libro *Los datos inmediatos de la conciencia*? Indudablemente, esto quiere decir que el autor se ha colocado, o ha tratado de colocarse, en una actitud de independencia con relación a las ideas establecidas, en una actitud sin prejuicios, que hoy se llamaría fenomenológica. ¿Está legitimada esta pretensión? ¿Está conseguida? Yo creo que no. En primer término, es imposible que el filósofo escuche a su conciencia con la ingenuidad de un niño que oye por primera vez el sonido de una flauta; después, también es imposible que el filósofo no tenga una intención anterior a los datos que adquiera, y este filósofo la tiene (*Ensayos*, I, 556).

Las experiencias, como verá Baroja, no pueden expresarse sin prejuicios: “Quizá no es posible expresarse de una manera desapasionada y limpia de intenciones” (*DUVC*, II, 305). Y el lenguaje, instrumento para que el pensamiento sea decible, tendrá que actuar teniendo en cuenta esta premisa, si quiere hacer comunicable lo que hay en la noesis, esto es, en su conciencia subjetiva e intencional, ya que “nosotros no podemos nunca ver el fondo de las cosas. Es lo que se desprende de la filosofía de Kant” (*DUVC*, II, 333). Puesto que sólo podemos comunicar al otro lo noemático, es decir, el modo en que las cosas se presentan en la mente humana, esto podría derivar hacia la idea de que como sólo nos es accesible la apariencia de las cosas, nuestras percepciones, y consecuentemente nuestras ideas, son engañosas. Aquello que vemos no es real, por lo que no tendría sentido la distinción entre la realidad y la ficción ni discurrir teóricamente sobre la función social de una disciplina literaria que imita la realidad, puesto que todo es ficticio, no hay distinciones ni gradaciones, cualquier interpretación vale.<sup>1222</sup> Ahora bien, que nuestra percepción de la realidad sea subjetiva, no impide

---

<sup>1222</sup> “Si se dice, como en el caso de Kant, que lo que llamamos mundo es el resultado de nuestra propia

alcanzar cierta objetividad en el juicio, lo que Kant denominó *sensus communis*. Según Ricoeur, la noesis para Aristóteles se refería “a aquella capacidad de la razón de intuir de forma inmediata el conocimiento, de los primeros principios del conocimiento.”<sup>1223</sup> Por lo tanto, es la capacidad mental del individuo el que consigue hacer aprehensible la realidad de lo que se ve y se vive subjetivamente. Gracias a la estructura noemática que posee la mente humana, la realidad noética de la cosa en sí consigue hacerse aprehensible y obtener, así, un sentido de la experiencia. Finalmente, el sistema lingüístico sería una estructuración de esta experiencia y del sentido que esta ha adquirido, puesto que “lo que se dice se edifica sobre el sentido de lo vivido.”<sup>1224</sup> El lenguaje es la herramienta esencial de la razón humana para visibilizar y comunicar todo lo acontecido en la realidad. Por tanto, la mimesis poiética del lenguaje literario adquiere vital importancia puesto que al describir y vislumbrar las diferentes posibilidades del mundo real, consigue que el ser humano aumente el conocimiento sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea, actuando en consecuencia. Baroja, que había leído a Kant y lo definía como “la Estrella Polar de los investigadores” (*Ensayos*, III, 825), reconoce la importancia de la filosofía kantiana para el mundo moderno (*Ensayos*, III, 824). Con un pensamiento similar al del filósofo alemán expone en sus memorias su idea sobre el lenguaje y las ideas que este expresa. Su comentario ejemplifica la idea de la hermenéutica de que no podemos pensar sin prejuicios:

---

construcción a partir de las formas de la sensibilidad –tiempo y espacio– y de las categorías del entendimiento, entonces fuera del sujeto no hay en rigor nada que re–producir y por todas partes tenemos apariencias y sólo apariencias. Desde una óptica trascendental, la mimesis pierde su sentido, como también la pierde la diferencia entre ficción y realidad.” Asensi, M.: *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, I, Tirant lo Blanch, Valencia, 1998, p. 323.

<sup>1223</sup> Ricoeur, P.: *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 21. El filósofo aborda el método fenomenológico de la reducción para hacer ver que ese modo en que percibimos los objetos no nos aleja de la realidad, sino que esta “se convierte de cosa –absoluta y en sí– en sentido relativo y para mí. La reducción pone fin al vivir natural y hace aparecer la Erlebnis, que ya no es un vivir –ni un revivir–, sino el sentido de la vida. Mediante la reducción aparece un dominio del sentido, un parecer para, donde el sentido no remite sino a otro sentido y a la conciencia para tener sentido. Ahora bien –y esta es mi tesis–, ese desplazamiento de la mirada de la tesis del mundo natural hacia la tesis del sentido del mundo no deja de tener una cierta relación con el movimiento operado por la filosofía analítica cuando declara no aumentar los hechos sino solamente el conocimiento de los hechos a través del lenguaje que se refiere a tales hechos.” *Ibidem*, p. 20. Por ello, postula Ricoeur algo semejante a lo que se ha mencionado previamente, al subrayar el papel insustituible del lenguaje en la comunicación de las experiencias de la vida: “Así, el sentido es la objetividad que hace frente a la conciencia; esta objetividad correlativa de lo vivido es lo que aflora en nuestros enunciados: lo vivido, después reducción según el contenido en noemas; entonces resulta vano oponer una teoría de los vividos a una teoría de los enunciados, el noema es más bien lo que constituye la decibilidad de principio de lo vivido; también Husserl habla a veces de enunciado noemático; este plano noemático, este haz de sentido, es inmediatamente anterior al plano de la expresión, al haz del enunciado lingüístico.” *Ibidem*, p. 21.

<sup>1224</sup> *Ibidem*, p. 22.

El escribir bien es muy difícil. No hay reglas, y si las hay, no sirven para nada. Una idea, si se presenta con claridad, al ir a expresarla con palabras siempre se cambia y se deforma; a veces parece que se completa, pero en general, se modifica, lo cual ya es una adulteración. Muchos matices se pierden por no poder encontrar una fórmula suficiente y de cierta elegancia. Para mí, la condición primera del escritor es la exactitud. La medida exacta en lo que es medible, hasta en lo que es fantasía. Buscar la pompa en el estilo es relativamente fácil; encontrar la exactitud, la precisión, el paralelismo con el pensamiento, es casi imposible. La palabra está llena de un sentido de calificación moral, y no hay modo de encontrar frases que reflejen los hechos y las ideas limpias de intenciones anteriores (*DUVC*, II, 24).

Resulta interesante tener en cuenta esto, pues Baroja se constituye una idea del género novelístico una vez ensayado durante muchos años los diversos aspectos que este engloba. Su concepción literaria sobre la novela, o sobre el nacimiento de un nuevo género literario como el ensayístico, le vienen después de fases sucesivas experimentadas con el objeto estético desde su punto de vista como lector, autor, crítico, cronista y ensayista. Esto le permite formarse una idea clara del producto intelectual creado y su razón de ser, que no es otra que la de encontrar el sentido de la vida misma, aquello que la ciencia empírica no logra descubrir. Ya había dejado en sus novelas el punto de vista kantiano sobre la subjetividad de cualquier experiencia empírica y la ineficacia de sobrepasar el punto de vista humano: “Porque cuando los conceptos tienden a sobrepasar la capacidad humana, no vale la pena de ocuparse de ellos. El punto de vista astronómico no valía nada para el hombre. Había que tomar una posición humana, ¿pero cuál?” (*OC*, VI, 879). Y, por tanto, cuando se introduce de lleno en la escritura autobiográfica y ensayística, sabe que la realidad que tiene intención de describir es solo la suya.

En sus memorias, especialmente en los libros *Final del siglo XIX y principios del XX* y *La intuición y el estilo*, expone detalladamente qué es para él la literatura, a qué corriente se adscribe, cómo es su forma de escribir y la importancia de ciertos elementos que siempre aparecen cuando uno ensaya la literatura, como son la memoria, la inteligencia, la invención, la intuición y el estilo. Para Baroja, el estilo no es un trabajo externo sino algo que tiene una razón interna. Afirma no tener una tendencia didáctica o pedagógica, porque el estilo es un concepto psicológico claro y definido. La división forma y fondo es una división arbitraria porque “la forma, el estilo en literatura, no es como un gabán que sirve lo mismo para el gordo que para el flaco. La forma es como la piel de un animal; tiene su determinación interior, como el estómago o el esqueleto” (*DUVC*, II, 511). Y de ahí que subraye que el auténtico escritor hace del

idioma una capa que se adapte a su cuerpo y no al revés: “Lo que sucede es que el escritor independiente quiere hacer del idioma una capa que se adapte a su cuerpo, y, en cambio, los castizos quieren modificar su cuerpo para que se adapte a la capa” (*Ensayos*, I, 365). Más adelante, precisa que existen dos estilos, uno interno y otro externo:

El estilo es una manifestación de la personalidad humana, como puede serlo el hablar, el sonreír y el andar. Desde otro punto de vista, el estilo representa una serie de reglas gramaticales y retóricas. [...] Naturalmente, ni el estilo interno es sólo interno, porque se exterioriza al final con claridad, ni el estilo externo es sólo cosa de fuera, porque tiene también su raíz en el fondo psicológico del autor (*DUVC*, II, 512).

El estilo es, pues, algo interno, innato en el hombre de personalidad. De semejante opinión era don Miguel de Unamuno. Según el profesor Romero Luque, el estilo para Unamuno era el rasgo esencial que definía la personalidad del escritor, de modo que quienes carezcan de ese estilo interno proveniente del fondo psicológico del autor “no pueden alcanzar en sus obras esa cualidad caracterizadora de la labor del poeta –en su sentido etimológico– y, por tanto, no lograrán verdaderamente la calificación de creador literario.”<sup>1225</sup> Baroja se declara en reiteradas ocasiones como individualista acérrimo y en cuestión de estilo piensa de manera similar a Unamuno. Si lo fundamental en la poética unamuniana es una amalgama de pensamiento y sentimiento, “piensa el sentimiento y siente el pensamiento”<sup>1226</sup>, el hombre de estilo será un hombre que sabe y siente y que puede traducir sus sensaciones poéticamente. Por lo tanto, el escritor que escribe de manera sincera y auténtica, deja traslucir “su tono de voz.”<sup>1227</sup> Este aparece filtrado por entre las frases enunciadas, esto es, aquello que realmente quiere decir y que permanece implícito. Y debido a que en Baroja el estilo es cuestión de personalidad, reclamará en numerosas ocasiones que los críticos sean capaces de ver en su obra la sencillez y claridad con la que desea transmitir su

---

<sup>1225</sup> Romero Luque, M.: “Estilo y forma poética en Unamuno”, *Philologia Hispalensis*, 2000, vol. XIV, pp. 219-236. Por eso, Romero Luque continúa diciendo que “don Miguel viene a suscribir lo que será una constante de la poética de principios de siglo, la del culto al individuo y la defensa de su identidad, herencia del Romanticismo europeo.” *Ibidem*, p. 220.

<sup>1226</sup> Unamuno, M.: “Credo poético”, en *Obras completas*, introducción, bibliografía y notas de Manuel García Blanco, VI, Escélicer, Madrid, 1966-1970, p. 168.

<sup>1227</sup> Uno de los aspectos que Forster encuentra en la novela es lo que denomina “profecía”, que sería el tono de voz del escritor, las ideas y sentimientos del novelista que aparecen implícitamente en un texto. Forster, E. M.: *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1983, p. 128. Según el crítico inglés el buen novelista es aquel en quien “los personajes y las situaciones siempre representan algo más que ellos mismos.” *Ibidem*, p. 134.



pensamiento. A través del personaje de Fermín en su novela *Los visionarios* volverá a dejar claro su concepción de la escritura literaria:

¿Para qué? ¿Para escribir un lenguaje que no lo entienda nadie? No vale la pena. ¿Usted cree que hay lectores que cuando encuentran una palabra que no comprenden van a ver su significado al diccionario? Quizá los haya. Yo no he conocido a ninguno (*OC*, VI, 504).

No hay, por lo tanto, una fórmula general válida que se pueda adquirir a través de un aprendizaje que consista en memorizar unas determinadas reglas y aplicarlas porque “los sentimientos humanos no tienen en el lenguaje una etiqueta clara y definida” (*DUVC*, II, 522). Tres principales estilos existen para Baroja a la hora de escribir: el primero, el que intenta las formas literarias antiguas mediante la lectura de los clásicos. El segundo, que considera al estilo como mera ornamentación verbal. Y el tercero, del que es partidario el autor, que consiste “en considerar el estilo como una manifestación, la más completa, de la personalidad y de la individualidad literaria” (*DUVC*, II, 529). Para el escritor guipuzcoano su ideal en la escritura serían: la precisión, la exactitud, la claridad, la sencillez y lo natural; rasgos que tradujeran su espíritu vital. Ya Baltasar Gracián había valorado en su antología sobre el ingenio, un estilo sencillo, liso y llano. El verdadero arte, para el autor conceptista, “ha de huir de la afectación”<sup>1228</sup> pues sólo así las composiciones se libran de un “follaje inútil de palabras sin fruto de agudeza”<sup>1229</sup> y perduran como los textos clásicos:

Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquellas todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo oculto del estilo, y así no tienen tanto fruto de agudeza.<sup>1230</sup>

De manera parecida, Baroja siente que los escritores que abominan del estilo barojiano lo hacen por pura incompreensión a una nueva forma la cual él defiende. Afirmará en repetidas ocasiones que alcanzar la perfección retórica no valía nada, era habilidad colectiva y mostrenca. Si el estilo era adorno, ampulosidad en las frases y palabras sonoras, él no quería ser un escritor con estilo (*Ensayos*, I, 366). Por eso, hizo en sus obras, desde el principio, apología de una retórica que llamó en tono menor, pobre a primera vista pero con un ritmo más vivo, más vital y menos ampuloso. Esta es

---

<sup>1228</sup> Gracián, B.: *Agudeza y arte de ingenio*, I, Correa Calderón, E. (ed.), Castalia, Madrid, 1969, p. 24.

<sup>1229</sup> *Ibidem*, discurso XVI, p. 174.

<sup>1230</sup> *Ibidem*, discurso XXV, p. 254.

la técnica barojiana, aquella que buscaba perseguir lo más fielmente posible la representación de las realidades, y consiguiera reflejar lo que se propuso el ideal romántico: la captación de las impresiones que al autor le causa el ambiente que lo envuelve, un tipo o un lugar concreto. Puesto que “está bien lo vago; pero lo vago en el arte debe estar bien precisado” (*Ensayos*, III, 65), el conocimiento literario ha de proceder por tanteos, intuiciones y fragmentarias impresiones hasta intentar ver lo que cubre la superficie de lo real y lo que precisamente aquella oculta. El discurso literario trastoca espacios y tiempos, consigue la simultaneidad de varios espacios y tiempos para llegar a un entendimiento más profundo que lo que la realidad tangible muestra. La imaginación literaria del ser humano puede hacer de un allí un “aquí”<sup>1231</sup>, e, incluso, desde el distanciamiento adoptado por el escritor que se ve como si fuera otro ajeno a él desvelarse a sí mismo. De esta manera, queda demostrada la función ontológica y social del oficio de la literatura. Esto es lo que Baroja denominó escribir en una retórica menor, “sinceridad consustancial” (*Ensayos*, III, 630), sencillez y precisión tanto en la obra como en su vida:

Esta tendencia mía de no apreciar gran cosa la composición, me ha hecho descuidarla un tanto en mis libros. Muchos novelistas, Galdós entre ellos, por lo que él me ha dicho, piensan un plan y luego lo proyectan sobre un lugar, una ciudad, un paisaje, un campo. Yo no procedo así. A mí, en general, es un tipo o un lugar el que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa y siento el deseo de hablar de ellos. Yo escribo mis novelas sin plan; si hiciera un plan no llegaría al fin. Yo necesito escribir entreteniéndome en el detalle, como el que va por el camino distraído, mirando este árbol, aquel arroyo y sin pensar demasiado adónde va (*ODE*, 503).

El poeta, para Baroja, forma sus conceptos sentimentales con indicios e intuiciones: “El poeta, el novelista y el artista, en estas cuestiones, son pueblo” (*Ensayos*, III, 87). Y esto sucede porque su obra ha de abstenerse de aplicar reglas lógicas y cuestiones abstractas para lograr su objeto, así como en la realidad el factor suerte o fortuna da un giro en los acontecimientos: “La suerte, las eventualidades de la fortuna, favorables y adversas, creo que nos enseñan más que muchas verdades científicas” (*Ensayos*, III, 130). La obra ha de ser escrita con el mismo procedimiento con el que se desarrolla la vida. De este modo, Baroja al hablar sobre las anticipaciones

---

<sup>1231</sup> Así titula un poema Octavio Paz donde plantea preguntas sobre los límites de la realidad y la función del discurso poético, que ofrece un punto de vista original de aquella que ningún otro discurso es capaz de captar puesto que sólo el discurso poético es capaz de hacer presente lo ausente: “oigo mis pasos pasar en esta calle”, dirá el poeta. Paz, O.: “Aquí”, en *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, 1998, p. 393.

en el arte volverá a repetir su concepto intuitivo sobre el arte, esta vez no sólo con respecto al autor, sino igualmente en relación con el receptor que se acerca a una obra: “No se elige por datos ni por reflexiones, sino por intuiciones. Cada lector o espectador que tiene afición artística levanta en su espíritu un retablo de imágenes, a las que admira; algunos varían en su culto y otros persisten en él” (*Ensayos*, III, 250). Por ello, su ideal de naturalidad y espontaneidad en la obra literaria crea una narración que muchos llaman desordenada, sin principio ni fin, claramente determinando:

Dar unidad a un libro empleando fórmulas viejas de relleno; usando una retórica altisonante, es cosa que se puede aprender, como se puede aprender a hacer zapatos. A mí eso nunca me ha entusiasmado; me gusta la unidad, pero cuando sale del fondo del mito que ha buscado el autor. [...] Prefiero la narración que marcha al azar, que se hace y deshace a cada paso, como ocurre en la novela española antigua, en la inglesa y en las de los escritores rusos (*DUVC*, I, 694-695).

Y ante las críticas de una escritura desatada, desordenada, alega que hay cierta interpretación errónea hacia su estilo “porque yo no pretendo, ni he pretendido nunca, componer una novela como asunto. Es decir, como una fábula terminada en moraleja” (*DUVC*, I, 174). El escritor era para Baroja “un producto mixto de una porción de factores, de éstos, unos son puramente individuales y pueden estar manifestados ya o en potencia, otros, dependen del medio social; pero a pesar de esto son tan imprescindibles como los primeros” (*ODE*, 543). Ambos componentes abarcaban la vida en su totalidad y formaban su obra que, por este motivo, se denominaba realista. E insiste en que hay que ir de las cosas de la vida al libro y que, recíprocamente, el arte había de influir también en aquellas:

El arte tiene valor en tanto que influye en la vida; si no produjera risa, ni llanto, ni placer, ni dolor; si no agitara la voluntad con sacudimientos bruscos, sería sólo un juego pueril, una cosa fría, intelectual. El artista encastillado en un arte intelectual, de solitario, es como el egoísta que corta los cables que le unen a la vida de los demás para no preocuparse de los dolores y las desdichas ajenas. Aislados uno y otro voluntariamente de los hombres, éstos no se preocuparán de las obras del uno, ni de las penas del otro; faltará reciprocidad, faltará también el medio transmisor (*ODE*, 542).

Si la novela realista quedaba sustentada en la confianza depositada en el progreso material y en el racionalismo como doctrina filosófica, Baroja proyecta una crisis de confianza en ese orden social establecido. Esta nueva conciencia necesitaba quedar expresada literariamente de manera diferente, por lo que provocará la creación de un nuevo concepto del realismo en la novela. Una nueva manera de ver la realidad

que había instaurado la teoría romántica inglesa. S. T. Coleridge comentó que el propósito original de *Baladas Líricas* consistía en reflejar la naturaleza y la realidad de la vida cotidiana, pero introduciendo, como novedad, las modificaciones realizadas por la imaginación: “La capacidad para despertar la simpatía del lector mediante una fiel adhesión a la verdad de la Naturaleza y la de proporcionar el interés de la novedad mediante las modificaciones de color de la imaginación.”<sup>1232</sup> Según Coleridge explica, tanto para él como para Wordsworth, existían dos aspectos ineludibles que su poesía debía contener:

Se nos ocurrió la idea (no recuerdo a cuál de los dos) de que se podría escribir una serie de poemas de dos tipos. En uno de ellos los incidentes y los personajes debían ser sobrenaturales, al menos en parte; y la excelencia que se perseguía consistiría en interesar a los afectos mediante la verdad dramática de las emociones que naturalmente acompañarían esas situaciones, si fuesen reales. Y en este sentido han sido reales para todo aquel ser humano que, debido a cualquier ilusión, se ha creído alguna vez bajo el influjo de alguna fuerza sobrenatural. Para el segundo tipo de poemas había que escoger temas de la vida cotidiana: los personajes y las anécdotas debían ser los que pueden encontrarse en todo pueblo y sus alrededores, si los busca una mente meditativa y sensible que pueda advertirlos cuando se presentan.<sup>1233</sup>

De manera similar, la concepción de Baroja sobre la obra literaria le hace pertenecer a esa estirpe romántica cuando afirma su deseo de describir paisajes conocidos y familiares que provoquen una fuerte impresión en el lector, ya que dichas descripciones serían una interpretación original de la realidad procedente de la visión personal e imaginaria del artista. Sus novelas serían “un conjunto de apuntes al natural” (*DUVC*, I, 693). Por eso, Claudio Guillén afirma que la escritura paisajística de la generación del 98 que se presenta como paisaje puro “es en realidad un subgénero del ensayo o de la meditación de carácter histórico y filosófico-religioso. La comunicación o la connotación de una ideología se vuelve prioritaria.”<sup>1234</sup> De ahí, la atención de Baroja al ambiente y que afirme la necesidad de escribir como el que va por el camino,

---

<sup>1232</sup> Coleridge, S. T.: *Biographia literaria*, edición y traducción de Gabriel Insausti, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 387. “Mi aportación debía dirigirse a los personajes sobrenaturales, o al menos románticos, pero de tal modo que se les transfiriera a partir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria y momentánea suspensión de la increencia que constituye la fe poética. Por su parte, Wordsworth se propondría conferir el encanto de la novedad a las cosas cotidianas y excitar un sentimiento análogo al de lo sobrenatural, al despertar la atención de la mente del letargo de la costumbre y dirigirla hacia la hermosura y la maravilla del mundo que se extiende ante nosotros; un tesoro inagotable pero para el que, debido a la capa de familiaridad y a nuestra preocupación egoísta, tenemos unos ojos que no ven, unos oídos que no oyen y unos corazones que ni entienden ni sienten.” *Ídem*.

<sup>1233</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>1234</sup> Guillén, C.: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, cit., p. 164.

fijándose en detalles, sin plan previo. Puesto que la vida es concebida, desde una visión heraclitiana, como un constante fluir. Y, en su caso, la realidad que le ha tocado vivir es dinámica, un entorno en que los progresos científico-técnicos han cambiado la percepción y vida tanto de él como de sus semejantes; la literatura, por lo tanto, ha de estar en consonancia con estos nuevos tiempos. Todo lo que rodee al escritor se constituye en fuente para el caudal de sus reflexiones. Es este un concepto romántico de la obra en donde el verdadero objeto de esta es fijar lo efímero de la experiencia; de ahí su estilo sencillo, fragmentario, para muchos vulgar y ramplón cuando en realidad lo único que pretende es reflejar la realidad de modo directo y auténtico:

La estructura episódica de la novela barojiana, su ausencia de andamiaje formal, de organización interna con el efecto buscado de final inconcluso abierto, enfatiza la índole accidental y efímera del acontecer; responde a la visión del hombre en hondo desamparo y soledad en una existencia absurda.<sup>1235</sup>

Puesto que nunca se puede explicar un cambio únicamente por razones puramente formales, las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, determinan un desarrollo en una dirección determinada y pueden cambiar una tendencia: “Un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna.”<sup>1236</sup> El escritor húngaro Hauser desvela las consecuencias que tiene para el hombre que vive a finales del XIX la adquisición de la conciencia histórica, el hecho de que este pudiera reconocer “que hay una especie de destino histórico y de que nosotros somos precisamente lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital es una conquista del Romanticismo.”<sup>1237</sup>

La adquisición de esta conciencia no es más que el descubrimiento de que el desarrollo histórico tiene su origen no en principios inmanentes y establecidos de antemano, sino que la humanidad está inserta dentro de un proceso dialéctico en el que todo elemento del sistema se encuentra en movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada estático, pero tampoco nada que pueda funcionar unilateralmente. Por lo que todos los factores implicados en el desarrollo de la historia, materiales y espirituales, permanecen indisolublemente interdependientes, y el ser humano no puede retroceder en el tiempo para llegar a un punto en el que la situación

---

<sup>1235</sup> Embeita, M.: “Pío Baroja: una interpretación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 291, Madrid, septiembre, 1974, pp. 614-630, p. 630.

<sup>1236</sup> Hauser, A.: *ob. cit.*, II, p. 99.

<sup>1237</sup> *Ibidem*, p. 346.

históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca. Por ello, a partir del Romanticismo, el artista no creará ya en ningún valor que no parta de acordarse de su relatividad y de su determinación histórica:

Por esto hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la flor azul que es inasequible y tiene que seguir siendo inaccesible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento.<sup>1238</sup>

Como consecuencia de estos sentimientos contradictorios, el artista romántico se aísla de su entorno. La figura del hombre solitario frente a la multitud es un rasgo romántico que se encuentra en Baroja: “Que no soy muy sensible a la vida social, es cierto. ¡Qué se va a hacer! Prefiero vegetar como un solitario y tener el gusto de vivir una vida pobre, según mis instintos y mis ideas, que no acomodarme a un estado de cosas que no me parece agradable ni simpático” (*DUVC*, I, 80). Junto a esto, la conciencia histórica de relatividad, de la limitación del ser humano frente a lo eterno de la naturaleza, es el origen de la aparición del alma romántica; aquello que ya había comprendido San Agustín: “La conciencia que el hombre tiene de su propia contingencia.”<sup>1239</sup> Y es el arte el que se erige como única creación humana eterna representación de lo que queda de la vida cuando esta pasa: “¡Cuántas cosas no han visto estas torres viejas de la iglesia! ¿Cuántas generaciones no las han contemplado! ¡Triste cosa esta de ver al hombre como una ola que pasa en el mar de las generaciones!” (*Ensayos*, I, 280) La idea de contrarrestar el paso inexorable del tiempo y la certeza de que cuando se desea contar unos acontecimientos o darles una significación, se desvirtúa la verdad de los hechos y de los testimonios, es lo que impulsa a que surja un Baroja fiel a su intención de ser veraz, de ver en lo que es y que,

---

<sup>1238</sup> *Ibidem*, p. 352, 353.

<sup>1239</sup> Rovira Belloso, J.: “Introducción” a *Confesiones* de San Agustín, cit., pp. IX-XL, p. XXI. San Agustín reconoce que no se puede medir el instante presente que fluye, que el tiempo pasa, y sólo la memoria, “sede espiritual del hombre temporal y corporal” es lo que permanece y puede hacernos aprehensible aquello que es inexistente, el tiempo. *Ibidem*, XXIII. Para el teólogo latino de no existir el “palacio de la memoria” la experiencia temporal humana sería inaprehensible e inexistente: “Deste mismo tesoro salen las semejanzas de las cosas que o yo he experimentado, o por la experiencia he creído, que son varias y diversas; y yo las voy cotejando con las pasadas y sacando de ellas las acciones y sucesos y esperanzas en lo por venir, y las medito como si estuviesen presentes. Y salen del tesoro de la memoria las imágenes destas mismas cosas que digo; porque si no se representasen, sin duda yo no las podría decir.” San Agustín: *Confesiones*, Libro X, cap. 8, cit., p. 235.

por lo tanto, no puede escribir una novela cerrada al aire de fuera. Si la novela era hermética se parecería al resto de doctrinas estilizadas “a base de mentira y de arbitrariedad” (*Ensayos*, II, 1160) y que se presentan “cerradas, impermeables, sin acceso al libre examen” (*Ensayos*, II, 1160). Una ideología portadora de lugares comunes “se defiende cerrándose como una ostra” (*Ensayos*, II, 1160). Por eso, la novela defendida por Baroja tiene que ser plural, abrirse al exterior, esa sería la única forma de “ver en lo que es con el mínimo posible de prejuicios y de arbitrariedad” (*Ensayos*, II, 1160). Porque si la novela reflejaba la realidad de afuera, una forma literaria dialógica, abierta a discusión, fragmentaria, sin un desarrollo lógico de principio a fin, podía ser la clave para la erradicación de ideas anquilosadas y cerriles de muchos de sus contemporáneos y salir España, de este modo, al aire de la calle, al aire de la modernidad. Para ejemplificarlo, toma como referente la publicación de un libro de varios volúmenes de André Gide, que tituló *No juzguéis*, en los que se recogen sucesos contados en las gacetillas de los periódicos y en donde el autor “ha comprobado cómo se modifican, cómo se cambia el relato de estos sucesos por los testigos inconscientemente, muchas veces por buscarles una explicación y una causa suficiente que pueden tener y pueden no tener” (*DUVC*, II, 348).<sup>1240</sup> Donald Shaw hace hincapié en esto al señalar que “de la misma manera que detestaba las reglas de toda sociedad organizada, considerándolas una restricción a su libertad individual, rechazaba toda convención literaria, como una restricción a su talento creativo personal.”<sup>1241</sup> De manera que su teoría sobre la literatura era hermana de su concepción de la vida.

Por ello, en sus memorias se defiende de las acusaciones que le han hecho desde el punto de vista literario y, sobre todo, personal, manifestando que definir o clasificar a una persona es sumamente difícil pues “en la vida se da de todo, y en la literatura, que es su reflejo más o menos completo, también” (*DUVC*, I, 189). Sus detractores, como él mismo diría, le han reprochado pobreza, torpeza, desaliño e incorrecciones gramaticales. Es cierto que nunca se llevó bien con la gramática. Baroja lo sabía. Pero estos imputados errores (anacolutos, solecismos, laísmos, faltas de concordancia) se deben a una prosa abierta con preferencia por la lengua hablada y rechazo de la rigidez académica del estilo. Según Félix Bello mucho se había exagerado sobre las

---

<sup>1240</sup> Este fragmento lo toma Baroja para sus memorias de su libro *Chopin y Jorge Sand y otros ensayos*. Véase *Ensayos*, III, 82.

<sup>1241</sup> Shaw, D.: *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 140-165.

deficiencias gramaticales en que incurría Baroja: “a mi juicio, las posibles faltas que haya podido cometer no son abundantes ni graves. El propio Baroja contraatacó con fina ironía a quienes le menospreciaban por no poseer una sintaxis perfecta.”<sup>1242</sup> Pero la ironía barojiana se sacude el sambenito en palabras como éstas:

Una de las cosas que más feliz me hubiera hecho, en esta perra y lacerada vida, hubiese sido el escribir bien, con fluidez y soltura y con toda la sintaxis que dicen es necesaria a un literato. Yo esperaba llegar a ejercer esa dulce profesión de novelista imaginativo y fecundo y asesinar al honrado padre de familia en el primer tomo y resucitarlo en el quinto, cuando me asesinaron a mí aconsejándome que no escribiera porque no tenía sintaxis. La sintaxis me ha perdido.<sup>1243</sup>

Si muchos críticos se acercan a sus libros señalando sus numerosos solecismos sintácticos y sus incorrecciones gramaticales, es porque abordan sus obras con la premisa errónea de ver reflejadas en ellas la norma lingüística culta y académica, cuando “Baroja se halla más próximo a la norma lingüística conversacional de su época que a la norma culta formal.”<sup>1244</sup> Por lo tanto, el punto de vista adoptado desde donde se ha de analizar el estilo barojiano es otro, ya que este sólo puede ser comprendido si se conocen a fondo los usos de la lengua hablada. Por ello, Korkostegui señala que “hay que recuperar a Baroja desde su estrecha conexión con la lengua hablada.”<sup>1245</sup> Para José M<sup>a</sup> Vaz de Soto, Baroja busca la autenticidad y la sinceridad en la forma, y no es que el autor escriba como se habla sino que “escribe en un lenguaje literario que quiere ser lo más sencillo y claro posible y por eso se aproxima, a veces, al lenguaje conversacional.”<sup>1246</sup> De este modo, los grandes autores quedan por sus ideas, por sus pensamientos, por el concepto y no exclusivamente por su cuidado formal. Este sólo

---

<sup>1242</sup> Bello Vázquez, F.: *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*, cit., p. 25.

<sup>1243</sup> Baroja, P.: *El tablado de Arlequín*, en *OC*, V, 74.

<sup>1244</sup> Korkostegui, M. J.: *Pío Baroja y la gramática. Estudio específico del leísmo, laísmo y loísmo y la duplicación de objetos*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1992, p. 417.

<sup>1245</sup> *Ibidem*, p. 68. Es por esto que tras analizar aquellos aspectos gramaticales que han originado la idea de estilo descuidado en Baroja, la autora se reafirme, al final, en su tesis: “En la sintaxis barojiana hay que discernir entre aquello que es incorrección gramatical y aquello que, si bien no está legitimado en una norma lingüística culta, sí lo está en la norma lingüística coloquial (o conversacional) y, por lo tanto, no puede ser juzgado como solecismo.” *Ibidem*, p. 416. Parecida observación a la que ya fue vista por el crítico José Alberich hace varias décadas sobre las incorrecciones con las que se le achacaba a Baroja un mal estilo: “Son rasgos perfectamente normales de la expresión oral y que no chocan en ningún hablante, por culto que sea. Los errores gramaticales que se encuentran sin duda en la obra vasta barojiana se reducen a unos pocos solecismos, y el inmenso resto –me atrevería a afirmar– está perfectamente legitimado por el uso lingüístico contemporáneo.” J. Alberich: “Algunas observaciones sobre el estilo de Pío Baroja”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, Liverpool, England Institute of Hispanic Studies, 1964, pp. 169-185, p. 180.

<sup>1246</sup> Vaz de Soto, J. M.: “El ejemplo de Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 62, cit., pp. 174-183, p. 182.



alcanza su verdadero y auténtico valor cuando el proceso seguido va de dentro afuera y no al contrario:

El estilo de dentro afuera sería el del hombre que busca en los recursos de su arte lo que necesita para dar realidad a su sueño interior. En la literatura antigua, éstos serían Shakespeare, Cervantes o Molière. En la moderna, Dickens o Dostoievski. El arte sobre el arte nunca ha sido gran cosa. El arte grande siempre ha estado basado en el fondo humano, y no sobre entelequias artísticas (*DUVC*, II, 515).

Baroja despreció esa retórica académica y alambicada porque le parecía falsa, propia de la hipocresía en el arte. Opuesta a esa forma de escribir fabricó su propia retórica, sin ampulosidad ni artificiosa afectación. El escritor vasco repudia la literatura artificial y poco natural. Huye de todo lo que sea amplificación, redundancia y elocuencia y explicará en varias ocasiones su elección por esa retórica llamada de tono menor, acorde con su vivir y en donde la palabrería y la prosa recargada no tenían sitio. Félix Bello lo expone claramente al ver en el estilo del escritor su personalidad individualista y antidogmática:

Si el estilo debe reflejar la personalidad del escritor, Baroja, siempre individualista, inquieto y turbulento, poco o tal vez nada dogmático, de una filosofía inspirada en la Naturaleza, no sería consecuente con su personalidad si se manifestara literariamente por medio de un lenguaje estereotipado, académico y sujeto a los artificios sofisticos [...] Debo apostillar que su estilo, aún siendo natural y sencillo, dista mucho del estilo familiar y chabacano, para Baroja, tan reprochable como el solemne. Su ideal está en el estilo impresionista.<sup>1247</sup>

Su ideal era la claridad, la precisión y la rapidez, como instrumentos para alcanzar una visión directa, analítica e impresionista. Porque delinear y perfilar la figura le aburría. Una forma de escribir en consonancia con su espíritu: “Para un espíritu impresionable, muchas veces el insinuar, el apuntar, le basta y le sobra; en cambio, el perfilar, el redondear, le fastidia y le aburre” (*DUVC*, II, 443). Lo que Baroja perseguía al escribir era el utilizar las menos palabras posibles y con eso dar una sensación exacta y más verdadera de las cosas. Al respecto, J. Alberich hace algunas observaciones sobre el estilo del escritor que corroboran lo que estamos diciendo. Para el crítico el ideal estilístico queda simbolizado en el título de un artículo que el propio Baroja escribió

---

<sup>1247</sup> Bello Vázquez, F.: *ob. cit.*, p. 26.

“Elogio sentimental del acordeón.”<sup>1248</sup> El estilo del lenguaje barojiano proviene de lo inconfundible de su visión del mundo y de su actitud sentimental:

Mi sospecha es que lo asombroso de Baroja no reside en su sinceridad, sino en lo que esa sinceridad, como una ventana abierta, deja ver. Escepticismo radical, demoledor de todo lo que llamamos cultura: religión, política, arte. A la vez, una vitalidad tan ancha y contagiosa como no se encuentra en ninguno de sus contemporáneos.<sup>1249</sup>

Baroja cree firmemente en el hallazgo de una verdad que algunos estudiosos creen imposible encontrar en el terreno literario. Su fe en un lenguaje puro, libre de una retórica superficial, podría ser la clave para llegar a ese tipo de conocimiento elevado que los griegos veían en la poesía.<sup>1250</sup> Esta idea es un pensamiento plenamente romántico, pero que el crítico checo René Welleck subraya que estaría ya en el Barroco el origen de tal concepción. Un pensamiento de impotencia ante las posibilidades del lenguaje cobraría relevancia en este período.<sup>1251</sup> Citando a Leo Spitzer, Welleck destaca la actitud escéptica del artista barroco hacia el lenguaje:

Los artistas barrocos estaban conscientes de la distancia entre la palabra y la cosa, de que percibían el encadenamiento entre el significado y la forma al mismo tiempo que veían cómo se separaban. Conoce toda la dificultad que existe en traducir la intención en la expresión, la total insuficiencia de la expresión lingüística.<sup>1252</sup>

Por eso, llegar a lo verdaderamente esencial y significativo de la vida, sólo era posible si el arte volvía a su sencillez primitiva. El escritor vasco parece buscar en su

---

<sup>1248</sup> Alberich, J.: “Algunas observaciones sobre el estilo de Pío Baroja”, cit., p. 173. Unas palabras al acordeón símbolo de su retórica, pues ésta es un reflejo de la vida: “pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado.” *OC*, VI, 1075.

<sup>1249</sup> Alberich, J.: *ob. cit.*, p. 173. El autor finaliza el artículo comentando que la sencillez de la prosa de Baroja “se inspira en la lengua conversacional, de escritor que ve y juzga sin anteojos esteticistas ni gazmoñerías dogmáticas.” *Ibidem*, p. 185.

<sup>1250</sup> “Los griegos hicieron mucho hincapié en otra propiedad de la poesía; su habilidad para influir en la vida espiritual. Según su modo de pensar, se trataba de hecho de un conocimiento del tipo más elevado: llegaba hasta el mundo espiritual y se relacionaba con los seres divinos. Se acercaba por lo tanto a la filosofía: especialmente en un sistema como el platónico, poeta y filósofo era algo parecido. Tatarkiewicz, W.: *ob. cit.*, p. 115.

<sup>1251</sup> Francesco Algarotti explica la importancia que adquiere la imaginación y la apariencia ilusoria para el espíritu barroco. Algarotti, F.: *Ilustración y Romanticismo*, Calvo Serraller, F. (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 22.. Parecido análisis hace el poeta romántico, posteriormente definido como simbolista, al preferir una expresión sencilla, desnuda, del lenguaje para alcanzar un espacio más allá de la contingente realidad en la que vive: “Las cosas vistas y experimentadas pueden transformarse de muchas maneras. Del complejo de sus sensaciones y recuerdos, el poeta retiene lo que importa. Lo que no es esencial se olvida; lo significativo queda.” Bowra, C. M.: *ob. cit.*, p. 120.

<sup>1252</sup> Welleck, R.: *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1968, p. 89.

obra lo que la antigua retórica denominaba la *perspicuitas*. Esta se constituía como el principal objetivo del orador para la comprensibilidad intelectual del mensaje. Un discurso claro, sencillo y preciso, que lograra ser comprensible para el auditorio, era el primer presupuesto de la verosimilitud: “sólo lo que es comprendido puede entrar en consideración para la verosimilitud. La verosimilitud misma conduce al éxito persuasivo del discurso. La *perspicuitas* es, por ello, una condición del éxito del discurso.”<sup>1253</sup> De esta manera, Baroja intenta alcanzar la claridad tanto en el concepto como en la forma para hacer su discurso comprensible, y así de esta manera hacerlo verosímil, creíble para sus lectores. Algo esencial para un escritor cuyo principal deseo era ser sincero y que la obra literaria reflejara la compleja realidad tal cual era. Al respecto, resulta esclarecedor recordar lo que Baroja expone, a través de Andrés Hurtado, sobre su idea de lo real y la verdad. Una concepción dialéctica de ambas, donde la ficción (mentiras iniciales las llama Iturrioz) y la realidad se dan la mano y son necesarios para la afirmación de la vida. Así, ante la pregunta de su tío Iturrioz “¿De manera que no hay verdad?”, responde Hurtado:

– Sí; el acuerdo de todas las inteligencias en una misma cosa es lo que llamamos verdad. Fuera de los axiomas lógicos y matemáticos, en los cuales no se puede suponer que no haya unanimidad, en lo demás todas las verdades tienen como condición el ser unánimes.

– ¿Entonces son verdades porque son unánimes? preguntó Iturrioz.

– No, son unánimes, porque son verdades. [...] Para mí, dentro de lo relativo de todo, la gravedad es una verdad absoluta.

– Para mí no; puede ser una verdad relativa.

– No estoy conforme –dijo Andrés–. Sabemos que nuestro conocimiento es una relación imperfecta entre las cosas exteriores y nuestro yo; pero como esa relación es constante, en su tanto de imperfección, no le quita ningún valor a la relación entre una cosa y otra. Por ejemplo, respecto al termómetro centígrado: usted me podrá decir que dividir en cien grados la diferencia de temperatura que hay entre el agua helada y el agua en ebullición es una arbitrariedad, cierto; pero si en esta azotea hay veinte grados y en la cueva quince, esa relación es una cosa exacta.<sup>1254</sup>

---

<sup>1253</sup> Lausberg, H.: *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1983, p. 75. Lausberg menciona que la *perspicuitas* tiene dos esferas de realización: los pensamientos y la formulación lingüística. La claridad en los pensamientos pertenecía a la esfera de la inventio y la dispositio y esto llevaba, en la esfera de la elocución, a “la claridad de la formulación lingüística.” *Ídem*.

<sup>1254</sup> Baroja, P.: *El árbol de la ciencia*, Caro Baroja, P. (ed.), Cátedra, Madrid, 1994, pp. 171-172.

Esta cita revela a un Baroja que defiende la existencia real de las cosas y así titula el capítulo de la novela. En definitiva, Baroja piensa que dentro de las relaciones imperfectas que se dan entre las cosas exteriores y nuestro yo, existe la posibilidad de lograr un conocimiento constante, verdadero. Esto, sin duda, es también la intención del discurso autobiográfico que, aunque basado en la subjetividad de la experiencia, ansía encontrar un sentido a una existencia real: “No creo que es la manera de mirarlo, sino que hay una realidad” (*DUVC*, III, 257). Por eso, él privilegia el conocimiento exacto, profundo, que el ser humano obtiene de su entorno, del ambiente en el que vive a través de las grandes obras literarias. El profesor Hernández Guerrero señala que una de las funciones de la literatura es ser concebida como forma privilegiada de conocimiento. Frente a la mentalidad positivista, sostiene que lo propio de la poesía es revelar el carácter esencial o sobresaliente del objeto “eso que los filósofos llaman la esencia de las cosas. La Literatura descubre de una manera más clara y más completa las apariencias, presenta como dominador ese rasgo que a veces está disimulado o medio oculto.”<sup>1255</sup> Esta consideración encaja a la perfección con el concepto que tenía el escritor vasco sobre la literatura como un conocimiento más auténtico sobre la realidad que el que ofrecía la historia. Vuelve a ser esta una idea romántica, la cual intenta elaborar una interpretación del mundo global mediante lo que llamará “idealismo mágico.”<sup>1256</sup> Será la alternativa buscada por muchos románticos, entre ellos Novalis, que se dirigen hacia la creación de una “panpoetización”<sup>1257</sup> de la realidad a partir de filosofía, religión y física para poder comprender así su época histórica:

Cuando reflexiono en todas estas cosas, pienso que un buen historiador tiene que ser además un poeta, porque sólo los poetas poseen el arte de enlazar convenientemente unos hechos con otros. Muchas veces, en sus narraciones y crónicas he experimentado un sosegador placer viendo su fino sentido del misterio de la vida. En sus cuentos hay más verdad que en las crónicas de los

---

<sup>1255</sup> Hernández Guerrero, J. A.: *Manual de teoría de la literatura*, Algaida, Sevilla, 1996, p. 18. Igualmente, es útil recordar aquí unas palabras de Bertolt Brecht al respecto: “El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo perspectivista, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad.” Brecht, B.: *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973, p. 61.

<sup>1256</sup> “Un idealismo dialéctico panteísta místico que aúna filosofía y ciencia en una nueva religión cuyo lenguaje y clave interpretadora del mundo es el lenguaje poético.” Siguán, M.: “Novalis: nostalgia y utopía política. Una respuesta romántica a Kant”, *Romanticismo/Romanticismos*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 27-43, p. 30.

<sup>1257</sup> “Y esta panpoetización de la realidad parecía ser ya la única posibilidad de construir en nuestra tradición cultural una interpretación absoluta, no fragmentaria, del mundo.” *Ibidem*, p. 43.

eruditos. Aunque sus personajes y los destinos de éstos son inventados, el sentido que estas invenciones encierran es natural y verdadero.<sup>1258</sup>

La historia es interpretada por el poeta y se relaciona con el cuento y con la fábula. Baroja desconfía del conocimiento histórico pues este no es más que una rama de la literatura, sometido a la inseguridad de los datos, a la ignorancia de la causa de los hechos. En uno de sus ensayos muestra que “la única posible verdad de la historia se encuentra en el dato” (*Ensayos*, I, 192). Sin embargo, a continuación, menciona a Carlyle como entusiasta del dato y, aún así, conocido como el historiador más subjetivo y, paralelamente, prototipo del escritor genial (*Ensayos*, I, 192). En *Juventud, egolatría* diría algo similar: “Los historiadores posteriores a la Revolución francesa casi todos tienen carácter; algunos demasiados, como Carlyle, que convierten el tema de que tratan en un asunto de fantasía, de literatura y hasta de familia” (*Ensayos*, I, 385). Por lo tanto, la tendencia de los escritores a buscar el conocimiento de un país en la literatura, y no en la historia, daría como resultado un conocimiento mucho más exacto. El autor vasco es rotundo al señalar que la historia es una rama de la literatura, obra de la fantasía y de la retórica como cualquier otro género literario, que está sometida a la inseguridad de los datos, a la ignorancia de las causas de los hechos y a las tendencias políticas y filosóficas que corren por el mundo:

La historia tiene mucha menos realidad que la misma novela. No hay obra histórica que dé la impresión del estado social de España en tiempo de Felipe III como *Don Quijote*, ni del ambiente de la corte francesa y de la sociedad de Luis XV como las comedias de Molière, ni del carácter de Inglaterra a mediados del siglo XVIII como *Tom Jones* de Fielding, ni de la época romántica de Francia como el *Rojo y negro*, de Stendhal, o *El padre Goriot*, de Balzac, ni del comienzo de la época victoriana en Inglaterra como el *Pickwick*, de Dickens (*DUVC*, II, 418).

El escritor vasco es un lúcido conocedor de las características de la literatura europea dieciochesca. Frente al predominio de un prejuicio que etiquetaba a dicho siglo como el de “Edad de la Razón”<sup>1259</sup>, Baroja lo concibe como un período en el que, al

---

<sup>1258</sup> Novalis: *ob. cit.*, p. 158.

<sup>1259</sup> “*Edad de la razón*, la famosa etiqueta del siglo, es una frase familiar, excesivamente simplificadora y de significado un tanto vago que conviene matizar. Más que por la afirmación de un predominio del racionalismo sobre las creencias religiosas o sobre la sensibilidad, lo cual no sería en absoluto cierto, la actividad especulativa se distinguió por un intento laborioso y continuado de explorar la naturaleza y los límites de la razón humana. Por el afán de encontrar un equilibrio entre las creencias heredadas y firmemente presentes y los nuevos descubrimientos científicos que con frecuencia chocaban frontalmente con convicciones hasta entonces indiscutidas.” Concha, Á. de la: “El siglo XVIII”, en *Historia de la literatura inglesa*, II, Pérez Gallego, C. (ed.), Taurus, Madrid, 1988, pp. 9-132, p. 14. La autora señala aquellos géneros que cobran importancia en el período: el ensayo moral, los diarios personales, las cartas,

menos en el ámbito literario, un cambio profundo abre paso a la edad Moderna. Como ejemplo de esta crisis surge una nueva forma novelística, basada en el reflejo fiel de la sociedad, que adquiere éxito en la Inglaterra del siglo XVIII. Sin embargo, este realismo adquirió unas características propias con un fuerte elemento autobiográfico y, como consecuencia de esto, la incorporación a la novela de la introspección espiritual subjetiva e individualista del mundo. Las ficciones autobiográficas de Defoe, *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders*; *Pamela* de Richardson o la obra *Joseph Andrews* de Henry Fielding, señalan el camino de una novela<sup>1260</sup> que bebe de una fuente realista muy parecida a la ensayada en España durante el Siglo de Oro con la novela picaresca y cervantina. El propio Fielding reconocerá la deuda que su novela mantiene con El Quijote, al reconocer explícitamente en el título de su libro: “Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quijote.”<sup>1261</sup> La novela inglesa del XVIII adquiere tales visos de verosimilitud que pasa por verdadera, mediante técnicas como la del nombre propio, la exactitud del detalle y una localización espacial y temporal minuciosa. La ilusión de realidad conseguida es tan alta que incluso la novela se hace pasar por autobiografía del personaje o sus memorias.<sup>1262</sup>

Ahora bien, estas técnicas puestas en práctica por la novela, fueron igualmente utilizadas para la conformación del ensayo inglés dieciochesco. El crítico Aullón de Haro subraya cómo las aportaciones de Daniel Defoe, entre otros pensadores como

---

la biografía, los libros de viajes, la crítica literaria y, sobre todo, la novela. *Ídem*.

<sup>1260</sup> Sobre Richardson y Fielding comenta Esteban Pujals: “Ellos son los grandes creadores de la novela moderna sentimental y psicológica, realista y humorística; los verdaderos inventores del género novelesco tal como lo entendemos hoy.” Pujals, E.: *Historia de la literatura inglesa*, Gredos, Madrid, 1984, p. 260.

<sup>1261</sup> Fielding, H.: *Joseph Andrews*, Penguin Classics, Londres, 1999, p. 47. Tanto esta novela como la siguiente de Fielding, *Tom Jones*, muestran numerosos elementos de la novela picaresca. Ambas, además, consiguen su unidad temática y formal mediante la acción del personaje y la voz del narrador, técnicas que recuerdan a la novela barroca, definida en diversas ocasiones de ensayística: “una admirable unidad temática y formal sostenida en todo momento por la actividad del protagonista y por la voz del narrador que se erige en guía omnisciente y ofrece una amigable compañía estableciendo una relación de complicidad y camaradería con el lector. Su presencia y comentarios, su interpretación directa en ocasiones, y la creciente intimidad de su tono le erigen en un personaje más de la novela. El proceso de lectura se convierte de este modo en algo vivo, activamente dramatizado, y la involucración del lector asegura el éxito del objetivo moral del autor.” Concha, Á. de la: *ob. cit.*, p. 48.

<sup>1262</sup> Véase como ejemplo el inicio de *Moll Flanders* donde se afirma que la historia escrita son las memorias de la protagonista: “según sus propias memorias.” Defoe, D.: *Moll Flanders*, introducción, selección y notas de Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 1981, p. 3. Además, Defoe deja en manos del autor y lector de la obra la responsabilidad de otorgar autenticidad y veracidad a lo contado: “De un tiempo a esta parte el mundo ha sufrido una invasión tal de novelas y obras de imaginación, que será difícil que se tome por verídica una historia auténtica en la que los nombres y otras circunstancias de los personajes aparecen desfigurados, y a este respecto tendremos que contentarnos con la opinión que el lector saque de estas páginas, juzgándolas sencillamente como él quiera. La autora afirma que escribe su propia historia.” *Ibidem*, p. 5.

Steele o Addison, lograron “el establecimiento de unas pautas formales y de difusión pública que hubieron de triunfar y ser imitadas en parte muy significativa de Europa.”

<sup>1263</sup> De esta manera, se pueden observar las relaciones, que desde un principio, hubo entre el ensayo y la novela, y como ambos adquirieron recíprocamente peculiaridades estilísticas que permitió la influencia mutua entre los dos géneros. Es por esto por lo que Baroja acertó a ver rasgos muy similares al ensayo e indispensables en la práctica novelística. La novela, así, podía constituirse en un documento fiable e incluso más verídico que la información dada por el libro histórico. Por su parte, Gregorio Marañón subraya que:

El escritor de la calle, en la que ocurren junto a las gestas teatrales, manipuladas e insinceras que luego nos cuentan, como historia verdadera, los historiadores, esos sucesos sencillos, humildes y descuidados en los que, en verdad, reside la conciencia profunda de la humanidad. [...] Como en su tiempo hicieron los novelistas de la picaresca más historia de España que los historiadores oficiales, así Baroja deja en sus libros una documentación más exacta y fundamental de la España de nuestro tiempo.<sup>1264</sup>

Para el escritor vasco la novela refleja el medio social con exactitud y verdad. Y reconoce en sus ‘Confidencias de un hombre de pluma’ que muchas veces la “novela pasa por buena historia y la historia pasa por mala novela” (*Ensayos*, I, 221). Por eso, cuando acude al pasado para escribir una novela lo hará desde la perspectiva del memorialista, no del historiador. Lo que no consta en los archivos de la historia, la intrahistoria de España, está recogido en sus libros.<sup>1265</sup> Ortega y Gasset decía que lo que diferenciaba a un historiador de un memorialista era el punto de vista. La historia, que tiene su propia perspectiva, recomponía el pasado en grandes cuadros sintéticos, recortaba la figura de los grandes sucesos, de los advenimientos, de las catástrofes, y si el memorialista se dejaba absorber por esa perspectiva histórica, entonces su obra perdería gracia y autenticidad al faltarle evidencia:

La Historia no es recuerdo, sino una reconstrucción intelectual del pasado.  
A fuer de reconstrucción intelectual, adopta un punto de vista irreal. El

---

<sup>1263</sup> Aullón de Haro, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica*, cit., p. 119.

<sup>1264</sup> Marañón, G.: *Baroja en el banquillo*, I, García Mercadal, J. (ed.), Librería General, Zaragoza, 1946, pp. 53-54.

<sup>1265</sup> Al respecto, Carmen del Moral alude en un artículo que las lecturas repetidas de Baroja siguieron suministrándole más datos sobre la guerra de Cuba: “descubrí en su literatura otro aspecto de la guerra mucho menos conocido y doblemente interesante: el testimonio de la lucha de un combatiente, de un repatriado, la versión popular de la guerra. [...] De qué modo el pueblo había pasado y sufrido la guerra encontraba yo pocos datos en los libros de Historia.” Moral, C. del: “Baroja y la guerra de Cuba”, *Ínsula*, núms. 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972, pp. 11, 12, p. 11.

historiador asiste a la vida toda de un pueblo o de un hombre. Esto quiere decir que, en rigor, no asiste a nada. Todas las partes de la realidad, cuya historia nos hace, están en primer plano y a igual distancia de él, como miradas por la pupila ubicua de un dios. En cambio, el recuerdo impone siempre a lo real una perspectiva privada, modela el paisaje, distribuyéndolo en primeros y últimos términos; sobre todo, traza la órbita de un horizonte redondo, más allá del cual no vemos nada. Así es condición del género “Memorias” que el autor se mantenga fiel a su punto de vista, precisamente por ser “caprichoso”; es decir, subjetivo e individual. El encanto de las Memorias radica precisamente en que veamos la historia otra vez deshecha, en su puro material de vida menuda, no suplantada por la construcción mental. En cierto sentido, tienen que ser las Memorias el reverso del tapiz histórico, con la diferencia de que en ellas el reverso presenta también un dibujo, bien que distinto del que va en el anverso.<sup>1266</sup>

Por eso Baroja resulta “ser un narrador impresionista que prefiere el fragmento hirsuto y expresivo al todo bien redondeado pero convencional.”<sup>1267</sup> La prosa barojiana ante todo ha perseguido ser exacta al observar, clara al relatar, y siempre independiente; rasgos que la hicieran adecuada para expresar la vida de la calle. De ahí su utilización de la novela histórica o de sus memorias para desentrañar esos sucesos extraoficiales o cotidianos que pasaban inadvertidos pero que constituían la realidad viva de un país. Por eso en los documentos manejados por Baroja para su biografía sobre Aviraneta y que publicará en el apéndice de la obra, aparece la celebración de un convenio de Vergara distinta a la dada por la corriente oficial de la historia:

Tuvo lugar el abrazo llamado de Vergara, la fama pregonó el valor y el talento del general don Baldomero Espartero, fue éste duque de la Victoria, llegó a la cumbre del poder, de la fama, se le hizo hasta abogado *ad honorem* de la Universidad de Salamanca. Aviraneta, en tanto, volvió a la oscuridad, a la modestia, casi a la pobreza; pero los que verdaderamente sabían la historia de aquellos sucesos no ignoraban que él solo fue el alma del famoso Convenio de Vergara (*Ensayos*, II, 268).

Los rasgos dominantes que los críticos destacan en la prosa barojiana son la sencillez, la claridad, la precisión, su asombrosa fluidez, su amenidad y la reelaboración del habla popular. Emilio Alarcos admirará de las novelas barojinas que, precisamente, “poseen la cualidad esencial para serlo: capacidad de

---

<sup>1266</sup> Ortega y Gasset, J.: “Sobre unas memorias”, *Espíritu de la letra*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 155-161, p. 158, 159. Además, Ortega ofrece uno de los mejores argumentos que dan entrada al género memorialístico en el campo literario, al ver en las memorias el resultado de una necesidad en el hombre de trascendencia: “Es una anticipación de la delicia que en el otro mundo gozaremos, cuando nos sean revelados los secretos de cuanto acaeció en torno nuestro, y que nos hará exclamar una vez y otra: ¡Hombre, qué curioso! ¿De modo que ‘aquello’ era, en realidad, ‘esto’?” *Ibidem*, p. 160.

<sup>1267</sup> Gómez de Liaño, I.: “Forster, Ortega y Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 192, mayo, Madrid, 1997, pp. 92-116, p. 109.



entretenimiento.”<sup>1268</sup> Una técnica no aprendida, sino extraída de la realidad que vivió, vio y sintió Baroja. Un estilo que se describió muchas veces de manera despectiva, cuando no era más que la traducción de realidades que habían sido ocultadas o no percibidas y necesitaban expresión. El escritor vasco prefiere los párrafos cortos formados por frases breves, compuestos con un vocabulario común adecuado a las situaciones recreadas y con el uso de los nexos sintácticos imprescindibles. También aparecen estos rasgos de estilo en su autobiografía. Baroja piensa, como Séneca, que el estilo era la cara del hombre. Así, en su libro *La intuición y el estilo* expone cuál es su ideal al escribir. La claridad en las palabras, uno de los rasgos a los que ha de aspirar su obra, sólo se consigue cuando se tienen las ideas claras de lo que se quiere exponer y la sinceridad de lo que se dice:

Yo no soy pájaro que se haya adornado con plumas ajenas, al menos conscientemente, ni en asuntos familiares ni individuales. Tengo la conciencia, creo que bastante clara, de mis defectos y de mis incomprendimientos; pero esto no me induce a disimularlos ni a paliarlos, sino más bien a exhibirlos. Me parece que poder verse a sí mismo con la mayor claridad es el ideal del escritor (*DUVC*, I, 243-244).

De modo que, cuando se tienen las ideas claras, la forma de manifestarla es directa, escueta y sencilla (*DUVC*, II, 517). Y aquí aparece otra cualidad del estilo barojiano: la sencillez. Ésta se consigue gracias a la técnica del párrafo corto y a un léxico expresivo, de uso común, y no por un uso de un lenguaje académico o inventado y lleno de neologismos. De la predilección por la concisión y la frase breve, así como de su antipatía por lo farragoso da prueba en *La caverna del humorismo* cuando precisa que no puede soportar que un escritor alargue las frases, como el andaluz los refranes. Baroja busca expresarse con el menor número de palabras posibles, por medio de una estructura sintáctica sencilla y un ritmo rápido y directo. Las palabras que se citan a continuación sirven para dejar clara su posición inamovible al respecto:

El párrafo largo, el período de origen latino, formado por varias oraciones unidas, tiende, naturalmente, a la elocuencia. El párrafo largo es, o pretende ser, una síntesis. Nuestro tiempo tiende al análisis. Azorín, que ha escrito muchos ensayos formales de estilo, algún que otro escritor y yo, intentamos el párrafo corto. Para mí era la forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista (*OC*, V, 1065).

---

<sup>1268</sup> Alarcos, E.: *Anatomía de La lucha por la vida*, Castalia, Madrid, 1982, p. 13.

La elección del párrafo corto es el medio que utiliza el novelista o el ensayista, que como un tipo agazapado en el rincón, observa y analiza la sociedad con su pluma. Pues esta, como escribió el crítico Manuel Bueno y recogió Baroja en sus memorias, “no es en sus manos pincel, sino escalpelo” (*DUVC*, I, 173). En cuanto al léxico, tiene una concepción parecida, ya que piensa que el escritor ha de buscar palabras naturales, no forzadas que den una impresión de artificio. Baroja escribe como habla, utilizando palabras oídas desde su más tierna infancia y no las que se leen sólo en los libros:

Cuando la riqueza de léxico es forzada, aprendida, vale poco, da una impresión de artificio; ahora cuando es natural, espontánea, es otra cosa. El escritor que emplea las palabras que ha oído, sobre todo, desde niño, les da un sabor especial de verdad, de autenticidad, que no tiene casi nunca cuando las toma del diccionario. Yo no escribiré nunca ‘por ende’, ‘a mayor abundamiento’, ‘enterizo’ [...] porque estas y otras palabras las leo, pero no las oigo. Sobre todo, no las he oído. Esto me basta para no usarlas. Son para mí voces inusitadas, que no añaden un matiz nuevo a una idea. Todo ello constituye un léxico que a mí me parece una moda modernista muy próxima a la trivialidad y a la cursilería (*DUVC*, II, 518).

Esta cita de Baroja manifiesta su repulsa por un tipo de escritura modernista que llegó a convertirse en lugar común, expresión de vaguedades, acumulación de vocablos y no de conceptos. Lo que engrandece a un escritor es el carácter y el esplendor de su espíritu, y para esto el estilo tiene que proceder de dentro afuera, para que con las palabras se dé realidad a su sueño interior.<sup>1269</sup> Dichas palabras tienen que ser exactas, precisas. Él busca siempre la precisión y se quejará de la falta de esta en nuestra lengua española. Los nuevos movimientos literarios no podían quedar en una cuestión de búsqueda de palabras sonoras, estas debían portar, además, un concepto:

Lo que un idioma necesita principalmente es exactitud, precisión, y el español literario no la tiene. No tiene precisión la lengua de Valle-Inclán, ni la de Ricardo León, ni la de Miró. Una prosa que se elabora pensando mucho en el sonido de las palabras no puede tener exactitud ninguna, y tiene que marchar lógicamente a expresar vaguedades (*DUVC*, II, 527).

La prosa perseguida por la generación modernista donde se inserta Baroja es la que entiende que “el documento más revelador del alma de un pueblo es su

---

<sup>1269</sup> Cita que se asemeja a la de Valle Inclán, quien vio el modernismo no como una escuela o movimiento literario, sino como la expresión de las necesidades espirituales de toda una época: “Así es como ser un modernista confeso: buscándome en mí mismo y no en otros. Si existe en literatura algo que pueda llamarse modernismo, ciertamente es un fuerte deseo de personalidad.” Testimonio de Valle Inclán recogido por Henríquez Ureña, M.: *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 158-172, p. 169.

literatura”<sup>1270</sup> y, por tanto, visionó los principales problemas y fines de aquellos escritores que se dedicaran a ella. Descubrió las relaciones entre la lengua y la historia literaria, entre el estilo y la personalidad del escritor, entre el signo exterior y el significado simbólico que aportaba, y entre el autor, la obra y el lector; cuestiones que dilucidarían décadas después las teorías literarias, entre ellas la estilística.<sup>1271</sup> Y es que el estudio de los hechos estilísticos parte con la intención de ser capaz de captar las intenciones emotivas y volitivas del escritor mediante el vehículo del que disponen, el lenguaje. Pero, por otra parte, y como afirma Riffaterre, han de poseer necesariamente “un carácter específico; de lo contrario no se les podría distinguir de los hechos lingüísticos.”<sup>1272</sup> Según el crítico el papel del escritor es vital que sea tomado en cuenta en el análisis para el sentido de la obra ya que el creador de un texto “es más consciente de su mensaje.”<sup>1273</sup> Este plus de conciencia, para Riffaterre, no radica simplemente en el mayor esfuerzo expresivo y persuasivo que hacer el autor para obtener una futura descodificación que mantuviera la intención inicial de este, sino que el autor “está preocupado por la manera como quiere que su mensaje sea descodificado. Lo que se transmite al lector no es sólo su significado, sino su propia actitud respecto al mensaje.”<sup>1274</sup> La estilística se sitúa así en oposición que frena el papel omnipotente que la estética de la recepción le otorga al receptor. Los juicios de valor del lector sobre lo importante y no importante del mensaje están causados por un estímulo que está en el texto: “En la función destinador-receptor que actualiza el texto, el comportamiento del receptor puede ser subjetivo y variable, pero tiene una causa objetiva invariable.”<sup>1275</sup> Es

---

<sup>1270</sup> “Puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que ésta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?” Spitzer, L.: “Lingüística e historia literaria”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, pp. 7-63, p. 23.

<sup>1271</sup> “El artista presta a un fenómeno externo del lenguaje una significación interna. Y precisamente qué clase de fenómenos elegirá el artista literario para dar cuerpo a sus ideas, es arbitrario desde el punto de vista del usufructuario de la obra de arte. Para superar la impresión de una asociación arbitraria en la obra artística, el lector debe tratar de colocarse también él en el centro del artista mismo y de re-crear el organismo artístico.” *Ibidem*, p. 62.

<sup>1272</sup> Riffaterre, M.: “Criterios para el análisis del estilo”, en *Estética de la Recepción*, Mayoral, J. A. (ed.), Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 89-109, p. 89.

<sup>1273</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>1274</sup> *Idem*. Es este control del creador de un texto sobre la descodificación lo que diferencia para el crítico la escritura expresiva de la ordinaria: “Como este control de la descodificación es lo que diferencia la escritura expresiva de la escritura ordinaria, y como esta diferenciación corresponde al complejo del mensaje del autor, podemos ver ahí *el mecanismo específico del estilo individual*. Se sigue de esto que un análisis del estilo fundado sólo en los rasgos pertinentes, debe estar centrado en este mecanismo fundamental.” *Ibidem*, p. 94.

<sup>1275</sup> *Ibidem*, p. 97.

por esto que Baroja siente la necesidad de justificar y hasta de defender su obra como reflejo de la visión de su mundo. Lo que transmitía a sus lectores no sólo era la comunicación de una idea o la exposición de un tema, sino que en sus escritos quedaban desveladas su actitud, su forma de pensar y sentir ante la vida.

De todo ello se deriva la insistencia de los escritores de finales del siglo de renovar estilísticamente una lengua, pues el cambio traería nuevas ideas, nuevas formas de organizar la realidad que sacarían a España del atraso y estancamiento en el que se encontraba. Es “la sinceridad a todo trance”<sup>1276</sup> lo que reclaman los intelectuales españoles a finales de siglo, su ansia por la exploración del alma castellana y por la creación de nuevos géneros literarios como el ensayo, el único instrumento efectivo para la exploración del mundo moderno. La esclerosis del lenguaje reflejada en la avulgarada retórica parlamentaria necesitaba una escritura más personal, libre de las convenciones retóricas e ideológicas. Las modas modernistas que critica Baroja son las adoptadas superficialmente, las que no parten de un trabajo personal en el que aparezca el yo que mira y medita. A éstas opone el estilo modernista, alejado del lenguaje frío y académico, hijo de “una individualidad poderosa, que es la única que puede producir materia artística” (*OC*, VIII, 847). Es lo mismo que vio Walter Benjamín para el arte modernista en su estudio sobre Baudelaire: “La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista.”<sup>1277</sup> Esto manifiesta un argumento más a favor de la opinión expresada por el crítico Gonzalo Sobejano sobre el Modernismo y la Generación del 98 como “dos direcciones distintas, aunque no antagónicas de una sola generación.”<sup>1278</sup> El crítico encuentra, por un lado, entre los escritores del 98, personas moralistas, que basan sus obras en la capacidad de observación de una realidad que hay que regenerar y cuyas formas son la novela y el ensayo. Por otro lado, estaban aquellos denominados artistas, vistos como artífices de la palabra, cuya vía sería el verso.<sup>1279</sup> Baroja se posiciona a favor de una literatura en contacto con el mundo, de valor conceptual, seguidor de una línea modernista que instaura el mismo Rubén Darío. El poeta nicaragüense en sus *Prosas profanas* escribió que la música en las palabras, el

---

<sup>1276</sup> Sobejano, G.: *Nietzsche en España*, cit., p. 104.

<sup>1277</sup> Benjamín, W.: *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972, p. 183. El interior, según el autor, se constituye en un refugio para el artista modernista: “El interior es el lugar de refugio del arte.” *Ídem*.

<sup>1278</sup> Sobejano, G.: *Nietzsche en España*, cit., p. 35.

<sup>1279</sup> *Ibidem*, p. 32.

precepto verlaineano en el inicio del ‘Art poétique’, no sólo era para los oídos; la armonía era una conjunción de palabras y concepto: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces.”<sup>1280</sup> Los jóvenes escritores, en literatura, no realizaron únicamente una renovación formal, sino también de fondo, exaltando valores subjetivos e intuitivos:

En la tentativa modernista de musicalización de la poesía había una reacción contra la poesía retórica y descriptiva. Se pretendía que el residuo musical, sobreviviendo al sentido lógico, formase una corriente de sugestión que actuase no sobre la inteligencia sino sobre la sensibilidad. La sinestesia era, no una evasión de la realidad, sino un intento de captarla en su multiplicidad asociando los elementos más diferenciados. Por ello, el poema ya no debería ser la visión de una realidad descrita lógicamente, sino una visión sintética e inmediata donde todos los elementos se confunden ‘dans une ténébreuse et profonde unité’.<sup>1281</sup>

Pero el escritor vasco, conocedor de la tradición literaria española, también se siente heredero de Baltasar Gracián. Baroja encuentra su modelo ideal de escritura en este pensador del Barroco, el cual declara que el “epítome de los aciertos del vivir”<sup>1282</sup> se encuentra en “lo sentencioso y lo conciso”<sup>1283</sup>, además de que no basta con hacer, sino hacer parecer. Por eso, para Baroja las obras literarias universales, reflejos de la condición humana, necesitan como decía el verso de Unamuno “en las alas peso.”<sup>1284</sup> Es por esta espontaneidad y naturalidad buscadas conscientemente por lo que Baroja, en ocasiones, falta al respeto de la norma literaria, pero no por descuido o despreocupación.

Su sencillez le costaba esfuerzo y reflexión y él no desaprovecha la ocasión para señalarlo: “Ahora escribir con sencillez es muy difícil y exige mucho tiempo; más de lo que la gente se figura” (*DUVC*, I, 36). El camino que lleva a hacer los juicios claros y verídicos es el de la técnica de la sencillez y la exactitud, así que esta no tiene por qué ser definida de descuidada.<sup>1285</sup> Esto es lo difícil, porque “en la literatura y en todas las

---

<sup>1280</sup> Darío, R.: *Prosas profanas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 11.

<sup>1281</sup> Litvak, L.: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, cit., p. 122. Además, apostilla la escritora que hubo un cambio de estética que buscaba interpretar la realidad y no reproducirla, de ahí que surgiera “una estética basada en la intuición y no en la lógica.” *Ibidem*, p. 123.

<sup>1282</sup> Gracián, B.: *El héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, cit., p. 160.

<sup>1283</sup> *Ídem*. Su sentencia CXXX la titulará “Hacer y hacer parecer”. Donde señala que “la buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior.” *Ibidem*, p. 235.

<sup>1284</sup> Unamuno, M.: *Obras completas*, cit., p. 169.

<sup>1285</sup> Biruté Ciplijauskite en su libro demuestra que Baroja dedicó mucha atención a la elaboración de la

artes, es mucho más difícil acortar con buen sentido que añadir. Añadir detalles es fácil; lo que resulta difícil es suprimir” (*DUVC*, III, 511). La exactitud buscada en el escritor sería muestra de un pensamiento claro y profundo. Una idea que, en Baroja, como en Unamuno, aparece siempre vinculada al propio sentir. Como explica, con su habitual precisión, el profesor Romero Luque, la esencia de la poesía no es alcanzar un tipo de pensamiento que sea una “acumulación de reflexiones, saberes o conocimientos ajenos al propio sujeto pensante y, por tanto, de todo punto ajenos a su propia existencia”<sup>1286</sup>, sino que, más bien, “lo verdaderamente enriquecedor para el hombre y, sobre todo, para el poeta lírico es, pues, tener la capacidad suficiente para pensar sobre aquello que él mismo siente.”<sup>1287</sup> Con estos mismos pilares en los que se fundamenta el ideal poético unamuniano, culmina Baroja, en la madurez de su vida, su poética. Símbolos como el camino, la feria, las barracas, la nave, etc., lo habían acompañado a lo largo de su vida. Ahora bien, el desvelamiento que todo conocimiento literario persigue, un reflejo perenne y fiel de la realidad que frene la fugacidad del tiempo y permita hallar un sentido a la existencia, sólo fue posible en su vejez, cuando sus pensamientos quedaron fecundados por las experiencias vitales propias. Si en Unamuno “ese afán por transmitir sus pensamientos es ya una forma de vivir en ellos y una demostración más de su deseo de inmortalidad”<sup>1288</sup>, en Baroja, sus famosas reflexiones insertas en su novelística se perfeccionaron con una obra memorialística, que trataba sobre la verdad de su vida para poder alcanzar, así, la ansiada eternidad a la que aspira todo creador.

Frente al reproche de que el nuevo movimiento era una cuestión de formas, la iluminadora respuesta de Maeztu aclara que más bien esas nuevas formas lo que reflejaban era un nuevo estado de conciencia. Sólo una nueva literatura que fuera “acción, látigo, impulso”<sup>1289</sup> acabaría con el discurso huero y, por ende, traería una “vida nueva”<sup>1290</sup>, puesto que “las ideas valen poco y pueden menos hasta encontrar la frase que las esculpe definitivamente: entonces cobran valor propio; hasta ese momento, y sólo en esto voy con Unamuno: no tienen otro que el de la voluntad que las

---

obra: “Los manuscritos existentes en Itzea dan prueba de que revisaba y a veces rehacía por completo lo que escribía antes de mandarlo a la imprenta.” Véase Ciplijauskaite, B.: *Baroja, un estilo*, cit., p. 124.

<sup>1286</sup> Romero Luque, M.: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, cit., p. 30.

<sup>1287</sup> *Ídem*.

<sup>1288</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>1289</sup> Maeztu, R. de: *Revista Nueva*, Mainer, J. C. y Asún, R. (eds.), Puvill, Barcelona, 1980, I, núm. 7, p. 314.

<sup>1290</sup> Así titula Maeztu una obra suya en donde defiende la forma literaria del ensayo.

defiende.”<sup>1291</sup> La literatura era el más fiel reflejo de la sensibilidad, y estos intelectuales de finales de siglo cuando realzan el valor literario de determinadas obras lo hacen con el objetivo, según deja escrito el propio Azorín para ver “la modalidad media del sentir entre los españoles.”<sup>1292</sup> El autor alicantino es plenamente consciente de la misión de descubrir la sensibilidad de una época o de un individuo a través del texto literario:

Cuando en un artista literario –poeta o novelista– deseemos descubrir el reflejo de la sensibilidad de una época, nos veremos obligados, si no queremos exponernos a resultados inexactos, a calar por la superficie de la obra, a desdeñar muchas cosas aparentes, a atenuarnos a un secreto y casi invisible ritmo, que es el que da su significación verdadera al poema o a la novela. Hay en la obra artística algo que no es, por ejemplo, ni entusiasmo o desesperanza ni contentamiento o angustia; algo que no cae dentro de los tópicos bien definidos y conocidos y ese algo indefinible, etéreo, inefable, ese hálito que rodea a la obra artística y que casi no se puede expresar, es lo que precisamente nos da la medida de la sensibilidad del artista y lo que puede ser reflejo de la sensibilidad de sus contemporáneos.<sup>1293</sup>

La forma en que una idea o un sentimiento del escritor quedan reflejados en el texto a través de los signos lingüísticos era algo que, como ya se ha dicho, estudió preferentemente el ámbito estilístico. Por ello, la estilística busca estudiar la obra literaria a través del estilo, esto es, considerando el modo peculiar en que el lenguaje está plasmado y utilizado en cada obra. El origen de la estilística literaria se halla en la lingüística idealista de Karl Vossler (1872-1949), e, indirectamente, en el pensamiento estético de Benedetto Croce. El crítico italiano en su *Estetica come scienza dell'espressione e lingüistica generale* (1902) define el arte como intuición-expresión, y lo identifica con el lenguaje. De este modo, Croce presentaba el lenguaje como un acto espiritual y creador y lo concebía como expresión de la fantasía, identificando así la estética con la lingüística. El lenguaje también era una actividad intuitiva e individual, por lo que el estudio del lenguaje de la obra poética revelaba y ofrecía claves de la personalidad creadora. En la misma línea dirige sus indagaciones estilísticas Leo Spitzer, quien ve una relación directa entre un apartamiento del estado psíquico normal y, en contrapartida, un desvío del lenguaje usual: “Una expresión lingüística particular es, en suma, el reflejo y el espejo de una condición de espíritu particular.”<sup>1294</sup> El estilo era la cristalización externa de la forma interior de la mente y del habla del escritor. Y

---

<sup>1291</sup> Maeztu, R.: *Artículos desconocidos. 1897-1904*, Inman Fox, E. (ed.), Castalia, Madrid, 1977, p. 119.

<sup>1292</sup> Azorín: “La generación del 98”, *Clásicos y modernos*, cit., p. 172.

<sup>1293</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>1294</sup> Spitzer, L.: *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 67-68. Cfr. Aguiar e Silva, V.: *ob. cit.*, p. 477.

por eso el campo de la Estilística, como observaría Charles Bally, abarcaba el dominio entero del lenguaje ya que “todos los hechos lingüísticos, sean cuales fueren, pueden manifestar alguna parcela de la vida del espíritu y algún movimiento de la sensibilidad.”<sup>1295</sup> Spitzer no se limitaba al análisis de rasgos lingüísticos, sino que estudiaba motivos, ideas, contextos no lingüísticos, es decir, su total estructura. Por lo que se dio cuenta de que el estilo no sólo hablaba de la persona del autor, sino que revelaba la historia de la cultura, de ahí que no sólo se atendiera al estilo individual, sino también a los colectivos. De hecho, Alicia Yllera al mencionar las primeras aportaciones de Spitzer afirma que fue el primero en intentar vincular seriamente la lingüística a la historia literaria, un postulado básico de la estilística moderna, sin que exista una oposición tajante entre los dos tipos de estilística, estilística idealista y estilística estructural, sino que ambas “descubren un aspecto de la obra: el reflejo del autor en ella, en el primer caso; la organización interna de la obra construida en el lenguaje, en el segundo.”<sup>1296</sup>

El siguiente paso en el estudio estilístico fue la revisión de la concepción del estilo como desvío respecto a la norma. Michael Riffaterre no ignoró que las normas y sus desviaciones no surgían de manera abstracta ni *ex nihilo* sino que cualquier rasgo peculiar o desvío era únicamente captable mediante el contexto. La obra literaria es un proceso de comunicación, por lo que se deben considerar los principales factores que intervienen en todo proceso comunicativo: emisor, receptor y texto. Tras el examen de la obra, esta es siempre el punto de partida, uno de los objetivos será conocer la psicología del autor<sup>1297</sup> y el otro, el estudio de los efectos que el desvío ha producido en el lector, debido a que la obra no sólo deja traslucir la intención del autor, sino que esta transmite al lector, además del mensaje, una manera de descodificarlo: “le transmite su

---

<sup>1295</sup> Bally, Ch.: *El lenguaje y la vida*, traducción de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1977, p. 95.

<sup>1296</sup> Yllera, A.: *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1974, p. 23.

<sup>1297</sup> Las peculiaridades formales eran consideradas como “manifestaciones de la psicología del creador.” Véase Paz Gago, J. M<sup>a</sup>: *La estilística*, cit., p. 53. La atención desmesurada al diagnóstico psicológico fue uno de los puntos más criticados de la teoría. La falacia biografista fue combatida por aquellos que querían evitar la relación causa-efecto entre la biografía del autor y la obra, reclamando la autonomía de ésta última: “El poema existe; las lágrimas, derramadas o no, las emociones personales, se han desvanecido y no pueden reconstruirse ni hay por qué.” Wellek, R. y Warren, A.: *Teoría literaria*, cit., p. 96. Ahora bien, esto no ha de llevar a calificar de vana cualquier preocupación por la figura del autor. El conocimiento del hombre que ha producido una obra memorable no puede ser ignorado por los estudios literarios.



propia actitud ante el mensaje”<sup>1298</sup> y, al mismo tiempo, sin intención de comunicar, no hay proceso semiótico ni obra literaria:

Toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir en una forma lingüística forzosamente nueva.<sup>1299</sup>

De esta forma, el estudio de la literatura dentro del proceso comunicativo marca una diferencia en los estudios literarios entre estructuralistas y aquellos que emprenden una línea estilística. Los datos lingüísticos que se apartan de las normas usuales del lenguaje comunicativo son contemplados por ambas teorías, pero “mientras que los estructuralistas convierten esos desvíos en objeto de su análisis, la Estilística mira hacia otro objeto: la explicación de la génesis, el porqué de esos rasgos desviados.”<sup>1300</sup> Para los representantes de la Estilística idealista, las desviaciones o particularidades idiomáticas se corresponden y explican por las particularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es desvío, no por los datos formales que aporte, sino sobre todo porque traduce un contenido anímico individualizado que excede a la naturaleza meramente formal. Ese desvío es siempre el de una intuición original que el método crítico debe descubrir. Anderson Imbert señala las diferencias entre una teoría formalista y el estudio estilístico de la obra:

Entre el formalismo y la estilística hay un vaivén de solicitaciones y préstamos. Hay también discrepancias. El formalismo, por lo menos en los casos extremos, descarta el concepto de estilo: mira, no la peculiaridad inesperada e irreplicable de una expresión lírica, sino el ordenamiento del sentir individual del escritor en una estructura que, por repetirse, es previsible. La estilística, en cambio, mira precisamente el estilo en lo que tiene de único. El formalismo pretende eliminar del análisis al poeta creador y aun la fruición de la belleza. La estilística, en cambio, goza el poema como una construcción intencional y saluda la presencia del poeta. La obra, no como producto, sino como energía productiva. El acento de la estilística, en general, cae en la investigación del valor estético tal como fue captado por el habla del escritor.<sup>1301</sup>

Y define a la estilística como una ciencia descriptiva, que no da el porqué de una obra, sino el qué es y cómo está constituida. Esto supone que no se puede separar la

---

<sup>1298</sup> Yllera, A.: *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit, p. 33.

<sup>1299</sup> Anderson Imbert, E.: *La crítica literaria y sus métodos*, cit., p. 128.

<sup>1300</sup> Pozuelo Yvancos, J.: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 21.

<sup>1301</sup> Anderson Imbert, E.: *La crítica literaria..*, p. 121.

obra por un lado y el escritor por el otro. De las circunstancias biográfico-histórico-social-psicológicas de un escritor, a la estilística le concierne todo lo que sea causa o desemboque en el proceso creador del arte, es decir, la transmutación de vida en poesía. Por eso, pretende convertirse en una ciencia totalizadora, que abarca todo lo útil para el estudio estilístico de la obra: la vida del escritor, su ambiente, su educación, sus ideas. La estilística estudiaría, pues, tanto el sistema expresivo de una obra y el de un autor, como incluso un grupo de autores con unas determinadas afinidades expresivas que los emparentaran, y tomando en cuenta que por sistema expresivo se entendería desde la estructura física de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras. La estilística aborda ese ir más allá de la forma textual al considerar que las ideas y los pensamientos expresan un hondo sentir del escritor “de naturaleza poética”.<sup>1302</sup> El representante de la escuela estilística española resume en una fórmula el cometido de esta disciplina científica: “toda creación artística resulta de la conjunción de lo individual y libre con lo social y dado; admitiendo ambos polos, la crítica tradicional se ha especializado en lo social; la estilística, en lo individual.”<sup>1303</sup> Pero la focalización principal está en descubrir y analizar cómo transmuta el escritor todo lo que entra en él para crear una obra estética con los elementos de la realidad. La estilística es una disciplina que parte de la necesidad de una experiencia estética que desvela la alianza del espíritu con el arte para el sentido de una comunicación literaria plena y exitosa. Y esto mismo también lo supo ver Baroja:

Y ahora, una esperanza, quizá quimérica, quizá lejana: hay la esperanza que estas sociedades plutocráticas se espiritualicen con el tiempo, se compliquen, se exalten y den entonces productos refinados a la civilización. Si esto llega a ser alguna vez, a vosotros, escritores, pintores, artistas, que habéis hecho vuestros nidos frágiles a la sombra de las negras chimeneas y de los sombríos talleres, se deberá la gloria y el honor; vosotros seréis los guías, seréis como mineros que llevan la luz del espíritu a las oscuras entrañas de la vida inconsciente, mecanizada y brutal. Nunca para mí ocasión tan propicia de insistir en la solidaridad del arte y del espíritu como en los pueblos en donde se tiende a no creer más que en el dinero (*Ensayos*, I, 479).

---

<sup>1302</sup> “Un pensamiento más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra estudiada (o la que resulta campear en toda la producción del autor).” Alonso, A.: “Carta a Alfonso Reyes”, *ob. cit.*, p. 83. En otro de sus artículos definirá dichos estudios de forma parecida al mencionar que la estilística estudia los pensamientos e ideas “como expresión indirecta de un pensamiento más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo y de la vida, sentida, vivida y objetivada en la creación poética.” Véase Alonso, A.: “La interpretación estilística de los textos literarios”, *ob. cit.*, pp. 87-107, p. 91.

<sup>1303</sup> *Ibidem*, p. 84.

Un análisis estilístico así entendido presenta una dimensión psicologista como matriz para el estudio de una obra. Su punto de partida es el texto, es decir, un detalle lingüístico, que le lleve a alcanzar, utilizando un método inductivo, su forma interna, su *étymon* espiritual. Para, posteriormente, en un segundo momento, y mediante un procedimiento deductivo, verificar si ese *étymon* explica todos los aspectos particulares de una obra. La intuición artística se convierte en concepto clave para decodificar una obra. Las formas lingüísticas sólo son “un puente entre dos espíritus subjetivos”<sup>1304</sup>, el del autor y el del lector:

A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante. El primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones.<sup>1305</sup>

Todo esto propicia una colaboración interdisciplinar entre la lingüística y la estilística para el estudio de los textos literarios. Ahora bien, teniendo en cuenta que la literatura no coincide pura y simplemente con el lenguaje, y que como sistemas distintos que son (sistema semiótico primario frente al sistema semiótico secundario o connotativo), el conocimiento de uno no implica el conocimiento del otro; aunque el conocimiento del sistema primario sea un factor importante para el conocimiento del secundario. Finalmente, si el estilo puede definirse como desviación frente a una norma, como elección entre las posibilidades expresivas de un determinado sistema lingüístico, resulta indispensable conocer la norma para valorar correctamente la desviación. No obstante, si se desea comprender la creación artística, un estudio solamente técnico de esta resulta insuficiente. El fenómeno estético necesita abordarse desde una concepción sistemática. Las palabras del teórico Bajtin corroboran esto:

---

<sup>1304</sup> “Espíritu objetivado ya libre y, en cierto modo, autónomo, capaz de producir sus efectos por sí mismo cada vez que otro hombre lo enfrenta. Pero la condición para que ese espíritu objetivado sea realmente espíritu, la condición para que en unas rayas, en unas figuras, haya espíritu, es que un espíritu subjetivo y actualmente personal se enfrente con él y vea en él la huella intencional de otro espíritu subjetivo y personal. El llamado espíritu objetivo no es más que un puente entre dos espíritus subjetivos y personales. Espíritu objetivado es también una poesía, una novela, una frase escrita.” Alonso, A.: “La interpretación estilística de los textos literarios”, *ob. cit.*, p. 95.

<sup>1305</sup> *Ídem.*

Para una autodefinition segura y exacta se necesita una definici3n realizada en relaci3n con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana. Cuando un escultor labra el m3rmar, trata el m3rmar, sin duda alguna, en su determinaci3n f3sica; pero la actividad art3stica del creador, desde un punto de vista valorativo, no se dirige hacia el m3rmar. La forma con significaci3n est3tica se refiere verdaderamente a algo, est3 orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra fuera de la materia a la cual est3 ligada (y adem3s de una manera insoluble). Es necesario, por lo dicho, tomar tambi3n en consideraci3n el contenido, cosa que nos permitir3 interpretar la forma de un modo m3s profundo que el hedonista simplista.<sup>1306</sup>

De ese modo, el sentido est3tico de la forma se adquiere cuando esta entra en relaci3n con el contenido, ya que no puede quedar fuera de su relaci3n con el mundo. Continúa diciendo Bajtin que la obra vive y tiene significaci3n art3stica en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a trav3s de la acci3n. El contenido no puede ser puramente cognitivo y carecer totalmente del elemento 3tico; es m3s, para Bajtin podr3a afirmarse que la primac3a en el contenido le corresponde a lo 3tico “La forma art3stica no puede realizarse solamente por referencia a la noci3n pura, al juicio puro: el elemento puramente cognitivo se queda inevitablemente aislado en la obra de arte, como un prosa3simo no disuelto.”<sup>1307</sup> Ahora bien, la pregunta que habr3a que responder sobre el estilo en la obra de arte ser3a la misma que plantea el te3rico ruso:

¿C3mo puede la forma compositiva –la organizaci3n del material– realizar la forma arquitect3nica, es decir, la uni3n y la organizaci3n de los valores cognitivos y 3ticos? [...] ¿C3mo se introduce en el material –en la palabra– la personalidad creadora del artista y del que contempla, y qu3 aspectos de ese material dominan preponderantemente?<sup>1308</sup>

Durante la d3cada de los ochenta del pasado siglo la estil3stica de Amado Alonso fue calificada de integradora porque part3a de una consideraci3n estructuralista de la obra, pero no obviaba el poder sugestivo de las palabras. La obra creada era considerada como resultado de una actividad creativa. Es por esto que la estil3stica estudiaba el sistema expresivo entero en su funcionamiento; puesto que una estil3stica resultaba incompleta si no se ocupaba del lado idiom3tico, igualmente una que se ocupara

---

<sup>1306</sup> Bajtin, M.: “El problema del contenido, el material y la forma en la creaci3n literaria”, *Teoría y est3tica de la novela*, cit., p. 21.

<sup>1307</sup> *Ibidem*, p. 31, 42.

<sup>1308</sup> *Ibidem*, p. 61, 66. Es la misma orientaci3n que seguir3a la estil3stica de Amado Alonso: “Encara el estudio de cada obra, en cuanto creaci3n po3tica, en sus dos aspectos esenciales: *c3mo est3 constituida*, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y *qu3 delicia est3tica provoca*; o desdoblado de otra modo: como producto creado y como actividad creadora. Alonso, A.: “Carta a Alfonso Reyes sobre la estil3stica”, *ob. cit.*, p. 82.

solamente del lado idiomático resultaba inadmisibile: “porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos.”<sup>1309</sup> Por ello, Baroja, como escritor, llega a ser plenamente consciente de la necesidad de ver más allá de lo que una mente empírica estaría limitada a ver: “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” (*DUVC*, II, 427). En su libro de memorias *La intuición y el estilo* refiere el contexto en el que se desarrolla la literatura de su tiempo. El mundo, dirá, “se va haciendo de nuevo misterioso para la mayoría de los hombres. Se creía que se había aclarado algo; pero no hay tal” (*DUVC*, II, 312). Aunque el progreso científico técnico que había experimentado su época fue algo descomunal, las cuestiones esenciales que preocupaban al ser humano sobre su existencia seguían sin ser respondidas. Es en esta circunstancia donde adquiere importancia la obra literaria.

Algunas páginas después entrará de lleno en su concepto de la intuición. Un concepto irracional que existe y se da en el hombre, especialmente en el hombre de genio. Merece la pena atender al concepto barojiano de hombre de genio, debido a que refleja concomitancias con lo que mencionaron al respecto Kant y Schiller. Kant define este concepto de genio como un talento, un don natural por el que la naturaleza le daba reglas al arte. El genio es algo innato y a través de este la naturaleza indicaba cómo había que crear artísticamente. Se retoma, así, en opinión del profesor Begines Hormigos, la idea platónica de que el poeta poetiza inspirado por un dios. Una concepción que quedaría completada en el romanticismo cuando añade la visión del artista prometeico, el cual gracias al poder de la imaginación descubre aspectos de la realidad que el resto de hombres sería incapaz de ver. Y es precisamente la herencia de esta idea la que hace que tanto la poética baudelairiana como rimbaldiana hagan depender la labor del genio poético de su facultad de recepción, por lo que el poeta sencillamente es un traductor:

Charles Baudelaire vuelve, en cierta manera, a la concepción platónica y convierte al poeta en un ser pasivo que debe limitarse a observar la realidad externa, a observar su realidad interna, que por ser genial es elevada, y a unir las ambas en el arte mediante las correspondencias que sólo un poeta ‘sabio’ es capaz de descubrir. Rimbaud, recordemos, bebe directamente bebe

---

<sup>1309</sup> *Ibidem*, p. 86.

directamente de las fuentes de Baudelaire y, aunque difiera en su posición ante el mundo, su poética se fundamenta, básicamente, en la baudelaireana.<sup>1310</sup>

El genio es sólo una especie de mediador a través del cual la naturaleza orienta al arte, y así el hombre de genio puede producir por sí mismo obras originales, sin necesidad de que existan unas reglas artísticas las cuales tenga que seguir preceptivamente. Por lo tanto, la originalidad se constituye en una de las características fundamentales del que crea, puesto que no hay reglas que lo condicionen. Ahora bien, según Kant, el genio es incapaz de formular conscientemente una serie de reglas para que puedan ser imitadas porque él mismo desconoce cómo ha sido capaz de crear sus obras. No puede explicarlo científicamente porque sigue el dictado de la inspiración; se guía por un don natural que escapa a su control. Ignora cómo se llega a crear obras como las que él mismo hace.

La creación del genio es absolutamente irracional para la concepción kantiana, pero esta, a la vez, reconoce que no puede existir arte bello sin el respeto a las reglas. Aunque el material que ofrece el hombre de genio es completamente original, luego es preciso darle una forma artística, y por ello es preciso seguir ciertas reglas técnicas establecidas académicamente. Kant acepta que el genio parte de una inspiración inconsciente e irracional pero quiere “que sus productos estén regulados por una serie de normas artísticas que garantizan la coherencia a ese origen irracional y la calidad artística”.<sup>1311</sup> Las reglas pueden limitar su imaginación, pero le ofrecen una guía para hacer del caos creativo un producto claro y perfecto. Como aclara Viñas Piquer, para el filósofo ilustrado imaginación y entendimiento se fusionan para crear lo bello artístico<sup>1312</sup>; aunque, posteriormente, la teoría romántica radicalizará esta postura y afirmará que es el arte el que da la regla a la naturaleza. No obstante, podemos ver que la interpretación estética kantiana, aunque inserta en el período de la ilustración, con el tratamiento de temas sobre la autonomía del arte, del genio o la naturaleza, anticipa los grandes temas del romanticismo.<sup>1313</sup>

Por su parte, Schiller piensa de manera similar al señalar que el verdadero genio tiene que ser ingenuo, es decir, tiene que comportarse conforme a su don natural,

---

<sup>1310</sup> Begines Hormigo, J. M.: “La realidad imaginaria de Arthur Rimbaud”, en *Medicina y Literatura*, III, cit., pp. 67-79, p. 77.

<sup>1311</sup> Viñas Piquer, D.: *ob. cit.*, p. 252.

<sup>1312</sup> *Ídem.*

<sup>1313</sup> Véase Givone, S.: *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 37.

guiándose sólo por su inspiración e ignorando las reglas artísticas, “guiado no más que por la naturaleza y por el instinto, que es su ángel guardián”.<sup>1314</sup> Algunas de estas ideas son adoptadas por Pío Baroja en muchos de sus ensayos y constituyen un ejemplo de la continuidad cultural existente entre el siglo XVIII y el XIX.<sup>1315</sup> El escritor vasco explica las distintas posiciones que pueden ser defendidas en la producción de lo bello artístico mostrándose a favor de la tesis kantiana:

Esta, leyéndola por primera vez, se puede tomar en dos acepciones. La primera, falsa, retórica, que consistirá en suponer que el espíritu humano puede modificar las leyes de la naturaleza; idea de taumaturgo o de prestidigitador; la segunda, la que le dio Kant, la de afirmar que aunque las leyes de la naturaleza existan fuera del hombre, cosa que no sabemos, han tenido que pasar por la inteligencia humana para existir en tanto que leyes. De aquí que la forma popular de la filosofía de Kant sea la schopenhaueriana: ‘el mundo es mi representación’. Y no hay posibilidad de encontrar otra cosa. La naturaleza es un monstruo confuso e informe, al cual el hombre hace saltar por los aros de papel que le va presentando. Indudablemente, las leyes del espíritu son las leyes de la naturaleza; el mundo no es más que nuestro reflejo (*Ensayos*, I, 548).

El genio participa de la ingenuidad y espontaneidad que son características de la infancia, y por eso se ha de expresar de forma natural, sin rebuscamientos retóricos y artificiales. El hombre de talento natural se diferenciaba del resto de los hombres de “inteligencia rutinaria”<sup>1316</sup> en que no seguía las reglas prescritas por otros, ni su inspiración era ahogada por la subordinación a las normas gramaticales y sintácticas. Por el contrario, instauraba él mismo como modelo a imitar su forma expresiva natural, sin alambicamientos. Baroja se manifiesta a favor de un arte sin reglas porque, como Schiller y los artistas románticos, ve que la misma naturaleza no es teleológica ni sigue unas determinadas reglas lógicas, y por tanto, la obra literaria tampoco podría serlo:

La naturaleza no es teleológica, no tiene fines ni intenciones últimas; lo mismo crece en ella la simiente buena que la mala, lo mismo encuentra albergue en su seno el sapo que el cisne, la cizaña que el trigo. Esta gran constructora, esta gran pródiga, es también enormemente destructora. Una helada mata millones de gérmenes que son, a su manera, perfectos; como un terremoto derrumba pueblos artísticos. Todo en la naturaleza es perfecto porque

---

<sup>1314</sup> Schiller, F.: *Sobre la gracia y la dignidad, sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 78.

<sup>1315</sup> Este trabajo comparte la afirmación de Aguilar Piñal sobre el siglo XVIII: “Lo que sí proclamo muy alto, después de haberme dedicado a su estudio durante casi cuarenta años, es su enorme valor como eslabón de una cadena lingüística, de una evolución literaria, sin el cual nada se entendería de la modernidad.” Aguilar Piñal, F.: “Biografías de escritores españoles sobre el siglo XVIII”, en *Biografías literarias*, cit., pp. 109-125, p. 121.

<sup>1316</sup> Schiller, F.: *Sobre la gracia y la dignidad*, cit., p. 80.

es necesario. La indiferencia de la naturaleza nos llega a veces a escandalizar, a nosotros, que no podemos prescindir de los fines humanos (*Ensayos*, I, 542).

Páginas después, expone una idea parecida al mencionar que las leyes de la naturaleza son convenciones puestas por el ser humano, pues aquella es, desde su origen, acrática:

La naturaleza no tiene leyes mientras el hombre no las descubre, es decir, que la ley es un concepto sensible, humano, emanado del espíritu, que para un no humano, para un posible habitante de otro sistema planetario, podría ser otra cosa o sencillamente no ser (*Ensayos*, I, 549).

La sensibilidad romántica emparejó la actitud individualista del artista, su actitud anárquica respecto a los preceptos rígidos, junto con todo lo que apareciera de forma espontánea y natural, y todos estos rasgos eran sinónimo de perfección. Un acercamiento al estado natural del hombre implica dejar a un lado las leyes, los fines y lo reglado. A este estado sólo es capaz de llegar el genio y como producto resultante de esa verdad esencial que puede llegar a alcanzar se sitúa la obra literaria. De ahí que esta sea anárquica, sin principio ni fin, sin técnica reglada. Y así, afirma: “Yo no he conocido a nadie que haya acertado por la insistencia en el trabajo. Cuando uno llega al acierto ha sido por tener un momento feliz, que el autor no ha podido explicar satisfactoriamente de qué procedía” (*DUVC*, II, 308). Baroja es seguidor de la tradición horaciana que consideraba que el estudio tenía que venir acompañado necesariamente por la “rica vena o ingenio en bruto.”<sup>1317</sup> Ese momento feliz, que llega a través de la intuición, es algo inconsciente que ha intervenido en la obra pero que no ha dependido del todo de la voluntad del escritor: “Me figuro que la intuición no es sólo una adivinación caprichosa y sin base, sino más bien un juicio que, en vez de basarse en la mayor parte de los caracteres esenciales de una idea o de un acto, se apoya en uno solo que encuentra significativo” (*DUVC*, II, 320). Es decir, es un juicio simple y rápido que puede darse en las personas: “un conocimiento de la verdad, por indicios, por suposiciones, por juicios en los cuales no hay una base completa” (*DUVC*, II, 321). Su origen es desconocido pero de una existencia indudable, además de influir mucho en el descubrimiento de verdades. Ésta es la razón de por qué Baroja dedica tanta atención a esta cuestión de la intuición. El escritor vasco está convencido de que el conocimiento

---

<sup>1317</sup> Horacio: *ob. cit.*, p. 575.



intuitivo no es infalible, pero “ha tenido que influir mucho en el descubrimiento de verdades primitivas y casi axiomáticas” (*DUVC*, II, 321).

Así, afirma líneas después que la intuición consiste en percibir un hecho o una idea con claridad, sin emplear métodos de deducción. “La deducción es racional hasta lo último, y escalonada va como por tramos, paso a paso; en cambio, la intuición marcha a brincos” (*DUVC*, II, 323). Afirmación en plena consonancia con la estilística de principios del siglo XX cuando utiliza en un primer momento un método inductivo que conduzca a un mejor entendimiento del texto literario. Partir de un dato externo que lleve al centro de la obra, al momento en que intuitivamente fue creada, es una opinión compartida por Baroja: “La inducción es una idea próxima a la intuición. La inducción parece que se realiza con datos claros y concretos. La intuición, no; es un conocimiento a priori, en el cual influyen impulsos inconscientes y tendencias instintivas” (*DUVC*, II, 322). De ahí, sus numerosas manifestaciones en este mismo sentido a lo largo de sus memorias viendo la intuición como una facultad de encontrar relaciones entre ideas y conocimientos dispersos que la mayoría no advierte:

Esto en pequeño, produce el hombre original y listo, y en grande, el hombre a quien se llama genio. En lo que decía Stendhal: en ver en lo que es, en ver lo esencial, no lo adjetivo, en el mundo interior y exterior. Yo creo que se puede dar el caso de dos personas de inteligencia: la una, muy llena de datos, conocedora de sistemas; la otra, con muchos menos datos y teorías, y, al llegar el caso de elegir una dirección, el hombre con menos datos en la cabeza pueda tomar una dirección mejor para ver el camino con menos obstáculos y menos detalles. El aire de verdad de un relato, como el interés de la literatura, no se sabe de qué depende. Tiene que proceder de la intuición (*DUVC*, II, 342).

La intuición permite ver con claridad, ver en lo que es, ideal en la teoría literaria de nuestro autor, y, por ende, en su vida. Además es una condición rara en la mayoría de las personas, sólo lo tienen algunos. El reflejo de la vida en la literatura y lograr párrafos que describan lo esencial del hombre, de un carácter o temperamento, es privilegio de hombres de intuición. Baroja lamenta que la palabra no tenga unos contornos claros y bien definidos: “¿Qué la intuición en su esencia? No lo sabemos” (*DUVC*, II, 342). Pero en su afán de ser exacto y preciso, al igual que hizo para distinguir el carácter, el tipo y el temperamento en el personaje, describe el concepto poniéndolo en relación con otras palabras próximas en significado y usadas como sinónimas. Baroja parece querer descubrir el conocimiento esencial que revela el texto literario, y para ello ahonda en las características del hombre intuitivo, muy parecidas a la del genio descrito por Kant,

señalando en los escritores el ser ejemplo de tener una intuición clara sobre las cosas: “Al hablar de escritores ilustres, se habla siempre de intuición, de inspiración, de invención; y cuando se quiere unir estas condiciones en un hombre, se le llama genial” (*DUVC*, II, 368). Para el escritor vasco “una frase corta de Shakespeare, un tic burlón de Molière, unas palabras sobre un encinar o sobre unas colinas de Cervantes” (*Ensayos*, II, 342) descubren lo esencial en las cosas y en los hombres: “En Stendhal, en Dickens y en Dostoyevski pasa algo parecido. A veces hay rellenos de párrafos sin carácter, “pero de pronto surge lo esencial, lo que no se olvida” (*DUVC*, II, 342). Es oportuno transcribir alguna de estas citas pues Baroja emparenta la intuición con el genio, con la invención y con la inspiración. Para el escritor todas son funciones de la inteligencia, y apunta a que es en la labor artística donde se da su manifestación más clara (*DUVC*, II, 368). En su intento por definir esta característica del hombre genial afirma:

No se sabe bien lo que es la intuición. Como muchas palabras, ésta no es más que una aproximación a la realidad y no tiene contornos claros y bien definidos. ¿En qué se distingue la intuición de la percepción y de la comprensión? La mayoría no vemos en estas palabras más diferencia que de formas y de matiz y de intención en el que las expresa. La intuición cuando se da, parece que procede por saltos, y la percepción y la comprensión marchan más despacio (*DUVC*, II, 320).

Y algunas páginas después vuelve a afirmar el parentesco entre inteligencia e intuición:

¿Qué diferencia esencial puede haber entre inteligencia e intuición? Poca. La fuente parece que ha de ser la misma. La diferencia, más que cuestión de calidad, debe de ser de rapidez o de lentitud. Puede darse un hombre de pensamiento profundo que tenga una idea intuitiva con poca base en un primer estado amorfo y que después vaya madurando la idea hasta darle una base ancha, y entonces parecer como un resultado de la inteligencia pura, como un fruto razonado del trabajo y de la reflexión. Puede darse el caso del hombre trabajador que encuentra un hecho insólito y, en vez de estudiarlo concienzudamente, lo lance al público, y entonces, si acierta, se elogie su intuición, y si desacierta, se le tome por un impostor. Muchos filósofos parece que no aceptan la diferencia esencial entre intuición e inteligencia. Yo, que no soy filósofo, me inclino a pensar que éstos son dos nombres dados a la misma función mirada desde punto de vista distinto (*DUVC*, II, 323).

Estas palabras nos ayudan a dilucidar el campo en el que se mueve lo literario. Baroja sitúa el origen de la labor del poeta en el ámbito intuitivo. La intuición es una forma de inteligencia que no sigue las reglas convencionales de la ciencia, pero que existe y actúa en el descubrimiento de muchas verdades elementales para la existencia del hombre. Es más, declara que el medio intuitivo, irracional e ilógico por excelencia,

es una forma de percepción y de comprensión, no inferior a la percepción o comprensión intelectual, sino diferente, que ve las cosas desde otro punto de vista. Por último, indica que es la forma que tiene el ser humano de acercarse a la realidad, incluso el científico empirista la mayoría de las veces ha de proceder así. Baroja entiende que la realidad es sólo comprendida en su totalidad cuando se tiene en cuenta estas intuiciones irracionales. Estas ideas que parecen propias del hombre romántico ya fueron expuestas en el siglo XVI. El profesor Esteban Torre<sup>1318</sup> expone que el *Examen de ingenios para las ciencias* es una obra imprescindible para conocer la teoría literaria de nuestro Siglo de Oro, puesto que esa mirada al pasado sirve de enriquecimiento para las concepciones teóricas del presente. Es posible hacer “una lectura de las interrogantes del presente realizada desde el pasado, donde se encuentran generalmente numerosas claves y respuestas de los problemas actuales.”<sup>1319</sup> En el estudio del profesor Torre descubrimos numerosos puntos en común entre las ideas de los médicos y pensadores: Gómez Pereira, Francisco Sánchez *el Escéptico* y Huarte de San Juan con las ideas lingüísticas y literarias de Pío Baroja. Es más, el propio Pío Baroja reconoce en sus memorias la genialidad del eminente ensayista del siglo XVI: “Si se quisiera hallar en España la obra médica antónima a la Letamendi-Hipócrates, se tendría que retroceder hasta Huarte de San Juan, el médico vasco del siglo XVI, tan sencillo, tan observador y tan lleno de intuiciones geniales” (*DUVC*, I, 393).

Sirva como ejemplo de estas similitudes la coincidencia de Baroja con las ideas de *El Escéptico* en el prólogo de su obra *Quod nihil scitur* cuando este último expone su deseo de que su mente comprenda con exactitud y el hilo conductor de la obra sea la búsqueda desesperada de la verdad. Por otra parte, en el sistema de ideas del doctor Huarte, se expone la superioridad de la naturaleza con respecto a la enseñanza recibida de los libros. Son los individuos poco dotados los que necesitan “aprender y retener en la memoria lo que el maestro dice y enseña y tener copia de libros y estudiar en ellos sin parar.”<sup>1320</sup> En cambio, “el que tuviere docilidad en el entendimiento y buen oído para

---

<sup>1318</sup> Torre, E.: *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984.

<sup>1319</sup> Petofi, J. S. y García Berrio, A.: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Alberto Corazón, Madrid, 1978, p. 262.

<sup>1320</sup> Huarte de San Juan, J.: *Examen de ingenios para las ciencias*, Torre, E. (ed.), PPU, Madrid, 1988, p. 130.

percibir lo que la naturaleza dice y enseña con sus obras, aprenderá mucho en la contemplación de las cosas naturales.”<sup>1321</sup>

El pensamiento de Huarte se adelanta, de este modo, a la idea de Baroja de ir de la vida al libro, y no al revés. Pío Baroja, que pretende ser un observador fiel de lo que ha visto y vivido, especifica en su novela *Susana y los cazadores de moscas* esta intención: “La vida que pasa por delante de los ojos me llama más la atención que el arte que se guarda en los museos” (*OC*, VII, 41). Pero la prueba más reveladora de que las ideas huartinas son semejantes a las expresadas por Baroja, aparece cuando el doctor Huarte de San Juan distingue tres diferencias de ingenio: al primer grado o nivel pertenecen los individuos que sólo son capaces de comprender las cuestiones claras y fáciles. Otros ingenios suben un grado más, y llegan a dominar todas las reglas y consideraciones del arte, claras, oscuras, fáciles y dificultosas; pero todo se lo han de dar hecho y levantado, porque necesitan oír la ciencia de buenos maestros que sepan mucho, y tener copia de libros, y estudiar en ellos sin parar. Finalmente:

En el tercer grado, hace naturaleza unos ingenios tan perfectos que no han menester maestros que los enseñen: son los *ingenios inventivos*, que llaman en lengua toscana *caprichosos*, por la semejanza que tienen con las cabras en el andar y pacer; ésta jamás huelga por lo llano: siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades. Por el contrario, los que no alcanzan este nivel son ingenios *oviles*, pues tienen la propiedad de la oveja, la cual nunca sale de las pisadas del manso, ni se atreve a caminar por lugares desiertos y sin carril, sino por veredas muy holladas, y que alguno vaya delante.<sup>1322</sup>

Lo extenso de la cita se compensa por el parecido sorprendente de lo que estamos tratando en este apartado sobre la intuición. Esta procede del entendimiento. El genio inventivo es un hombre amigo de andar a solas, por riscos, que mira en profundidad, en contraposición a los ingenios oviles, que caminan sólo por veredas muy holladas –el lugar común–.<sup>1323</sup> Por último, claridad, concisión, equilibrio, naturalidad, son las características esenciales del estilo de Juan Huarte como soportes del

---

<sup>1321</sup> Torre, E.: *Sobre lengua y literatura*, cit., p. 55.

<sup>1322</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>1323</sup> Recordemos el fragmento ya citado en este trabajo de cuando Baroja crea el símil del espíritu romántico como la oveja atada a un poste que pasta en el campo y quiere ir más allá de los linderos que le permite su dueño: “El amo quiere que el animal no pise ni estropee toda su pradera y que coma sólo el césped que limita la cuerda como radio de ese círculo acotado, pero la oveja o el carnero rechazan tal limitación y estiran la cuerda desesperadamente para morder la hierba que se halla fuera del campo permitido. Una tendencia a salir así fuera del radio de acción es en el hombre el ansia romántica. Salir fuera de lo conocido y de lo trillado representa en literatura el romanticismo; vivir dentro de lo conocido y de lo experimentado es el clasicismo (*DUVC*, I, 161).

entendimiento. También en esto coinciden ambos escritores vascos y arroja una luz aún más esclarecedora de las ideas sobre la intuición y el estilo de Baroja; de ahí que el escritor vasco repita en su obra el tener un cierto instinto de diagnóstico para ver los hechos con claridad y ser un hombre de cierta intuición. El afirmar que es hombre de poca memoria es un argumento más a su deseo de ser de entendimiento, pues en la filosofía huartina, memoria y entendimiento son potencias contrarias. Y, en su favor, declara: “Creo que la única especialidad que tengo es el conocimiento intuitivo del hombre” (*DUVC*, II, 487).

### 4.3. *Visión del lector y la realidad a través del género*

Cuando se entra en el debate de definir qué es la *literariedad*, uno de los temas centrales de la poética, la vía formalista de la primera mitad del siglo XX queda agotada ante la imposibilidad de encontrar en los textos literarios rasgos formales exclusivos que justifiquen un lenguaje específico. Es inevitable recurrir a un enfoque más amplio e integrador que tenga en cuenta una serie de factores externos al mensaje y contar con el hecho de que “la obra literaria sólo existe como proceso comunicativo –una obra nunca leída no llega a formar parte del sistema de la literatura–, y que por tanto consiste en la relación entre un emisor, un receptor y sus contextos respectivos.”<sup>1324</sup> Un enfoque comunicativo del fenómeno literario sin restricciones también es la propuesta del profesor Villanueva. Este nos avisa que a la pragmática le ha venido ocurriendo como en su día le sucedió a la *inventio* y a la *actio* en la retórica. La restricción de la antigua retórica de amputar todo aquello que no fuese la pura forma elocutiva y la disposición de sus miembros provocó un estudio sesgado e incompleto del discurso del rétor. De igual forma, sería una “perversión intelectual”<sup>1325</sup> relegar a un segundo plano la pragmática, pues: “el problema de la ficcionalidad y, por ende, el del realismo, no se puede resolver exclusivamente desde la semántica, sino también, y acaso preferentemente, desde la pragmática.”<sup>1326</sup> La atención a este factor extratextual es una de las causas que provoca la aparición de los estudios de la recepción en la universidad

---

<sup>1324</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, cit., p. 49.

<sup>1325</sup> Villanueva, D.: “1492-1992: Los signos del realismo”, en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, I, Paz Gago, J. M. (ed.), Universidad de La Coruña, 1994. pp. 35-58, p. 39.

<sup>1326</sup> *Ídem*.

germano-occidental de Constanza, con dos trabajos fundacionales publicados en 1967: *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, de Hans Robert Jauss y el no menos importante de Harald Weinrich: *Para una historia literaria del lector*<sup>1327</sup>; a los que hay que unir el texto programático de Wolfgang Iser: *La estructura apelativa del texto* de 1968. Una obra, como portadora de verdad, alcanza su sentido en la convergencia del texto y la recepción. La historia de la literatura se presenta como un proceso en el que el lector no puede ser eludido como instancia productora y mediadora de comunicación. El lector es ese sujeto histórico y activo que está frente al autor, y que produce individual y, sobre todo, colectivamente:

Un análisis de la experiencia literaria de lector o de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector –es decir, el efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario– como proceso de mediación o fusión de dos horizontes.<sup>1328</sup>

Para Iser la obra literaria tiene dos polos que podríamos llamar el artístico y el estético. El primer término se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la actualización que lleva a cabo el lector: “A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que de hecho debe situarse a medio camino entre los dos.”<sup>1329</sup> Para una correcta interacción textual, ya sea el texto considerado o no ficticio, hay que tener en cuenta que no sólo los sujetos producen los discursos, sino que también son un producto de ellos. El enunciador es una construcción textual y aparece como el autor lógico y responsable del texto, pero aquel también es construido por éste. A su vez, la representación que el texto da de su destinatario es una representación llamada enunciatario: “Esa relación entre destinador y destinatario, actantes textuales, establece una suerte de *contrato enunciativo*.”<sup>1330</sup> Ahora bien, si dicho contrato se da en cualquier

---

<sup>1327</sup> Ambos artículos se pueden leer en VVAA: *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, traducidos por Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971.

<sup>1328</sup> Jauss, H. R.: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, cit., pp. 59-85, p. 77.

<sup>1329</sup> Iser, W.: “El proceso de lectura: el enfoque fenomenológico”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, cit., pp. 215-243, p. 215. Es interesante hacer notar que Iser en su artículo aunque reconoce la importancia del lector para llenar los huecos dejados por el texto, afirma algunas páinas después que la actividad receptora actúa “sólo dentro de los límites impuestos por el texto escrito en oposición al texto no escrito.” *Ibidem*, p. 226.

<sup>1330</sup> Lozano, J.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 114. El autor expone que la representación del enunciatario va más allá que un uso de la segunda

interacción textual, es necesario ir a otro nivel discursivo para deslindar qué textos son plenamente ficticios y cuáles pertenecen al ámbito de lo realmente ocurrido. Por esa razón, el teórico Weinrich recomienda un método científico que no sólo tenga en cuenta al hablante, sino también al oyente; igual que “actualmente la lingüística tradicional del hablante está siendo completada en gran parte con una lingüística del oyente.”<sup>1331</sup> El contrato enunciativo que rige el intercambio discursivo hace de la comunicación literaria “un juego con papeles repartidos de antemano.”<sup>1332</sup>

En el hecho literario es necesario llevar la pragmática hasta sus últimas consecuencias para ver que muchos asuntos lógicos o semánticos son problemas de recepción o de interpretación. De esta manera, bastantes teóricos de la literatura abordan la recepción de una obra como literaria porque se da entre autor y lector un pacto de lectura.<sup>1333</sup> Un pacto que en el caso de los géneros que estamos estudiando no es único. El pacto autobiográfico es tanto un contrato de escritura como de lectura. En uno de los polos, se encuentra el sujeto que realiza un doble pacto, el primero es el compromiso del autor de ser veraz, es decir, de que quien escribe es el mismo que quien habla en el relato; el segundo, es la responsabilidad de ser sincero. Pero no sólo queda así garantizado el pacto. En el otro de los polos, se encuentra el receptor: “Lo que añade la pragmática es que no existe un único pacto y corresponde al lector decidir cuál asume respecto de cierto texto en un determinado momento, además de insistir en el carácter institucional y esencialmente regulado de la categoría de género.”<sup>1334</sup> De hecho, W. C. Booth menciona que obra, autor y lector están estrechamente relacionados, “tan

---

persona en el discurso: “éste no sólo es una presencia explícita en el texto como el tú, o la segunda persona de la interpelación al lector, sino del destinatario presupuesto también a todos los niveles: como los temas tratados que seleccionan un tipo de receptores supuestamente interesados, pero más claramente en el nivel de inteligibilidad, en el juego de implícitos y explicitaciones que diseñan un saber caracterizante, en las modalidades argumentativas que inscriben un enunciatario que se cuestiona o se resiste a desprenderse de ciertas opiniones.” *Ibidem*, p. 113.

<sup>1331</sup> Weinrich, H.: “Para una historia literaria del lector”, en *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, VVAA, traducidos por Hans Ulrico Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 115-134, p. 116.

<sup>1332</sup> *Ibidem*, p. 117. Por eso, el autor puede decir que el papel del lector se encuentra en la misma obra, esta lo reclama: “Toda obra literaria conlleva la imagen de su lector.” *Ibidem*, p. 124.

<sup>1333</sup> Véanse los siguientes estudios: Booth, W. C.: *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1978, p. 49; Pozuelo Yvancos, J. M.: *Poética de la ficción*, cit., pp. 118, 144-150, 236, 249; Villanueva, D.: *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 79, 81, 114, 146; Campillo, A.: “Ficción, simulación y metamorfosis”, en Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F. (eds.): *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 103-109, p. 108.

<sup>1334</sup> Garrido Domínguez, A.: *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, cit., p. 103. El autor menciona que ésta es la vía que siguen E. Bruss, D. Villanueva, Pozuelo Yvancos y Cabo Aseguinolaza.

íntimamente, que es imposible tratar de uno de ellos mucho rato sin tocar los otros.”<sup>1335</sup> La necesidad de un pacto de lectura para el sentido pleno del texto literario nos lleva al convencimiento de que buena parte del futuro de la teoría del texto puede arrancar de la comprensión del proyecto totalizador que la Retórica supuso. La exploración en la retórica para la búsqueda de rasgos de la literariedad, lleva a ver el desvío de las normas gramaticales en literatura, no sólo un desvío, sino “también, y sobre todo, es desvío con finalidad estética, tendente a rescatar al receptor de la indiferencia.”<sup>1336</sup>

Este papel relevante que adquiere de nuevo la retórica en el análisis del texto va a significar en la práctica una recuperación de la propia tradición clásica que desde un principio contemplaba que *inventio* y *dispositio* se hallaban vinculadas una a otra de modo inseparable<sup>1337</sup>: “A una retórica general le es indispensable ubicar la elaboración del discurso en términos de un plan real de producción-recepción en un orden no lineal sucesivo fijado sino simultáneo.”<sup>1338</sup> De ahí que los estudios de neorretórica hayan recuperado la *dispositio* como una parte afectada de lleno por la pragmática. Esto conduce a otra noción próxima e imprescindible en nuestro trabajo, el acuerdo entre el autor y los lectores en el llamado *pacto autobiográfico*. Spadaccini y Talens apuntan al hecho de que realmente el sentido de un texto autobiográfico radica en el diálogo que entablan autor y lector:

Under those circumstances, rather than locating the analysis of autobiographies in the field of utterances one must do so in the sphere of the “production” of meaning, in a territory where the reader is a co-producer of meaning rather than a mere passive receiver. That is why authors of so-called autobiographies in early modern Spain were more interested in convincing readers about the truth of their narratives than about truth itself.<sup>1339</sup>

Baroja reconocerá en la biografía que escribe sobre Juan van Halen que los límites entre lo que es ficticio y lo que no lo es, no pertenece a la estructura formal que presente el texto sino a la credibilidad que le otorguen los lectores. Es ese poder de

---

<sup>1335</sup> Booth, W. C.: *La retórica de la ficción*, cit., p. 35.

<sup>1336</sup> Pozuelo Yvancos: *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 23.

<sup>1337</sup> “La unión dispositivo-pragmática resulta evidente en la propia tradición retórica clásica, pues la dispositio externa de la obra (u organización macroestructural del discurso) en *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* se orientan así expresamente en función de la finalidad suasoria del discurso. Ello convierte el orden del discurso en una estrategia de actuación sobre el oyente-lector.” *Ibidem*, p. 210.

<sup>1338</sup> *Ibidem*, p. 205

<sup>1339</sup> Spadaccini, N. and Talens, J.: *ob. cit.*, p. 14. “The difference between fiction and non-fiction is located in the pragmatic effect on the reader and is never an inner quality of the narrative itself.” *Ibidem*, p. 33.



convicción que logre transmitir el autor lo que dota de facticidad al texto que por eso mismo se definirá como histórico. Por tanto, el fenómeno ficticio quedaría situado dentro de un terreno pragmático. Bajo el epígrafe de la biografía de su héroe, titulado “Autenticidad de los escritos de don Juan van Halen” (*Ensayos*, II, 426), Baroja ejemplifica los distintos juicios que se pueden dar sobre la veracidad de una obra dependiendo del receptor que la lea y pone como ejemplo la opinión del crítico Menéndez Pelayo que considera que los textos que narran la vida del oficial aventurero tienen “el carácter de farándula y novela” (*Ensayos*, II, 426). Sin embargo, para el escritor vasco esta apreciación responde a que Van Halen era un liberal y, por tanto, son los prejuicios tradicionalistas del crítico los que quizá hagan que no se les otorgue a estos valor de documento histórico. No obstante, Baroja no haya en los textos en los que investiga una prueba fehaciente de la realidad de lo ocurrido. Más bien, indica que la credibilidad y veracidad dada a los textos dependerá de la intención que cada uno quiera otorgarles, ya que existen pruebas y argumentos tanto para dotarlo de veracidad histórica como para adscribirlo al género novelesco. El que la vida del aventurero aparezca en documentos históricos, aún a sabiendas de que éstos “son copias de copias” (*Ensayos*, II, 426), y la credibilidad que para Baroja tiene el personaje le llevan a adscribir estos escritos dentro del terreno biográfico:

Pensando que muy bien podía haber falsificaciones en los escritos de Juan van Halen, al saber que nuestro amigo el poeta José Moreno Villa estaba de director del Archivo del Palacio de Madrid, le fuimos a ver, por si se hallaba el proceso de Van Halen, y se encontró y lo leímos; y aunque no pudimos hacer una comprobación completa de nombres y de hechos, que hubiera costado mucho tiempo, en conjunto, todo lo contado por Van Halen era cierto. En lo que ha contado Van Halen de su campaña en el Cáucaso, tampoco hay nada que autorice a pensar que era un mentiroso o un fantaseador. No hay motivo, pues, para no concederle el mismo crédito que se concede a los demás (*Ensayos*, II, 427).

El autor otorga a sus afirmaciones credibilidad mediante la transcripción de citas de autoridad extraídas de las memorias escritas por otras personas relevantes de la época en la que vivió el oficial, y a las que reconoce paradójicamente los “puntos dudosos” (*Ensayos*, II, 433) tratados en algunas de ellas como, por ejemplo, el origen de van Halen. Cuando emprende la tarea de escribir la vida del aventurero, Baroja copia de sus memorias y coteja con otros libros pues es consciente de que la intención de atenerse a la verdad de los hechos separa la biografía de la novela. No obstante, cuando pasa a describirlo, trata a su personaje cual si fuera un héroe literario: “Juan van Halen fue un

oficial aventurero, algo, en el siglo XIX, parecido al oficial de sir Walter Scott, Dugald Dalgetty, de la novela *la leyenda de Montrose*” (*Ensayos*, II, 415). Y más adelante lo compara con el don Juan de Byron: “El tipo de don Juan van Halen recuerda un poco al Don Juan de Byron” (*Ensayos*, II, 416). Además, reconoce que, aunque ha intentado hacer un libro documentado, también ha tenido la necesidad de llenar algunos vacíos desconocidos en la narración de su héroe:

Al relatar la vida de un hombre como Van Halen, que escribió sus memorias y dejó una narración de los principales acontecimientos de su existencia, no hay más remedio que seguirle fielmente. No se puede fantasear como una novela. Únicamente se pueden cotejar en otros libros sus afirmaciones y ver si son ciertas o equivocadas. Se puede también llenar los huecos de su narración, y eso hemos intentado hacer (*Ensayos*, II, 437).<sup>1340</sup>

El escritor confirma la idea aristotélica de que una narración histórica no era diferenciable de la literaria por los rasgos formales del texto. El Estarigita había dejado escrito que el verso o la prosa no era el rasgo que distinguía un poeta de un historiador. Una, la poesía, era más filosófica y tenía un carácter más elevado puesto que narraba aquello que podía suceder, mientras que la Historia intentaba describir lo que había realmente acaecido. No había, por tanto, rasgos formales que singularizaran el oficio narrativo de contar sucesos reales con el de aquellos que eran universalmente posibles. Antes bien, la diferencia era contextual, estaba en que poeta e historiador diferían en intenciones, y como consecuencia, en fines. Por lo que el género autobiográfico se situaría muy cerca de la novela. Northrop Frye alude a “desmañada costumbre de identificar la ficción con la única forma suya que suele reconocerse como genuina: la novela”<sup>1341</sup>:

---

<sup>1340</sup> El final de la biografía de Van Halen es el siguiente: “La soledad, el silencio, la esterilidad del alrededor me dio una impresión de quietud, de acabamiento y de muerte. La misma impresión retorna a mí con vaguedad al pensar en este Van Halen, enterrado en Puerto de Santa María. El recordar el oficial aventurero, audaz e internacionalista, tornadizo y versátil, condotiero sin patria en los primeros años de su vida, masón, carbonario y donjuanesco: el pensar que duerme el sueño eterno en un rincón de un pueblo de la bahía de Cádiz, reconciliado con la región y con el país, me da la sensación eterna y vulgar de la inanidad de la vida. Sic transit gloria mundi” (*Ensayos*, II, 628). Este final recuerda a algunas de las novelas históricas contemporáneas. Muchas de estas también exponen explícitamente los documentos y libros sobre los que han ejercido una labor investigativa profunda con la intención de mostrar su veracidad. No obstante, acaban por afirmar finalmente el complemento necesario de la ficción para darle forma a un relato que suele acabar con un héroe desmitificado; tanta lucha y afán se resuelve, como la vida del oficial Van Halen, en la nada. La novela proteica barrojana acoge para su evolución las formas biográficas y autobiográficas y son precisamente estas nuevas formas integradas en la novela lo que define el carácter y la fisonomía de la literatura actual.

<sup>1341</sup> Frye, N.: *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Venezuela, 1977, p. 401.

La autobiografía es otra forma que se confunde con la novela. La mayor parte de las autobiografías se inspiran en un impulso creador y, por lo tanto, ficcional, de seleccionar sólo aquellos acontecimientos y experiencias de la vida del escritor que contribuyen a configurar un patrón en su integridad.<sup>1342</sup>

Es el contexto situacional del proceso comunicativo el que puede ofrecer a los géneros autobiográficos su estatuto referencial. La credibilidad y veracidad del texto radicaría en la sinceridad mostrada, pues solo quien está autorizado para contar la realidad de lo que vio es aquel que la vivió. De esta manera, lo que inician los géneros acampados en el espacio autobiográfico es una nueva relación entre el autor, la obra y el lector. Se establece un pacto de fidelidad hacia su corazón por parte del autor y, por otra parte, un compromiso de credibilidad y enjuiciamiento de aquello que recibe el lector. Rousseau vislumbró las posibilidades del género cuando dejó ya en manos del lector la veracidad de lo contado: “Toca al lector reunir los elementos y determinar el ente que componen. El resultado ha de ser obra suya, y entonces, si se equivoca, no será culpa mía.”<sup>1343</sup> En nuestras letras, Ricardo Gullón recuerda el diálogo entre Augusto y Víctor<sup>1344</sup> en *Niebla* de Unamuno indicando que la respuesta de este último ilumina pertinentemente, desde otro ángulo, el nuevo papel del lector en la novela que crea don Miguel. Este lector es un colaborador indispensable del autor, “y no tanto porque la novela se hace en la lectura, sino porque aquél le añade algo suyo. Cada lector lee su novela, su drama y presta al personaje, a los personajes, un poquito de su alma, la proyecta en las figuras ficticias.”<sup>1345</sup> En la novela de principios del siglo XX, la verdad o realidad de la obra literaria queda desplazada a la nueva relación comunicativa que establecen autor y lector, puesto que incluso aquel está en peligro de ser otro personaje más con idénticas preocupaciones e inquietudes que los de papel. Ricardo Gullón menciona que el personaje unamuniano no sólo se enfrenta con su creador, sino que

---

<sup>1342</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>1343</sup> Rousseau, J. J.: *ob. cit.*, p. 184. El filósofo ginebrino alude a la sinceridad y a la exactitud de su cometido como autor para dirigir al lector hacia una interpretación de su obra lo más exacta posible, pero sería, finalmente, el lector quien decidiera la última palabra: “Quisiera poder hacer transparentar mi alma a los ojos del lector; y para esto procuro mostrársela desde todos los puntos de vista, ponerla a todas las luces, hacer de modo que no le pase inadvertido ningún movimiento, a fin de que pueda juzgar por sí mismo el principio que los produce. Si yo tomase a mi cargo describir el resultado y le dijese: éste es mi carácter, podría pensar, sino que le quiero engañar, a lo menos que yo me equivoco, pero detallando con sinceridad cuanto me ha pasado, todo lo que he hecho, lo que he pensado, lo que he sentido, no puedo inducirle a error.” *Ídem*.

<sup>1344</sup> “El alma de un personaje (dice Víctor) de drama, de novela, o de novela no tiene más interior que el de la... -Sí, su autor. -No, el lector.” Gullón, R.: *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964, p. 90.

<sup>1345</sup> *Ídem*. Y concluye con la misma idea: “El personaje inventa a otros personajes, y potencialmente al lector, hace de él algo diferente, excita su sensibilidad y mueve su ánimo.” *Ídem*.

también se dirige a los lectores y “les impulsa a constatar su comunidad de destino (su temporalidad) con los seres imaginarios, a reconocerse como figuras de la novela, y en todo caso a sentirse representados en ella.”<sup>1346</sup> Así, en este nuevo reparto de papeles, Darío Villanueva puede afirmar que la realidad de la autobiografía está en su poder de convicción. Y añade:

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista.<sup>1347</sup>

En la literatura, como todo acto semiótico, es la aceptación por parte del lector el criterio más válido, y tal vez el único, que define al texto literario.<sup>1348</sup> Pues bien, los textos autobiográficos inauguran un nuevo modo de lectura, una mayor implicación del lector: “El carácter más novedoso que aporta el modo autobiográfico de escritura consiste en la alteración del *estatus* de lector, que pasa a ser activo y co-activo en la configuración y en la interpretación del texto.”<sup>1349</sup> Se establece una nueva forma de relación entre el libro y el hombre, en la que este, según Pedro Salinas, ya no es leedor, ni lector, ni estudioso, ni comentador, sino actor: “Actores, y no de escenario sino de corazón, de libros, hombres que los vuelven actos.”<sup>1350</sup> Frente a la opinión generalizada de que basta la vida del autor narrada para cobrar interés en su lectura, lo que sustenta a una producción autobiográfica es el deseo de comunicación que siente el escritor y el anhelo de proyectarse en la escritura y de ser así comprendido y entendido. Baroja reflexiona en sus ensayos que el verdadero valor de tener una estética radica en que son un conjunto de ideas que definen nuestra manera de ser, una forma de defenderse ante los demás:

Cada cual elige el conjunto de ideas que le convienen a su manera de ser. Quizá toda estética es –de una manera tácita o expresa– una forma de defenderse y de atacar. Esto se me ocurre al leer la afirmación de César Barja

---

<sup>1346</sup> *Ibidem*, p. 89. El ser consciente el autor de estar representando un papel similar al de sus criaturas es otra de las razones de la agonía unamuniana: “La conciencia de estar representando le atormentaba porque le hacía dudar de su sinceridad y, por lo tanto, de la autenticidad de su existencia.” *Ibidem*, p. 94.

<sup>1347</sup> Villanueva, D.: “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica*, cit., p. 28.

<sup>1348</sup> Frau, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, cit., p. 55.

<sup>1349</sup> Puertas Moya, F. E.: *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, Serva, Universidad de la Rioja, 2004, p. 149.

<sup>1350</sup> Salinas, P.: “Defensa de la lectura”, *El defensor*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 115-202, p. 202. Y concluye: “Si todos somos representantes, en el gran teatro del mundo, soñadores del sueño de la vida, ¿no será más hermoso que representemos esos grandes papeles que andan ya escritos por los libros, esperando a quien quiera incorporarlos, que no nuestros papelillos de gente humilde?” *Ídem*.

que asegura que, al impugnar yo las teorías de Ortega y Gasset sobre la novela, no hago más que ratificar, en términos generales, el tipo particular de novela que yo cultivo. Es decir, que en mis ideas artísticas me defiendo a mí mismo, que tengo un criterio de profesional. No digo que no sea cierto, pero también se puede afirmar que Ortega tiene, con relación a la novela, un punto de vista de profesional. Se le preguntará a un filósofo: ¿Cómo debe ser la novela? El filósofo dirá probablemente: La novela debe ser una obra bien limitada y sin excesos filosóficos. Se le preguntará al novelista: ¿Qué debe ser la filosofía? El novelista contestará: La filosofía debe ser pensamiento puro, sin metáforas ni imágenes plásticas, que no pueden añadir nada esencial a la idea. Se puede sospechar que uno y otro, al expresarse así, defienden, más o menos inconscientemente, sus tendencias y su manera de ser (*Ensayos*, III, 103).

La cierta complicidad que busca el autor de un género autobiográfico con el lector de su obra crea “un espacio de confianza que se abre entre quien se confiesa y el receptor de la confidencia”<sup>1351</sup> que inaugura un nuevo modo de lectura donde los índices textuales del yo que suelen acompañar las narraciones autobiográficas implican “un tratamiento de tú a tú, entre iguales.”<sup>1352</sup> Se establece, de este modo en el espacio autobiográfico, una relación recíproca entre el productor de un texto autobiográfico que intenta proyectarse y comunicar sus pensamientos y sus ideas propias para demostrar quién es realmente y, simultáneamente, estimula al otro, al lector, a que sea él mismo, a que lo comprenda y se convierta en su confidente.<sup>1353</sup> Y precisamente porque estos géneros no ficcionales implican una relación más estrecha entre autor y lector, Baroja como pensador moderno se da cuenta de que ese lector ideal, implícito que requiere su obra, todavía no existe, se ha de formar espiritualmente: “Yo no escribo casi nunca pensando en los lectores; pero a veces, sí; pienso en el lector joven de dentro de cincuenta años. El lector real me interesa poco” (*DUVC*, II, 24). Y él mismo, algunas páginas atrás, había descrito al hombre de su tiempo de esta manera inmisericorde:

---

<sup>1351</sup> Puertas Moya, F. E.: *Los orígenes de la escritura. Género y Modernidad*, cit., p. 152. El autor había comentado en la página anterior lo siguiente: “Las experiencias ajenas, conocidas a través de relatos (orales o escritos) autobiográficos, son subsumidos en la vida personal de quien los ha leído o escuchado, identificándose con ellos, penetrando en la sustancia de lo relatado y no quedándose en la circunstancia anecdótica, esto es, participando de ese espacio común de confidencia que el texto autobiográfico habilita con el recurso escénico de la palabra y la imaginación del lector que se pone en el lugar de quien narra, empatiza con él y hace suyo lo que se le cuenta. La confidencialidad de la literatura autobiográfica actúa como un canje en el que, a cambio del secreto revelado, se recibe la esperanza de haber sido comprendido.” *Ibidem*, p. 151.

<sup>1352</sup> *Idem*. “El lector acude a la autobiografía para encontrarse a sí mismo, como hiciera el autor al redactar un relato en el que pretendía sustanciarse: los dos han llegado al mismo lugar renunciando previamente a sí mismos (paradojas de la autobiografía) y sólo así podrán sintonizar entre sí, sentirse cómplices y aliados en el proyecto conjunto de ir formulando preguntas y adivinando tentativas de respuesta. Para la lectura autobiográfica, la sintonía anímica es esencial.” *Ibidem*, p. 163.

<sup>1353</sup> “Quien hace una confidencia espera del confidente que éste, ante el problema expuesto, ofrezca su versión objetiva, su reflexión, su consejo.” Castilla del Pino, C.: “Confidencialidad”, *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989, pp. 97-118, p. 104.

“Más que inmoral es bruto. Le gustan las diversiones estúpidas y un poco infantiles, quiere comer, beber y lucir. Lo mismo le pasa a las mujeres. Este lucimiento no lo buscan en la gracia o en el espíritu, ya saben que no lo tienen ni lo necesitan, sino en el físico, en el dinero y en el traje” (*DUVC*, II, 18). En un ambiente así, al escritor no le quedaba otra esperanza que pensar en un lector futuro que estuviera capacitado para comprender el contenido de su alma.

De la misma manera, Baroja piensa que “es necesario saber leer” (*Ensayos*, II, 29) si se quiere encontrar “algo aprovechable en la obra” (*Ensayos*, II, 29). Esto provoca una visión de la literatura inmersa dentro de la comunicación y, en tanto que dirigida al comportamiento de los demás, forma parte del conjunto de los actos sociales.<sup>1354</sup> Esta es la orientación de muchos teóricos de la literatura a la hora de analizar el fenómeno literario. Y fue la que señaló Sartre en su obra sobre el compromiso de la escritura cuando concluyó que “toda obra de arte es un llamamiento”<sup>1355</sup>, pero un “llamamiento simétrico e inverso.”<sup>1356</sup> Esta guía histórica y pragmática era la aplicación más eficaz al proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y que, para Jauss, debía sacar el estudio de la literatura de tres callejones sin salida: “el de la historia literaria, hundida en el positivismo, el de la interpretación inmanentista, o puesta al servicio de una metafísica de la *écriture*; y el de la comparatística, que había hecho de la comparación un fin en sí mismo.”<sup>1357</sup> El que se inscriba la estética de la recepción dentro de la semiótica literaria tiene un claro antecedente en la perspectiva semiótica con la que supera el inmanentismo formalista Mukarovski, la figura principal del estructuralismo checo de la Escuela de Praga. En los estudios del teórico checo ya se

---

<sup>1354</sup> Se sitúa, así, dentro de la estructura social: “En la producción literaria considerada como acto comunicativo o social, hay que distinguir entre móviles finales o individuales y móviles causales o sociales.” Rothe, A.: “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 13-27, p. 26.

<sup>1355</sup> “Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje.” Sartre, J. P.: *Qué es la literatura*, Traducción de Aurora Bernárdez, Losada, Madrid, 2003, p. 88.

<sup>1356</sup> “Por tanto, el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se la pidan a su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso. Aquí se manifiesta, en efecto, la otra paradoja dialéctica de la lectura: cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro; cuanto más nos exige, más le exigimos.” *Ibidem*, p. 93.

<sup>1357</sup> Jauss, H. R.: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 59-85, p. 60.

contempla la tarea de pensar la estructura como proceso e introducir al sujeto en el autosuficiente universo lingüístico. Para Mukarovski la obra de arte no era sólo signo, también portaba un valor, que se podía transmitir, gracias a la función comunicativa que tenía. Por ello, como afirma el profesor Llovet, propugnará que el signo estético no sea considerado de un modo autónomo, sino un objeto estético constituido por “una reunión sutil de autonomía (la que merece el significante, el material trabajado de la obra de arte) y comunicación, destino o función social.”<sup>1358</sup> Aquí radicaba la diferencia entre la obra-cosa o artefacto (significante) y el objeto estético<sup>1359</sup> (significación que adquiere el artefacto en la conciencia colectiva). La obra literaria para llegar a ser objeto estético necesitaba la presencia de un receptor que la actualizara y convirtiera en objeto de comunicación:

Si el signo (ante todo, el lingüístico) existe para vehicular información, si es por ello un elemento que determina y construye una socialización determinada, en suma, si es un elemento que usa el individuo para poder dirigirse (y consolidar, de hecho) a la sociedad que le rodea, entonces el signo estético (suponiendo siempre que funcione de manera parecida al signo lingüístico) no se halla en la sociedad como producto autónomo creado por un individuo porque sí o como creación en sí y para sí, sino que se presenta a la sociedad como comunicación para los demás.<sup>1360</sup>

Mukarovski, por lo tanto, privilegiará el estudio semiótico de la obra: “Al lado de su función de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más, la función de signo comunicativo.”<sup>1361</sup> Para el lingüista de la escuela de Praga el estudio de la estructura de una obra artística quedaría necesariamente incompleto mientras no estuviera suficientemente aclarado el carácter semiológico del arte. El valor estético en el arte, “donde la norma estética es más violada que mantenida”<sup>1362</sup>, pertenecía por su esencia a los fenómenos sociales. Tanto la variabilidad en el juicio de la valoración estética y la estabilidad del valor estético objetivo tienen que ser deducidos de la

---

<sup>1358</sup> Llovet, J.: “Jan Mukarovski, un signo nuevo para la estética”, en *Jan Mukarovski: Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 9-29, p. 24.

<sup>1359</sup> El concepto de objeto estético lo había manejado ya el teórico polaco Roman Ingarden en su obra *Fenomenología de la obra literaria* (1931).

<sup>1360</sup> Llovet, J.: *Ob.cit.*, p. 24. Aunque Mukarovski pertenecía al círculo de Praga, su concepto de la obra estética supera el estudio inmanentista del estructuralismo: “La estética de Mukarovsky, elaborada en un momento de reunión, síntesis y crítica de antiguas teorías, gracias al elemento sintético de aportaciones originales del siglo XX, se propuso, desde el principio, respetar la autonomía del arte en cuanto organización semiótica con un funcionamiento propio, y, al mismo tiempo, estudiar las leyes generales que permiten integrar el proceso del arte en un proceso histórico general y evolutivo.” *Ibidem*, p. 17.

<sup>1361</sup> Mukarovski, J.: “El arte como hecho semiológico”, en *Jan Mukarovski...*, cit., pp. 35-43, p. 37.

<sup>1362</sup> Mukarovski, J.: “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Jan Mukarovski...*, cit., pp. 44-121, p. 101.

relación entre el arte y la sociedad, por lo que el valor estético está estrechamente relacionado con los valores extraestéticos contenidos en la obra:

Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística, y comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura.<sup>1363</sup>

Según esta visión, el escritor ha de ser necesariamente comprometido, sabe que hablar es actuar y que revelar es cambiar, puesto que entiende la imposibilidad de “hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana.”<sup>1364</sup> Y de esta manera ve la obra literaria el escritor Pío Baroja al señalar en distintos momentos de sus obras no ficcionales la necesidad, además del valor literario, de contar con el asentimiento del lector y con un contexto adecuado para que las obras adquieran su verdadera relevancia y prestigio: “podríamos señalar fácilmente algunos errores, omisiones e inexactitudes que abundan en esta memoria, pero preferimos dejar ese entretenimiento al lector” (*Ensayos*, I, 698). En efecto, este ante un texto poético tiene que tener una preparación literaria, si no nunca podrá degustar un texto por extraordinario que sea: “Porque por muy maravillosas que sean, y para mí lo son, las poesías de Fray Luis, de San Juan de la Cruz o de Jorge Manrique, no es fácil que espontáneamente un hombre de vida moderna, comercial, sin preparación literaria, pueda gustarlas” (*Ensayos*, I, 294). Igualmente, en el mismo artículo menciona la importancia de un contexto social adecuado para el prestigio del libro y la cultura:

El prestigio del libro de un país no depende sólo de su valor literario, sino de la importancia del país y del lugar que éste ocupe en el mundo. Si España acaba esta guerra haciendo un buen papel, como por ahora lo va haciendo, a medida que aumente su prestigio político aumentará también el literario (*Ensayos*, I, 294).

Una concepción que es continuada actualmente por aquellos críticos que analizan los efectos de la acción social del fenómeno literario. El estudio de la recepción descriptiva se inicia con la acción productiva del autor dirigida a la comprensión del

---

<sup>1363</sup> Mukarovsky, J.: “El arte como hecho semiológico”, *ob. cit.*, p. 39.

<sup>1364</sup> Sartre, J. P.: *Qué es la literatura*, cit., p. 69. Además, concluye: “El arte nada pierde con el compromiso; por el contrario, del mismo modo que la física presenta a los matemáticos problemas nuevos que les obligan a crear un nuevo simbolismo, las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas.” *Ibidem*, pp. 72, 73.



lector. El autor parte de una hipótesis, “hipótesis de segundo grado”<sup>1365</sup>, acerca de la disposición de recepción de sus lectores. Por ello, un intérprete ha de analizar el texto como actuación sólo cuando lo estudia sobre la base de una hipótesis acerca de las intenciones del autor sobre el efecto de su obra. Por tanto, no sólo puede aplicársele al texto una interpretación basada en sus condiciones formales singulares: “sino que debe relacionarse con la acción expresiva del autor y con la acción perceptiva del lector.”<sup>1366</sup> Según Gumbrecht la ciencia de la literatura ha de incluirse en una sociología de la comunicación, puesto que “la producción textual se tiene que entender como acción social.”<sup>1367</sup> El autor en otro de sus artículos expresa la necesidad de que la teoría literaria se ocupe del carácter artístico y filosófico de determinados textos, puesto que la literatura, como parte de la vida —y también de la historia de un país—, se realiza en una interacción de la que participan tanto obra como lector. La investigación actual en la teoría literaria alemana, según Gumbrecht, ha de focalizarse en las influencias mutuas entre la estructura lingüística, considerada como un fenómeno psicológico y sociológico, y su ambiente particular. El crítico indica una característica esencial del lenguaje poético que impulsa el enriquecimiento que las múltiples interpretaciones que un texto puede aportar:

Esta capacidad del lenguaje poético aumenta las posibilidades de una descripción de las relaciones entre texto y lectores en una perspectiva casi inagotable: la historia de las recepciones distintas de cada texto; no para clasificar las interpretaciones de los siglos como ‘equivocadas’ a favor de una última interpretación científica, sino para experimentar la potenciación semántica que caracteriza al lenguaje poético.<sup>1368</sup>

La potencia semántica de un texto sólo es comunicable a través de la reacción del público. Lo que la actual ciencia investiga es tratar de establecer los límites de esa potenciación semántica de un texto para evitar un abuso del lenguaje por parte de las ideologías. El intérprete, igual que el autor que produce el texto, no puede mantenerse

---

<sup>1365</sup> “Esta hipótesis del intérprete se puede entender como hipótesis de segundo grado, porque las propias intenciones del autor sobre el efecto se fundan en una hipótesis con respecto a la disposición de recepción de su público.” Gumbrecht, H. U.: “Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en *Estética de la recepción*, cit., pp. 145-175, p. 155.

<sup>1366</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>1367</sup> *Ibidem*, p. 160. Unas páginas posteriores alude igualmente a la “comprensión textual como acción social.” *Ibidem*, p. 162.

<sup>1368</sup> Gumbrecht, H. U.: “Presentación. La situación de la “Literaturwissenschaft” alemana: análisis y perspectivas”, en *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, VVAA (ed.), traducidos por Hans Ulrico Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 13-35, p. 30.

en una actitud ahistórica, sino que debe darse cuenta de las condiciones subjetivas y ambientales que determinan su propio punto de vista e influyen en su interpretación. Y es en este punto donde literatura y teoría vuelven a unirse y a aparecer con un origen y función común. Una concepción no muy distinta al pensamiento de los escritores modernistas, los cuales unían crítica y creación:

La “literaturwissenschaft” se desentiende totalmente de los procesos de producción de objetos de consumo; crea una “parte opaca” dentro de la economía productiva. Esto significa al mismo tiempo un ‘campo de recreo’ para la sociedad: un campo donde el esfuerzo no es estimulado por recompensas materiales. No sabemos precisamente si la sociedad necesita semejantes espacios vacíos. Pero se pueden muy bien imaginar los efectos de una sociedad *completamente* economizada y tecnificada.<sup>1369</sup>

Fueron Ricoeur en Francia, con la hermenéutica de la recuperación del sentido, y el debate entre Habermas y Gadamer quienes contribuyeron a prestar atención y revalorizar la lingüisticidad de la experiencia humana, la comunicación como condición para la captación del sentido y la consciencia tanto del creador como del crítico de su historicidad. La aceptación de las inevitables ideas preconcebidas que el hombre hereda de una tradición en la cual él es un mero continuador lleva a estos críticos a descubrir que el método de hacer frente a esos prejuicios es tener una actitud dialéctica que englobe puntos de vistas diferentes para que ofrezcan una nueva interpretación de los hechos pero siempre dentro de esa misma tradición en la que se encuentran.

La relatividad, la subjetividad y la influencia del ambiente en el juicio estético ya había sido comentado por el mismo Baroja: “El criterio estético del autor y del crítico depende en gran parte de su cultura y de su temperamento y también mucho de la utilidad” (*Ensayos*, III, 103). El punto de partida desde mediados del siglo XX fue, sin duda, la hermenéutica filosófica en su estado más avanzado, tal como había sido elaborada por H. G. Gadamer en su conocida obra de 1961: *Verdad y método*, y los trabajos de Jauss y Weinrich, cuyos estudios son calificados de programas fundacionales de la estética de la recepción. Aunque no hay que olvidar que el filósofo francés Sartre mencionaba también estos postulados:

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un

---

<sup>1369</sup> *Ibidem*, p. 34.

momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como objeto; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.<sup>1370</sup>

No obstante, antes que Sartre, Baroja ya había dejado escrito en numerosas ocasiones, tanto en sus memorias como en sus ensayos, la necesidad de contar con el lector para que la obra literaria cumpliera sus fines. En su artículo ‘Alrededor de la literatura y la vida’ expone que al igual que él no había sido un lector a la manera oficial y académica, sino “de un modo espontáneo y callejero” (*Ensayos*, II, 383), ahora que se sitúa en el polo del autor observa que los lectores que se acercan a su obra con gusto e interés lo hacen por poseer de antemano una predisposición espiritual a los datos o ideas que desarrolla el texto y que pueden encontrar con su lectura. Las siguientes palabras muestran que Baroja acepta sin más el vínculo comunicativo que necesariamente tiene que haber entre autor y lector:

El gusto de la lectura por entretenimiento depende de los datos culturales y sentimentales que se tengan en el espíritu. Y así como Platón dice que la ciencia es una reminiscencia, así se puede decir que todo lo que hay en un libro que interese está ya de antemano en el espíritu del lector. Sobre todo en cuestiones sentimentales, saber es sinónimo de recordar. Un libro, si es un libro antiguo, exige en el que lo lee, para sentirlo de una manera adecuada, una posición especial de espíritu (*Ensayos*, II, 405).

En la misma línea se sitúan muchos de los estudios actuales de Teoría de la Literatura. Según Gadamer, la relación que se establece entre texto y lector obedece a la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta, o dicho de otra manera, sólo percibo en un texto aquello que tiene algo que ver conmigo. De ahí que estos presupuestos gadamerianos sean adoptados por la estética de la recepción, cuyos presupuestos son estudiar el valor que se obtiene de la obra en virtud de ese

---

<sup>1370</sup> Sartre, J. P.: *Situación*, II, Losada, Buenos Aires, 1970, pp. 70, 71. Además con las siguientes palabras apunta a los estudios posteriores sobre fenomenología de Iser e, incluso, a las ideas de Gadamer sobre el círculo hermenéutico: “Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan la previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más delante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia, no hay objetividad.” *Ibidem*, p. 69.

dialogismo resultante entre la respuesta que da el texto orientada por aquello que le interesa al receptor:

El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra, cuya recepción puede suponer un cambio de horizonte al rechazar las experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez.<sup>1371</sup>

Pero además, Jauss, mediante su propuesta de la estética recepcional en el campo teórico, pretende abrir el círculo demasiado cerrado, según él, en el que se movía la metodología tradicional. Esta bien enfocaba sus problemas entre la información y el receptor, o entre el estímulo y la respuesta. Sin embargo, esta lógica unidireccional debía romperse, puesto que el carácter histórico de la literatura y su función comunicativa suponen un diálogo dinámico entre la nueva obra y el nuevo público que aquella exige:

Hay obras que en el momento de su aparición exceden totalmente el horizonte familiar de la expectación literaria; no se refieren a ningún público particular, sino que esperan la formación de un público que les convenga. Cuando este nuevo horizonte se ha impuesto, puede iniciarse un cambio del canon estético: el público juzgará anticuadas las obras que hasta ahora solían gozar de gran éxito y les negará su favor.<sup>1372</sup>

Por ello, en sus memorias, Baroja es plenamente consciente de su personal teoría literaria y tiene presente al lector como elemento fundamental de la misma y, en su libro *La intuición y el estilo*, aclara: “porque aunque sea un individualista, no puedo escribir para mí solo” (*DUVC*, II, 518). Y es que, tanto en el Baroja memorialista como en sus protagonistas novelescos, “resuena esa inquietud del hombre moderno que ha descubierto que el ser depende para su desarrollo y vida de los otros, y no sólo del otro.”<sup>1373</sup> El interés de sus memorias y ensayos, según él, radicará en el detalle y en la amenidad que pretende provocar en el lector. De ahí que se dirija a él directamente para

---

<sup>1371</sup> Jauss, H. R.: “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *La actual ciencia alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, cit., pp. 37-114, p. 77.

<sup>1372</sup> *Ibidem*, p. 80. El horizonte de expectativas de la literatura anticipa posibilidades todavía teóricas, pero ofrece más libertad para desarrollar nuevas aspiraciones, pretensiones y fines en la vida social que puedan abrir los caminos a nuevas experiencias futuras: “Así, pues, una obra literaria puede rebasar las expectativas de sus lectores mediante una nueva forma estética, enfrentándolos con una problemática a la que ni la moral oficial, religiosa ni estatal pueden dar la solución debida.” *Ibidem*, p. 112. La función social de la literatura no se agota en la representación artística.

<sup>1373</sup> Gullón, G.: “El lector en la casa de la ficción de Baroja (o la novela como un género incómodo)”, en *ob. cit.*, p. 18.

explicarle en qué consiste la empresa autobiográfica. Baroja piensa, en primer lugar, a la hora de abordar sus memorias, en el receptor de la obra literaria. Son muchos los ejemplos en los que inicia un artículo, un ensayo o una novela apelando a su lector como si de un amigo o confidente se tratara. En sus prólogos hay una constante apelación al lector, introduciéndolo en la historia que va a narrar mediante el plural sociativo, “nuestro héroe” (*MHA*, I, 1071), y el uso de otras expresiones parecidas en numerosos pasajes de sus novelas: “Quizá alguno de mis lectores sepa” (*OC*, VI, 585).

Por eso, su estilo es claro, preciso, utiliza palabras comunes y léxico sencillo, porque él fue, antes que escritor, lector y lo que no entendía rápidamente le aburría y lo dejaba. Convencido de la claridad y de la necesidad de un léxico común para que lo pueda entender el lector, dirá: “Yo creo que el término que no se comprende hace en un texto el mismo efecto que un espacio en blanco en una página impresa” (*DUVC*, I, 519). Además, reconoce hacer sus libros de memorias por parecerle que no ha dejado suficientemente explícitas sus ideas a sus lectores, “me parece siempre que no las he expuesto con la debida claridad” (*DUVC*, II, 456). Hace, también, mención de su experiencia con la lectura, “yo, de joven, he leído siempre atropelladamente, saltando líneas, buscando diálogos si se trataba de una obra novelesca. Sólo ya muy tarde he podido leer despacio, palabra por palabra” (*DUVC*, I, 354), y describe cuál es la persona capacitada para ser lector, con fino matiz aclara que no es simplemente la que lee libros sino la que tiene la costumbre, el hábito de leer (*DUVC*, I, 354).

Baroja busca el diálogo con el lector primeramente en la novela y lo hace porque defiende una novela dialogada, en libertad, que pueda recoger las distintas sensibilidades de la época. Es el medio que tiene el escritor para que el lector empiece a valorar el diálogo como medio de conocimiento y de colaboración con el prójimo. Uno de los males de su patria era la ausencia de esta: “Desgraciadamente, nos encontramos actualmente en una época en la que no se quiere razonar ni atender al pensamiento del prójimo” (*DUVC*, I, 151). El lector que se acercara a su obra encontraría, primero en la novela dialogada y polifónica, y después en sus ensayos, el modelo que había que seguir si realmente se quería la regeneración de España. Un cambio primero en las ideas, como aconsejaría Ortega, para que luego se modificaran aquellas costumbres que estaban estancando el progreso del país. Es por esto que el escritor vasco relaciona la obra artística con el verdadero conocimiento. El arte, como indica Althusser, no reemplaza ningún conocimiento, sino que más bien “nos hace ver, percibir (y no conocer) algo que

hace alusión a la realidad.”<sup>1374</sup> Y es precisamente esa otra nueva manera de ver la realidad lo que reclama la obra literaria de Baroja en cualquiera de sus géneros. El hombre que tiene la capacidad de observar aquello que el resto no ve siente la necesidad de escribir esas observaciones, las cuales, muchas veces, son contradictorias e ilógicas, y por esto mismo, no se convierten en un documento científico, sino que son llevadas a la novela y al ensayo, géneros por excelencia para alguien con una condición innata de narrador:

Supongo que estas observaciones mías, que voy fijando en el papel a medida que se me ocurren, no estarán bien articuladas y que habrá alguna quizás un poco contradictoria; pero la contradicción no es antinatural en la inteligencia del hombre, sino completamente natural y hasta lógica, dada la manera de nuestro modo de conocer (*DUVC*, II, 321).

Son esos puntos de vistas nuevos, o no percibidos por la mayoría, lo que impulsa al escritor a contar sus experiencias y sus observaciones, esos otros voes, muchas veces contradictorios, que el ser puede contener en sí mismo y de los que no tiene que rendirle cuentas al de carne y hueso.<sup>1375</sup> La ficción narrativa no ofrece un testimonio imparcial de lo visto u oído, sino una visión propia de un mundo sentido y vivido por quien cuenta los hechos y acepta desde el principio las reglas del juego ficticio, en donde el yo no tiene por qué remitir a la personal real: “cómo ve las mismas cosas que estás viendo tú quien no se te parece nada; quien es tan distinto de ti y tan desconocido que casi no sabes imaginarlo.”<sup>1376</sup> Es este punto de vista personal el que entiende Baroja que ha de

---

<sup>1374</sup> Althusser, L.: “El conocimiento del arte y la ideología”, en *Literatura y sociedad*, Alain Badio y otros (eds.), Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 85-92, p. 86. Explica el autor sobre el tipo de conocimiento que ofrece el arte: “El arte no nos da en sentido estricto un conocimiento y no reemplaza por lo tanto al conocimiento (en sentido moderno, el conocimiento científico): sin embargo, lo que nos da mantiene cierta relación específica con el conocimiento. Esta relación no es una relación de identidad sino de diferencia. Creo que lo propio del arte es hacernos ver, hacer percibir, hacer sentir algo que alude a la realidad.” *Ídem*.

<sup>1375</sup> Son las distintas imágenes que el hombre puede proyectar de sí mismo en otros por lo que Baroja se decanta por dar la suya propia, aún sabiendo que ésta es una representación más de otras que pueda haber. Martínez Cachero reflexiona en su libro, tras la visita que le hizo a Pío Baroja en su domicilio, sobre las leyendas que pueden existir sobre un escritor y que luego no correspondan fielmente a la imagen que él vivió cuando conoció personalmente a don Pío: “Salí diciéndome (y diciéndoselo a Marino) que el Pío Baroja que acababa de ver y oír era harto distinto, diametralmente opuesto casi, al de la leyenda, el hombre hosco, huraño, hirsuto y demás. Leyenda, sí, pero también máscara, añadió Gómez Santos, porque hay en ello bastante de papel para una representación, y otro tanto de timidez y de recelosa defensa.” Martínez Cachero, J. M.: “Anciano Pío Baroja Nessi”, en *Antes que el tiempo muera en nuestros brazos*, Libros del Peixe, Gijón, 2002, pp. 15-19, p. 18.

<sup>1376</sup> Muñoz Molina, A.: *Como la sombra que se va*, Seix Barral, Barcelona, 2014, p. 109. La otra regla que menciona el novelista jienense sería lo que se viene defendiendo en este trabajo, la mímesis de la obra literaria no es una copia servil de la realidad física, pero ha de partir ineludiblemente de la realidad vista o vivida: “Cualquier hecho inesperado o cualquier encuentro podía transmutarse casi al instante en la materia devoradora y maleable de mi novela.” *Ibidem*, p. 124.

mostrar en sus creaciones, puesto que, al fin y al cabo, son literariamente válidas por esto: “Hablaré de todo ello de una manera rápida, no desde un punto de vista político y práctico, sino desde un punto de vista espiritual literario chapelaundiano” (*Ensayos*, I, 667). Es esta visión personal del escritor lo que importa y lo que continúa representando la novela contemporánea de influencia barojiana.<sup>1377</sup> La obra no tiene otra razón de ser que hablar de la manera que uno mismo tiene de ver el mundo y que el crítico Jorge Campos observa plenamente en Baroja:

Ligado a un medio de expresión, la novela, nos habla de él desde sus primeros escritos. Es ese medio de reflejar tanto lo que ve e imagina como los problemas que le plantea su trabajo. Encontramos estas meditaciones sobre el oficio de escritor desde sus primeros escritos hasta que vuelva atrás la mirada desde la última vuelta del camino de su existencia. Pero en aquella indagación en torno al mundo que se expresará mediante lances novelescos, escenas de ficción o evocaciones del pasado, está, ya lo hemos dicho, él mismo, inmerso inevitablemente en el mundo que le acompaña y que trata de recoger.<sup>1378</sup>

De ahí que el Baroja lector sea semejante al Baroja escritor, huyendo de las páginas de retórica ampulosa que le aburren y de un método de lectura reglado, saltándose las descripciones y las reflexiones y buscando el diálogo y la acción. El lector busca en la obra esa visión subjetiva del autor que confirme esa sintonía espiritual que aquel tiene con este. De las dos clases de lectores, buenos y malos, él se incluye en estos últimos, pues es de los que se impacienta en seguida; no es el lector tranquilo que va recogiendo pausadamente las impresiones que le da el autor, sino, el que buscando algo interesante, se salta las páginas para saber los resultados: “Yo soy de los lectores malos. Palabra por palabra, no hay apenas libro que haya leído y mucho menos pronunciándolas mentalmente. Hay libros que he leído una porción de veces, pero siempre saltando algo que me aburre o que me impacienta” (*Ensayos*, I, 544). Aunque reconoce ser un lector asiduo siente que no es un buen lector debido a que, al igual que en su oficio de escritor, carece de método: “Yo he sido un lector asiduo, pero no un buen lector; hombre copioso en la lectura, pero no concienzudo. He leído mucho largo

---

<sup>1377</sup> De la misma opinión será Muñoz Molina cuando afirma “Yo había estado leyendo *El gran Gatsby* y me había impresionado la voz narradora, la mirada y la voz de Nick Carraway. *Gatsby* no era un héroe del que Nick diera testimonio: era un héroe porque Nick lo miraba. Su cualidad legendaria no estaba en él mismo ni en sus actos sino en la perspectiva de otro.” *Ibidem*, p. 64.

<sup>1378</sup> Campos, J.: *Introducción a Pío Baroja*, Alianza, Madrid, 1981, p. 12. El crítico, además, señala los tres caminos seguidos en la construcción barojiana que se citan a continuación por ser estos tres caminos los continuados hoy día por la narrativa contemporánea: “La captación de ambientes, épocas o momentos que explican o dejan comprender la actitud de sus personajes, lo que el novelista piensa de sus problemas en lo que aún les queda de vida y actualidad y también su propia voz que a veces comenta y se hace oír y otras se funde con las opiniones de algún personaje.” *Ibidem*, p. 13.

tiempo, pero he leído sin método y saltando siempre del texto párrafos o páginas enteras que me parecían aburridas” (*DUVC*, I, 371). Y, en otro lugar, señala con extraordinario acierto que una obra literaria necesita para ser leída unas circunstancias concretas y un determinado lector. El libro, dirá, no es un manjar propio de gente atareada, afanosa y ávida de dinero, sino “para el que cuenta con algo de tiempo, para el que tiene calma y tranquilidad y encuentra momentos de reflexión y reposo, y hoy ¡hay tan pocas personas en estas circunstancias!” (*DUVC*, II, 457). Pozuelo Yvancos comenta un aspecto que, aunque referido al discurso lírico, se puede hacer extensible al lector de géneros didáctico-ensayísticos, puesto que en estos el uso de la primera persona, la reflexión personal y la búsqueda del sentido a las experiencias vividas los acercan indefectiblemente a la enunciación lírica.<sup>1379</sup> Baroja sabe de estos lectores de memorias que han de tener esa disposición espiritual especial para lograr comunicarse con ellos y entiende que se dirige a esos lectores específicos que realmente lo pueden comprender: “Yo, como individualista y hombre dubitativo, de poco espíritu pedagógico, no experimento grandes deseos de comunicarme con un público numeroso” (*Ensayos*, II, 13). Ya lo había ensayado también en sus novelas, unas novelas diferenciadas porque el personaje barojiano no nacía de una idea sino de su actitud vital ante la realidad, donde “los hechos son los soportes de las ideas y las ideas las consecuencias y los motivos de los hechos.”<sup>1380</sup> José Ángeles indica que ésta es la diferencia que había entre la obra narrativa de Baroja y otras, como la literatura galdosiana, que triunfaron en el siglo

---

<sup>1379</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>.: “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, cit., pp. 41-75, p. 55. No sólo esto comparte el discurso lírico con el discurso ensayístico o memorialístico. Pozuelo menciona que la diferencia en la enunciación lírica con respecto a otros discursos se encuentra en ese yo ejecutivo del que hablaba Ortega, en que un yo que se presenta no como el yo que habla sobre un objeto, sino un yo que mientras es nombrado en el discurso aparece “verificándose, siendo, ejecutándose.” *Ibidem*, p. 62. El dolor o la vivencia no es contada, sino vivida, sentida por el tú lector que queda convertido en ese yo doliente al leer. La enunciación lírica es “el espacio donde queda abolida la distancia entre el sujeto y su representación y por el cual el yo, siendo representación e imagen, no se da como tal, sino como ser, directamente. La presentez lírica quiere decir la aprehensión del yo doliendo: del dolor ejecutándose no como imagen o representación sino como vivencia o experiencia.” *Ibidem*, p. 64. El discurso lírico consigue esa identificación del lector no sólo con lo dicho en el poema sino una identificación plena al sentir como experiencia propia lo que lee, el acto de su vivencia coincide con la ejecución del lenguaje, en otras palabras, el lenguaje poético se hace vivencia. Esta característica de la enunciación lírica lleva a plantear la cuestión si no pasará lo mismo con la enunciación de escritos autobiográficos o ensayísticos donde el yo da cauce a su pensamiento o medita sobre su pasado apelando a la aquiescencia del lector. No sólo ha de existir la voluntad del creador para identificar autor real y personaje autobiográfico, sino que ha de haber una identificación vivencial propia por parte del lector al hacer suya una manera de pensar o de actuar que se ofrece como modelo o como ensayo de explicación del sentido de la existencia del ser humano, al fin y al cabo, sólo el hombre puede dar la medida de todas las cosas.

<sup>1380</sup> Baroja, P.: “Una versión exacta y fiel”, en el prólogo a *Vida de Pío Baroja*, cit., p. 10.



XIX. El personaje era “sentido desde dentro.”<sup>1381</sup> Por eso, si Galdós hace un “gigantesco esfuerzo de objetivación”<sup>1382</sup>, no se puede ignorar el “portentoso esfuerzo de subjetivación que es Baroja.”<sup>1383</sup> Es revelador lo que menciona José Ángeles al acercarse a lo dicho anteriormente sobre la liricidad en las obras de Baroja: “Algo más se encuentra en las novelas de Baroja: poesía, lirismo. En Baroja hay un lirismo contenido que a veces se manifiesta repentinamente. Ese lirismo hay que leerlo entre líneas; se halla disperso aquí y allá.”<sup>1384</sup> Sólo una creación sentida desde dentro y que partiera de su propia actitud vital podía inculcar en el lector “el deseo de una humanidad mejor.”<sup>1385</sup>

Si Baroja busca la amenidad, entretener al lector, su estilo ha de dar una sensación exacta con las menos palabras que pueda, porque la morosidad, la pesadez, el *tempo lento* son antibiológicos y antivitales. Sabe, además, que los libros de recuerdos y de memorias tienen muy pocos lectores, él mismo ha leído pocos pues era un género que le aburría (*DUVC*, I, 51). No obstante, reconoce que cuando se ha leído mucho, cuando se ha sido un asiduo lector, se acaba leyendo libros así: “Es un entretenimiento de viejo, un trabajo dedicado a los amigos y a los que están de acuerdo con las tendencias mías” (*DUVC*, I, 54). El autor escribe para sus lectores, sabe quiénes van a leer su obra, pues todo lo que hay en un libro que interese está ya de antemano en el espíritu del lector: “Sobre todo en cuestiones sentimentales, saber es sinónimo de recordar” (*OC*, V, 709). Un libro exige en el que lo lee, para comprenderlo de una manera adecuada, una disposición especial de espíritu: “Cada obra de arte es una serie de afirmaciones y de negaciones que engranan o no con las que hace uno interiormente” (*Ensayos*, I, 649). Baroja, en sus novelas siente preferencia por lo dinámico, lo que se mueve, la persona que actúa. De modo, que para ser lector barojiano se necesitan estas mismas condiciones.<sup>1386</sup> Cuando, al final de su vida, decide ensayar las memorias sabe que sus lectores fieles han seguido sus mismas variaciones, tienen en su espíritu los

---

<sup>1381</sup> Ángeles, J.: “Baroja y Galdós, un ensayo de diferenciación”, *Revista de literatura*, tomo XXIII, núms. 45-46, enero-junio, 1963, pp. 49-64, p. 63.

<sup>1382</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>1383</sup> *Ídem*.

<sup>1384</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>1385</sup> *Ídem*.

<sup>1386</sup> “Para rendir la atención de Baroja se necesitan condiciones no estáticas, sino dinámicas. Un individuo puede estar dotado de cualidades que le hagan poder optar a ser personaje barojiano, pero para conseguirlo, necesita moverse mucho, sus figuras son muñecos de cuerda.” Obregón, A. de: “Pío Baroja: *Siluetas románticas* o biografías extravagantes”, *Revista de Occidente*, CXXXII, junio, 1934, pp. 335-344, p. 338.

mismos datos culturales y sentimentales. Baroja reconoce que en la vida todo es recuerdo, el viejo no hace más que repetirse y en sus memorias recupera el diálogo con sus lectores, por si no ha dejado suficientemente claro quién es él, o por si aún no han llegado a conocerlo. En cierta ocasión le dirá a su madre: “Porque la gente ni le conoce a uno ni sabe quién es” (*DUVC*, I, 45). Es a través de los recuerdos el mejor modo, acaso el único, como el escritor puede apropiarse de su existencia; y sólo cuando estos se cuentan puede ser compartido con los otros aquello que verdaderamente más nos importa, la vida:

Los recuerdos se sustancian especialmente cuando se cuentan, cuando se narran. Cuando sólo se perciben en el interior de uno mismo, cuando apenas palpitan, por muy intensamente que lo hagan, sólo están contaminados por el tiempo pero no por la palabra, son más auténticos pero menos cruciales, casi diría que menos necesarios. El recuerdo que se siente y no se cuenta duerme en el secreto de nuestra intimidad y en ese secreto acaba apagándose. La palabra lo rescata, le devuelve su poder y su materia. Contar un recuerdo es rehacerlo y, si se cuenta bien, no importa la fidelidad exhaustiva, interesa más su fiabilidad significativa. Contar es siempre un recurso de la imaginación y, por tanto, la mejor manera de que la memoria se exprese.<sup>1387</sup>

Baroja, perteneciente a una minoría intelectual que actúa escribiendo desde las otras formas literarias distintas a la novela como el ensayo, la crítica literaria, la crónica o los escritos autobiográficos, no hace otra cosa que buscar a ese nuevo lector que ha de surgir en la literatura española desde el año 1900 en adelante. Sus obras, como la de los otros escritores de fin de siglo, inventan a un destinatario ideal que se constituya como el receptor adecuado para las nuevas ideas que se estaban exponiendo. El mismo Unamuno reconoce que les falta una clase media de cultura, “algo así como una burguesía del espíritu”<sup>1388</sup>, que estuviera deseosa de acoger y emprender en España el nuevo rumbo literario e ideológico. Es la presencia de España, de los españoles y la voluntad de estilo para J. L. Varela “las cualidades necesarias del ensayo español de nuestro tiempo”<sup>1389</sup> y las que contaron para los autores de finales de siglo. Según Mainer, un género como el ensayo exige tanto la firma de su autor como la presencia del público y su necesidad. Esta necesidad aporta al ensayo una dimensión moral al posibilitar que un grupo, por su mediación, se esté conociendo a sí mismo: “Pretende ni más ni menos que reproducir especularmente en su lector la misma perplejidad afanosa,

---

<sup>1387</sup> Mateo Díez, L.: *Las palabras de la vida*, Temas de hoy, Madrid, 2000, p. 105.

<sup>1388</sup> Unamuno, M.: *Obras completas*, IV, Afrodísio Aguado, Madrid, 1958, p. 698.

<sup>1389</sup> Varela, J. L.: “Raíz y función del ensayo español de hoy”, en *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977*, cit., pp. 47-63, p. 63.

dispersa y siempre insatisfecha que previamente se produjo en su autor.”<sup>1390</sup> Jordi Gracia menciona que son el autobiografismo confesional, la expresividad personal del estilo y el talante combativo los ingredientes que están definiendo en la conciencia literaria de fin de siglo la nueva literatura y el nuevo ensayo. Y esto fomentaba necesariamente la aparición de un nuevo público que entendiera los cambios llevados a cabo. El nuevo escritor de 1900, en palabras de Jordi Gracia, pugna por inundar de luz distinta las instancias más diversas de su sociedad:

Medita, explora y reflexiona, pero también actúa, crítica y programa una intervención eficaz sobre su entorno inmediato. El escritor nuevo de 1900 es casi siempre antes que otra cosa escritor de ensayos, artículos, crónicas, semblanzas, es escritor con voluntad de crítica y ansiedad confesional bien o mal disfrazada, parte de la conciencia de la relación dialéctica con un público del que carece pero al que busca, y casi siempre cuenta con un interlocutor en la misma concepción de su texto, aunque ese interlocutor sea minoritario, reducido o muy brumoso. La apelación al receptor, la vivacidad de la prosa, el desentumecimiento reflexivo y la espontaneidad coloquialista, la misma torrencialidad como rasgo de estilo buscado, constituyen testimonios palpables de una concepción militante de un ensayo nuevo.<sup>1391</sup>

El nuevo escritor de fin de siglo es consciente de la relación dialéctica que ha de establecer con su público y busca a ese nuevo interlocutor desde el principio, en la misma concepción de su texto. La apelación desde dentro del mismo texto y los nuevos rasgos de estilo ensayado ya cuentan con la opinión de un lector con el mismo espíritu de renovación que persigue el autor. Este comprende la inevitable colaboración de aquel para el éxito de su labor regeneracionista a través de las nuevas formas literarias como sistemas de comunicación. El acto de leer se incluye en el proceso comunicativo de la literatura. Escribir y leer son dos acciones paralelas y semejantes que se necesitan para evitar la *incompletitud* que todo texto tiene.<sup>1392</sup> El teórico ruso Mijail Bajtin aclara lo que significa este proceso comunicativo al hablar sobre la dialogización interna de toda palabra:

---

<sup>1390</sup> Mainer, J. C.: “Fernando Vela o el arte del ensayo”, *ob. cit.*, p. 22.

<sup>1391</sup> Gracia, J.: “La reinención de un género: el ensayo hacia 1900”, *Ínsula*, 614, cit., pp. 22-25, p. 23.

<sup>1392</sup> Doležel, L.: “Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias”, en *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F. (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 13-26, p. 14. Una incompletitud que se deriva de que los hechos y los seres de ficción son creados: “La incompletitud de los mundos de ficción es el resultado del acto mismo de su creación. A los mundos de ficción se les dota de existencia por medio de textos de ficción, y sería necesario un texto de longitud infinita para construir un mundo de ficción completo.” *Ídem*.

Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista. La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Todas las formas retóricas, con carácter de monólogo por su estructura compositiva, están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta. La filosofía de la palabra y la lingüística sólo entienden de la comprensión pasiva de la palabra; es decir, la comprensión de la *significación neutral* del enunciado y no de *su sentido actual*. En la vida real del lenguaje, toda comprensión concreta es activa: abarca lo que debe ser comprendido en el propio horizonte objetual-expresivo y está indisolublemente ligada a una respuesta, a una objeción o a un consentimiento motivado. En cierto sentido, la supremacía pertenece a la respuesta como principio activo: crea un terreno propicio al entendimiento, lo dispone activo e interesante. La comprensión sólo madura en una respuesta. La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno.<sup>1393</sup>

El autor vasco siempre tiene esto presente, y si como novelista declara que su técnica novelística, sin principio ni fin, permeable y proteica, es consecuencia de pensar en el lector, esto, sin duda, puede aplicarse igualmente a sus memorias y ensayos. No es sólo al novelista a quien le cuesta trabajo cerrar su novela “es al lector a quien le molesta a veces el local demasiado cerrado; de ahí que al novelista que ha sido sobre todo lector, y que mide la capacidad y resistencia de los demás lectores por la suya, tenga en sus libros que poner muchas ventanas al campo” (*DUVC*, II, 443). La literatura es un espejo de la vida y tiene que ser realista porque escoge sus elementos de esta. Por boca de Fernando Osorio aparece una de las claves para entender la narrativa barojiana: “Lo que sí creo es que el arte, eso que nosotros llamamos así con cierta veneración, no es un conjunto de reglas, ni nada, sino que es la vida: el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre” (*OC*, VI, 12). Para el autor no existen recetas para hacer novelas, y aunque después siempre han de venir las normas, es necesario contar con el espíritu creador. Si la novela expresa la vida, aquella se tiene que organizar como ésta, de ahí que los hechos no puedan aparecer enhebrados en un hilo de continuidad. El escritor Carlos Orlando Náállim sintetiza qué es lo que tanto el escritor vasco como su lector buscan de una obra barojiana:

La novela de Baroja sabe precisamente captar ese torrente intempestivo. El lector se siente atraído por este discurrir –alegre o triste, rápido o lento, vivaz o aburrido– porque está lleno de vida. Para el amigo del orden, de la composición ordenada, del curso lógico, la primera impresión que le causa una novela de Baroja puede ser de centón de cosas, donde las insignificantes se unen a las valiosas, donde el comentario erudito se da la mano con el ramplón, y, sin

---

<sup>1393</sup> Bajtin, M.: “La palabra en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, ob. cit., pp. 77-236, p. 102.

embargo, hay un algo que los une, que hace menos superficial la ramplonería y menos altisonante la erudición. El montón de cosas parece menos innatural. Hay, en verdad, un poder vital, que es el que atrae al lector, que es el que hace a estas novelas narraciones superiores.<sup>1394</sup>

Busca plasmar la realidad española, pero no a la manera de copia documental, sino a la manera cervantina<sup>1395</sup> de describir cómo son las cosas y hasta qué punto pueden ser de otra manera. Es el acuerdo entre un autor y su lector el que puede dotar veracidad un hecho: “Pero ¿qué importa la realidad o no de las cosas, si obran como reales? Yo, al menos, soy de los que se contentan con lo relativo en la vida” (*Ensayos*, I, 592). La realidad de las cosas sólo podían ser percibidas subjetivamente, de ahí que el punto de vista del escritor sea siempre relativo y no pueda convertirse en dogma o regla de creación literaria. Y esa visión de la obra es la que impulsa a Baroja a escribir de la forma en que lo hace, apegado a la realidad, cuando esta no parecía materia de arte. “La fuerza activa de la semiosis –afirma Doležel– reside precisamente en su capacidad para construir mundos posibles relacionados con el mundo real de muy diversas maneras.”<sup>1396</sup> Por lo tanto, la comunicación literaria sólo podrá ser interpretada correctamente en función de si la obra se adapta al conocimiento de la realidad extraliteraria del lector. La actualización del texto y el relleno de los espacios vacíos<sup>1397</sup> –según la terminología de Iser– sólo es posible si el receptor es capaz de descubrir relaciones análogas entre lo que lee y lo que se da en el mundo exterior. Esto lleva a contemplar al lector como una figura dinámica dentro de la operación artística. El receptor es co-autor de la obra literaria desde su concepción, actuando desde el propio interior del poeta, ya que éste organiza sus frases contando con aquél, en el papel de un censor implacable como recuerdan las palabras del poeta Bousño:

El poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa “aquiescencia” sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria no en cuanto que la lee, sino

---

<sup>1394</sup> Nállim, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 77-91, p. 80.

<sup>1395</sup> “Pío Baroja es el primer escritor español que advierte todo el trasfondo histórico, todo el contenido real de época que contiene el Quijote; pero, sin embargo, no advirtió toda la nostalgia que Cervantes puso al describir la plena realidad de su España, es decir, hasta qué punto el deseo del *pudo ser de otra manera* era el crisol donde adquirían significación las notaciones de la realidad vivida.” Vila Selma, J.: “La conciencia histórica en Pío Baroja”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, cit., pp. 249-269, p. 253.

<sup>1396</sup> Doležel, L.: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en *Teorías de la ficción realista*, Garrido Domínguez, A. (ed.), Arco Libros, Madrid, 1997, p. 95-122, p. 100.

<sup>1397</sup> Iser, W.: *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 280-281.

en cuanto que va a leerla. Está como agazapado invisiblemente en la conciencia del poeta y allí se revela como un censor implacable que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica “idónea”, va a alcanzar, posteriormente, su “asentimiento”. La acción poética es, irremediabilmente, desde su propio origen, una co-acción, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir, con rigurosa frase, que el lector es tan autor del poema como el poeta mismo.<sup>1398</sup>

El éxito en el proceso comunicativo literario depende de la existencia en el texto del lector implícito. Esta es la idea básica que Umberto Eco desarrolla en su libro sobre el lector. El profesor italiano expone la convicción de que el escritor configura su texto previendo un perfil de lector o, al menos, exigiendo una cooperación interpretativa. El autor “deberá prever un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual.”<sup>1399</sup> Es decir, que el papel del lector está ya implícito en el texto. Su acto de lectura viene prescrito en el texto y es lo que W. Iser denominó como lector implícito. Este se encuentra “establecido en la estructura del texto.”<sup>1400</sup> Puesto que el lector “siempre está ya pensado de antemano.”<sup>1401</sup> La función de este, inscrita en el texto, orienta previamente la actualización del significado, aunque no la determina. De la misma manera que Martínez Bonati<sup>1402</sup> menciona la insalvable distancia óptica que poseen los textos ficcionales, es necesario reconocer que el lector implícito se opone al explícito, esto es, al de carne y hueso; igual que el autor implícito, no es el real sino que debe ser entendido como la imagen construida por el texto del autor e inferida por el lector. Cuando se ha llegado a reconstruir la función implícita de lector de un texto, se pueden investigar las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados lectores:

El que reduce la función implícita de lector al comportamiento funcional de un lector explícito, o, dicho vulgarmente, escribe atendiendo a la especificidad

---

<sup>1398</sup> Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, cit., p. 60. Y añade el autor: “La poesía no es, sin más, como se creería, en principio, la ‘expresión’, sino la expresión universalmente asentible, esto es, comunicable. La obra de arte necesita la aprobación de un severo parlamento: la de los lectores. *Ibidem*, p. 61.

<sup>1399</sup> Eco, U.: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 80.

<sup>1400</sup> Iser, W.: *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987, p. 66.

<sup>1401</sup> *Ibidem*, p. 64. De esta manera Iser mencionará en otra de sus obras la estructura apelativa de todo texto. Véase Iser, W.: “La estructura apelativa de los textos”, en Warning, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

<sup>1402</sup> “Una distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto.” Martínez Bonati, F.: *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, 1992, p. 31. Chatman menciona algo parecido al señalar las consecuencias de entrar en el pacto de ficción: “cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito.” Véase *Historia y discurso. La estructura narrativa*, cit., p. 162.

de los estratos sociales, sólo puede producir libros de cocina, catecismos, discursos de partido, proyectos para vacaciones y cosas por el estilo.<sup>1403</sup>

La comunicación sólo puede producirse cuando el productor y el receptor quedan influidos mutuamente de manera dialéctica. Sólo porque el productor puede imaginarse la función del receptor tan bien como el receptor la del productor, es posible que se produzca la comunicación pragmática. Ahora bien, las indeterminaciones que se dejan en manos del lector, el cierre de éste e incluso sus expansiones en el sentido aplicado al texto, ofrecen un esquema de pertinencia que programa la recepción del lector, es decir, justifica la función de éste. No obstante, y como apunta Stierle, indudablemente, el texto hace posible un número infinito de pertinencias secundarias seguidas por el lector, pero que ha de cotejarse con aquellas otras que están determinadas por el eje de pertinencia del texto mismo:

En el acto de recepción, desde la perspectiva del receptor, puede formarse un número infinito de ejes de pertinencia que rompen el texto. Sin embargo, deben ser relativizados constantemente por el esquema de pertinencia que determina al texto mismo. La idea de que el texto mismo es un esquema de pertinencia trae consigo la consecuencia de que lo que en el texto queda abierto o indeterminado no debe entenderse primariamente como estímulo a la creatividad del lector, sino, funcionalmente, como adumbración del esquema de pertinencia, cuya evaluación, al tratar de precisar la determinación relativa de carácter determinado e indeterminado, se deja a merced del lector.<sup>1404</sup>

Y este es precisamente el punto en que Stierle señala su discrepancia con Iser. Pues aquel defiende que el texto mismo constituye un esquema primario de pertinencia al que deben ser referidas todas las formaciones secundarias de pertinencia, mientras que Iser separa la constitución del sentido de la constitución de la obra misma, puesto que aquella es considerada como una actuación propia de la recepción. La constitución del sentido por el lector es para el teórico esencialmente una actividad creativa que consiste en ocupar los huecos y los lugares de indeterminación que produce el texto y de los que se adueña la imaginación del lector. Según W. Iser “las estrellas de un texto literario están fijas”<sup>1405</sup> mientras que “las líneas que las unen son variables.”<sup>1406</sup> El autor del texto mediante todas las técnicas narrativas a su disposición puede ejercer una

---

<sup>1403</sup> Jauss, H. R.: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, cit., pp. 59-85, p. 80.

<sup>1404</sup> Stierle, K.: “¿Qué significa recepción en los textos de ficción?”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, cit., pp. 87-143, p. 121.

<sup>1405</sup> Iser, W.: “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, cit., pp. 215-243, p. 226.

<sup>1406</sup> *Ídem*.

influencia considerable en la imaginación del lector “pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro completo ante los ojos del lector.”<sup>1407</sup> Pues bien, en esto es en lo que disiente Stierle de Iser, en que éste viera que sólo las constantes pertenecen al texto, y la tarea de producir variables le incumbiera exclusivamente a la recepción. El autor no está de acuerdo, pues considera que hay que tomar en cuenta el propio texto, ya que constituye un esquema primario de pertinencia al que deben ser referidas todas las formaciones secundarias de pertinencia. Stierle observa que en virtud del carácter semiótico del texto, este se abre a una inagotable riqueza significativa. De ahí su empeño en integrar la Estética de la recepción en la Semiología. Puesto que ningún texto se limita a decir lo que quiere decir, todo texto se expone a la necesidad de producir un excedente de comunicación que no ha pretendido. Y es la relación dialógica en el tiempo la que determina hasta qué punto ese excedente se hace operativo o se elimina en la recepción. De este modo, muchos de los postulados de la recepción siguen teniendo interés para el estudio de la obra literaria, siempre y cuando se relativicen el exclusivismo de la escuela hacia un solo polo comunicativo, debido a que, como advierte acertadamente la profesora Isabel Morales “leer supone pues una operación compleja en la que intervienen numerosos factores presentes no sólo en el propio proceso de recepción sino, también, en aspectos relacionados con la creación y la naturaleza del discurso.”<sup>1408</sup> Gracias a la imaginación del lector puede el autor tener la esperanza de implicarlo y llevar a buen término las intenciones del texto. Finalmente, resulta necesario tener siempre en cuenta tres importantes aspectos que forman la base de la relación entre lector y texto: “el proceso de anticipación y retrospección, el consiguiente desarrollo del texto como acontecimiento vivo y la impresión resultante de conformación con la realidad.”<sup>1409</sup>

La explicación de cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, y cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea, fue el objetivo general hacia el cual Lotman intentó avanzar en sus análisis. La creación al margen de toda regla y fuera de las relaciones estructurales hacía imposible el conocimiento del mundo mediante el arte y la transmisión de este

---

<sup>1407</sup> *Ídem.*

<sup>1408</sup> Morales Sánchez, I.: “De la crítica a la escritura”, en Morales Sánchez, I. y Coca Ramírez, F. (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 251-464, p. 255.

<sup>1409</sup> Iser, W.: “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *ob. cit.*, p. 237.



conocimiento a su auditorio. La especificidad de las comunicaciones artísticas consiste en que el código del emisor y del receptor, aun compartiendo el mismo, difieren siempre en mayor o menor grado. Estas diferencias vienen determinadas, según Lotman, por la experiencia cultural de cada individuo, por el carácter específico de la estructura psicológica, por los rasgos socio-históricos, etc. El lector tiende a ajustar el texto a las ideas habituales, esos prejuicios mencionados por el círculo hermenéutico, seleccionando de la experiencia artística aquellas estructuras extratextuales que le convienen mejor según el caso dado. En aquellas estructuras textuales y extratextuales que determinan las formas del arte, unas corresponden en mayor medida a los intereses del lector, a su posición en el acto de comunicación, otras, a los del autor. Pero ambos han de partir de una estructura común, pues allí donde no existe estructura, la información es imposible:

El número ilimitado de posibilidades, la ausencia de reglas, la plena libertad respecto a las limitaciones impuestas por el sistema, todo esto no es el ideal de la comunicación, sino su muerte. Es más, como ya hemos visto, cuanto más complejo es el sistema de reglas, tanto más libres somos para transmitir un contenido determinado. El texto artístico no es una simple realización de normas estructurales, sino también su transgresión. Funciona en un campo estructural doble formado por las tendencias a realizar sus regularidades y a infringirlas. Y aunque cada una de estas tendencias se esfuerza por alcanzar un dominio absoluto y eliminar la opuesta, la victoria de cualquiera de ellas es mortal para el arte. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias.<sup>1410</sup>

Baroja va más allá de la estructura material de la obra literaria y entiende que ésta ha de tener unos fines concretos que exceden el simple contenido signico. “En una época como la nuestra, positivista, en la cual no se quiere perder el tiempo” (*Ensayos*, II, 383) resultaba útil preguntarse qué ventajas se podían conseguir con las lecturas y si éstas perseguían un fin. El autor clasifica en varias clases los distintos fines perseguidos y advierte que éstos no pueden aislarse unos de otros, pues se hayan imbricados en cada lectura, y sólo podría señalarse cuando una variedad es predominante con respecto a las demás. Comenta el autor al respecto:

Encuentro que estos fines se pueden clasificar en varias clases: primera, lectura para aprender conocimientos útiles, teóricos y prácticos, de índole que se podría llamar exterior; segunda, lectura para cultivar el espíritu y formar la base de una cultura general; tercera, lectura para obtener conocimientos de la

---

<sup>1410</sup> Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico*, cit., pp. 360, 361.

vida y del mundo de índole psicológica, interior; y cuarta, lectura por entretenimiento, para deleitarse (*Ensayos*, II, 385).

No obstante, el autor muestra su preferencia por aquella lectura que tiene el objeto de obtener conocimientos de la vida y del mundo e indica que es un fin que interesa principalmente al aficionado a la filosofía y “al hombre que quiere encontrar el sentido de la vida” (*Ensayos*, II, 401). Según el pensamiento nietzscheano la relación que el filósofo mantenía con la realidad de la existencia era la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño: “la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida.”<sup>1411</sup> El mismo parecer tiene Baroja:

Para el hombre inteligente es muy difícil, casi imposible, no intentar darse a sí mismo una explicación del universo y de la vida. Desde un punto de vista práctico, la cultura tiende a producir una idea general de la ciencia, de la moral y del arte que sirva de orientación y de guía en el mundo de las posibilidades de la vida (*Ensayos*, II, 387).

La ficción posibilita experiencias que se distinguen, muchas veces radicalmente, de la experiencia del mundo real. Los modelos ficticios de la realidad que provee la obra literaria orientan la experiencia humana y se determinan en horizontes para la vida ordinaria. La autonomía de la obra literaria ficticia no implica un total desentendimiento con el mundo real, puesto que ambos están relacionados y, además, se necesitan y se complementan: “el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción como horizonte del mundo.”<sup>1412</sup> Si las experiencias contadas ficticiamente no tuvieran nada que ver con lo que experimentamos en la realidad, entonces no existirían las posibles proyecciones de la ficción en nuestra vida, pues aquellas quedarían inarticuladas lingüísticamente y, en consecuencia, no habría comunicación.

El texto es testigo de las intenciones de un autor que se ficcionaliza cuando pasa a expresarse dentro de una estructura literaria y de las reacciones de un lector ideal contemplado por el texto. En virtud del poder de la ficción, se crean entidades anejas al mundo real, a los seres de carne y hueso, pero que adquieren una identidad propia en el mundo transustanciado en experiencia poética. De esta manera es posible la aparición del autor implícito y de su homólogo en el polo de la recepción, distintos a los reales pero que acaban descubriendo aspectos de estos, pues detrás de las producciones, por

---

<sup>1411</sup> Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, cit., p. 42.

<sup>1412</sup> Stierle, K.: “¿Qué significa recepción en los textos de ficción?”, *ob. cit.*, p. 131.

muy autónomas que sean, habita la visión del mundo de un individuo concreto. El escritor Francisco Ayala aborda el modo de invocar desde el texto artístico a esos lectores naturales mediante la apelación a ellos desde introducciones o prólogos, “suministrándoles allí indicaciones acerca del sentido de la obra.”<sup>1413</sup> Esta estrategia es una invitación a que el lector real “adopte la actitud adecuada para recibir convenientemente el contenido imaginario.”<sup>1414</sup> Es un llamamiento del autor para que el lector coopere interpretativamente, a que adopte el papel de lector implícito y entre en el juego ficticio con “otra voz.”<sup>1415</sup> En la época en la que escribe Baroja es también don Miguel de Unamuno quien entiende que el prólogo de una obra literaria también es literatura. Ricardo Gullón observó que con Unamuno el prólogo llega a ser una parte más de la novela porque se convierte en ese lugar donde el autor de carne y hueso pasa a ser un personaje más: “el personaje, hablando en primera persona, intentará explicarse para revelarse y por medio de la revelación crear su auténtico yo.”<sup>1416</sup> Si, por ejemplo, en *Niebla* sus personajes de ficción adquirirían categoría de seres de carne y hueso cuando escribían un prólogo o se enfrentaban cara a cara con el propio escritor, para Teresa Gómez Trueba en el caso de *Cómo se hace una novela* se produciría el proceso contrario:

Ya que aquí criaturas de carne y hueso, como Jean Cassou, adquieren el estatuto de personajes de ficción, desde el momento en que pasan a dialogar en el interior del texto –en este caso a través del “comentario” al retrato firmado por Unamuno–, con el autor, que por supuesto también ha adquirido la categoría de personaje de ficción.<sup>1417</sup>

La autora afirma que serán muchos los procedimientos que Unamuno utilizará para borrar la frontera que separa lo real de lo ficticio. Recuérdense si no el prólogo de

---

<sup>1413</sup> Ayala, F.: *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970, p. 37.

<sup>1414</sup> *Ídem*.

<sup>1415</sup> “El poema expresa realidades ajenas a la modernidad, mundos y estratos psíquicos que no sólo son más antiguos sino impermeables a los cambios de la historia. [...] La función de la poesía durante los dos últimos siglos ha sido recordarnos la existencia de esas realidades; la función de la poesía de mañana no podría ser distinta. Su misión no consistirá en alimentar con ideas al pensamiento sino recordarle, como ahora, lo que tercamente ha olvidado durante tres siglos. La poesía es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz. La otra voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre.” Paz, O.: “La otra voz”, *Poesía y fin de siglo*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, pp. 125-139, p. 135, 136.

<sup>1416</sup> Gullón, R.: *Autobiografías de Unamuno*, cit., p. 246. Teresa Gómez Trueba en la introducción a *Cómo se hace una novela* justifica la entrada en la ficción del autor de la obra: “En muchas ocasiones Unamuno reiteró esa idea tan suya de que las criaturas de ficción sobreviven a su autor, teniendo más vida que este. De ahí, e impulsado por una insaciable hambre de inmortalidad, pasó a convertirse a sí mismo en personaje de novela.” Gómez Trueba, T.: “Introducción” a *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 11-91, p. 58.

<sup>1417</sup> *Ibidem*, p. 55.

*Amor y pedagogía* cuando justifica el juego ficticio: “Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlo en boca de personajes grotescos y absurdos soltando así en broma lo que acaso piensa en serio.”<sup>1418</sup> Puesto que Unamuno se ha propuesto “que sea el libro, la ficción, a la que la realidad del mundo empírico deba representar”<sup>1419</sup>, él mismo decide convertirse en personaje de ficción descubriendo “que el papel representado en la vida constituye irremediamente la verdad del ser humano, pues solamente existimos en la representación.”<sup>1420</sup> Es este concepto de la obra literaria y del autor que desea aparecer representado en ella el que tiene Baroja al utilizar los numerosos prólogos de sus obras para dirigirse al lector y es la herencia dejada por estos escritores lo que viene imitando desde entonces la novela contemporánea. De ahí que el debate suscitado en la teoría literaria por el marbete recién bautizado como autoficción, se deshaga al ver que puede que su nombre sea nuevo, pero no lo es su concepto. En *Cómo se hace una novela* ya existe esa autoficción, que no supone otra cosa que “una vuelta de tuerca más en el mecanismo de la ficción.”<sup>1421</sup>

Unamuno se textualiza y, a la vez, invita al lector, mediante introducirlo en el texto y hacerlo incesantemente presente, a que comparta con él la responsabilidad creativa de hacer la obra. Los apóstrofes directos, las expresiones coloquiales, propias de la conversación, dirigidas al lector, las preguntas al mismo, no hacen más que enfatizar la presencia de un lector textualizado, ficticio al igual que el autor, porque sabe que cuando la historia queda escrita es quizá la única manera de entrar en ella, “de hacer

---

<sup>1418</sup> Unamuno, M. de: “Prólogo” a *Amor y pedagogía*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 9-14, p. 9.

<sup>1419</sup> Gómez Trueba, T.: “Introducción”, *ob. cit.*, p. 61. Parecida opinión se encuentra en el escritor guipuzcoano: “¿Para qué publicar un libro a base de sueños? A mí me parece que puede ser tan interesante hablar de lo que se piensa en sueños como de lo que se piensa en estado de vigilia, y a veces más. Yo no creo, como dice Calderón, que la vida es sueño; creo, por el contrario, que el sueño es vida, y que en la muerte no se sueña.” (*OC*, VIII, 208).

<sup>1420</sup> *Ibidem*, p.62.

<sup>1421</sup> *Ídem*.

historia para siempre.”<sup>1422</sup> El texto es lo que permanece del “momento huidero”<sup>1423</sup> que es la vida, y es en su lectura donde quedan borradas las distinciones entre personajes poéticos e históricos: “Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes.”<sup>1424</sup> El mismo Unamuno escribe sobre el concepto fictivo que tiene sobre la realidad, en la que esta sólo llega a existir una vez que es contada:

Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros. Tal historiador, poeta por su manera de contar, de crear, de inventar un suceso que los hombres creían que se había verificado objetivamente, fuera de sus conciencias, es decir, en la nada, ha provocado otros sucesos. Bien dicho está que ganar una batalla es hacer creer a los propios y a los ajenos, a los amigos y a los enemigos, que se ha ganado. Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma.<sup>1425</sup>

De la misma opinión es Leguía, personaje barojiano que representa el papel de escritor de las memorias de Aviraneta. Ante la ingenuidad de este, un hombre de acción, que prefiere quitarle al relato ese aire romántico en forma novelesca y prefiere la verdad escueta, Leguía le responde: “-Eso creía yo también antes; hoy no lo creo. El *Quijote* da más impresión de la España de su tiempo que ninguna obra de los historiadores nuestros. Y lo mismo pasa a *La Celestina* y *El gran tacaño*” (MHA, II, 1004). Pues bien, como se ha apuntado arriba, Baroja tendrá un concepto similar al de Unamuno sobre la obra creativa. Estos le achacan en su obra un estilo desordenado, un desarrollo de la trama a saltos, a veces incoherente, que desconcierta al lector. Ahora bien, la cuestión

---

<sup>1422</sup> Unamuno, M.: “Comentario”, *Cómo se hace una novela*, cit., pp. 117-129, p. 124. Se puede traer a colación las palabras de Gullón sobre estas autobiografías de Unamuno: “Ahora muerto Unamuno podemos comprobar la realidad del aserto. Leyendo *Amor y pedagogía* o *Niebla*, el Unamuno de quien hablan el anónimo prologuista de la primera, y Víctor Goti en la segunda, es una figura más entre las ficticias con las cuales se comunica: don Fulgencio, Augusto, Apolodoro viven en nuestra mente con la misma vida que su creador alcanza. Pensamos en ellos, hablamos de ellos y discutimos sus problemas como pensamos, hablamos y discutimos los de Unamuno. Desaparecieron las barreras entre realidad y ficción; el autor muerto es otro espectro, otro ente de papel que revive en la memoria de quienes le recuerdan.” Véase Gullón, R.: *Autobiografías de Unamuno*, cit., p. 57.

<sup>1423</sup> Dice Unamuno en su libro: “La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla –y quien dice una novela dice una historia–, y el que lee un poema, una criatura –poema es criatura y poesía creación– puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo. Y ¿es que siempre un autor, al volver a leer una pasada obra suya, vuelve a encontrar la eternidad de aquel momento pasado que hace el presente eterno? ¿no te ha ocurrido nunca, lector, ponerte a meditar a la vista de un retrato tuyo, de ti mismo, de hace veinte o treinta años? El presente eterno es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa de nuestra vida histórica o espiritual. Y he aquí por qué es trágica tortura la de querer rehacer lo ya hecho, que es deshecho. En lo que entra retraducirse a sí mismo. Y sin embargo... Sí, necesito para vivir, para revivir, para asirme de ese pasado que es toda mi realidad venidera, necesito retraducirme.” Unamuno, M. de: *Cómo se hace una novela*, cit., p. 108.

<sup>1424</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>1425</sup> *Ídem*.

estaría en preguntarse si no es esto mismo lo que pretende Baroja conseguir con sus obras, que estas sorprendan al lector, lo muevan a introducirse en un mundo creado por él y lo obliguen a hacerse tan partícipe del texto creado como lo es el mismo autor. En el caso de Unamuno, por ejemplo, el profesor Romero Luque subraya el afán de este por implicar al lector en su problemática:

Los desasosiegos de un hombre, de un hombre verdadero, son los de todos. De ahí que Don Miguel no quiera quedarse a solas con sus problemas, ni tampoco pide soluciones extraordinarias que él mismo es incapaz de proporcionar como si fuera un vulgar boticario del espíritu humano. Lo que Unamuno pretende es hacer partícipes a sus lectores de esa inquietud interior que siente de continuo y lo impulsa a escribir. Quiere comprometer a quienes le leen en el proceso de la creación, hacerlos también poetas que, al mismo tiempo que se dedican a la lectura, contribuyen a la proyección del autor en su obra y de ésta en la vida de sus lectores.<sup>1426</sup>

Y esto sucede así, porque, como continúa diciendo Romero Luque, el fin de la creación literaria “no puede ser, por tanto, decir algo, sino más bien incitar o azuzar a los lectores a que completen la tarea que arranca del poeta.”<sup>1427</sup> Por ello, Baroja buscará el diálogo con su lector haciéndole cómplice de sus desvelos. De ahí, que aparezca la opinión del autor en sucesivos prólogos y epílogos e, incluso, lo haga con su nombre propio, como muestra el ensayo de su novela histórica. El escritor vasco desconfía de la veracidad objetiva de la historia, y por eso afirma que su novela es “antihistórica” (*MHA*, III, 5), ya que no sigue los preceptos positivistas de la época, sino que más bien tiene de esta un concepto romántico. Según López Marrón, la actitud de Baroja con respecto a la historia es presentista, cualquier interpretación del pasado es influida por las ideas y prejuicios del historiador y por los de su presente histórico<sup>1428</sup>, y su método es el perspectivista:

El subjetivismo, como doctrina filosófica, mantiene que toda interpretación de la realidad fenoménica proviene del entendimiento del sujeto cognoscente. Una realidad absoluta fuera de la creada por la mente del individuo es una falsedad sostenida por aquellas filosofías que quieren ver la realidad como permanente. La realidad es concebida como una serie de interpretaciones que cada individuo crea basándose en su intelecto, en sus emociones, en sus

---

<sup>1426</sup> Romero Luque, M.: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, cit., p. 98.

<sup>1427</sup> *Ídem*.

<sup>1428</sup> Según el autor es su concepción presentista el que “le hace ver el fenómeno histórico como un campo pantanoso donde no existen interpretaciones ni seguras ni definitivas, porque las causas de los acontecimientos son, muchas veces, desconocidas. Su visión del documento histórico requiere que sea muy parecido al género literario que él llama novela ‘invertibrada’, o sea, una ficción sin una forma planeada apriorísticamente, donde todas las partes encajan dentro de una unidad.” López Marrón, J.: *Perspectivismo y estructura en Baroja*, cit., pp. 11, 12.

prejuicios y en cualquier otro aspecto que sea parte de su entidad como sujeto. La única forma de crear una interpretación objetiva es saber cómo integrar las diferentes perspectivas relacionadas con el asunto en particular, reconociendo que cuantas más opiniones se tienen en cuenta, más grande es la posibilidad de crear una interpretación satisfactoria.<sup>1429</sup>

Pero para que el escritor pueda llevar a cabo su proyecto necesita el consentimiento de su público. Baroja entiende que la literatura es un circuito de comunicación en donde ha de contar con el lector, de ahí sus numerosos recursos, tanto en su novelística como en sus escritos ensayísticos y autobiográficos, para comunicarse con este. Expresiones del tipo “al lector” (*MHA*, I, 429), “queridos hijos espirituales” (*MHA*, II, 1250), “el lector sencillo” (*MHA*, II, 1219), “que el lector me dispense” (*Ensayos*, III, 635), “no sé si habrá notado el lector” (*MHA*, II, 746), son estrategias que introducen y hacen participar al lector en la obra.<sup>1430</sup> Esta solo alcanza pleno éxito cuando el lector se textualiza, pasa a ser “aviragnetista” (*MHA*, I, 185), “barojiano”<sup>1431</sup>, o bien sufre de “barojitis”<sup>1432</sup> según en el pacto de la ficción en que se esté.<sup>1433</sup> En definitiva, el análisis de la obra literaria reclama que su estudio aborde todos los elementos del proceso comunicativo. Algo que ya contemplaba el escrito programático del Romanticismo de Jena al subrayar la necesidad en la poesía de atender a las intenciones del autor, a la naturaleza de la obra y al entendimiento del aficionado lector:

---

<sup>1429</sup> *Ibidem*, pp. 47, 48.

<sup>1430</sup> Joaquín de Entrambasaguas menciona que la influencia de la novela por entregas y del folletín en Baroja radica precisamente en esto: “en su afán, casi siempre conseguido, de despertar el interés, de dialogar con el lector.” Entrambasaguas, J.: *Las mejores novelas contemporáneas*, cit., p. 1323.

<sup>1431</sup> Así los grandes improvisadores se crean un público de lectores fanáticos, que se llaman a sí mismos *stendhaliens*, *dickensians* o *barojianos*. Alberich, J.: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, cit., p. 98.

<sup>1432</sup> “Ofrecemos al barojiano (y también, por qué no, al paciente agudo de neurosis barojiana o de barojitis) este álbum o guía visual.” Caro Baroja, P.: “Prólogo” a *Una vida en imágenes*, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 9-11, p. 11.

<sup>1433</sup> Existen numerosos fragmentos novelísticos de Baroja en los que sólo una lectura de rasgos formales no puede deslindar una ficción de lo que no lo es. Será la pragmática del discurso, junto con los elementos paratextuales, la que dirija al lector a interpretar lo que lee como una autobiografía o, en caso contrario, como una novela. Sirva como ejemplo el comienzo de la novela *Susana y los cazadores de moscas*: “Puesto que tiene usted alguna curiosidad por mí, no me conoce y es amiga de mi hermana, he escrito en las horas en que estoy desocupado estos apuntes para que los lea y vea cómo soy. No haga usted mucho caso de lo que diga mi hermana de mí. Es muy buena, y cree que todos los demás lo son. Ella me pintará como un hombre fuerte, generoso y humano, y me adornará con otras virtudes, alguna de las cuales creo que ella posee en alto grado, pero yo no. En mi vida, por ahora, lo único que tiene algún carácter es la temporada que pasé en París, cerca de año y medio. Allí me revelé ante mí mismo como hombre un poco fantástico y sentimental, muy distinto en realidad a como soy habitualmente. No sé si fue influencia del medio o si tengo un fondo de sentimentalismo y de fantasía. No crea usted que, como manchego, me parezco a Don Quijote; tampoco creo ser un Sancho Panza. Por su carta, me figuro que es usted una persona muy amable y bondadosa” (*OC*, VII, 9). Si el lector no queda avisado de que lo que va a leer es una novela y que el que habla es el personaje Miguel Salazar, podría interpretarlo como un fragmento de las memorias barojianas y empezar a sospechar de la veracidad o no de sus palabras. Una vez más la cuestión de la ficcionalidad se resuelve atendiendo al contexto de la obra.

La poesía es un arte y donde no lo sea, debe hacerse arte para poder excitar en los verdaderos aficionados un fuerte deseo de entenderla, de comprender las intenciones del maestro, de captar la naturaleza de la obra, de averiguar el origen de la escuela y el proceso de formación de la misma.<sup>1434</sup>

En este sentido, a la hora de analizar el papel del lector de memorias de Baroja, se hace necesario referirse a la cuestión del género autobiográfico como representante de estos géneros fronterizos. Carmen Bravo señala que en el caso de Baroja, con la serie *Desde la última vuelta del camino*, muchas veces es difícil deslindar la frontera entre memorias y autobiografía.<sup>1435</sup> Ahora bien, la cuestión estaría en dilucidar qué diferencia existiría entre sus escritos autobiográficos, de rasgos similares a los de un texto narrativo pero cuyo discurso queda autenticado en virtud de un pacto de lectura que interpreta lo leído de forma veraz, y su concepción de la novela. La pregunta que cabría hacerse en este punto es si los textos pertenecientes al género didáctico-ensayístico son, de algún modo, el resultado evolutivo de la novela proteica cultivada por Baroja:

Conviene hacer un pequeño reparo ante esta costumbre barojiana de transferir párrafos enteros de sus novelas a sus recuerdos autobiográficos. Para muchos críticos este hecho comprueba el carácter documental, poco inventivo de la novela del vasco. Habría que comprobar si la ficción de Baroja es tan autobiográfica como se cree comúnmente o si las memorias no son más bien una novelización de la realidad vivida. A los setenta y cinco años, no sorprendería nada que Baroja se hubiera olvidado de muchos datos y que entremezclara el recuerdo lejano con la versión ficticia.<sup>1436</sup>

Nuestro escritor se adelanta con su obra a los resultados de la teoría literaria actual, que ve la confesión, la biografía, la carta, lo autobiográfico en suma, como un género especial, debido a que puede determinar la forma de la novela.<sup>1437</sup> Igualmente, los comentarios e ideas de Baroja que hacían inconfundible una novela suya bien

---

<sup>1434</sup> Schlegel, F.: "Diálogo sobre la poesía", *Obras Selectas*, cit., p. 65.

<sup>1435</sup> Bravo, C.: "El arte de la autobiografía", en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, II, Montoya Martínez, J. y Paredes Núñez, J. (eds.), Universidad de Granada, 1985, pp. 65-74, p. 73. La autora explica que esta dificultad para diferenciar ambos géneros viene originado porque el género autobiográfico representa, en sí mismo, todos los géneros literarios. "La biografía y la autobiografía son historia, poesía, cuento, ensayo, crítica, erudición y filosofía, un vasto mundo complejo, abarcador, en que se entrelazan todas las manifestaciones literarias que acostumbramos a separar en géneros." *Ibidem*, p. 67.

<sup>1436</sup> Bretz, M. L.: *La evolución novelística de Pío Baroja*, cit., p. 435. Además, la misma autora afirma que la tendencia a experimentar con nuevas formas literarias no desaparece nunca de la obra de Baroja. *Ibidem*, p. 12.

<sup>1437</sup> Pero no sólo las transferencias van de la novela a sus escritos de género didáctico-ensayístico. Andrés Amorós también señala que algunas técnicas de sus memorias pasan, perfeccionadas, a sus posteriores novelas, tales como el punto de vista de un observador atento a la vez que imparcial, y el acento polémico de muchas páginas que "recuerdan al de las memorias." Amorós, A.: "Madrid en la revolución, novela inédita de Pío Baroja", *Ínsula*, núms. 308-309, Madrid, julio-agosto, 1972, p. 6.



podieron constituir lo que al autor más le interesaba exponer cuando llegó a cierta edad. Por último, no se debería obviar que el giro hacia la reflexión interior y el comentario en el que había desembocado la novela barojiana podría ser consecuencia de las directrices dadas por Clarín en el terreno de la teoría literaria decimonónica. La literatura debía dar un giro y para ello tenía dos caminos:

Los reformadores sociales, los de buena fe, los que por real amor a la humanidad aspiran a cambiar la vida pública, corrigiendo sus defectos, buscando en nuevos procedimientos e ideales el progreso de la sociedad, pueden seguir dos caminos. O dedicarse directa, inmediatamente a procurar en la sociedad misma que los rodea ese cambio, esa reforma, sin empezar por examinarse a sí propios y prepararse a su apostolado con la reforma, con el perfeccionamiento de sí mismos; o abstenerse de reformar a los demás, de influir en el medio social, hasta encontrarse dignos de tan magna obra, mediante reforma interior, austera educación del alma, para ponerla en estado de poder servir de veras a la mejora social, merced a obras y acciones que supongan equilibrio moral, lucidez y serenidad de espíritu, fundadas en la virtud sólida, en el dominio enérgico de las propias pasiones. El primer camino es el que suelen seguir la inmensa mayoría de los reformistas, se puede decir que Cristo fue quien enseñó a la humanidad a seguir el segundo, por más que hasta ahora no hayan continuado muchos por tan ardua propedéutica.<sup>1438</sup>

El intelectual de finales de siglo debía emprender una renovación desde dentro; este camino espiritual apuntado por el crítico zamorano, para darle un nuevo impulso vivificador a las letras españolas, desembocaría inevitablemente en una literatura más íntima, cercana a la propia vida del escritor. Pío Baroja en su ensayo *La formación psicológica de un escritor* deja entrever esas influencias de su novela en su propio discurso autobiográfico. Aunque distingue que una cosa es la narración de unos hechos y otra su comentario: “Voy a señalar una serie de hechos y algunos comentarios al margen; por un lado, la dirección de una vida, y por otro, las divagaciones que engendra su carácter (*Ensayos*, II, 1202). El escritor vasco necesita de un nuevo género que genere un entendimiento mutuo entre autor y lector, que dé voz a esa “capacidad de pensar que por naturaleza se posee”<sup>1439</sup> y ofrezca una explicación válida y real para los lectores de los acontecimientos que son narrados como verdad.

Varias veces reconoce en sus memorias que toma datos de sus novelas y que lo mejor de ellas son las partes que considera autobiográficas y que la mayoría de sus personajes eran contrafiguras de él. Juan Manuel Díaz de Guereñu subraya el carácter

---

<sup>1438</sup> Clarín, L. A.: “Prólogo” a *Resurrección*, en *Hacia el 98*, cit., pp. 198-205, p. 204.

<sup>1439</sup> Romero Luque, M.: “Dos visiones del *Quijote* (Unamuno *versus* Cervantes), en *Philologia Hispalensis*, vol. XIX, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 143-158, p. 156.

esencialmente no normativo y personalizado que tiene el género autobiográfico. El que un texto perteneciente al espacio autobiográfico tenga la intención de remitir directamente a lo real y pretenda expresar fielmente lo que el autor quiso revelar de su vida, lleva a pensar que no sea extraño que fuera adoptado por el escritor vasco. Estos rasgos permitían “que Baroja se sintiera a gusto en un género que le ofrecía condiciones expresivas tan cercanas a sus propensiones personales.”<sup>1440</sup> En un ensayo dedicado a la novela dentro de *El tablado de Arlequín* deja muestras de esa concepción evolutiva y dinámica del género novelístico, además de exponer que es un género el cual entabla una nueva relación con el lector:

Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definitiva. Es muy posible, es hasta probable, que varíe, que evolucione y que cambie radicalmente. Ahora, el arte, no considerado como un conjunto de reglas, sino como una aspiración hacia el ideal, será eterno. Por más que la humanidad ascienda por la espiral del tiempo cada vez más arriba, eternamente tendrá un más allá inasequible, al que todas las almas generosas dirigirán sus miradas, y para satisfacer esta ansia del ideal existirá siempre el arte. El arte literario se realizará en el periódico o se realizará en el libro. Yo creo que en el libro. El individuo está por encima de la masa. En el periódico, el escritor va al público; en el libro, el público va al escritor. (*Ensayos*, I, 178)

El escritor era conocido por su habilidad como novelista, pero cuando llega a cierta edad siente la necesidad de hacer esa segunda lectura de su existencia, una reflexión que se torna ineludible para comprender tanto su obra como su vida. Sus memorias constituían una necesidad de meditar sobre lo que había sido esto y de lo que había pretendido con el oficio de escritor. Necesita comunicarse con su público de nuevo y de una nueva forma, y sabe que unas memorias son el género adecuado para hacer que el lector fiel se acerque a ellas y dialogue con él. Baroja ya había escrito muchas novelas en las que como prologuista había llevado al lector al plano ficticio, también había introducido la literatura autobiográfica y memorialística en su novela, para recordar que en el teatro de la vida todo era una ficción, incluso la historia. Sin embargo, le era imprescindible hablarle directamente a su lector. Con este planteamiento, se pueden hacer extensivas las siguientes palabras de Romero Luque sobre el autor de *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Y es que ese receptor, al que Unamuno apela con un cordial “lector mío” —en singular y con posesivo— es siempre una persona, un individuo concreto

---

<sup>1440</sup> Díaz de Guereñu, J. M.: “Las memorias de Baroja: notas sobre la estructura y sentido de un autorretrato”, en *ob. cit.*, p. 136.

que sigue sus palabras como en un itinerario íntimo y al que hace partícipe de sus confidencias. No se dirige nunca don Miguel a un conjunto más o menos uniforme, ni mucho menos a un determinado público. Si él pudiera, imprimiría especialmente el nombre en cada lector en el ejemplar que éste tiene entre sus manos y, como esto es imposible, agrega al sustantivo el posesivo mío. Ignora, pues, nuestro nombre de pila, pero el uso de este adjetivo efectúa una labor especificativa y claramente diferenciadora; los que se acercan a sus libros no son simplemente lectores, masa de un colectivo inconexo, tampoco son receptores ocasionales que, como por sorpresa, se enfrentan a su trabajo, ni responderían al apelativo mostrenco de “curioso lector”. Menos aún, admitiría el rector salmantino la fórmula cervantina con la que se inicia el Quijote, donde se solicita al “desocupado lector” que preste atención a la historia que se sigue, pues Unamuno necesita destinatarios ocupados, y preocupados, para que sus recurrentes ideas caigan como semillas en tierra capaz de dar fruto.<sup>1441</sup>

Al igual que el rector salmantino, y ante la situación de regeneración espiritual necesitada en España, Baroja busca hablar a sus lectores habituales con otro pacto diferente al de la ficcionalidad de la novela. Le urge entablar una comunicación de tú a tú con el lector, que provocara en este preguntas y comentarios tanto de la obra como de su visión del mundo; y esto era únicamente alcanzable mediante sus escritos ensayísticos o sus memorias, géneros referenciales que retratan al hombre de carne y hueso y que, gracias a la comunicación literaria, consiguen erigir un modelo poético para hombres de existencia real y contingente, puesto que “como siempre ocurre con las obras cimeras, son de una inmediatez conmovedora para el hombre de hoy.”<sup>1442</sup> De ahí, que siempre esté atento a los numerosos comentarios que suscita la publicación de los sucesivos tomos de la serie y que escoja aquellas que cree las mejores interpretaciones de su obra y de su persona. Es por esto que introduce en sus memorias artículos sobre él, como el escrito por Emilio Abréu, director de la revista americana *Letras de Méjico*:

La lectura de estas memorias de Baroja adquiere relieve extraordinario cuando hemos leído antes (como me pasa a mí) toda su obra anterior novelística. Ahora es cuando encuentro cabal sentido a sus escritos y también cabal gusto a su estilo. Aquel desenfado en la relación, aquel modo de hilvanar frases y párrafos como sin preocupación alguna, ahora adquiere un mayor sentido artístico. Éste es Pío Baroja; un hombre que se ha dado con íntegra sinceridad. las razones y las sinrazones que emite; los pareceres justos e injustos que nos muestra, los caminos rectos o torcidos que sigue, todo lo que ha hecho como escritor, está condicionado a la naturaleza de su vida; quiere decirse que está determinado por la esencia espiritual y física del hombre (*DUVC*, II, 46).<sup>1443</sup>

---

<sup>1441</sup> Romero Luque, M.: “Dos visiones del Quijote (Unamuno *versus* Cervantes), *ob. cit.*, p. 154.

<sup>1442</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>1443</sup> El artículo finaliza con una descripción del escritor en la que valora su palabra, libre de la retórica que únicamente adorna el discurso, la cual refleja, lo que cualquier escritor modernista perseguía, su manera

El autor es consciente de la necesidad de hallar una expresión sincera y verdadera: “Una cosa desordenada en sí debe dar en su forma, para ser justa, la impresión del desorden” (*Ensayos*, II, 1160). Como la novela del siglo actual, Baroja en su obra aspira a captar el carácter caótico de la vida que le rodea y con esto se adelantará a los rasgos de los novelistas del siglo actual (la forma biográfica, la ausencia de fábula, de inicio y de desenlace cronológico, el final abierto). Todos son aspectos típicos de la novela abierta, tal como Baroja la definió en el prólogo a *La nave de los locos*. Lo humano era “cosa sentida, verdadera, viva” (*Ensayos*, II, 1251) y la literatura debía aparecer con sus mismos caracteres, sólo así se podía encontrar un valor de verdad en ésta que librara al hombre del desesperanzado nihilismo:

No sé claramente lo que es ser nihilista. Supongo que será, principalmente, ser escéptico. Yo no lo soy. Creo en el trabajo del hombre, creo en el valor de la ciencia y de la razón, creo también en la verdad de la literatura y del arte, naturalmente relativa y humana. No estoy tan desprovisto de creencias para sentirme completamente desnudo; es decir, nihilista (*Ensayos*, II, 1251).

Baroja decide ponerse a escribir sus memorias y se resuelve a hacerlo a edad avanzada, cuando su novela acusaba un progresivo abandono del relato de acción a favor del comentario y la reflexión. Don Pío persigue lo mismo que en su creación novelesca, su intención es ensayar un modo personal del libro de recuerdos, que opta por el detalle y la sencillez, alejado de las pretensiones y el aburrimiento de las autobiografías de grandes hombres que conoce y que no le gustan. Va a darle al género su sello personal. Según el autor, cuenta con una vida vulgar, pero esto no es óbice para que resulte amena. Con una teoría de la expresión, focalizada en el detalle y la exactitud, tiene en mente al receptor, puesto que lo que le preocupa es que la lectura de su obra resulte amena.<sup>1444</sup> Estas nociones iniciales establecerán las leyes que rijan la redacción de las memorias. En realidad, no alberga otro propósito que el que se fundamenta en la misma teoría poética que sustenta su arte de novelar y que aparece

---

de sentir: “Vago es aquel que no trabaja porque tiene mucho que hacer. Éste es Baroja. Baroja está pletórico de cosas por hacer y por pensar, y por sentir y por soñar; no tiene, pues, tiempo para ponerse a trabajar en eso que los demás hombres hacen, no para ganar la vida, sino para alejar la muerte. Es un vago que, con el saco al hombro, los zapatos sucios, los pantalones raídos, la faz un poco triste, los ojos interesantísimos, las manos afables, la risa alegre (como de buen vasco) y la palabra libre de toda retórica, va por ahí, camina que te camina, observando lo que siente que debe observar, para luego, por necesidad (necesidad de respiración), referir las cosas con idiomas más claros, más justos, más de él y también más de nosotros. Por eso le entendemos tan bien, por esto nos obliga, no sólo a leer, sino a releer sus obras” (*DUVC*, II, 47).

<sup>1444</sup> “Esto de la amenidad, que a mí tanto me preocupa” dirá cuando menciona la necesidad de que la obra literaria tenga dicho componente por encima de los sucesos que se cuenten (*DUVC*, I, 44).

ampliamente expuesta en sus *Memorias*. Esta obra, que él mismo define de epilodal, es una muestra de lo que la moderna teoría de los géneros engloba dentro de un cuarto género natural, el argumentativo. Las memorias, aunque presenten una “superestructura narrativa”<sup>1445</sup>, si se analiza dicha estructura en profundidad se observa una multitud de recursos argumentativos, mucho mayor, a veces, que la que se encuentran en algunas narraciones ficcionales. Respecto a esto, la profesora Arenas Cruz explica que en estos textos se hace uso de elementos y rasgos de la argumentación<sup>1446</sup> como puede ser una explicación apologética del personaje, la profundización en los rasgos del carácter y la argumentación mediante la inclusión de cartas, conversaciones o citas de autoridad; demostrando así la finalidad persuasiva de estos tipos de texto al perseguir la creación de “una determinada imagen a los ojos del lector.”<sup>1447</sup> Por encima de los hechos, lo que prevalece es la enunciación de la subjetividad, lo que para Weinrich era la “actitud comentativa.”<sup>1448</sup> Si en la macroestructura podría predominar un discurso novelesco al

---

<sup>1445</sup> La superestructura es el orden global resultante de las distintas partes que contiene un texto. Pues bien, los textos autobiográficos presentan una superestructura más narrativa que argumentativa. Véase Dijk, T. A van.: “Superestructuras”, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 141-173, pp. 153-158.

<sup>1446</sup> Aunque su exposición trata sobre el texto biográfico en concreto, es sumamente revelador las características que extrae sobre el funcionamiento pragmático de los textos pertenecientes al género natural de la argumentación: “Animado por una particular intención, no siempre explícita, el biógrafo utiliza multitud de recursos propiamente argumentativos: como los típicos de la argumentación epidictica, es decir, los que inciden en los rasgos del carácter biografiado (*éthos*) y los que buscan impactar en la sensibilidad del receptor, haciendo despertar en él afectos positivos o negativos hacia el personaje elegido (*páthos*). Pero además es muy frecuente la argumentación por el ejemplo, ya sea mediante la inclusión de cartas, discursos o conversaciones del protagonista. Pero además es muy frecuente la argumentación por el ejemplo, ya sea mediante la inclusión cartas, discursos o conversaciones del protagonista, ya sea mediante el relato de los hechos más memorables de su vida.” Arenas Cruz, M. E.: “La biografía como clase de textos del género argumentativo”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, cit., pp. 313-321, p. 318.

<sup>1447</sup> *Ídem*. La profesora Arenas Cruz subraya que el tono apelativo-persuasivo es uno de los principios básicos del género argumentativo: “El último principio básico del género argumentativo es el tono apelativo-persuasivo: el enunciador pretende, mediante la movilización de mecanismos textuales, conseguir la adhesión del receptor a las tesis expuestas y argumentadas; es decir, se trata de textos en los que es clara la intención persuasiva y la búsqueda de una respuesta perlocutiva, ya sea una modificación de la conducta, de las ideas o de los conocimientos.” *Ibidem*, p. 319.

<sup>1448</sup> Weinrich, H.: *Estructuras y función de los tiempos del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 66-71. Es bastante esclarecedora la distinción que hace Weinrich entre lo que él llama el comportamiento narrativo frente al mundo y la actitud comentativa. La diferencia entre el tiempo de narrar y el tiempo de comentar estriba para el autor en lo siguiente: “Lo terrible del suceso narrado no afecta en absoluto, o apenas tiñe, la situación, que, como situación narrativa, permanece por principio relajada. Los sucesos terribles, aunque sólo se remontan al día anterior, quedan como pasados por el filtro del relato perdiendo mucho de su dramatismo. Valga, a la inversa, la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa. En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido; tiene que mover y tiene que reaccionar y su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también en un ápice.” *Ibidem*, p. 69. El autor apunta a que es el compromiso que adquiere el comentador el que lo distingue del narrador: “La escala de las situaciones comunicativas es muy amplia; va desde la confesión más privada hasta la alocución más pública, y no existe otro signo identificable inequívoco en el

haberse producido la ficcionalización del autor y de la vida de este y la articulación de varios episodios en un marco espacio-temporal dando lugar a una trama, todos los actos ilocutivos que lleva a cabo el narrador memorialístico responden a un plan global del que la última responsabilidad es la del autor, cuya intención final es la autodefensa y la creación de una imagen propia para el lector. Así que, todos sus actos de habla funcionarían, en realidad, como un solo “macro-acto de habla.”<sup>1449</sup> El acto ilocutivo, lo que da fuerza al enunciado autobiográfico sería el dar sentido a la vida mediante la escritura, una vez que el autor la ha vivido y puede distanciarse de los hechos para semiotizarlos, hacerlos decibles y comunicables. El discurso autobiográfico es una confirmación de la concepción del espacio y el tiempo que alcanza a la literatura actual donde ambos, según Antonio Garrido aparecen semiotizados: “espacios sentidos íntimamente y convertidos en expresión de un estado de conciencia o una determinada visión del mundo.”<sup>1450</sup> Así, también, lo entendió Baroja:

Si mis interlocutores y yo hubiéramos sido bastante psicólogos para comprendernos unos a otros con exactitud, quizá en vez de defender una tesis, nos hubiéramos definido cada uno a nosotros mismos con absoluta exactitud, y, después de definirnos, no hubiéramos tenido necesidad de discutir. En el fondo, toda opinión, toda tesis, es un alegato y una defensa de sí mismo, de lo bueno y de lo malo que uno tiene (*MHA*, II, 1223).

Por eso, es tan necesario en estos escritos, a diferencia de la novela, el pacto de autenticidad y sinceridad, porque ya el escritor no se satisface con la invención de otro mundo posible que dé vía a nuestras ansias de libertad<sup>1451</sup> y ofrezca alternativas a la realidad circundante, sino que desea aprehenderla, encontrarle un sentido. La literatura autobiográfica aporta una ventana más al horizonte de la ficción y, por esto mismo, la novela se contamina de estas nuevas figuraciones de la realidad, puesto que como medita el escritor Luis Landero: “El relato sirve para que no se pierda del todo lo vivido. En el fondo, es una manera de oponerse a la muerte. Si fuésemos inmortales, quizá no contaríamos historias.”<sup>1452</sup> La argumentación, el comentario, la interpretación

---

comentador que el ser alguien totalmente distinto del narrador. Por su compromiso podrá conocerse.” *Ibidem*, p.70.

<sup>1449</sup> Dijk, T. A. van: *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 333.

<sup>1450</sup> Garrido, A.: *Narración y ficción*, cit., p. 198.

<sup>1451</sup> “Somos narradores por instinto de libertad, porque nos repugna la servidumbre de la propia condición humana en un mundo donde no suele haber sitio para nuestros afanes de verdad, de salvación y de plenitud.” Landero, L.: “¡El cuento o la vida!”, *Entre líneas: el cuento o la vida*, Tusquets, Barcelona, 2001, pp. 75-90, p. 79.

<sup>1452</sup> *Ídem*. Landero indica, además, la poetización de la vida que lleva a cabo la memoria: “En la vida

de unos hechos es el marco global de las narraciones autobiográficas de la literatura del yo, las cuales sólo son posibles a través de la memoria. El mismo Baroja las interpreta de ese modo: “la vida del viejo es recordar. Lo demás es ya poca cosa, recordar es mucho más. Cuando el viejo ya no recuerda y vegeta en su presente pobre y mezquino, se le puede considerar acabado” (*DUVC*, II, 47). Y, algo más adelante, el escritor alude al hecho de que con el presente, aliado de la rapidez del tiempo, resultaría imposible apreciar los hechos de una vida:

Es esa rapidez del tiempo, que es un lugar sin sentido cuando se es joven y fuerte, se convierte de pronto en una realidad, y la suma de los años plúmbeos y pesados da un resultado de cosa ligera y sin peso. [...] La vida de nosotros al llegar a la vejez tiene más de pasado y hasta de porvenir que de presente. Recordamos muchas cosas, esperamos algunas, hasta cerca de la muerte. Pero ¿qué hacemos en el momento actual? Hacemos poca cosa. Recordamos o esperamos. El instante que se nos deshace entre las manos es el que no sabemos apreciar (*Ensayos*, II, 48).

Cuando en sus comentarios críticos afirma que “la novela va muriendo”<sup>1453</sup>, no significa que esté convencido de su desaparición, puesto que defendió con fuerza la vitalidad de ésta frente a la tesis orteguiana de una novela deshumanizada y próxima a su defunción. Más bien, se da cuenta de que la novela que respira el aire de la calle se ha contaminado de vivencias, sucesos y pensamientos que requieren ser expresados en un género abierto que pueda albergar todas las ramificaciones de lo humano. Como espíritu romántico conoce la relatividad de lo histórico y sabe que el tiempo influye en el cambio: “Hay un conjunto de circunstancias imprevistas que escapan a la más fina penetración humana. Nadie sabe cómo se orientará el mundo artístico y literario, no ya dentro de quinientos años, ni aun dentro de cincuenta o de cien. El ambiente varía, la luz del escenario cambia” (*Ensayos*, III, 250). Si la literatura quiere seguir siendo esa parte de la vida a la que el público lector se acerque para sentir “lo que es la síntesis del alma del país” (*Ensayos*, III, 250), debe dar cauce a dichos contenidos; bien mediante la

---

diaria y objetiva, sin embargo, no podemos omitir el tiempo anodino: lo tenemos que vivir todo, minuto a minuto. Pero si uno mira el pasado entonces advierte una trama de episodios significativos. La vida, de pronto, tiene un argumento, y se parece mucho a una novela: el tiempo gris ha desaparecido, o hace las veces de un hilo que uniese las perlas de nuestras mejores o más intensas experiencias. La vida, en el presente, es como un tapiz visto muy de cerca: no vemos sino las minucias y accidentes del entramado, cuando nos alejamos, distinguimos nitidamente sus figuras. Así que la memoria selecciona y poetiza el pasado, y convierte nuestra vida en una obra de arte. Cuando recordamos, la memoria nos está ofreciendo una lección magistral y práctica de teoría literaria, de manejo del tiempo imaginario.” *Ibidem*, p. 86.

<sup>1453</sup> “La novela se va muriendo, poco a poco, entre las manos de los autores, incapaces ya de darle aquel aliento romántico y exaltado que le dieron nuestros antepasados” (*Ensayos*, III, 649). Expone estas ideas en un libro de ensayos el cual lleva como título *Paseos de un solitario. Relatos sin ilación*, tal y como eran construidas sus novelas. (*Ensayos*, III, 634).

aparición de un nuevo género o, como en el caso del Baroja novelista, acudir a la novela que tiene como razón de ser el reflejo de ese espíritu trascendente del que es portador todo ser humano. La novela sólo podía ser la traducción de lo que el autor había visto, aunque la visión estuviera contaminada de subjetividad y, por tanto, de fingimiento, en suma, de invención: “De lo que no he visto con mis ojos, no llego a tener, en general, más que una idea muy vaga e insegura, y no siento deseos de completarla; en cambio, de lo que he visto, mis juicios son rotundos, sin querer, aunque sean falsos” (*DUVC*, II, 50).

Germán Gullón menciona que el cruce entre razón y deseo, entre el ámbito de lo privado y de lo público, supuso una de las mayores contribuciones barojianas a la literatura española moderna. Según Gullón, el escritor vasco entendía el género novela como algo poroso en donde nada le podía ser ajeno: “Baroja metía en sus páginas asuntos que parecían propios de publicaciones científicas, filosóficas o periódicas, con lo que ese ámbito privado que es la novela y su lectura se desnivelaba.”<sup>1454</sup> El escritor vasco intuyó la importancia en su época de la novela al denominarla “libro de batallas” (*Ensayos*, I, 294), pues “bajo su pabellón se encubre todo: filosofía, crítica, pedagogía, sociología” (*Ensayos*, I, 294). Las posibilidades vistas por Baroja del género novelístico constituyen un adelanto a lo que posteriormente confirmó la teoría:

Existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como un todo.<sup>1455</sup>

Baroja con su forma de novelar se posicionó entre los primeros que empiezan a minar la novela consagrada del realismo decimonónico. A menudo, Baroja parece mostrar más interés en escribir sobre la realidad que en representarla estéticamente. Don Pío sabe que el verdadero novelista no necesita completar la realidad mediante adornos retóricos, ni tampoco dándole la espalda a esta, sino que captaba lo esencial del ambiente y se satisfacía con la rememoración de aquellas impresiones intensas recibidas del entorno:

---

<sup>1454</sup> Gullón, G.: “El lector en la casa de la ficción de Baroja (o la novela como un género incómodo)”, *ob. cit.*, p. 17.

<sup>1455</sup> Bajtin, M.: “La palabra en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, cit., pp.77-236, p. 141.



Las mismas impresiones visuales no las conservo con fidelidad y las transformo, sin querer, a mi modo. Si yo recordara tan bien como lo que he visto lo que he leído, quizá no pudiera escribir; pero no me pasa esto, sino todo lo contrario: se me confunden las ideas y llega un momento en que no sé la génesis de mis pensamientos, que me parecen completamente originales (*Ensayos*, I, 484).

A veces, para el escritor, sólo bastaba con la mera reproducción de sus apuntes al natural sobre impresiones selectas y descritas de manera fragmentarias de lo que había observado, puesto que la vida se comportaba caprichosamente de la misma manera. La relación distanciada y disonante entre sociedad y protagonista y unas características formales que daban protagonismo a su visión personal, desordenada y selectiva del medio ambiente, rompen de manera visible con el realismo decimonónico. El cambio en la narrativa finisecular, frente a la novela decimonónica, lo representan a la perfección las obras de Baroja:

La novela realista se basa en una concepción del hombre como ser social, en que la existencia individual se considera inseparable del fondo socio-histórico. Los personajes de Baroja suelen ser bohemios, aventureros, revolucionarios, intelectuales, etc. –gente con poca consistencia que vive al margen de la sociedad–, que entran y salen en la novela sin plan o razón. Constituyen una galería vasta de marginados sociales, caracterizados casi siempre por una amargura o pesimismo que se deriva del hecho de que no ocupan un puesto satisfactorio en la sociedad. De hecho, Baroja desmitifica al protagonista novelesco de tal manera que llega a crear al antihéroe de la ficción contemporánea. Además las resonancias autobiográficas que salen poco veladas en su prosa contribuyen a crear una novela de una expresión subjetiva y lírica, que se convierte en un vehículo para relativizar valores a través de experiencias personales. Si la concepción de la novela realista refleja el sistema de valores, fundado en el racionalismo y la confianza en el progreso material, del capitalismo burgués; la de Baroja proyecta una crisis de confianza en el orden social resultante. Marca pauta para la literatura de este siglo.<sup>1456</sup>

En la novela del siglo XIX el personaje intentaba realizar, aún con sus contradicciones y problemáticas, su idea de libertad de una manera práctica, conforme al entorno en el que vivía; sentía la necesidad de reconciliar lo ideológico con la realidad que le circunda. Pero, para Inman Fox, Baroja llega más allá: “es uno de los primeros novelistas en hacer hincapié en los aspectos irreconciliables –en las contradicciones y ambigüedades– de la sociedad misma.”<sup>1457</sup> Y tal vez es este desacuerdo irreconciliable con un entorno que progresa científica y técnicamente, pero que se olvida del ser humano, lo que provoca el resurgir de un temperamento literario

---

<sup>1456</sup> Inman Fox, E.: “Pío Baroja, hacia un estudio dialéctico de novela y realidad”, *ob. cit.*, p. 29.

<sup>1457</sup> *Ibidem*, p. 33.

que ahonda en el sinsentido de una realidad extraña para el artista. Desde sus primeras novelas, por ejemplo, *La casa de Aizgorri*, se refleja la crisis de aquella clase media española que temía no sobrevivir a la industrialización y ante la que se sentía amenazada de perder su sitio. Una nueva manera de sentir que debía traducirse en una nueva expresión. La novela del XIX ya no interesa porque no es capaz de descubrir aquello que está ocurriendo dentro del hombre de fin de siglo. El mismo Baroja, a la pregunta: “¿De verdad no le gusta a usted nuestra novela del siglo XIX?”, responde que muy poco o nada. Y, ante la insistencia de qué defectos le encontraba, señala el motivo de su rechazo:

El principal: que no me interesan. Dirá usted que este libro está bien construido, que los personajes hablan bien. Quizá sea verdad, pero nada de eso se intercala en mi vida. En cambio, los libros de Dostoievski, de Stendhal, de Nietzsche y otros muchos se han convertido dentro de mí en acontecimientos. Lo mismo me pasa en pintura con algunos cuadros del Greco y de Goya: me parecen sucesos que han ocurrido dentro de mí. Esto es lo que yo reprocho a la literatura española actual, que no me impresiona fuertemente (*Ensayos*, I, 646).

La crisis en todos los ámbitos de la España finisecular, tal como la percibió Baroja, acabó materializándose en su ficción y posteriormente en sus obras no ficcionales. Baroja percibe un cambio en la sensibilidad y se da cuenta de que la estructura de la novela realista no es adecuada para la expresión literaria de esta nueva conciencia. La obra tiene que hablar de la vida e ir a ella, tiene que convertirse en acontecimiento para el lector si quiere seguir siendo un medio eficaz de descripción del ambiente y del espíritu de un momento histórico concreto. La lectura literaria ha de impresionar fuertemente para lograr meterse dentro del receptor; este ha de percibir lo que lee como algo suyo, que alberga en su interior y cree posible o real. El giro con respecto a la novela anterior es el siguiente:

Lo que importa en estas circunstancias ya no es la realidad ni la experiencia subjetiva de la realidad, siempre presente en la novela realista, sino la *subjetividad de la experiencia*. El proceso que se manifiesta en las primeras novelas de Baroja: el desasimiento del realismo decimonónico y su dialéctica coherente entre individuo, realidad e historia, que llega a ser sustituido por una literatura estática, caracterizada por el escepticismo y el subjetivismo.<sup>1458</sup>

La realidad es utilizada más bien como estímulo para descripciones subjetivas de la experiencia y esa experiencia individual se superpone a la realidad exterior o social.

---

<sup>1458</sup> Inman Fox, E.: “Pío Baroja, hacia un estudio dialéctico de novela y realidad”, *ob. cit.*, p. 40.

Esta es percibida desde un punto de vista individual, una “perspectiva unilateral”<sup>1459</sup> que diría Baroja. Es la disarmonía entre lo que ve el espíritu de raíz romántica y su entorno inmediato lo que lleva a Baroja a ensayar una nueva literatura:

Siempre habrá un desequilibrio entre la verdad y la utopía que permita una aventura al que tenga fondo de aventurero. Además, ¿es apetecible que desaparezca todo lo que sea esfuerzo, improvisación y energía? No veo por qué el ideal de la vida haya de ser llegar a una existencia mecanizada y ordenada como una oficina de comercio (*MHA*, II, 441).

El desacuerdo del individuo con su ambiente se canalizó en una nueva forma novelística basada en la experiencia personal, que daba expresión a una sensibilidad caracterizada por el escepticismo, y el subjetivismo frente a los postulados generales de una sociedad positivista y burguesa. Esa nueva forma literaria que tuvo cabida en la novela provocó el origen de otros nuevos espacios literarios dentro de lo autobiográfico y lo memorialístico. Ortega encuentra en Baroja una nueva sensibilidad que la define como una sensibilidad negativa o agresiva frente a la decadente sociedad de su tiempo. Es la protesta del escritor contra la negación de todo ideal implícita en la sociedad positivista y burguesa del siglo XIX y dicha protesta desembocó en unas nuevas formas literarias. De estas, la novela destaca por ser un género que se autoinvestiga constantemente y se revisa incesantemente. Esto sucede así porque se edifica en la zona de contacto directo con la realidad y, sin embargo, para clasificarla como obra literaria, no basta con ello:

Hay que añadirle humanidad, la presencia del hombre que escribe para otro hombre. Y esa es la lucha dramática que Baroja intenta reflejar en sus escritos: la del individuo aislado que es vencido por la marea social masificadora, pero que a pesar de ello sigue luchando. Baroja ha reducido al mínimo la barrera que separa al escritor del lector –el tono–. Ha destruido también la barrera que separa al creador del receptor –el contenido, el tema–. Con esto la relación se hace directa y el interés primordial de la obra literaria es el problema humano general, la realidad inmediata común y no entelequias abstractas e irreales. Baroja se dedica a recoger la vida en sus escritos, tomando como base la verdad.<sup>1460</sup>

Por eso, la novelización de otros géneros no supone subordinación; sino la liberación de los mismos de todo lo que es convencional y frena su propia evolución.

---

<sup>1459</sup> “-Usted tiene una visión unilateral –me dice. -No conozco a nadie que la tenga bilateral. -¿No se pueden comprender al mismo tiempo los dos términos de una cuestión? -Sí. Lo que no se puede es querer dos cosas que se niegan una a la otra” (*Ensayos*, I, 646).

<sup>1460</sup> Ynduráin, D.: “Teoría de la novela en Baroja”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 233, LXXVIII, Madrid, mayo, 1969, pp. 355-388, pp. 387, 388.

Asimismo, la autobiografía, forma que nace aneja al acontecimiento socio-político, surge en la época clásica como forma literaria que tiene que ver con la vida pública y permite introducir en el plano artístico de la novela momentos esenciales de realidad.<sup>1461</sup> Son los escritos autobiográficos los que ponen a nuestro alcance “tanto claves aclaratorias de variados aspectos científicos como, sobre todo, el descubrimiento de la faceta humana de tan insignes hombres.”<sup>1462</sup> De manera que, la obra barojiana se convierte en paradigma de una nueva concepción de la novela que empieza a germinar, en opinión de Aguiar e Silva, en la penúltima década del siglo XIX: “una novela fundamentalmente preocupada por el desarrollo de la sutil complejidad del yo, y que intentaba crear un nuevo lenguaje capaz de traducir las contradicciones y el ilogicismo del mundo interior del hombre.”<sup>1463</sup> Así, a finales del período decimonónico se vio la necesidad de que el novelista iniciara un nuevo camino en su labor: la exploración dentro del espacio interior del alma humana. Esto trae como consecuencia que la narración novelesca se diluya dentro de nuevas formas muy cercanas a la reflexión filosófica que provocan la aparición de una novela moderna de tipo psicológico, donde se indaga el sentido y la utilidad tanto del escritor como de la obra que está produciendo. Todo esto, junto con el anhelo de expresar la vida realmente auténtica del ser humano, conduce a que la novela moderna “se construya frecuentemente a base de una memoria que evoca y reconstruye lo acontecido.”<sup>1464</sup>

Por esto, las nuevas técnicas de construcción de una novela que es proteica, sirven para dar cuenta del nuevo rumbo tomado: el desnudo de la subjetividad y el desvelamiento de una realidad espiritual tan verdadera e, incluso, más auténtica que la física. Dichos procedimientos estilísticos visten a la novela con el ropaje genérico de la confesión, los diarios, la autobiografía o las memorias. En opinión del profesor Aguiar e Silva, cuando la novela se escribe en primera persona, fórmula muy utilizada en la literatura romántica, el yo del narrador se identifica con el personaje central de la novela, “ésta se transforma en una especie de diario íntimo, de autobiografías o de memorias.”<sup>1465</sup> Por lo tanto, el hibridismo achacado a la novela barojiana, su forma

---

<sup>1461</sup> Bajtin, M.: “Las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, pp. 311-484, p. 484.

<sup>1462</sup> Romera Castillo, J.: “El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos”, en *Semiótica y modernidad*, cit., pp. 233-245, p. 241.

<sup>1463</sup> Aguiar e Silva, V.: *ob. cit.*, p. 238.

<sup>1464</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>1465</sup> *Ibidem*, p. 249.

ensayística, cuando no la alusión a que son intensamente autobiográficas, no hacen más que revelar que el escritor vasco desea colocar su obra al nivel de la europea. La novela española no desaparecería mientras siguiera descubriendo los resortes del hombre moderno. Cuando el mundo ficticio se vuelve real para el escritor y se convierte en único asidero frente a una realidad externa hostil, ofrece al hombre de carne y hueso los instrumentos necesarios, ya sea mediante la literatura del yo, ya sea ficción novelesca, ya sea la verdad de la autobiografía por los cuales puede llegar a conocerse, comprenderse y encontrar un sentido a su existencia, esto es, dotarse de identidad para poder realmente ser en plenitud. Y esto puede ocurrir gracias a que el hombre cuenta con la mediación de una literatura del yo, que a veces queda traducida en ficción novelesca y otras veces remite al espacio autobiográfico o a la sinceridad del ensayo. Quizá la literariedad del texto radique en que es en la literatura el ámbito donde se reflexiona sobre el valor del lenguaje y este pueda recuperar su finalidad primigenia. Las palabras de Isabel Morales, aunque referidas a una novela del profesor Hernández Guerrero, sintetizan a la perfección esta idea:

Con esta novela, el autor se descubre a sí mismo y nos descubre a los demás, pero, también, traslada a la literatura el ejercicio de la reflexión sobre el valor del lenguaje como elemento esencial y eficaz que significa, que transforma, que identifica al ser humano. Una herramienta versátil y valiosa, que nos proporciona paradójicamente, la oportunidad de aprehender el mundo o aislarnos de él y que nos brinda, al mismo tiempo, innumerables formas de conocernos y reconocernos a través de los demás.<sup>1466</sup>

Para el escritor vasco lo que un lector buscaba en la lectura podía responder a diversos fines, ahora bien, y volviendo a dejar constancia de su concepto de obra literaria como un circuito comunicativo, estos fines se alcanzaban siempre y cuando fueran los resultados que había querido obtener “el lector al leer” (*Ensayos*, II, 385). Uno de ellos, la “lectura para obtener conocimientos de la vida y del mundo de índole psicológica, interior” (*Ensayos*, II, 385), constituía, sin lugar a dudas, el fin principal de sus escritos autobiográficos que se anclaban en la realidad cotidiana y en la búsqueda de la sindéresis.<sup>1467</sup> Con este objetivo, y aunque comprende que todo acercamiento a la lectura depende de los intereses del lector: “cada cual elegirá según sus gustos y

---

<sup>1466</sup> Morales Sánchez, I.: “De la crítica a la escritura”, *ob. cit.*, p. 264.

<sup>1467</sup> “Esta palabra es sinónima o casi sinónima de conciencia, sabiduría, discernimiento, juicio, sentido, cordura, moderación, prudencia, circunspección, perspicacia y capacidad natural para juzgar bien las cosas” (*Ensayos*, II, 402).

aficiones” (*Ensayos*, II, 407) y no duda en recomendar libros ensayísticos o de literatura no ficcional en general de sobrado reconocimiento:

Con fines de conocer la vida, las obras más señaladas creo que son: los *Pensamientos*, de Marco Aurelio; *Los siete libros*, de Séneca; el *Manual*, de Epicteto; los *Anales*, de Tácito; los *Ensayos*, de Montaigne; el *Oráculo manual*, de Gracián; las *Máximas*, de La Rochefoucauld; los *Caracteres y anécdotas*, de Chamfort; los *Aforismos sobre la felicidad en la vida*, de Schopenhauer, y *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche (*Ensayos*, II, 407).

Marca distintiva de todo relato autobiográfico o de memorias es la identidad entre autor, narrador y personaje. Esta identidad implica forzosamente las relaciones entre lo ficticio y lo real, la búsqueda de la verdad en las líneas de una vida que tienen como sostén la ficción.<sup>1468</sup> El intento del propio Lejeune constituye uno de los esfuerzos más importantes para “reintroducir al autor en el ámbito del texto narrativo, puesto que el que dice yo en el relato –sea el narrador o el personaje– es al mismo tiempo el que vive realmente en el mundo objetivo, el que cuenta su vida y el que ha vivido determinados acontecimientos en un tiempo anterior.”<sup>1469</sup>

Por su parte, el profesor Garrido Domínguez, siguiendo a Genette, propone las siguientes funciones del narrador: narrativa, de control o metanarrativa, comunicativa, testimonial e ideológica. Con respecto a esta última, aclara que la función ideológica está fundamentada sobre la evaluación hecha por el narrador sobre la acción. Esta facilita el afloramiento del discurso autorial y representa, según el autor, “la invasión de la historia por el comentario, de la novela por el ensayo, del relato por su propio discurso.”<sup>1470</sup> Si consideramos el discurso autobiográfico como un texto narrativo aparecen las voces que desconfían de la verdad de unos hechos que se narrativizan, de la autenticidad de una persona que se fictiviza en el papel de un narrador; de modo que la capacidad narrativa, según Hayden White, da significación a un conjunto de hechos relatados. Tradicionalmente, se ha diferenciado la narración literaria de la histórica porque esta pertenecía al ámbito de lo realmente sucedido. Sin embargo, las últimas

---

<sup>1468</sup> El escritor Corrales Egea indica que en el caso de Baroja la correspondencia entre ficción y vida “permite no sólo el empleo simultáneo de novela y biografía, sino incluso la posibilidad de rectificar o concretar datos biográficos a partir de los personajes de las novelas. El ajuste entre verdad y ficción es tal, que muchos años después, al evocar su vida en las memorias, pueden pasar páginas enteras de las novelas a la autobiografía.” Corrales Egea, E.: “Tras los pasos de Baroja en Londres”, *Ínsula*, núms. 308-309, XXXVIII, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 5-6, p. 5.

<sup>1469</sup> Garrido Domínguez, A.: *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993, pp. 240-246.

<sup>1470</sup> *Ídem*.

investigaciones señalan el carácter pragmático del texto histórico, pues es un texto narrativo y lo que contiene, más bien, es el efecto de realidad, es decir, inteligibilidad, pero no propiamente realidad:

El relato más realista que podamos imaginar se desarrolla de acuerdo con vías irrealistas. Esto es lo que se podría llamar la ilusión referencial. La verdad de esta ilusión es esta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo 'real' retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo.<sup>1471</sup>

Por eso, “los hechos y acontecimientos existen en cuanto que pertenecen a una narración o, también, como veremos, será en la narración donde habrá que descubrir los hechos y acontecimientos.”<sup>1472</sup> Según estas palabras de Jorge Lozano, la narración lejos de ser forma en el discurso histórico, “se convierte en el alma misma de la historia, ordenando el material y dando vida a lo que yacía en manos del historiador, antes de la narración, muerto.”<sup>1473</sup> Es más, el que se hayan aplicado los instrumentos de análisis de la retórica a la historiografía ha mostrado que en el fondo “la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es ‘una historia’, una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir.”<sup>1474</sup> Ahora bien, “¿qué tipo de comprensión da la narrativa de la naturaleza de los acontecimientos reales? ¿Qué tipo de ceguera con respecto a la realidad se desvanece mediante la narratividad?”<sup>1475</sup>

En numerosas ocasiones el escritor vasco se pregunta sobre qué se puede saber del mundo, de la esencia de las cosas y él mismo reconoce que no se llega a saber

---

<sup>1471</sup> Barthes, R.: “El efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje*, cit., pp. 179-187, p. 186. Asimismo, en otro artículo afirma el mismo crítico francés que el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla: “La estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones, se convierte en signo y, a la vez, prueba de la realidad. El signo de la historia, de ahora en adelante, es mucho menos lo real que lo inteligible.” Barthes, R.: “El discurso de la historia”, *El susurro del lenguaje*, cit., pp. 163-177, p. 175, 177.

<sup>1472</sup> Lozano, J.: *El discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987, p. 114

<sup>1473</sup> *Ibidem*, p. 115. Y para confirmar su postura recuerda el discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia el 13 de mayo de 1893 de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien apuntó lo siguiente: “como si la forma fuera mera exornación retórica y no el espíritu y el alma misma de la historia, que convierte la materia bruta de los hechos y la selva confusa y enorme de los documentos y de las indagaciones en algo real, ordenado y vivo.” *Ídem*.

<sup>1474</sup> Vattimo, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 16.

<sup>1475</sup> White, H.: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 21.

nada.<sup>1476</sup> Su posición se dirige hacia la imposibilidad de conocer un hecho en sí, “los acontecimientos pasan por delante de nosotros como máscaras con su antifaz” (*Ensayos*, III, 199), y hacia las hipótesis de las que necesariamente está hecho el conocimiento histórico: “la historia es como una novela y seguirá siéndolo, y la verdad histórica no tiene ningún valor” (*Ensayos*, III, 199). Por ello, Baroja defiende la fecundidad de la mentira, esta es más vital y necesaria para la vida: “cada día está uno más convencido de la fecundidad de la mentira y de la aridez de la verdad para la fantasía y para la vida” (*Ensayos*, III, 224). El escritor vasco, influenciado por sus lecturas kantianas entiende que aunque la ciencia se empeñe en ser objetiva y describir la cosa en sí, esta sólo se hace inteligible a través de los sentidos y cuando es traducida en signos que la mente humana es capaz de descifrar: “Nada llega a la inteligencia que no pase por los sentidos. Podemos estar rodeados de efluvios, de corrientes de todas clases, pero mientras no se conviertan en signos no los podremos entender” (*Ensayos*, III, 224). Para Carlos Longhurst estas ideas barojianas son la huella dejada en Baroja por la filosofía schopenhaueriana, la cual dedicó un considerable esfuerzo para probar la superioridad de la literatura sobre la historia. Schopenhauer arguye que el historiador se ocupa de la verdad fenoménica, es decir, de acontecimientos externos percibidos por los sentidos, y no de la verdad interna, que es lo realmente importante. En la historia, lo fenoménico pierde su significado interno. La poesía es más valiosa en nuestra búsqueda del conocimiento humano, porque “la historia se detiene en el nivel de los acontecimientos externos”<sup>1477</sup>; pero “la literatura va más allá de las meras circunstancias externas para cavar más hondo en las raíces de los acontecimientos, es decir, en el hombre en sí.”<sup>1478</sup>

Baroja expone en su obra que el deseo mismo de completar unos acontecimientos y darle significación ética, ya está desvirtuando la verdad de esos hechos. Así que si como alega White toda narración es una especie de alegoría, apunta a una moraleja o dota a los acontecimientos, reales o imaginarios, de una significación

---

<sup>1476</sup> “¿Qué sabemos del mundo y de la vida? Sobre todo de la esencia de las cosas no sabemos nada. Probablemente nunca se sabrá nada. *Ignoramus ignorabimus*” (*Ensayos*, III, 198). De ahí que justifique la actividad intelectual de pensadores como Plutarco y Séneca, que extraen pensamientos y sentencias para “llegar a conocimiento del hombre en general” (*Ensayos*, III, 201).

<sup>1477</sup> Longhurst, C.: *Las novelas históricas de Pío Baroja*, cit., p. 151.

<sup>1478</sup> *Ídem*. Es por esto que Longhurst se reafirma en su idea de que el punto de vista de Schopenhauer es el mismo que el de Baroja. El escritor vasco admite la existencia de un progreso que es puramente material, pero no hay un progreso en un sentido moral: “El pensamiento de Schopenhauer es el mismo que encontramos en Baroja: ¿de qué sirve el progreso material si el elemento de verdadera importancia, el moral, permanece inmóvil?” *Ibidem*, p. 153.



que no poseen como mera secuencia, parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa fáctica o ficticia “tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos que trata.”<sup>1479</sup> Según White, “la trama de una narración impone un significado a los acontecimientos”, de manera que estos solo son reales en la medida en que pueden ser recordados y se les puede dotar de una secuencia espacial y cronológica. Esta capacidad de significar y representar los acontecimientos crea, en virtud de esa coherencia y cierre de los sucesos que ofrece la narratividad, una imagen de la vida que “es y solo puede ser imaginaria.”<sup>1480</sup>

Así, tanto el discurso histórico como el mítico o el ficcional comparten lazos de unión en su objetivo de referencia al mundo real. La trama es la encargada de configurar una secuencia comprensible de los acontecimientos naturales “a fin de representar simbólicamente lo que de otro modo sería inexpresable en el lenguaje, a saber, la naturaleza inevitablemente aporética de la experiencia del tiempo.”<sup>1481</sup> Esto no debe llevar a afirmar la indistinción del discurso histórico de la ficción literaria, desde Aristóteles se dejó diferenciados sus objetos, pero sí hay que ver cómo ambos discursos comparten la características de ser simbólicos compartiendo un referente común: dar cuenta de la experiencia humana en el discurrir del tiempo. Un enigma que no puede resolverse por la razón lógica y abstracta, sino que es mediante la configuración simbólica narrativa por la que el esfuerzo humano intenta captar la totalidad de la vida. Si los símbolos son ideas convertidas en objetos sensibles “que se han transformado en una cruz o una media luna y que le dan fisonomía e identidad a una cultura o colectividad”<sup>1482</sup>, la novela ensayística o los escritos autobiográficos son el símbolo adecuado para indagar en el hombre por dentro, le restituye su identidad e investiga esa zona inexplorada que llegar a dar sentido a su existencia. Baroja lo comprendió así y le auguró larga vida a la novela por eso escribió respecto a la importancia vital del símbolo en la vida humana:

La bandera no es más que un trapo de colores. Morir por ella es morir por una percalina. Claro que sí; la bandera es un trozo de tela, es un trapo, pero es un trapo que puede significar mucho aun fuera de toda apoteosis retórica y patriótica. Para el soldado que vaya despistado y perseguido por el campo

---

<sup>1479</sup> White, H.: *El contenido de la forma*, cit., p. 29.

<sup>1480</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>1481</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>1482</sup> Paz, O.: “Nosotros: los otros”, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, en *Obra poética (1935-1998)*, VI, cit., p. 603.

enemigo y encuentre su bandera clavada en un baluarte, la bandera no es un trazo insignificante; sabe que allí está su salvación y su refugio. La bandera será para él toda la percalina de colores que se quiera, pero será una percalina de una importancia vital. Generalizando el juicio simplista y un poco ramplón del profesor que niega la importancia espiritual de la novela, la literatura en general no tendría tampoco ninguna. ¿Para qué ocuparse de las aventuras de un loco que no ha existido, como Don Quixote? ¿A qué hablar de los pensamientos de un neurasténico que tampoco ha existido, como Hamlet? ¿Qué valen los sufrimientos supuestos del joven Werther ante un dolor de muelas ni las vicisitudes falsas de Robinson Crusoe ante las de un señor que ha perdido el tren? Es, sin disputa alguna, mucho más importante que *Hamlet*, que *Don Quijote* y que *Werther* un manual de cocina, al menos si es práctico, y la gente que piensa así debe preferir el calarse dignamente el gorro blanco del cocinero que no el birrete con pompón de colores del profesor. Yo creo que la novela tiene mucha vida aún y que no se vislumbra su desaparición en el horizonte literario previsto por nosotros (*MHA*, II, 1227).

Es por esto que el debate establecido para dilucidar en qué consistiría la literaridad de una obra que la separase de otro discurso no literario se vuelve un terreno espinoso en el que ha de entrar de lleno para su esclarecimiento el teórico de la literatura. Gerard Genette, en su libro *Ficción y dicción*, habla de dos tipos básicos de literariedad: la del relato ficcional, de contenido imaginario y de régimen constitutivo de literaridad constante, de modo que un texto ficcional siempre es literario; y el relato factual o de dicción, articulado por un criterio formal, donde el acento se pone sobre el mensaje verbal. No obstante, los límites no siempre son tajantes, y, como apuntan Ángel Basanta y Ángel Loureiro, si algo es evidente en el campo de los estudios autobiográficos, tradicionalmente adscritos al ámbito factual de los hechos, es:

Que ni la vida, ni la identidad, ni la escritura del yo –los tres componentes de la palabra autobiografía– pueden entenderse ya a partir de concepciones tradicionales, por lo que una obra autobiográfica contemporánea lúcida tiene que, de alguna manera, adentrarse en territorios inexplorados, ofrecer otras alternativas, transgredir lo consabido.<sup>1483</sup>

Genette concluye que los textos autobiográficos son relatos fácticos (no ficcionales) y su literaridad queda condicionada por una operación estética subjetiva y siempre revocable, es decir, queda relegada al libre juicio estético del receptor, frente a los relatos ficticios, cuyo régimen constitutivo de literaridad es constante y está “garantizado por un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales.”<sup>1484</sup> Sin embargo, las diferencias no son fácilmente encontradas entre un tipo

---

<sup>1483</sup> Basanta, Á. y Loureiro, Á.: “La autobiografía desde 1975”, *Ínsula*, núms. 589-590, enero-febrero, Madrid. 1996, pp. 9-11, p. 11.

<sup>1484</sup> Genette, G.: *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 7.

de texto y otro. Alicia Molero trata en uno de sus artículos sobre los sujetos literarios que existen en la creación biográfica. Para la autora:

Cuanto más penetre el autor en el mundo del personaje y mayor entusiasmo despierte en él el material que tiene entre manos, más susceptible de creatividad puede ser un discurso que alcanza pleno sentido más allá de la función referencial.<sup>1485</sup>

El texto autobiográfico pende, pues, tanto del juicio subjetivo de un autor como del lector que le otorgue un estatuto de ficcionalidad o de referencialidad. Mediante el pacto autobiográfico quedan autenticados unos hechos y considerados como verdaderos, ya que, formalmente, la literariedad del mensaje autobiográfico podría ser igual a la que habita en un texto convencionalmente visto como ficcional. No obstante, consideramos que los textos pertenecientes a la literatura autobiográfica son claramente literarios siempre y cuando sean entendidos desde la perspectiva señalada por Claudio Guillén, quien resaltó la literariedad de un género que se crea como “cauce de comunicación.”<sup>1486</sup> Eduardo Nicol, ejemplificándolo con el ensayismo orteguiano, muestra que estos textos fácticos pertenecen al ámbito literario, constituyéndose en la forma adecuada para pensar y expresar un pensamiento. “Las reglas del arte imponen al ensayista la obligación de exponer algún pensamiento.”<sup>1487</sup> Serán textos, entre la pura literatura y la pura filosofía, que pretenden el descubrimiento de la verdad, no mediante una relación solitaria del sujeto consigo mismo, sino a través de un acto de relación intersubjetiva: “Es una relación del sujeto con el otro sujeto, sobre la base de la misma realidad que les es común a ambos.”<sup>1488</sup> Y expone, tomando a Ortega como ejemplo,

---

<sup>1485</sup> Molero de la Iglesia, A.: “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, en *Biografías literarias*, cit., pp. 525-536, p. 528. Nótese como para la autora el texto biográfico es esencialmente de naturaleza creativa, es decir, literaria: “La biografía literaria, que empezó por condicionar lo histórico a los intereses artísticos, privilegiando la estructura novelesca para dar mayor unidad y sentido al personaje en el XIX, se halla ahora sumergida en una mezcla de modos discursivos y tipos de texto que, desfigurando la intención textual, prueban a desintegrar la imagen única, pluralizando el sujeto biográfico.” *Ibidem*, pp. 534, 535. Recuérdese en este punto la modernidad del pensamiento barojiano en estas cuestiones de teoría literaria. Ya se vio cómo el escritor al ensayar la novela histórica en el personaje de Aviraneta, introducía en dichas memorias una multiplicidad de narradores que ofrecían múltiples perspectivas diferentes a la imagen oficial que se daba del conspirador en los documentos históricos.

<sup>1486</sup> Guillén, C.: “Los géneros epistolares”, *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 294-304, p. 297. Entender el género como un cauce de comunicación es darse cuenta de que este puede modificarse o cambiar dependiendo del contexto histórico en el que se encuentre: “La reflexión interhistórica dispone, pues, de una primera interrogación: ¿cuáles son los géneros literarios a los que en determinado período histórico –a diferencia de otros– conduce un mismo cauce de comunicación?” *Ibidem*, p. 298.

<sup>1487</sup> Nicol, E.: *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, Madrid, 1961, p. 209.

<sup>1488</sup> *Ibidem*, p. 227.

una idea clarificadora de los motivos que llevaron al filósofo a escribir ensayos, y que sirven para dilucidar, por analogía, el porqué Baroja se decidió a escribir sus memorias:

La propensión espontánea de su pensamiento a buscar formas de expresión personales hubiese encontrado en las memorias un género más apropiado aún que el ensayo. Porque sus memorias no hubieran sido simplemente un relato de anécdotas o de sentimientos, sino una especie de biografía de ideas: una historia de sus reacciones personales ante los pensamientos ajenos y las personas de los pensadores, enriquecida por una vena satírica muy fresca, aunque un poco sarcástica; una crónica de las ideas propias, y de cómo habían ido apareciendo en su mente, y en relación con qué propósitos vitales; de cómo se habían ido desarrollando y evolucionando, y qué incidencias subjetivas y sociales se habían presentado en su itinerario. Las memorias sí permiten la implicación del hombre en la idea, porque en ellas no se trata de la verdad de la idea, sino de la vida misma del hombre, y la verdad está bien cumplida en el puro relato de esa vida.<sup>1489</sup>

Por su parte, Ángel Loureiro desplaza el problema epistemológico de la autobiografía como discurso verdadero de una vida al modelo performativo: “Tanto las dificultades que encuentra la crítica a la hora de considerar la autobiografía como género primordialmente cognoscitivo, como las objeciones de De Man a tal modelo, son superadas si consideramos la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético.”<sup>1490</sup> Se trata de una concepción ética de la autobiografía que se apoya en las tesis de Levinas para quien la ética es *prima philosophia*. Para Levinas, la constitución del yo comienza en su relación con el otro, “en una intriga ética anterior al conocimiento.”<sup>1491</sup> La autobiografía se sitúa en un plano ético anterior a toda construcción social. Una responsabilidad del autor hacia el otro que antecede a todo acuerdo legal o moral. Es decir, toda autobiografía, aunque discurso que construye una vida, y que, por lo tanto, no es una reproducción exacta de la realidad, encuentra su verdad más allá del texto; un realismo intencional<sup>1492</sup> que surge del pacto entre un autor que cree sinceramente en su verdad y la expone como modelo de vida ante los demás y un lector que toma el discurso como verdadero. El yo solamente puede realizarse en diálogo con los otros, a

---

<sup>1489</sup> *Ibidem*, p. 240, 241.

<sup>1490</sup> Loureiro, Á.: “El rehén singular y la oreja invisible”, *ob. cit.*, p. 135.

<sup>1491</sup> Levinas, E.: *Outside the Subject*. Cfr. Loureiro, Á.: “El rehén singular”, *ob. cit.*, p. 136.

<sup>1492</sup> Villanueva, D.: *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp. 142, 143. Villanueva deja la responsabilidad final del realismo intencional a los lectores, y comenta al respecto: “La paradoja está en que el realismo depende más de aquello que le falta al texto que de lo que el texto ya tiene. [...] La defensa, inexcusable, de la autonomía del universo intencional no exige, empero, la negación de que la literatura habla de la realidad a sus destinatarios o, por decirlo de otra forma, que los hacen hablar de su realidad a la literatura.” *Ibidem*, pp. 124-126.

quienes el texto autobiográfico se dirige y que convierte esa construcción discursiva en un acto ético:

As saying, autobiography is an ethical act, and for this reason the subject constituted *through* the discourses that integrate the autobiographical text is also constituted *in* the autobiographical act as a response an a legacy to the other. While the discourses that compose an autobiography can be questioned and, with enough temporal perspective, ultimately show their conventional nature, the ethical structure of address inherent to autobiography as saying guarantees that autobiography is never a fiction, no matter how distorted the narrative can be or how wrong or naïve the writer's assumptions are about the nature of language and the restorative efficacy of the autobiographical enterprise.<sup>1493</sup>

Esa responsabilidad que constituye al sujeto como un rehén irremplazable del otro se manifiesta diariamente en la obligación hacia los demás, ante la imposibilidad de mantenernos indiferentes ante las desgracias y caídas del vecino. Por eso, cumplir en un momento dado el horizonte de expectativas del otro, apoya la idea de Arnold Rothe de insistir en la preponderancia del sistema de los géneros literarios sobre el que es proyectada la obra por parte del lector. Se trata de un sistema de convenciones (estructura, tema, materia, valores) sin el que una obra sería incomprensible. Es el sistema de los géneros, quien se sitúa así en primer plano en el conjunto del horizonte de expectativas, y el que tiende a relegar a un segundo plano los elementos individuales de la lectura: “Es la tradición del género que sigue una obra, tradición conocida por el público, la que permitirá reconstruir el horizonte de expectativas de este último.”<sup>1494</sup> El realismo en la obra literaria es cointencional, consecuencia de lo que autor y lector hayan perseguido conseguir con la acción comunicativa que pone en marcha todo género literario. No hay dato formal en el texto que lleve a justificar un realismo como más verdadero que otro. Baroja, conocedor de los distintos fines que puede alcanzar una obra literaria, reconoce que la diferencia fundamental entre la verdad de una autobiografía y la de una novela se encuentra en el pacto acordado entre autor y lector. Mientras que en sus memorias expone repetidamente que lo que escribe es sincero, y que el lector va a encontrar en sus escritos autobiográficos la verdad de lo que sintió y vivió; refiriéndose a la novela considera que ésta se escribe con otra intención y, por lo tanto, conlleva diferente resultado pragmático:

---

<sup>1493</sup> Loureiro, Á.: *The Ethics of Autobiography*, Vanderbilt, University Press, 2000, p. 20.

<sup>1494</sup> Rothe, A.: “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en *Estética de la recepción*, cit., p. 21.

Cada uno de estos señores contó lo que sabía, y con las dos versiones arreglé yo esta historia. Es seguramente muy probable que, al recordar y transcribir el relato que contaron a medias M. Martín, el empleado de la agencia de navegación, y el capitán Taillepiéd, haya confundido los datos, las fechas y los lugares, y que haya equivocado yo el nombre de una aldea con el de una persona y haya estampado algún que otro absurdo, o algún que otro anacronismo; pero quizá todo ello es poca cosa en una relación como ésta, cuya finalidad principal es ayudar a pasar el tiempo (*OC*, VII, 63).<sup>1495</sup>

Mientras que los discursos que componen una autobiografía pueden ser cuestionados y, con suficiente perspectiva temporal, muestran su naturaleza convencional, la estructura ética de comunicación garantiza que la autobiografía nunca es sólo una ficción. Debemos verla como un acto performativo y no únicamente como una operación cognoscitiva. A la misma conclusión llega el profesor Moreno Pedrosa en el estudio de la poesía de Antonio Carvajal al preguntarse por la existencia de algún sentido para el mundo, el hombre y su muerte, más allá de la propia obra. Esta posibilidad en el escritor la capacidad de renovarse en la vida y la obra de los otros. El escritor sienta las bases de su visión del mundo y, a través de sus obras, se perpetúa su sistema de valores.<sup>1496</sup> Y, además, que este pueda ser transmitido a los demás “constituye de algún modo, una manera de burlar los límites establecidos por su condición mortal.”<sup>1497</sup> Un desplazamiento del estudio de la autobiografía del terreno de lo epistemológico, como gnososis del yo, al de lo discursivo y de lo ético evita los problemas a los que se enfrentan aquellos que postulan que el momento de mayor verdad de la autobiografía reside en la escritura, y siguen considerándola como acto cognoscitivo; y, al mismo tiempo, podemos soslayar la desfiguración planteada por De Man a toda consideración epistemológica de la autobiografía; puesto que, para la teoría deconstruccionista, como ya se ha tratado en este trabajo, el lenguaje no tiene capacidad referencial, las palabras no se refieren a las cosas, y es esencialmente retórico. Como consecuencia de esto, llegar al fondo o verdad de los hechos a través del lenguaje resultaría algo imposible:

---

<sup>1495</sup> El lector de novelas no exige responsabilidad al autor sobre la verdad o falsedad de los hechos narrados, lo que sí hace un lector cuando acepta el pacto autobiográfico e, incluso el histórico, como ejemplifica magníficamente Baroja en el papel del personaje Procopio Pagani en *El hotel del cisne*. Cuando este es nombrado historiador oficial, la gente del pueblo le rehuía por miedo a verse reflejados en sus libros, lo que no sucedería cuando el autor se decide a contar los sueños del personaje: “Al llegar al pueblo he visto que mucha gente echaba a correr despavorida, porque decía que yo los iba a sacar en algún libro” (*OC*, VIII, 282).

<sup>1496</sup> Moreno Pedrosa, J.: *Poesía y poética de Antonio Carvajal*, Padilla Libros, Sevilla, 2007, p. 235. Dos de los aspectos del compromiso moral de la poesía de Carvajal se hace extensible para la autobiografía, ya sea en su forma ensayística, autobiográfica o memorialística: “prestar su palabra a los que no la tienen [...] y la pervivencia de los valores en que siempre ha sustentado su vida [...] y el arte como la vía perpetua de mejora personal y colectiva.” *Ibidem*, p. 243.

<sup>1497</sup> *Ibidem*, p. 235.

El efecto especular de la autorreflexión a través del cual una obra de ficción afirma, en su propia manera de existir, su ruptura con la realidad empírica, su divergencia como signo de un significado cuya existencia depende de la actividad constitutiva de este signo, caracteriza la obra literaria en su esencia. Es siempre contra la afirmación explícita del escritor que los lectores degradan la ficción al confundirla con la realidad de la cual la ficción se ha despedido para siempre.<sup>1498</sup>

Es por ello, que la profesora Ascensión Rivas observa que la deconstrucción no aclara el significado de las obras literarias, sino que intenta poner de relieve la falacia de conseguirlo. “Se trata, por lo tanto, de una negación de la poética, cuya finalidad ha sido siempre la de buscar el sentido de los textos considerados artísticos.”<sup>1499</sup> Dicha interpretación, de un relativismo absoluto, pone en entredicho la utilidad de una poética del texto; no obstante, incita a reflexionar sobre dos supuestos, que en principio parecen contradictorios y excluyentes, pero, que según Darío Villanueva, son primordiales para un correcto entendimiento del fenómeno literario:

Me refiero, por una parte, al principio de la autonomía de la obra de arte literaria frente a las determinaciones de la realidad y, por la otra, a las notables relaciones que aquélla mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de auténtica institución social que indudablemente cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a acercarse a ella.<sup>1500</sup>

El profesor Villanueva advierte del peligro reduccionista que supone una interpretación radical de no querer ver más allá de la estructuralidad del texto.<sup>1501</sup> Darío Villanueva apunta a que la respuesta a una teoría excluyente, que deshumaniza el texto, está en recordar el papel fundamental de la experiencia estética receptora. Argumenta que una vez que el lector se ha identificado con el personaje de la historia, ya no regresamos a la actitud epistemológica anterior, a nuestra voluntaria *epojé*. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo “nos llevan a elevar

---

<sup>1498</sup> De Man, P.: *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 23. Para De Man el texto resultante es algo superficial y vacío: “La literatura no es una plenitud sino que se origina en el vacío que separa la intención de la realidad. La imaginación prende vuelo sólo después del vacío, después que se ha revelado la falta de autenticidad del proyecto existencial. Desde un punto de vista crítico, consideraciones sobre la existencia concreta e histórica de los autores son una pérdida de tiempo. Estas etapas regresivas sólo pueden revelar un vacío del que es muy consciente el propio escritor cuando comienza a escribir.” *Ibidem*, p. 43.

<sup>1499</sup> Rivas, A.: *De la Poética a la Teoría de la Literatura (una introducción)*, Universidad de Salamanca, 2005, p. 223.

<sup>1500</sup> Villanueva, D.: *Teorías del realismo literario*, cit., p. 29.

<sup>1501</sup> Villanueva menciona que una desconexión con la realidad conduce hacia la negación del humanismo, por tanto, sería deseable “encontrar un punto de equilibrio entre inmanencia textual y actualización fenomenológica.” *Ibidem*, p. 159.

cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra.”<sup>1502</sup> La función autenticadora del yo es lo que hace realista y verdadera la experiencia estética. Por eso Baroja reivindica como técnica, si es que la hubiera, una que permitiera “debajo del montón de viejas tradiciones estúpidas y de dogmas necios, volver a descubrir el soberano yo” (*OC*, V, 27). Es el “hondo sentido ético”<sup>1503</sup> de sí y de los otros el que impulsa a Baroja a ser sincero como garantía de que lo que dice es verdad. Para Amado Alonso y Raimundo Lida, en el arte lo que cuenta es el mayor o menor grado de participación emocional del narrador en lo narrado: “cuando hay un uso vital y artístico del lenguaje, la palabra no es mera designación del objeto, sino tensión entre sujeto y objeto.”<sup>1504</sup>

La concepción del arte barojiano es una confirmación del realismo intencional que alberga cualquier obra literaria y de la que habló Darío Villanueva. La función del arte verbal, entendida como mimesis de la realidad, es un acto de entendimiento cointencional que necesita de una fuente fidedigna, la del autor, para que el texto induzca a una respuesta realista en el destinatario. La ficción no es una mera transcripción de la realidad, pero ayuda a comprenderla.<sup>1505</sup> El lector “se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el realismo intencional.”<sup>1506</sup> Por eso Baroja sabe que la verdad literaria es distinta a la histórica. Aquella es más verdadera<sup>1507</sup>, pues lo que realmente da el testimonio de una época “es la realidad que fue y se perdió en el tiempo y que sólo puede ser encontrada por la sensación de realidad que el arte es capaz de evocar.”<sup>1508</sup> Emilio Alarcos observa, por tanto, en este

---

<sup>1502</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>1503</sup> Criado Miguel, I.: *Personalidad de Pío Baroja*, cit., p. 17.

<sup>1504</sup> Alonso, A., Lida, R.: *El impresionismo en el lenguaje*, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1936, pp. 219-221.

<sup>1505</sup> “Ficciones consabidamente falsas, pero dotadas de extraordinario valor heurístico.” Villanueva, D.: *Teorías del realismo literario*, cit., p. 100.

<sup>1506</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>1507</sup> Para Marsha Suzan Collins el punto de vista de Baroja sobre la verdad literaria proviene de Schopenhauer: “There is a striking similarity between this view of history and that of Schopenhauer. The philosopher also insisted on the non-scientific nature of history, pointing to its subjective and unsystematic qualities in support of his opinion. He stated that the individual and particular are the basis for history and reached the conclusion that poetry is more truthful than history.” Collins, M. S.: *Pío Baroja's Memorias de un hombre de acción and the ironic mode: the search for order and meaning*, cit., p. 15. Collins señala que ya en sus primeras novelas hay un reflejo de una verdad que es paradójica y que se revela mediante el diálogo de ideas. *Ibidem*, p. 51.

<sup>1508</sup> Flores Arroyuelo, F. J.: *Pío Baroja y la historia*, Helios, Madrid, 1972, p. 26. Por eso Flores



aspecto que Baroja sí seguía un plan. Para el escritor la función del relato novelístico de Baroja respondía a un plan, que no consistía en la exposición y el análisis objetivos de determinada realidad ni en el estudio psicológico de los personajes, “sino en el logro, con unos y otros materiales, convenientemente filtrados, de una apariencia fuerte y auténtica de vida.”<sup>1509</sup>

La mirada de la obra poética como una experiencia real y realista se opone frontalmente a una teoría deconstruccionista, situada dentro de la corriente postestructuralista<sup>1510</sup>, que enfatiza la cuestión del descentramiento o la “estructuralidad de la estructura, es decir, la desaparición de un origen, de un punto exterior al texto que le sirviera de frontera al juego del significante lingüístico.”<sup>1511</sup> Ahora bien, quedarnos en esta postura es negar la posibilidad de que el lenguaje enriquezca la realidad a la vez que nos ha proporcionado una captación de la misma. El mismo Baroja expone en su primera obra autobiográfica *Juventud, egolatría* todos los valores volitivos, afectivos y sentimentales que pueden desprenderse de un texto literario, sólo con la única condición de que el lector entre de lleno en la obra. Sin la disposición del lector de extraer todo lo que potencialmente guarda un libro no existe comunicación literaria ni experiencia estética:

¿Será que los sentimientos verdaderos no significan nada en una obra literaria, como han pensado algunos decadentes? ¿Será que no se traslucen en las páginas de un libro el entusiasmo, la cólera, el cansancio, la fatiga y el aburrimiento? Indudablemente, no se transparenta ninguna de estas cosas si no se ha entrado de lleno en el libro. Y en mis libros, el lector, en general, no entra. Yo tengo una esperanza, quizá una esperanza cómica y quimérica: la de que el lector español de dentro de treinta o cuarenta años que tenga una sensibilidad menos amanerada que el de hoy, y que lea mis libros, me apreciará más y me desdeñará más (*Ensayos*, I, 349).

---

Arroyuelo ve la plasmación de la naturaleza unida a la descripción de las acciones de los personajes en la obra de arte el principal descubrimiento de la llamada generación del 98. Sin el paisaje no comprenderíamos al personaje: “Baroja se dio cuenta de que el paisaje va unido íntimamente al hombre como un ingrediente más de su alma.” *Ibidem*, p. 243.

<sup>1509</sup> Alarcos, E.: “Prólogo” a *Pío Baroja. Obras selectas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, pp. I-XIV, p. XIII.

<sup>1510</sup> Pozuelo Yvancos alerta de la anacronía que supone denominar la obra de Derrida como *post*, pues sus obras se publicaron en 1967, tres años antes que las primeras postulaciones del estructuralismo literario, y por lo tanto, aunque con sus afirmaciones se le hizo nacer en los ochenta, cronológicamente son *pre*. Véase Pozuelo Yvancos, J. M.: *Figuraciones del yo en la narrativa*, cit., p. 12.

<sup>1511</sup> Domínguez Caparrós, J.: *Estudios de teoría literaria*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2001, p. 92. El autor alude al estructuralismo como origen de esta nueva crítica caracterizada por la interpretación radical del significado del texto, considerado este como una realidad puramente material: “¿Es Peirce uno de los responsables de la deconstrucción? Otra respuesta sería decir que efectivamente es uno de los responsables, como podría serlo todo estructuralista coherente con su pensamiento, empezando por Saussure, pues no olvidemos que lo más descentrado es la estructura.” *Ibidem*, p. 99.

El no prestar atención a esta comunión de sensibilidades, que surge en la lectura de la obra literaria, sería ignorar la noción eliotiana del arte como resultado de las sensaciones directas. El artista, para Eliot, es un explorador de la conciencia que se extiende más allá de esta para poder expresar lo inefable y dar a conocer aquello que existe pero que permanece oculto: “El poeta adquiere de este modo la categoría de visionario.”<sup>1512</sup> Es una concepción que arranca, según observa Umberto Eco, desde el mismo Aristóteles para quien el ser es lo que el lenguaje dice de muchas maneras:

No se puede postular una forma (de la expresión o del contenido) sin presuponer una materia y sin ver que está asociada, ni antes ni después sino en el acto mismo de concebirla, con una sustancia. Así pues, el signo como pura diferencia se contradice desde el momento en que, para nombrarlo como ausencia, se producen signos perceptibles.<sup>1513</sup>

Páginas después completará su análisis hablando de la metáfora como principal procedimiento constitutivo para crear una obra poética: “No nos interesa la metáfora como adorno, porque si sólo fuera tal podría explicarse cabalmente en el marco de una teoría de la denotación. Nos interesa como instrumento de conocimiento que añade y no que sustituye.”<sup>1514</sup> Y de esta manera nos introducimos de lleno en una cuestión nuclear causante de la discrepancia principal entre estas dos metafísicas<sup>1515</sup> que intentan explicar lo literario, bien como vacía materia, bien como sustancia viva. Eco, que recuerda el origen del símbolo en una medalla rota en dos mitades<sup>1516</sup> las cuales sólo alcanzan la plenitud de su función en el momento en que vuelven a juntarse, ve en la actividad simbólica el sentido indirecto y figurado del texto literario y en la tensión entre el significante y el significado la clave para que el mensaje estético viva y

---

<sup>1512</sup> Eliot, T. S.: *El bosque sagrado*, edición bilingüe, estudios y notas de José Luis Palomares, traducción de Ignacio Rey Agudo, Langre, Madrid, 2004, p. 108. Dice Eliot en el prólogo de este libro: “La poesía es algo más allá y por encima, y a la vez algo diferente, de los datos psicológicos de las mentes de los poetas, y de la historia de una época, porque no la podríamos ver así a no ser que le hubiésemos asignado un valor únicamente como poesía.” Eliot, T. S.: “Prólogo a la edición de 1928”, *ob. cit.*, pp. 115-121, p. 119.

<sup>1513</sup> Eco, U.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990, pp. 35, 36.

<sup>1514</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>1515</sup> El proyecto de Derrida de desenmascarar la historia velada de la metafísica, provoca que ese desenmascaramiento siga una concepción igualmente metafísica: “¿Qué es la metafísica, prosigue, en efecto, Derrida, sino la ambición de desvelar las metáforas, de traspasar el velo de la apariencia? La voluntad de desenmascarar –de echar luz más allá del velo de las apariencias, de llegar a lo propio que se esconde detrás de la metáfora– no es el acto final de la metafísica; al contrario, es precisamente el acto inicial de cualquier metafísica.” Ferraris, M.: “Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu”, en *Teoría literaria y deconstrucción*, *cit.*, pp. 339-395, p. 345, 346.

<sup>1516</sup> Para una explicación poética del origen del símbolo véase el libro de la profesora Utrera Torremocha: *El símbolo poético. Estética y teoría*, Verbum, Madrid, 2011, pp. 9 y ss. Por la claridad de su exposición seguiremos a la autora para entender qué es el símbolo y cuál es su función y repercusión en la obra literaria.

prosperare: “Hay símbolo cada vez que determinada secuencia de signos sugiere –más allá del significado que ya cabe asignarles sobre la base de un sistema de funciones sígnicas– la existencia de un significado indirecto.”<sup>1517</sup> Un símbolo no es arbitrario, nunca está vacío, ni es simplemente un sinónimo de signo:

El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. En símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo.<sup>1518</sup>

La profesora Utrera Torremocha no sólo considera el símbolo como una figura retórica que apela al intelecto: “No se trata sólo, por tanto, de una operación puramente intelectual, de carácter meramente racional o intelectual, sino que intervienen aquí procesos de otra índole, asociados a la afectividad y a lo irracional.”<sup>1519</sup> Por eso, y siguiendo la tesis de Ricoeur, la metáfora se convierte en algo vivo<sup>1520</sup>, ya que con ella surge una nueva relación de sentido e, incluso de identidad, entre dos elementos desemejantes, acercándose aquella, de este modo, al concepto de símbolo. El poder de la metáfora radica en su capacidad de describir nuevamente el mundo. Es por esto que:

El interés de los simbolistas del siglo XIX por la Edad Media y su iconografía, así como por su filosofía y sus motivos, no resulta, a la luz de estos autores, meramente esteticista, sino que está asentado en un profundo deseo de justificar sus preocupaciones existenciales. Una vez más estética y ética van unidas. Existe un trasfondo espiritual y filosófico, e incluso teológico, en el movimiento artístico del simbolismo.<sup>1521</sup>

Para González López, las páginas más bellas de *Camino de perfección* son precisamente aquellas en las que expresa una estética simbolista. Esta estética conlleva la expresión de una nueva sensibilidad que muestre cómo los verdaderos valores humanos han perdido autenticidad, la aprehensión de los caracteres eternos de España,

---

<sup>1517</sup> Eco, U.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, cit., p. 244. Más adelante continúa diciendo el autor al respecto: “La etimología del símbolo es reveladora, porque, aun cuando las dos mitades de la moneda o de la medalla rota remitan la una a la otra, una presente y la otra ausente, el caso es que su concordancia más plena sólo se da cuando ambas vuelven a juntarse y reconstruyen la unidad perdida. Este parece ser el efecto del mensaje estético, que de alguna manera vive y prospera por la continua confrontación del significante con el significado, del denotante con el connotado, del sentido indirecto, y de éstos con las expresiones físicas que los transmiten.” *Ibidem*, p. 252.

<sup>1518</sup> Saussure, F.: *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Losada, Oviedo/Madrid, 2002, p. 137.

<sup>1519</sup> Utrera Torremocha, M. V.: *El símbolo poético*, cit., pp. 9, 10.

<sup>1520</sup> La metáfora pasa a ser una estrategia de discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje; y, como todo discurso, dice algo sobre la realidad. Para Ricoeur asistimos a un cambio de nivel, de la frase al discurso; la transición de la semántica a la hermenéutica. Ricoeur, P.: *La metáfora viva*, cit., p. 14.

<sup>1521</sup> Utrera Torremocha, V.: *El simbolismo poético*, cit., p. 23.

de su tierra y de sus gentes y la búsqueda de una auténtica realidad “para concluir que no hay más realidad que la del alma.”<sup>1522</sup> La literatura es por naturaleza simbólica, pues parte del texto para ir más allá de este y nombrar y hacer presente realidades indecibles, espirituales e invisibles: “expresa siempre algo particular de un modo vivo y que, sin proponérselo, está hablando, al mismo tiempo, de algo general, siendo lo particular revelación del misterio.”<sup>1523</sup> Que el texto literario sea simbólico supone entender la inagotabilidad de sus sentidos y su plurisignificatividad; saber, como diría Baroja, que las palabras “no son el pensamiento en sí, sino algo como los billetes de banco, que representan el valor del dinero” (*Ensayos*, III, 544); pero hay que estudiarlas como “los signos del pensamiento” (*Ensayos*, III, 544). Y en este aspecto se tornan verdad las palabras de Roland Barthes sobre lo que pretenden los grandes saberes nuevos: aprender, enseñar y “denunciar el dogmatismo, la arrogancia, la teología, en resumen, ese monstruo que es el Significado Último.”<sup>1524</sup> Teóricos de la literatura como Ricoeur y Todorov no pasan por alto la estrecha relación entre símbolo e interpretación. Ricoeur, para quien el símbolo es una región bilateral del sentido, define la interpretación como la investigación del doble sentido. Por lo tanto, no hay símbolo sin interpretación: “donde un hombre señala, profetiza o poetiza, otro se alza para interpretar; la interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico y a su doble sentido.”<sup>1525</sup> Como conclusión, podemos decir que nos situamos “más allá de los ismos”<sup>1526</sup> y creemos necesario y enriquecedor para la teoría literaria la imprescindible globalidad crítica postulada por García Berrio. Pues, muchas veces, a los estudios poéticos puede sucederle lo que a la estructura del texto artístico cuando su estudio queda relegado a un estudio parcial de un solo elemento del proceso, o desde un único punto de vista, y en donde cada una de sus tendencias se esfuerza por alcanzar un dominio absoluto y eliminar la opuesta. No obstante, “la victoria de cualquiera de ellas es mortal para el arte. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias.”<sup>1527</sup> De modo que se puede considerar que en el panorama actual teórico se

---

<sup>1522</sup> González López, E.: “Camino de perfección y el arte narrativo español contemporáneo”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, pp. 445-462, p. 454.

<sup>1523</sup> Utrera Torremocha, V.: *El simbolismo poético*, cit., p. 50.

<sup>1524</sup> Barthes, R.: “Aprender y enseñar”, *El susurro del lenguaje*, cit., pp. 219-222, p. 222.

<sup>1525</sup> Ricoeur, P.: *Freud, una interpretación de la cultura*, traducción de Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1985, p. 20.

<sup>1526</sup> García Berrio, A.: “Más allá de los “ismos”: sobre la imprescindible globalidad crítica”, *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., pp. 349-387.

<sup>1527</sup> Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico*, cit., p. 361.

pueden sacar ideas productivas del deconstruccionismo, siempre y cuando abordemos algunas de sus causas, ya que “introduce un germen de insatisfacción incesante y de constante desasosiego en el apacible confort y familiaridad en el que se encuentra actualmente el pensamiento”<sup>1528</sup>, pero no sus consecuencias. Esta tesis, desarrollada por G. Berrio, relaciona el método deconstructivo con la literatura, y sobre todo con la poesía, pues parten desde un mismo punto en lo referente a la denotación lingüística:

La literatura extrema y perfecciona las tensiones en las estructuras del discurso significativo, para rescatar intuiciones del significado impracticables incluso por los esquemas comunicativo-verbales más profundos. La poesía busca, desde su origen, exceder la construcción racional de la imagen del mundo, servida por el discurso comunicativo lógico, tutelado por las categorías del pensamiento metafísico. Es ésa una realidad cuya constancia es ley para los críticos literarios. Tal vez por esta causa la prescripción del filósofo francés de una escritura originaria, previa a la escritura comunicativa, viciada ya insalvablemente.<sup>1529</sup>

Baroja lúcidamente advierte que “el odio por el sistema es también sistema” (*Ensayos*, I, 711). Una postura parecida a la de muchos teóricos como la señalada por Domínguez Caparrós al proponer una actitud de sospecha, como manifestación de las contradicciones intrínsecas a todo sistema: “El análisis minucioso y la actitud crítica (sospechosa) justificarían la consideración de la deconstrucción como una hermenéutica inmanente.”<sup>1530</sup> Finalmente, el éxito interpretativo del texto literario se consigue mediante la vía del diálogo, puesto que una obra de arte “nunca se comprende del todo, nunca se agota, nunca queda vacía”<sup>1531</sup>; de manera que la hermenéutica se erige, en

---

<sup>1528</sup> Peretti, C.: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, cit., p. 21. Para Peretti las ideas deconstruccionistas deben estar “al servicio de un aparato teórico y práctico riguroso para la comprensión más lúcida y activa de la historia del pensamiento occidental.” *Ibidem*, p. 22.

<sup>1529</sup> García Berrio, A.: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, cit., p. 267. Lo que el crítico expone es la realización de un proyecto que desarrolle una Poética general sin exclusiones previas, de alcance estético-filosófico. Desde el deconstruccionismo hasta la pragmática o la teoría empírica de la literatura, siempre que no haya una defensa de la negación del significado en la obra artística. *Ibidem*, p. 44, 189. Pues la literatura también está en esa búsqueda romántica “en esa región media” de la que hablaba Foucault “entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo.” Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1968, p. 6.

<sup>1530</sup> Domínguez Caparrós, J.: *Teoría de la literatura*, cit., p. 416. El autor ve necesario distinguir entre actitud filosófica y teoría literaria deconstruccionista, inspirada en aquella filosofía. Una vía parecida a la de García Berrio, al tomar el origen de esas ideas para su poética integral, pero no los trabajos y las conclusiones en las que ha desembocado aquella. *Ibidem*, p. 412.

<sup>1531</sup> Gadamer, H. G.: “Entre fenomenología y dialéctica. Intento de una autocrítica”, *Verdad y método*, II, cit., pp. 11-29, p. 15. En otro de sus artículos se suma a la actitud comprensiva de críticos anteriormente mencionados como García Berrio, Domínguez Caparrós o el mismo Ricoeur con su hermenéutica de la integración: “El diálogo que continuamos en nuestro propio pensamiento y que quizá se enriquece en nuestro tiempo con nuevos y grandes interlocutores en una humanidad de dimensiones planetarias, debería buscar siempre a su interlocutor... especialmente si este interlocutor es radicalmente distinto. El que me encarece mucho la deconstrucción e insiste en la diferencia, se encuentra al comienzo de un

palabra de Vattimo, en una en nueva “*koiné*, lenguaje común a las disciplinas humanísticas.”<sup>1532</sup> Sólo a través de la interpretación simbólica de la realidad podremos aprehenderla de modo más exacto. El símbolo es en su esencia ambiguo y polifónico, porque trata de captar mediante la materialidad del signo aquello que se escapa a la razón humana. La conciencia romántica que va surgiendo desde finales del siglo XVIII descubrió que dentro de la historicidad y la relatividad de una vida, se pueden captar sensaciones e intuiciones absolutas e, incluso eternas, puesto que la naturaleza daba ejemplo de ello. Baroja, un relativista absoluto, cuando se denominaba a sí mismo como romántico era conocedor de lo que este término conllevaba: la creencia en una realidad superior inalcanzable más allá de lo que pueda ver o captar el ojo humano, pero tan verdadera como la perfección y la eternidad de la naturaleza física:

¡Qué cantidad de arcilla y de materia orgánica habrá llevado un arroyo así desde que existe! ¡Y desde cuándo existirá este arroyo sin nombre registrado! Miles de años, probablemente cientos de miles de años llevará echando sus aguas al mar. Habrá arrastrado montones enormes de arcilla y de materia orgánica. Cuando miro este arroyo insignificante se me ocurre pensar en lo eterno de las cosas ante la vida nuestra. Es extraño que la conciencia más alta que hay en el mundo conocido, que es la del hombre, sea tan rápida y tan pasajera. Ciertamente que este arroyo milenario, en realidad no es cosa única. El agua que pasa es siempre distinta. Es verdad que en todo ocurre lo mismo, todo es múltiple y uno al mismo tiempo, lo vivo como lo muerto; sólo en lo vivo la conciencia se siente una (*Ensayos*, I, 541).

Este pasaje sería un ejemplo del simbolismo mencionado en el capítulo II, donde se vio que el símbolo era el instrumento por el cual, a través de objetos sensibles, se intenta responder a las preguntas que más han angustiado al hombre sobre una realidad que es múltiple y una al mismo tiempo. Por lo tanto, la ambigüedad buscada en el símbolo tiene su razón de ser en que constituye el método más eficaz para traducir el propio mecanismo de la vida y sus entresijos. De manera que, la negación de todo sentido, el texto sin fondo, la iterabilidad del signo, la imposibilidad de una poética, y como consecuencia de esto, una mala interpretación de la obra (*misreading*), instaura un relativismo destructivo, estancado, distinto al escepticismo del ironista. Frente a esto, la mejor respuesta que puede darse es la de un estudio concienzudo de la poética de una obra que argumente la causa y la finalidad de escribir una autobiografía, un ensayo, o unas memorias; géneros literarios que constituyen la expresión simbólica de

---

diálogo, no al final.” Gadamer, H. G.: “Destrucción y deconstrucción”, *ob. cit.*, pp. 349-359, p. 359.

<sup>1532</sup> Vattimo, G.: *Ética de la interpretación*, traducción de Teresa Oñate, Paidós, Barcelona, 1991, p. 55.

“lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno e inmutable.”<sup>1533</sup>

Lo mejor de las mejores novelas no es otra cosa que una más o menos disimulada autoconfesión del autor, el producto de su experiencia, la quintaesencia de su idiosincrasia. Por eso, para Miguel de Unamuno una novela era siempre una autobiografía, la impregnaba de sus vivencias personales, de la historia de su vida. Desde esta posición entiende que la reflexión sobre la propia existencia es el ingrediente esencial de una novela y se pregunta: “¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?”<sup>1534</sup>

En el discurso autobiográfico es necesario ir más allá del conocimiento, ir hacia el terreno de la ética que lo antecede. Así, aplicando este concepto a la obra objeto de estudio en este trabajo, se observa que su autor ve su obra no como crítica, sino como creación. A la obra literaria hay que añadirle algo, y ese algo es lo ético. Así, lo explicita en varias partes de sus memorias: “Para un artista, este aspecto físico es trascendental; en cambio, para los escritores es de poca importancia ante lo ético, que es lo que buscamos” (*DUVC*, I, 66); o bien, “los escritores de poco carácter político, para quienes los problemas principales son los éticos, somos descendientes, la mayoría, de Montaigne, de los enciclopedistas y de Schopenhauer” (*DUVC*, I, 154); y, por último, afirma también: “una obra literaria puede ser inmoral con relación a la ética del tiempo, pero no es fácil que sea inmoral con relación a la ética de todos los tiempos” (*DUVC*, II, 455). La verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra sino en su capacidad de dar forma a una vida, de producir entendimiento. Es un discurso ético basado en los conceptos de verdad y sinceridad buscadas por el escritor. De ahí, los ataques de Baroja contra la falsedad, la hipocresía y los dogmas establecidos: “La rebeldía es, en realidad, un camino para llegar a una ética de lo verdadero y un modo de fidelidad a ella.”<sup>1535</sup> Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía o unas memorias: la creencia de quien escribe en su propia verdad o como reconoce Baroja “lo que yo creo que es verdad” (*DUVC*, I, 187). Además, el autor vasco reconoce que toda rememoración es triste, sabe que los recuerdos que afloran son sólo aquellos

---

<sup>1533</sup> Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, *Arte y modernidad*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, pp. 27-69, p. 39.

<sup>1534</sup> Unamuno, M.: *Cómo se hace una novela*, cit., p. 114.

<sup>1535</sup> Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V.: *ob. cit.*, p. 192.

que se han quedado en el alma debido a su fuerte impresión y, por eso, ofrece claves de su propia teoría literaria en cuanto al motivo por el que escribe o siente necesidad de plasmar sus ideas y sentimientos vividos del pasado en unas memorias:

No sé por qué parecen tristes y melancólicas las cosas que fueron; no se lo explica uno bien, se recuerda claramente que en aquellos días no era uno feliz, que se encontraba más inquieto, más en desarmonía con el medio social, y sin embargo, parece que el sol de entonces debía tener un azul más puro y más espléndido. Ese pensamiento en el pasado, cuando se deja atrás la juventud y se le mira desde lejos, es como una herida en el alma que va afluyendo constantemente y nos anega de tristeza. Unos quisiera que las cosas unidas a sus recuerdos fueran eternas, pero nuestra existencia no representa nada en la corriente tumultuosa de los acontecimientos. En aquel rincón fuimos casi felices, nuestra felicidad o nuestra desgracia tiene poca importancia (*Ensayos*, I, 253).

Al igual que hiciera su personaje de ficción Leguía: “La energía de aquella voluntad de vivir se proyectó con parecida intensidad en la voluntad de narrar, para evitar que la historia de Aviraneta cayera en el olvido” (*MHA*, II, 746), Baroja se enfrenta a escribir su vida desde la melancolía de saber que su existencia no es inmortal y que lo único que puede recuperar son sus vivencias transformadas tras haber pasado por el filtro de su alma. “Escribir es la constatación de lo no vivido o de lo ya perdido”<sup>1536</sup>, comenta la profesora Fernández Prieto, cuando ya no apremia el presente, ni la inmediatez de la acción, “se hace posible la quietud de una mirada retrospectiva hacia los espejismos del mundo que en otro tiempo tanto le alteraron el ánimo. Un ejercicio melancólico (casi siempre en primera persona).”<sup>1537</sup> Pero ese estado subjetivo de nostalgia necesariamente ha de ser complementado con el ambiente en el que ha vivido el memorialista; desde la dialéctica que se establece entre el sujeto y su entorno nacen las ideas y sentimientos personales que quedarán objetivados, expresados y se harán comunicables en una obra literaria. El escritor vasco redacta unas memorias y, aunque sabe que tiene que hablar de sí mismo, a diferencia de una autobiografía donde una persona cuenta su propia existencia, lo hace para ofrecer datos históricos y

---

<sup>1536</sup> Fernández Prieto, C.: *Metaliteratura y melancolía*, cit., p. 34. Además la autora coincide con el juicio literario de Baroja expuesto en la nota anterior sobre la subjetividad de los recuerdos y un tiempo que deja de ser referencial: “El tiempo narrativo se desentiende de cualquier exigencia referencial y se vuelve elástico, dilatándose y encogiéndose para acoger esa superposición y entrecruzamiento de discursos. No hay prisa por llegar a un final resolutivo. Poco hay que resolver, en todo caso. Los desenlaces pueden posponerse varios libros o saldarse en un párrafo. La temporalidad inmanente y subjetiva del contar y del evocar prevalece sobre la cronológica o histórica de lo contado. Nos movemos entre relatos, no entre acciones, por más que el uso de efectos de realidad enmascare la naturaleza narrativa de cuanto parece ocurrir.” *Ibidem*, p. 57.

<sup>1537</sup> *Ídem*.



recuerdos que dejen constancia de su participación en un panorama histórico que cree digno de ser contado. Las memorias le permiten ser ese espectador que mira al mundo interponiendo distancia. El escritor sabe que, con la perspectiva panorámica, todo varía y el distanciamiento aumenta: “La altura es la que tiene que dar la impresión de la pequeñez de las cosas. Al que vive en el valle estrecho, cualquier cosa le parece grande; al que se encuentra sobre una cumbre, todo le parece pequeño” (*Ensayos*, I, 543). Trata de ser ese humorista sentimental que se posiciona desde arriba, “la risa no se aprende, viene de lo alto” (*Ensayos*, I, 707), dirá el profesor Werden en *La caverna del humorismo*. Sólo desde la distancia se abre el horizonte intelectual, y este se vuelve capaz de elaborar una realidad en la que se mezclan observación objetiva e imaginación. Por ello, en unas memorias o ensayos como géneros literarios, la única garantía de verdad que se ofrece es el pensamiento sincero, libre e independiente.

## 5. CONCLUSIONES

La figura de Pío Baroja aparece íntimamente ligada a su obra novelística y, de hecho, es considerado como el primer novelista español de principios del siglo XX. Sin embargo, este trabajo se ha centrado en el conjunto de su producción no ficcional. Si, por una lado, sus novelas son consideradas como intensamente autobiográficas, sus ensayos y sus libros de memorias, de otro, ofrecen a la teoría literaria un vasto campo en el que se puede estudiar la literatura y sus funciones dentro de las coordenadas del género didáctico-ensayístico que, sin desatender el interés estético, se valen de la palabra para transmitir conocimientos y hechos o persuadir al lector de determinados planteamientos doctrinales. Este cuarto género, calificado principalmente como argumentativo, tiene unos subgéneros muy variados, formal e ideológicamente, que han sido practicados desde la Antigüedad; aunque es en la Edad Moderna donde adquiere su mayor entidad gracias a que el hombre moderno se ve a sí mismo como individualidad, con una personalidad única. Esta concepción, que aparecería ya con claridad desde San Agustín, se caracteriza por la convicción de que, en definitiva, no existe ningún modelo general que pueda contener la especificidad del verdadero yo, algo único para lo cual no hay modelo. Montaigne, Rousseau o Goethe son creadores de una nueva forma que llegará hasta nuestros días y que dará testimonio de una personalidad fuerte. Baroja se adscribe así a este método de desarrollo del pensamiento, mediante la forja de un estilo personal que culminará en unas memorias al final de su vida.

La autobiografía es el relato de la vida de una persona contada por ella misma, de modo que todo modelo autobiográfico tiene dos rasgos constitutivos: el autor como sujeto y objeto del discurso y la identidad del autor, narrador y personaje de la historia contada. Dentro de las distintas formas que alberga el espacio de lo autobiográfico, se encuentran las memorias; pero en estas es prioritaria también la exposición de la realidad exterior y, aunque no excluyen hablar de aspectos íntimos, cobra especial relevancia el ambiente y las personas que viven e interactúan con el memoriógrafo. Este

tipo de texto es el que escribe Baroja y, aunque toda memoria refleja intimidad, pone el acento en hechos anecdóticos y en los tipos humanos y pintorescos con los que trató en vida. Guiándose por una técnica literaria que ya había practicado en sus novelas, en los volúmenes que componen *Desde la última vuelta del camino*, el autor vasco hace un análisis de la sociedad y el ambiente literario de su época. Pero no sólo en esta serie, sus ensayos, vistos muchos de ellos como de estirpe larriana, expresan el sentir del intelectual en la España finisecular. Su entusiasmo por ver los hechos con claridad le lleva a ser actor y espectador de una época en crisis.

Baroja, en los años finales de su vida, va a recordar los sucesos más significativos del período vivido, confiando en ser exacto en los detalles que cuenta. Y, con un guiño irónico, dirá que el resto de lo que no recuerde con total exactitud se encargará su memoria de transformarlo. Pone sobre la mesa la paradoja de la autobiografía, ser real y ficticia a la vez puesto que no hay ninguna diferencia específicamente formal entre un relato de ficción y uno autobiográfico. Es la actitud del lector quien dota de veracidad o no a un texto autobiográfico, sopesando qué hay de verdad o mentira en el relato que se le ofrece. El pacto autobiográfico instaura una relación contractual entre el autor y el lector, que conduce al discurso autobiográfico al terreno de la verdad, convirtiendo la obra en efectiva y viva. Son los deseos íntimos y sentimientos del autobiógrafo o la intención de poner en claro sus ideas y pensamientos, en el caso del ensayista, lo que lleva a estos textos a traspasar el terreno de la historiografía y a plantear cuestiones que son debatidas en el campo de batalla del estudioso de la literatura. Los géneros argumentativos tienen la intención de persuadir al receptor y hacerle cómplice de una verdad que, de no ser escrita, permanecería latente. Para que el lector logre convencerse de que lo leído es verdad, el autor necesitará expresar de la forma más eficaz posible lo pensado o vivido y, por lo tanto, tendrá que utilizar en la realización de su discurso aquellas figuras retóricas destinadas a conseguir la persuasión del interlocutor. Además, será imprescindible la existencia de un pacto comunicativo, en donde el estilo personal del autor y su deseo de ser sincero convencen al lector para que, finalmente, este acepte las condiciones del contrato de lectura.

La trayectoria vital de Baroja aparece unida a los libros. La principal información que da de su infancia y juventud son datos sobre sus lecturas, sus libros favoritos, sus visitas a las librerías de viejo, que le permitió leerse casi toda la literatura romántica y realista, en esas largas tardes de lector impenitente en que devoraba hasta

dos o tres novelas y donde Poe, Dickens, Stendhal, Dostoievski y Verlaine eran frecuentados repetidamente con fruición. El gusto por una literatura cercana al hombre, a la vida, le lleva a escribir novelas realistas y a practicar el ensayo como método de conocimiento. Baroja, es creador de una extensa producción literaria calificada por muchos críticos como enteramente autobiográfica, la cual deja huellas de su formación y experiencia de manera continuada. Tanto en sus novelas como en sus memorias defiende siempre una literatura amena y entretenida para el lector, con datos exactos y claros que permitan dar la sensación de un país o de un ambiente mejor que la ofrecida por cualquier documento histórico. Por eso, de todas las formas de literatura autobiográfica a su alcance, elige con preferencia escribir unas memorias, género que le permite hablar de sí mismo y, a la vez, dibujar un friso histórico de la España del momento. Serán estas unas memorias literarias con valor documental que mostrarán con vívidos colores la intrahistoria española de los siglos XIX y XX.

El escritor vasco está convencido de que el conocimiento que se obtiene con la lectura de una obra literaria se sitúa muy por encima del ofrecido por la historia, puesto que la literatura es hecha por hombres con una intuición especial que les permite ver lo que el resto de sus contemporáneos puede pasar desapercibido. La literatura, que hunde sus raíces y tiene su razón de ser en la vida, es más exacta y verdadera para reflejar el medio social en el que el creador convive con sus semejantes. Para Baroja es el detalle, la precisión, la mirada puesta en la vida cotidiana lo que produce la auténtica historia. Son estas ideas la que lo llevan a escribir las memorias de Aviraneta. Estas serán la justa reivindicación literaria de un hombre de intuición, de talento natural y de inteligencia clara que había pasado a la historia como un delincuente y un traidor. Igualmente, escribirá sus memorias con un deseo de aquilatar la imagen que se había dado de él por quienes no comprendiéndolo del todo se lanzaron a ello. Así, el desterrar errores comunes y hacer ver las otras caras de la realidad, incluida su propia figura, impulsaba su labor literaria, ya fuera esta novela, ensayo o memorias.

Baroja da testimonio de un período convulso, el de la crisis de final de siglo, donde los sueños del progreso industrial y de la fe en la razón humana se desvanecen; y, donde una generación de intelectuales, en consonancia con el resto de Europa, buscan un nuevo lenguaje que refleje el ambiente político, social, literario, filosófico y estético que dominaba en Europa a principios del siglo XX. La regeneración del país y de la literatura debían ir unidas. Una literatura analítica con un lenguaje claro, directo y

exacto fue el método escogido por los intelectuales para hacer un diagnóstico que descubriera los males del país. Que en la obra literaria se volviera a reunir belleza, verdad y sinceridad creaba un camino abierto para la regeneración moral del hombre y, consecuentemente, del país. En un ambiente caótico, de cuestionamiento sobre valores y dogmas heredados y con políticos de hueca retórica, el compromiso del escritor radicaba en captar una nueva sensibilidad que llegara al lector avezado y consiguiera, desde dentro, la ansiada reforma. Sin embargo, el análisis de la psicología del ser humano, con sus visibles contradicciones entre la acción y la reflexión, no podía dar como resultado una novela de corte tradicional con un desarrollo lógico de principio y fin. La novela de principios de siglo busca adentrarse en la realidad íntima y transmitió el realismo del XIX en una novela de corte más espiritualista. Intentó encontrar, con técnicas introspectivas, aquellas intenciones más recónditas del espíritu humano que permitieran comprender las acciones que el personaje, símbolo del hombre, llevaba a cabo en sus tramas novelescas.

Así, Baroja romperá con los moldes de la novela tradicional y la disgregará en escenas o cuadros sueltos que tienen como hilo conductor un personaje que, en su deambular, va entrando en contacto con distintos ambientes e individuos. El que el escritor describa por impresión significa que no ve la realidad como un conjunto cerrado y perfecto; sino que, por el contrario, esas impresiones permiten una mirada selectiva y conformada por la propia imaginación del escritor que se proyecta en la realidad. Esta visión subjetivada, inventada y recreada literariamente, que se refleja en un paisaje, en una ciudad o en un tipo, es la causante de que en Baroja la historia ya no sea narrar una serie de datos objetivos transmitidos fielmente, sino una intrahistoria, y que la novela no sea una mera copia de la realidad sino, más bien, el resultado de una visión subjetiva sobre la experiencia que le impulsa a crear paisajes o tipos que consiguen hacer más comprensible la realidad.

La literatura forzosamente tenía que reflejar una realidad fragmentaria, basada en impresiones y vivencias de un individuo con una sensibilidad adelantada a su tiempo, un precursor igual que lo fue el personaje barojiano Andrés Hurtado. Irremediablemente el fin del artista de espíritu romántico estaba abocado, si no al fracaso, a la incomprensión. En el entorno en que vive este no cabía la posibilidad de un personaje y una hazaña heroicos. Sin embargo, como las grandes obras literarias reflejan hombres de genio, Baroja defiende un concepto del escritor como un ser psicológicamente

distinto. El estilo del escritor es entendido desde un punto de vista psicológico, en donde la intuición era amiga del entendimiento y de la creación. Se trata de un juicio rápido, de origen misterioso, que permitía a ciertos hombres ver la realidad de unos hechos y el descubrimiento de verdades primitivas. El hombre de estilo no tenía que seguir teorías inamovibles. Un hombre de estilo era aquel que escribía según sus instintos y su personalidad; de manera que, en la obra se revelaba el hombre. Por eso, Baroja entiende que la vida y la literatura han de verse con la misma clase de lentes. El artista debía rescatar esa parte ignorada por una modernidad que exclusivamente tradujo en cifras la idea del progreso humano.

Renace, así, en la etapa finisecular, una cierta actitud romántica. El romanticismo no es sólo un período de la historia concreto, sino el deseo de expresar cierto estado del alma que se manifiesta en las obras de arte, las cuales pueden situarse mucho antes de principios del siglo XIX y prolongarse hasta muy entrado dicho siglo, e incluso alcanzar el XX. El espíritu romántico volvió a tener una abigarrada presencia en los escritores modernistas, estandartes de una nueva sensibilidad que se oponía a aceptar acríticamente y como dogmas indiscutibles el advenimiento de la modernidad y sus valores más sobresalientes: el progreso exclusivamente tecnológico, el beneficio económico y la verdad cimentada en el número. Es por esto, que los escritores de fin de siglo se posicionan en una actitud de rechazo frente a una sociedad que los ignora y los relega a la parcela de la vida bohemia, siempre y cuando esta postura vital rebelde constituya un camino de expiación que con el tiempo les haga ver lo absurdo del comportamiento y le haga regresar a las filas de lo moralmente convenido.

Con esta visión, el producto que el artista ofrece está repleto de sensibilidad y, a la vez, de sentido crítico y este planteamiento no tiene cabida en la sociedad mercantilista que rige ya la vida moderna. Es más, el surgimiento del Romanticismo durante el siglo XIX debe considerarse como la culminación de los cambios que habían tenido lugar en el mismo siglo de la Ilustración. La autonomía del sujeto y el descubrimiento del conocimiento sensorial y perceptivo fueron, en su origen, logros del pensamiento ilustrado fundamentales para lo que reivindicará el hombre romántico: su libertad por encima de reglas que lo constriñan y la vuelta a una comunicación con la naturaleza reveladora de secretos inefables que sólo sabría descifrar el hombre de genio y traducir mediante el símbolo de la palabra poética. Así, en el proceso de creación de la obra literaria resultaba imprescindible la imaginación y la intuición. Ambas facultades

del ser humano, que no pueden ser explicadas por completo bajo el foco de la lógica, existen y son instrumentos indispensables en la tarea del escritor. Este, la mayoría de las veces, era un tipo psicológico especial, raro, con características semejante al genio que había definido Kant. La expresión libre del individuo de intuición debía ser expresada sin trabas, potenciando sus energías espirituales y como reflejo del alma que existían en las cosas y en el ser humano.

De esta manera, fueron los escritores modernistas, entre ellos Baroja, quienes vislumbraron aquello que confirmaría años después la pragmática, la necesidad de que la literatura fuera comprendida en su función comunicativa y no sólo como un tipo especial de estructura verbal. La literatura es, en definitiva, un uso distintivo del lenguaje dentro de la comunicación social, con unas normas estéticas que una colectividad cultural emplea en una época histórica determinada. La teoría literaria no sólo debe atender a la parte elocutiva del mensaje o a su grado de ficcionalidad como aspectos cotextuales, sino que debe incardinar dichos factores en un contexto situacional y dar cuenta del uso literario del lenguaje por parte de sus agentes y de sus fines y consecuencias para la sociedad.

Por todo ello, se puede afirmar que las memorias barojianas son textos literarios que adelantan los rasgos del género autobiográfico tal como se estudiarán sistemáticamente a mediados del siglo XX. Son obras autorreflexivas que acabarán convirtiéndose en una especie de metaautobiografía, debido a que es en el propio texto donde deja reflejado el autor las dificultades y problemas de su labor creativa, a la vez que describe el proceso y las técnicas empleadas que dan como resultado esta obra literaria. Pío Baroja conoce los peligros de una literatura egolátrica y sabe que, cuando el escritor se mira mucho, acaba por no diferenciar entre su cara y su careta. El autor vasco quiere dar una explicación de quién es él, aunque sabe que toda literatura apologética acaba creando una máscara al recargar siempre el lado bueno. Por eso, Baroja recurre a lo que otros críticos, amigos e intelectuales dijeron de él. Se da cuenta de que en la conversación con los otros, salen a flote recuerdos y datos que en la soledad no brotan. Su novela polifónica constituyó el primer paso para que el texto literario fuera una muestra ejemplar del discurso dialógico dispuesto a buscar la verdad en el contraste de ideas y en la comprensión de otras perspectivas que se complementaran recíprocamente. Fiel a su deseo de ser sincero, de ver en lo que es, el escritor vasco expone la verdad –su verdad– de unos hechos por él vistos y vividos. No obstante, es

consciente de que una obra literaria viene impregnada de imaginación e invención, puesto que en toda verdadera creación la poiesis se impone a la mimesis.

Baroja habla en sus memorias y ensayos a sus lectores, a los suyos, a quienes conocen ya sus novelas y su propia figura literaria. El lector de estos textos no ficcionales busca unas verdades determinadas, datos exactos de una vida y de una realidad cercana a él, que le interesan por ese trato diferido con el autor. El escritor, por tanto, intenta hacer unas memorias, en el sentido original de la palabra, entendiendo el camino de la vida como búsqueda del verdadero conocimiento y, además, como un discurso de encomio, en defensa propia de unos determinados planteamientos personales. Un género autobiográfico, en suma, se configura sobre esta base, puesto que la vida como conocimiento viene unida regularmente a un encomio o, al menos, a una autojustificación pública que el sujeto hace de sí mismo, tanto de sus hechos como de su pensamiento.

El escritor vasco escribe sus memorias para algunos lectores que ya conocen sus obras, sus ideas y opiniones, pero que desean ahondar en aspectos que hasta el momento les permanecían vedados. Por eso, dice sin rebozo, en su cuarto libro de memorias, que insistirá en lo anecdótico y en describir tipos conocidos de la época, en lo vivido directamente por él, sabedor ya del éxito que ha tenido esta línea en los libros precedentes. Lo abordará con exigencia de estilo, de su estilo, pues estas obras no dejan de ser parte de su producción literaria. Pero Baroja, antes que escritor, ha sido lector y entiende la literatura como comunicación, ya que la palabra o los hechos no entendidos son como un espacio en blanco en la obra literaria. Sabe que la amenidad es característica esencial en literatura y que sus fieles lectores lo siguen porque se identifican con el estilo barojiano transmitido en sus obras. Un estilo que desvela al hombre por dentro y que se convierte en espejo donde se comunican, a los demás, sus ideas, sentimientos y pensamientos.

Además, en Baroja aparece la defensa de la obra literaria como portadora de sentido para la vida. Si la literatura es la vida, aquella también puede ser desordenada e inabarcable. Pero, además, la misión del escritor es manifestar ideas e intuiciones que vislumbra en la realidad y que son difíciles de precisar, pues son de naturaleza espiritual más que material. La literatura es un sistema simbólico por el cual el signo formal remite al estado anímico, sentimental y espiritual del individuo; y, por consiguiente, se



sitúa frente a una sociedad donde se privilegia el beneficio económico y los resultados a corto plazo. El artista que canta el alma de las cosas se siente en dirección inversa a la corriente mayoritaria donde solo tienen cabida los datos objetivos, empíricos y comprobables. El intelectual de finales de siglo entiende en su madurez que lo mejor que puede captar y expresar es lo que esté más cerca de él y, por ello, se lanza a indagar en la corriente subterránea de su yo. El conseguir extraer un balance final de la vida y hallar en el transcurso de esta un sentido es lo que impulsa al autobiógrafo a contar sus vivencias en cualquiera de sus formas genológicas. El ser humano es un ser histórico, de carácter variable, incognoscible por completo, pero la obra literaria se erige en el mejor instrumento para hacerlo perenne en su transitoriedad. El deseo de eternidad sembrado en el hombre es quien lo impulsa a producir obras artísticas que lo eleven, lo sacien de ese deseo de inmortalidad y reflejen lo que siente por dentro. Baroja, junto a Unamuno o los Machado, son buenos testimonios de ello.

La literatura es concebida por Baroja como un oficio en el que las herramientas con las que trabajar son la sencillez, la claridad y, sobre todo, la precisión en las palabras. Éstas, además, son un instrumento privilegiado para la formación y el desarrollo de la personalidad tanto del autor que construye la obra con ellas como la del lector que se forma y conforma a través de lo leído. El uso del diálogo, el tono conversacional, espontáneo y sencillo, lejos del mero adorno retórico, y la sinceridad radical serán las técnicas barojianas para introducir en su obra la vida que fluía. La mimesis del texto literario no es copia servil, sino creación de una realidad más auténtica del hombre de genio, que permite al autor y al lector acercarse con una mirada inteligente al mundo. Busca un desvelamiento de lo ocurrido en el pasado, mediante la memoria, y también de lo que puede ocurrir en el futuro, a través de la imaginación; pues, en Baroja, la literatura no es sino un conseguido equilibrio entre el entretenimiento y el beneficio intelectual y ético.

Finalmente, se observa en el conjunto de la producción no ficcional de Baroja una exposición explícita de gran parte de su teoría literaria que, si bien resultaba implícita en su larga producción novelística, el espacio autobiográfico le permite exponerla directamente a su lector. En la madurez de su vida, Baroja sabe que ha incurrido en contradicciones, pero ve estas oscilaciones como resultado del efecto que en él producen las circunstancias temporales. En la serenidad de la vejez, comienza a ver su itinerario vital, sus vueltas, sus avances y retrocesos, y comprende que, a pesar de

sus desviaciones y de sus curvas, llevaba instintivamente un plan. El concepto proteico que adjudica Baroja a la novela hace de esta el cauce idóneo para expresar la sensibilidad naciente del artista moderno. Pero esta queda ensanchada cuando el escritor descubre que la novela ha de dar cuenta también de vivencias que hasta hace poco permanecían alejadas de su campo literario. Lo que muchas de sus novelas estaban ensayando, la serie de Aviraneta incluida, era una nueva forma literaria de mirar al hombre por dentro que, por medio de la confesión literaria, hiciera partícipe de sus pensamientos más íntimos a su semejante. El cuarto género didáctico-ensayístico, con Baroja, quedó totalmente cimentado para las futuras producciones ensayísticas y memorialísticas de la literatura española. La poética de la obra no ficcional de Baroja nos enseña que, aunque el autor vivió dentro de un panorama de continuas crisis ideológicas donde sucumbieron muchas concepciones tradicionalmente aceptadas, del oficio de la literatura se extrae siempre algo bello, bueno y duradero, bien el descubrimiento de verdades invisibles que den sentido a la existencia humana, bien la esperanza de una mejora moral en el individuo que logre perfeccionar la condición humana.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Obras de Pío Baroja

- BAROJA, P.: *Crónica escandalosa*, Caro Raggio, Madrid, 1981.
- , *Desde el exilio. Artículos inéditos publicados en La Nación de Buenos Aires, 1936-1943*, edición, prólogo y notas de Miguel Ángel García de Juan, Caro Raggio, Madrid, 1999.
- , *Desde la última vuelta del camino*, Herederos de Pío Baroja (ed.), Tusquets, prólogo y posfacio de Fernando Pérez Ollo, Barcelona, 2006, 3 vols.:
- , *El escritor según él y según los críticos. Familia infancia y juventud. Final del siglo XIX y principios del XX* (Vol. I).
- , *Galería de tipos de la época. La intuición y el estilo. Ilusión o realidad* (Vol. II).
- , *Reportajes. Bagatelas de otoño. La guerra civil en la frontera. Rojos y blancos* (Vol. III).
- , *El árbol de la ciencia*, Cátedra, Caro Baroja, J. (ed.), Madrid, 1994.
- , *Ensayos*, en *Obras Completas*, Mainer, J. C. (ed.), Vols. XIII-XV, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
- , *Juventud, egolatría*, Caro Raggio, Madrid, 1985.
- , *La caverna del humorismo*, Caro Raggio, Madrid, 1986.
- , *Las inquietudes de Shanti Andía*, Cátedra, Caro Baroja, J. (ed.), Madrid, 1994.
- , *Las mascaradas sangrientas*, Caro Raggio, Madrid, 1980.
- , *Memorias de un hombre de acción*, Fundación José Antonio Castro, Prólogo de Pío Caro Baroja, Madrid, 2008, 3 vols.
- , *Obra dispersa y epistolario*, en *Obras Completas*, Mainer, J. C. (ed.), Vol. XVI, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
- , *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973-1980, 2ª ed., 8 vols.
- , “Una versión exacta y fiel”, prólogo a *Vida de Pío Baroja*, Pérez Ferrero, M. (ed.), Magisterio español, 1972, pp. 9-12.

—, *Vidas sombrías*, introducción de José Carlos Mainer, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

## 6.2. Estudios sobre el autor

ALARCOS, E.: *Anatomía de La lucha por la vida*, Castalia, Madrid, 1982.

—, “Prólogo” a *Pío Baroja. Obras selectas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, pp. I-XIV.

ALBERICH, J.: “Notas sobre Baroja: Agnosticismo y vitalismo”, *Papeles de Son Armadans* 65 (1961), Imprenta Mossen Alcover, Madrid, 1956-1979, pp. 137-164.

—, “Algunas observaciones sobre el estilo de Pío Baroja”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLI, núm. 3, Liverpool University Press, July, 1964, pp. 169-185.

—, *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Alfaguara, Barcelona, 1966.

ÁLVAREZ, R.: *El anarquismo en Pío Baroja*, Géminis, Montevideo, 1977.

AMORÓS, A.: *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1987.

ANCOS MORALES, B.: *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.

ÁNGELES, J.: “Baroja y Galdós, un ensayo de diferenciación”, *Revista de literatura*, tomo XXIII, núms. 45-46, enero-junio, 1963, pp. 49-64.

ANDÚJAR, M.: “Pío Baroja, versiones de una visión”, *Encuentros con don Pío Baroja. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 109-114.

ARA TORRALBA, J. C.: “Prólogo” a *Obra dispersa y epistolario*, tomo XVI, Círculo de lectores, Barcelona, 1999, pp. 11-29.

ARBÓ, S. J.: s. v. “Pío Baroja”, en *Diccionario de autores*, I, Hora, Barcelona, 1992, pp. 211-215.

—, *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1964.

AZORÍN: *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946.

—, “Epílogo en dos tiempos”, en *Vida de Pío Baroja*, Pérez Ferrero, M. (ed.), Magisterio español, Madrid, 1972.

BAQUERO GOYANES, M.: “Los cuentos de Baroja”, en *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 408-426.

BASANTA, Á.: *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*, Cincel, Madrid, 1980.

—, *La obra literaria de Baroja*, Anaya, Madrid, 1993.

- BELLO VÁZQUEZ, F.: *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- BENET, J.: *Barojiana*, Taurus, Madrid, 1972.
- BRETZ, M. L.: *La evolución novelística de Pío Baroja*, José Porrúa Turanzas ediciones, Madrid, 1979.
- CAMPOS, J.: *Introducción a Pío Baroja*, Alianza, Madrid, 1981.
- CARO BAROJA, P.: *Guía de Pío Baroja (El mundo barojiano)*, Caro Raggio, Madrid, 1987.
- , “Prólogo” a *Una vida en imágenes*, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 9-11.
- , “Prólogo” a *Memorias de un hombre de acción*, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2008, pp. XXVII-XXXVIII.
- CASALDUERO, J.: “Baroja y Galdós”, *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 112-117.
- CASTILLO PUCHE, J. L.: “La novela barojiana, caminera y andante”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 115-127.
- , “El humor en Baroja”, *Letras de Deusto. Número extraordinario Pío Baroja*, Universidad de Deusto, Bilbao, núm. 4, julio-diciembre, 1972, pp. 215-225.
- CELA, C. J.: *Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín*, Aedos, Barcelona, 1961.
- , *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela*, Destino, Barcelona, 1968.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B.: *Baroja, un estilo*, Ínsula, Madrid, 1972.
- , “Distancia como estilo en Pío Baroja”, en Martínez Palacio J. (ed.): *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 139-147.
- , “La novela como una feria de los discretos”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, 1988, Cuadernos Universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 15-25.
- COLLINS, M. S.: *Pío Baroja's Memorias de un hombre de acción and the ironic mode: the search for order and meaning*, Books Limited, Londres, 1986.
- CORRALES EGEA, J.: “Tras los pasos de Baroja en Londres”, *Ínsula*, núms. 308-309, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 5, 6.
- CRIADO MIGUEL, I.: *Personalidad de Pío Baroja: trasfondo psicológico de un mundo literario*, Planeta, Barcelona, 1974.
- DÍAZ DE GUEREÑU, J. M.: “Las memorias de Baroja: notas sobre la estructura y sentido de un autorretrato”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de*

- las III jornadas internacionales de literatura*, Cuadernos universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 135-150.
- , “Baroja: divagaciones sobre el arte de novelar”, en Maraña, F. (ed.): *Reelección de Pío Baroja*, Bermingham, San Sebastián, 1996, pp. 79-95.
- DURÁN, M.: “El Baroja esencial: El árbol de la ciencia”, *Ínsula*, núms. 308-309, XXXVIII, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 1, 14, 15.
- EBANKS, G.: *La España de Baroja*, Cultura hispánica, Madrid, 1974.
- ELIZALDE, J.: *Personajes y temas barojianos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1975.
- , “El factor ideológico en las novelas barojianas”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, Cuadernos Universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 45-61.
- ELORZA, A.: “El realismo crítico de Baroja”, *Revista de Occidente. Número extraordinario en homenaje a Pío Baroja*, núm. 62, Madrid, mayo, 1968, pp. 151-173.
- EMBEITA, M.: “Pío Baroja: una interpretación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 291, Madrid, septiembre, 1974, pp. 614-630.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C.: *Metaliteratura y melancolía. Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- FLORES ARROYUELO, F.: “Baroja y la historia”, *Revista de Occidente. Número extraordinario en homenaje a Pío Baroja*, núm. 62, Madrid, mayo, 1968, pp. 204-223.
- , *Pío Baroja y la historia*, Helios, Madrid, 1972.
- FUSTER, F.: “Para leer a Pío Baroja: una meditación de José Ortega y Gasset”, *Estudios de Historia de España*, XV, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2003, pp. 255-272.
- , “Yo, intelectual. Pío Baroja frente a las masas y la democracia”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 765, enero-febrero, 2014, pp. 1-9.
- GALBIS, I, R. M.: *Baroja, el lirismo de tono menor*, Eliseo Torres, New York, 1976.
- GAOS, V.: “Los ensayos”, en Baeza, F. (ed.): *Baroja y su mundo*, I, Arión, Madrid, 1962, pp. 246-255.
- GARCÍA DE NORA, E.: “Las últimas novelas”, en Baeza, F. (ed.): *Baroja y su mundo*, I, Arion, Madrid, 1962, pp. 222-229.
- GARCÍA PAVÓN, F.: “Las Memorias”, en Baeza, F. (ed.): *Baroja y su mundo*, Arion, Madrid, 1961, pp. 296-303.
- GUERRA DE GLOSS, T.: *Pío Baroja en sus memorias*, Playor, Madrid, 1974.

- GIL BERA, E.: *Baroja o el miedo*, Península, Barcelona, 2001.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: “Pío Baroja”, *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.
- GÓMEZ DE LIAÑO, L.: “Forster, Ortega y Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 192, mayo, Madrid, 1997, pp. 92-116.
- GÓMEZ-SANTOS, M.: *Baroja y su máscara*, AHR, Barcelona, 1956.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, Las Américas, Nueva Cork, 1971.
- , “Camino de perfección y el arte narrativo español contemporáneo”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 445-462.
- GRANJEL, L. S.: *Retrato de Pío Baroja*, Barna, Barcelona, 1953.
- GULLÓN, G.: “El lector en la casa de la ficción de Baroja (o la novela como un género incómodo)”, *Ínsula* 614, Madrid, febrero, 1998, pp. 16-18.
- HIERRO, J.: “Al capitán Baroja en otoño”, *Libro de las alucinaciones*, Cañas, D. (ed.), Cátedra, Madrid, 1986, p. 132.
- IGLESIAS, C.: *El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales*, Antigua Librería Robredo, México, 1963.
- , “La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela”, en Martínez Palacio, J. (ed.), *Pío Baroja, el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 251-261.
- INMAN FOX, E.: “Pío Baroja, hacia un estudio dialéctico de novela y realidad”, en Lasagabaster, J. M. (ed.): *Pío Baroja. Actas de las III jornadas internacionales de literatura*, Cuadernos universitarios, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1988, pp. 27-44.
- KORKOSTEGUI, M. J.: *Pío Baroja y la gramática. Estudio específico del leísmo, laísmo y loísmo y la duplicación de objetos*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1992.
- LEÓN FELIPE: “Palabras de homenaje”, en Martínez Palacio, J. (ed.): *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, p. 27.
- LONGARES, M.: *Pío Baroja. Escritos de juventud. (1890-1904)*, prólogo y selección Manuel Longares, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972.
- LONGHURST, C.: *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- LÓPEZ CAMPILLO, E.: “Aviraneta. Biografía y utopía”, *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a don Pío Baroja en el centenario de su nacimiento*, núms. 265-267, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, LXXXIX, 1972, pp. 600-609.

- LÓPEZ-DELPECHO, L.: “Perfiles y claves del humor barojiano”, *Revista de Occidente. Número extraordinario en homenaje a Pío Baroja*, núm. 62, Madrid, mayo, 1968, pp. 129-150.
- LÓPEZ MARRÓN, J.: *Perspectivismo y estructura en Baroja*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.
- MAEZTU, R.: “Como trabajan los pensadores nuevos”, *Panorama de la generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959, pp. 321-329.
- MAINER, J. C.: “Introducción” a *Vidas sombrías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 17-43.
- , *Pío Baroja*, Taurus, Madrid, 2012.
- MARAVALL, J. A.: “Historia y novela”, en Martínez Palacio, J. (ed.): *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 423-447.
- MARÍAS, J.: “Cien años de pío Baroja”, *Revista de Occidente*, núm. 117, Madrid, diciembre, 1972, pp. 295-306.
- MATAMOROS, B.: “La novela familiar del escritor. El caso de los Baroja”, en C. Fernández Prieto y M. Á. Hermsilla (coords.): *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004, pp. 119-126.
- MATUS, E.: *Introducción a Baroja*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.
- MORA, A.: “Las vueltas del camino. Cierta concepto político en las *Memorias de un hombre de acción*”, en Regalado, A. y Lasaga, J. (eds.): *Lecturas y diálogos en torno a Pío Baroja*, CSIC, Madrid, 2011, pp. 28-70.
- MORAL, C. del: “Baroja y la guerra de Cuba”, *Ínsula*, núms. 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972, pp. 11, 12.
- NÁLLIM, C. O.: “Pío Baroja: un nuevo discurrir de la novela”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja en el centenario de su nacimiento*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1972, pp. 77-91.
- NAVARRO, J.: “Baroja descubre la acción sedentaria”, *Revista de libros*, en [revistadelibros.com/articulos/Baroja](http://revistadelibros.com/articulos/Baroja), febrero, 2015.
- OBREGÓN, A. de: “Pío Baroja: *Siluetas románticas* o biografías extravagantes”, *Revista de Occidente*, CXXXII, junio, 1934, pp. 335-344
- ORTEGA y GASSET, J.: “Ideas sobre Pío Baroja”, en Martínez Palacio, J. (ed.), *Pío Baroja, el escritor y la crítica*, Taurus, 1979, pp. 53-89.
- , “Una primera vista sobre Baroja”, en Rico, F. (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 339-342.



- , “Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa”, *Obras Completas*, IX, Alianza, Madrid, 1983, pp.477-501.
- , *Antología. Ortega y Gasset*, Cerezo Galán, P. (ed.), Península, Barcelona, 1991.
- PATT, B. P.: *Pío Baroja*, Twayne Publishers, New York, 1971.
- PAZZI CUETO, M.: “Introducción” a *Trilogías. Pío Baroja*, IV, Pazzi Cueto, M. (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2009.
- PELAY OROZCO, M.: *Baroja y el País Vasco*, La gran enciclopedia vasca, Bilbao, 1974.
- PÉREZ DE AYALA, R.: “Una novela vivida”, en Pérez Ferrero, M. (ed.): *Vida de Pío Baroja*, Magisterio español, Madrid, 1972.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R.: “Baroja, crítico de la literatura española en 1899 y 1900”, *Papeles de Son Armadans*, LI, núm. CLII, año XIII, Imprenta Mossen Alcover, Madrid, 1968, pp. 131-143.
- PÉREZ FERRERO, M.: *Vida de Pío Baroja*, Magisterio español, Madrid, 1972.
- PÉREZ MINIK, D.: “Al cruzar el siglo XX. Pío Baroja en el panorama de la novela europea”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a don Pío en el centenario de su nacimiento*, núms. 265-267, Instituto de cultura hispánica, Madrid, 1972, pp. 55-65.
- PÉREZ MONTANER, J.: “Sobre la estructura de las *Memorias de un hombre de acción*”, en Martínez Palacio, J. (ed.): *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 449-460.
- PÉREZ OLLO, F.: “Prólogo. Baroja por Baroja”, *Desde la última vuelta del camino*, I, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 9-30.
- , “Posfacio para *La guerra civil en la frontera y Rojos y blancos*”, *Desde la última vuelta del camino*, III, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 783-795.
- RANCH, A. Y ALONSO, C.: *Pío Baroja-Eduardo Ranch Fuster. Epistolario (1933-1955)*, Vicent Llorens, Valencia, 1998.
- ROMERO TOBAR, L.: “Personaje y narrador en las *Memorias de un hombre de acción*”, *Cuadernos de investigación filológica*, VIII, Colegio Universitario de Logroño, Zaragoza, mayo-diciembre, 1982, pp. 3-15.
- SALVADOR PLANS, A.: *Baroja y la novela de folletín*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M.: *Pío Baroja, a escena*, Espasa-Calpe, Madrid, 2006.
- SAZ PARKINSON, C.: *Positivamente negativo: Pío Baroja, ensayista*, Complutense, Madrid, 2011.

- SHAW, D.: “Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica”, en Martínez Palacio, J. (ed.): *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 385-390.
- SOBEJANO, G.: “Componiendo Camino de perfección”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 463-480.
- , “Solaces del yo distinto”, en Martínez Palacio, J. (ed.): *El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 521-527.
- , “Vigencia de la novela barojiana”, en AAVV. (eds.): *Los Baroja. Memoria y lección*, Fundación Kutxa. San Sebastián, 1998, pp. 137-151.
- , “Los ensayos de Pío Baroja”, prólogo a *Pío Baroja. Ensayos I*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 11-33.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F.: “La música en las memorias de Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 265-267, 1972, pp. 621-632.
- TIJERAS, E.: “El relativismo en Baroja”, *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Al-boraked, Madrid, 1972, pp. 363-370.
- URIBE ECHEVARRÍA, J.: *Pío Baroja; técnica, estilo, personajes*, ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1957.
- URRUTIA, L.: “Baroja ¿un centenario más?”, *Revista de Occidente, centenario de 1972*, núm. 117, diciembre, 1972, pp. 275-294.
- VARELA IGLESIAS, M. F.: *Baroja, epígono del romanticismo*, LIT, Berlín, 2007.
- VAZ DE SOTO, J. M.: “El ejemplo de Baroja”, *Revista de Occidente. Número extraordinario en homenaje a Pío Baroja*, núm. 62, Madrid, mayo, 1968, pp. 174-183.
- VELILLA, R.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *Letras de Deusto. Número extraordinario Pío Baroja*, núm. 4, Universidad de Deusto, Bilbao, julio-diciembre, 1972, pp. 161-170.
- VILA SELMA, J.: “La conciencia histórica en Pío Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a don Pío Baroja en el centenario de su nacimiento*, núms. 265-267, Instituto de Cultura Hispánica, 1972, pp. 249-269.
- YNDURÁIN, F.: Ynduráin, D.: “Teoría de la novela en Baroja”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 233, LXXVIII, Madrid, mayo, 1969, pp. 355-388, pp. 387, 388.
- , “Prólogo” a *Baroja y la novela de folletín*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983, pp. I-VI.

### 6.3. Bibliografía general

- ABRAMS, M. H.: *El espejo y la lámpara, Teoría Romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975.
- ADORNO, T. W.: *Notas de literatura*, Ariel, Madrid, 1962, pp. 11-36.
- AGUIAR E SILVA, V. M.: *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2005.
- AGUILAR PIÑAL, F.: “Biografías de escritores españoles sobre el siglo XVIII”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias. (1975-1997)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 109-125.
- ALBALADEJO, T.: *Retórica, Síntesis*, Madrid, 1989, p. 43.
- , *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998.
- , “Poliacroasis en la oratoria de Emilio Cautelar”, en Hernández Guerrero, J. A. (ed.): *Emilio Cautelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pp. 17-36.
- ALBERCA, M.: *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- , “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en Fernández Prieto, C. y Hermsilla, M. Á. (coords.): *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004, pp. 235-254.
- , *La Espada y la Palabra. Vida de Valle-Inclán*, Tusquets, Barcelona, 2015.
- ALGAROTTI, F.: *Ilustración y Romanticismo*, Calvo Serraller, F. (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- ALLEGRA, G.: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, traducción Vicente Martín Pindado, Encuentro, Madrid, 1986.
- , “Prólogo” a *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Litvak, L. (ed.), Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 9-14.
- ALONSO, A.: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969.
- ALONSO, A. y LIDA, R.: *El impresionismo en el lenguaje*, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1936.
- ALONSO, C.: *Intelectuales en crisis*, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1985.
- ALONSO, D.: *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969.
- , *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971.

- ALTHUSER, L.: “El conocimiento del arte y la ideología”, en Alain Badio y otros (eds.): *Literatura y sociedad*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 85-92.
- ALVAR, M.: “Noventayocho y novela de posguerra”, en Cardona, R. (ed.): *Novelistas españoles de posguerra*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 13-46.
- , “Historia de la palabra ensayo en español”, en Alvar et al. (eds.): *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977*, Servicio de Publicaciones de la Diputación provincial de Málaga, 1980, pp. 11-43.
- AMORÓS, A.: “Madrid en la revolución, novela inédita de Pío Baroja”, *Ínsula*, núms. 308-309, Madrid, julio-agosto, 1972, p. 6.
- , *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1985.
- ANDERSON IMBERT, E.: *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- ANDRENIO: *Novelas y novelistas*, Calleja, Madrid, 1918.
- ANTAL, F.: *Clasicismo y Romanticismo*, A. Corazón Editor, Madrid, 1978.
- ARENAS CRUZ, M. E.: *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Universidad Castilla- La Mancha, Cuenca, 1997.
- , Arenas Cruz, M. E.: “La biografía como clase de textos del género argumentativo”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias (1975-1997)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 313-321.
- ARGULLOL, R.: “El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Siguán, M. (ed.): *Romanticismo/Romanticismos*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988, pp. 205-213.
- ARISTÓTELES: *Poética*, en García Yebra, V. (ed.), Gredos, Madrid, 1974.
- , *Metafísica*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994.
- ARREDONDO, M. S.: “Sobre el ensayo y sus antecedentes: *El hombre práctico*, de Francisco Gutiérrez de los Ríos”, *1616*, VI-VII, 1988, pp. 167-174.
- , “Paratextos: ficción y política en prosas de Castillo Solórzano y Quevedo”, *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, estudios reunidos por M<sup>a</sup>. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 353-365.
- ARTOLA, M.: *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Atlas, Madrid, 1957.

- ASENSI, M.: “Estudio introductorio”, en Asensi, M. (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990, pp. 9-78.
- , *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 1998.
- AUB, M.: *Discurso de la novela española contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
- , *Manual de historia de la literatura española*, Akal, Madrid, 1966.
- AUERBACH, E.: “L’ humaine condition”, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- AULLÓN DE HARO, P.: *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Verbum, Madrid, 1992.
- , *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro, P. (ed.), Trotta, Madrid, 1994.
- , “La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético”, *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro, P. (ed.), Trotta, Madrid, 1994, pp. 27-113.
- , *La poesía en el siglo XIX. (Romanticismo y Realismo)*, Taurus, Madrid, 1988.
- AUSTIN, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 49.
- AYALA, F.: “Nota sobre la novelística cervantina”, *Revista hispánica moderna. Homenaje a Ángel del Río*, núms. 1-4, Columbia University New York, enero-octubre, 1965, pp. 36-45.
- , *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970.
- , “El Guzmán de Alfarache, consolidación del género picaresco” *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 820-829.
- , “Observaciones sobre El buscón”, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 830-841.
- , *Recuerdo y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988.
- AZORÍN: *Páginas escogidas*, Saturnino Calleja, Madrid, 1917.
- , *El caballero inactual. (Etopeya)*, Espasa -Calpe, Buenos Aires, 1948.
- , *Clásicos y modernos*, Losada, Buenos Aires, 1952.
- BAQUERO GOYANES, M.: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- BAJTÍN, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

- , *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- BALLART, P.: *Eroneía. La figuración irónica en el discurso moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- BALLY, CH.: *El lenguaje y la vida*, traducción de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1977.
- BAÑOS VALLEJO, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media: tipología de doce vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, 1989.
- BAROJA, C.: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- BARTHES, R.: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1978.
- , *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1984.
- BASANTA, M.: “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 7-9.
- BASANTA, Á. y LOUREIRO, Á.: “La autobiografía desde 1975”, *Ínsula*, núms. 589-590, enero-febrero, Madrid, 1996, pp. 9-11.
- BATAILLON, M.: *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- BAUDELAIRE, CH.: *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 1991.
- , *El esplín de París*, Alianza, Madrid, 1999.
- , *Arte y modernidad*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- BÉGUIN, A.: *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1954.
- BEGINES HORMIGO, J. M.: “La realidad imaginaria de Arthur Rimbaud”, en Torre, E. (ed.): *Medicina y Literatura. Actas del III simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, III, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 67-79.
- , *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Padilla Libros, Sevilla, 2006.
- BELLINI, G.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986.
- BENJAMIN, W.: *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.
- BENVENISTE, É.: *Problemas de lingüística general*, 2 vols., traducción de Juan Almela, Siglo XXI, Madrid, 1989.

- BERGSON, H.: *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze, Alianza, Madrid, 1977.
- BLAIR, H.: *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras* (1783), Tomo III, Imprenta Real, Madrid, 1804.
- BLANCO AGUINAGA, C.: *Juventud del 98*, siglo XXI, Madrid, 1970.
- BLASCO, J.: “De ‘oráculos’ y ‘cenicientas’: la crítica ante el fin de siglo español”, en Cardwell, R. A. y McGuirk, B. (eds.): *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos de América, 1993, pp. 59-85.
- BLEZNICK, D.: *El ensayo español. Del siglo XVI al XX*, Andrea, México, 1964.
- BOBES NAVES, M. C.: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.
- , *Teoría general de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.
- , *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.
- , *Historia de la teoría literaria*, I y II, Gredos, Madrid, 1998.
- , “Literatura/ciencia, creación/conocimiento”, en Utrera Torremocha, M. V. y Romero Luque, M. (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 359-371.
- BONET, L.: “La sangre del pelícano: Goethe y las letras de la Restauración”, en Lissorgues, Y. y Gonzalo Sobejano, G. (coords.): *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 89-107.
- BOOTH, W. C.: *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- BORGES, J. L.: *Historia de la eternidad*, Alianza, Madrid, 1971.
- BOUSOÑO, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968.
- , *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970.
- BOWRA, C. M.: *La herencia del simbolismo*, traducción de Patricio Canto, Losada, Buenos Aires, 1951.
- BRAVO, C.: “El arte de la autobiografía”, en Montoya Martínez, J. y Paredes Núñez, J. (eds.): *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, II, Universidad de Granada, 1985, pp. 65-74.
- BRECHT, B.: *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973.
- BRIOSCHI, F. GIROLAMO, C.: *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1992.
- BRUNO, G.: *Mundo, magia, memoria*, Gómez de Liaño, I. (ed.), Taurus, Madrid, 1987.

- BRUSS, E.: *Autobiographical Acts: The Changing situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. El primer capítulo está traducido al castellano, “Actos literarios”, *Suplementos Anthropos*, núm. 29, diciembre 1991, 62-79.
- BUENO MARTÍNEZ, G.: “Sobre el concepto de ensayo”, en VVAA (eds.): *El padre Feijoo y su siglo*, vol. I, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1966, pp. 89-112.
- BURKE, P.: *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.
- CABALLÉ, A.: *Narcisos de tinta*, ed. Megazul, Madrid, 1995.
- , “Repercusiones de la literatura memorial francesa en España”, en Lafarga, F. (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 57-65.
- , “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico”, en C. Fernández Prieto y M. Á. Hermsilla (coords.), *Autobiografía en España: un balance*, Visor libros, Madrid, 2004, pp. 145-154.
- CABALLERO BONALD, J. M.: “El paisaje como argumento de la memoria”, en C. Fernández Prieto y M. Á. Hermsilla (coords.), *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004, pp. 46-52.
- CABO ASEGUINOLAZA, F.: *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- , “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, en Cabo Aseguiñolaza, F. y Gullón, G. (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Ámsterdam/Atlanta, 1998, pp. 11-39.
- CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2003.
- CAMARERO, J.: *Autobiografía: escritura y existencia*, Anthropos, Barcelona, 2011.
- CAMPILLO, A.: “Ficción, simulación y metamorfosis”, en Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F. (eds.), *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 103-116.
- CAMPS, V.: “Pensar en Occidente: pensar el humanismo”, *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Centro de las Letras Españolas, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1991, pp. 24-33.
- CANSINOS ASSÉNS, R.: *La novela de un literato. (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas) 1882-1914*, Alianza, Madrid, 1982.
- CARBALLO PICAZO, A.: “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *Revista de Literatura*, V, núms. 9-10, 1954, pp. 93-156.
- CARDWELL, R.: “Los Machado y Juan Ramón Jiménez en el 98: buscando nuevas trazas por las ciudades muertas y las sendas abandonadas”, en Mainer, J. C. y



- Gracia, J. (eds.): *En el 98. Los nuevos escritores*, Visor, Madrid, 1998, pp. 137-157.
- CARNERO, G.: “Salvador Rueda ante la modernidad”, en Lissorgues, Y. y Gonzalo Sobejano, G. (coords.): *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 203-210.
- CASAS, A.: “Introducción” a *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilación de textos Ana Casas, Arco libros, Madrid, 2012.
- CASCALES, F.: *Tablas poéticas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- CASSIRER, E.: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- CASTILLA DEL PINO, J. L.: *Temas: Hombre, cultura, sociedad*, Península Barcelona, 1989.
- , “Confidencialidad”, *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989, pp. 97-118.
- , *El delirio, un error necesario*, Nobel, Oviedo, 1998.
- CATELLI, N.: *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.
- CELMA, M<sup>a</sup>. P.: *La pluma ante el espejo*, Universidad de Salamanca, 1989.
- , “Las revistas y su función de animación cultural”, *Ínsula* 614, Madrid, febrero, 1998, pp. 9-11.
- , “El conflicto generacional en las revistas del fin de siglo”, en Romero Tobar, L. (ed.): *Hacia el 98, Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 257-267.
- CEREZO, P.: “El espíritu del ensayo”, en García Casanova, J. F. (ed.): *EL ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, pp. 2-30.
- , “Introducción” a *Antología. Ortega y Gasset*, Cerezo, P. (ed.), Península, Barcelona, 1991, pp. 7-16.
- CERNUDA, L.: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- CERVANTES, M.: *El Quijote*, I parte, IV Centenario, Alfaguara, Madrid, 2004.
- CHATMAN, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- CHÁVARRI, E. L.: “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, *El modernismo visto por los modernistas*, Introducción y selección de R. Gullón, Guadarrama, Madrid, 1980, pp. 91-98.

- CIPLIJAUSKAITĖ, B.: *Los noventayochistas y la historia*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- , *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- CLARÍN, L. A.: “Cambio de luz”, *Leopoldo Alas “Clarín”. Cuentos*, edición y prólogo de Ángeles Ezama, estudio preliminar de Gonzalo Sobejano, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 253-267.
- , “Prólogo” a *Resurrección*. Cfr. *Hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 198-205.
- COCA RAMÍREZ, F.: “Fundamentos estéticos en la teoría literaria de Francisco de Paula Canalejas”, en Hernández Guerrero, J. A. (ed.): *Emilio Castelar y su época*, Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pp. 405-420.
- “Fernando Quiñones. Columnista y literato”, en Morales Sánchez, I. y Coca Ramírez, F. (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 133-147.
- COLERIDGE, T.: “Rima del anciano marinero”, *Baladas líricas*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 113-157.
- COLONNA, V.: “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilación de textos Ana Casas, Arco/Libros, Madrid, 2012, pp. 85-122.
- CONCHA, Á. de la: “El siglo XVIII”, en Pérez Gallego, C. (ed.): *Historia de la literatura inglesa*, II, Taurus, Madrid, 1988, pp. 9-132.
- COTS, M.: “Los enciclopedistas y el género ensayístico”, *1616*, VI-VII (1988-1989), pp. 181-187.
- CUESTA ABAD, F.: “La crítica literaria y la hermenéutica”, en Aullón de Haro, (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 485-510.
- CUEVAS, C.: “Estudio preliminar” a *Cántico espiritual. Poesías*, Cuevas, C. (ed.), Alambra, Madrid, 1979, pp. 3-100.
- CULLER, J.: *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona, 2000.
- CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Fondo de Cultura, Económica, Buenos Aires, 1976.
- DARRIEUSSECQ, M.: “La autoficción, un género poco serio”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilación de textos Ana Casas, Arco libros, Madrid, 2012, pp. 65-82.
- DARÍO, R.: *El canto errante, Obras completas*, V, Afrodísio Aguado, Madrid, 1953.

- , *Autobiografías*, prólogo de Enrique Anderson Imbert, Marymar, Buenos Aires, 1976.
- , *Prosas profanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- , *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Martínez, J. M. (ed.), Cátedra, Madrid, 1995.
- , *España contemporánea*, prólogo de Sergio Ramírez, epílogo de Miguel García-Posada, Alfabuara, Madrid, 1998.
- DEFOE, D.: *Moll Flanders*, introducción, selección y notas de Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 1981.
- DE MAN, P.: *Alegorías de la lectura*, traducción de Enrique Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.
- , *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- , “La autobiografía como desfiguración”, *La autobiografía y sus problemas teóricos, Suplementos Anthropos*, núm. 125, 1991, pp. 113-118.
- DERRIDA, J.: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- , *La escritura y la diferencia*, traducción de patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DIJK, T. A van.: “Superestructuras”, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 141-173.
- , *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1995.
- DOLEŽEL, L.: “Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias”, en Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F. (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 13-26.
- , “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción realista*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 95-122.
- , “Historia de la Poética”, en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009, pp. 237-367.
- DOMINGO, J.: “Narrativa española: Rosa Chacel, Juan Cruz Ruiz”, *Ínsula*, 311, octubre, 1972, p. 4.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Estudios de teoría literaria*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2001.
- , *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2004.
- , *Teorías literarias del siglo XX*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2011.

- DOS PASSOS, J.: *Rocinante vuelve al camino*, traducción de M. Villegas, Cenit, Madrid, 1930.
- DURÁN LÓPEZ, F.: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero & Ramos, Madrid, 1997.
- DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, traducción de Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1981.
- EBERENZ, R.: “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía”, en Lara Pozuelo, A. (ed.): *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Hispánica Helvética, Lausanne, 1991, pp. 37-51.
- EAKIN, P. J.: “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, *Suplementos Anthropos*, núm. 125, 1991, pp. 79-93.
- , *En contacto con el mundo (autobiografía y realidad)*, La autobiografía, Madrid, 1994.
- ECO, U.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.
- , *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993.
- ELIADE, M.: *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, Kairós, Barcelona, 1998.
- , *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 2000.
- ELIOT, T. S.: “Shelley y Keats”, *Función de la poesía y función de la crítica*, introducción y traducción de Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 99-114.
- , *El bosque sagrado*, edición bilingüe, estudios y notas de José Luis Palomares, traducción de Ignacio Rey Agudo, Langre, Madrid, 2004.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de: *La determinación del Romanticismo español y otras cosas*, Apolo, Barcelona, 1939.
- , *Las mejores novelas contemporáneas*, 2. vols., con la colaboración de M<sup>a</sup>. P. Palomo, Planeta, Barcelona, 1973.
- ESCARTÍN, M.: “El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín”, *1616*, VI-VII, 1988-1989, pp. 189-194.
- ESPINEL, V.: *La vida del escudero Marcos de Obregón, La picaresca española*, prólogo de Julián Marías, Nauta, Barcelona, 1968.
- ESTEBAN, J. y ZAHAREAS, A. N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998.
- EZAMA, Á.: “Prólogo” a *Leopoldo Alas “Clarín”. Cuentos*, estudio preliminar de Gonzalo Sobejano, Crítica, Barcelona, 1997, pp. XXV-XCIX.

- , “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, 614, febrero, Madrid, 1998, pp. 18-20.
- FEIJOO, B. J.: *Teatro crítico universal*, Fernández González, Á. R. (ed.), Cátedra, Madrid, 1985.
- , *Cartas eruditas y curiosas*, Uzcanga, F. (ed.), Crítica, Barcelona, 2009.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C.: *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Eunsa, Pamplona, 1998.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA, M. Á. (coords.): *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R.: *Idea de la estilística sobre la escuela lingüística española*, Iñigo Madrigal, L. (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ URTASÚN, R.: “Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos”, *Revista de Filología Hispánica*, vol. 16, núm. 3, Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 2000, pp. 537-556.
- , *Poéticas del modernismo español*, Eunsa, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002.
- FERRARIS, M.: “Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu”, en Manuel Asensi (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990, pp. 339-395.
- FERRERAS, J. I.: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.
- FERRERES, R.: “Los límites del modernismo y la generación del 98”, en Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 43-65.
- , *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975.
- , *Los límites del Modernismo*, Taurus, Madrid, 1981.
- FLAUBERT, G.: *Memorias de un loco*, Santillana, Madrid, 2007.
- FLITTER, D.: “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause”, en Cardwell, R. A. y McGuirk, B. (eds.): *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos de América, 1993, pp. 127-146.
- FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1983.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1968
- , *La arqueología del saber*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, 1970.

- , *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, I, Siglo XXI, Madrid, 1984.
- , *Tecnologías del yo*, introducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1990.
- FRAU, J.: *Realidad y ficciones del texto literario*, Padilla Libros editores, Sevilla, 2002.
- , *La teoría literaria de León Felipe*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2002.
- , “Poética”, en José Luna Borge (ed.), *Alzar el vuelo, Antología de la joven poesía sevillana*, César Sastre, Sevilla, 2006.
- , “El nombre propio y la autorreferencia en la lírica”, en Utrera Torremocha, M. V. y Romero Luque, M. (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 383-393.
- , “Estudio introductorio” en Samuel Daniel: *Defensa de la rima*, estudio, traducción y estudio Juan Frau, prólogo de Esteban Torre, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2011, pp. 23-79
- FRYE, N.: *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Venezuela, 1977.
- , *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.
- GADAMER: *Verdad y método*, 2 vols., Sígueme, Salamanca, 1994.
- GALLEGRO MORELL, A.: *Poetas y algo más*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.
- GARCÍA BERRIO, A.: “Más allá de los ismos: sobre la imprescindible globalidad crítica”, en Aullón de Haro, P. (ed.): *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984, pp. 349-387.
- , *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1989.
- GARCÍA BERRIO, A Y HERNÁNDEZ, M. T.: *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1990.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J.: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V.: *La poesía española de posguerra*, Prensa Española, Madrid, 1973.
- , *El arte literario de Santa Teresa*, Ariel, Barcelona, 1978.
- , *Historia de la literatura española 9. Siglo XIX (II)*, Romero Tobar, L. (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1998.
- GARCÍA DE NORA, E.: *Novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1970.

- GARCÍA GUAL, C.: “Ensayando el ensayo: Plutarco como precursor”, *Revista de Occidente*, núm. 116, 1991, pp. 25-42.
- GARRIDO ARDILA, J. A.: “La tradición novelística de *La familia de Pascual Duarte*”, *Archivum*, núm. LXIV, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 2014, pp. 127-156.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.: *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.
- , *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Vervuert, Madrid, 2011.
- GARRIDO, M. Á.: *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, CSIC, Madrid, 1994.
- , *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Síntesis, Madrid, 2000.
- GENETTE, G.: “Poética e historia”, *Lingüística y literatura*, selección y prólogo de Renato Prada Oropeza, Universidad Veracruzana, México, 1978.
- , *Figuras. III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- , *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993.
- GIVONE, S.: *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990.
- GOETHE, W.: *Poesía y verdad*, traducción, introducción y notas Rosa Sala, Alba, Barcelona, 1999.
- GÓMEZ, J.: *El diálogo renacentista*, Laberinto, Madrid, 2000.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (*Andrenio*): *Novelas y novelistas*, Calleja, Madrid, 1918.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L.: *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, EDAF, Madrid, 1994.
- GÓMEZ TRUEBA, T.: “La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo”, *Ínsula*, 613, enero, 1998, pp. 16-21.
- , “Introducción” a *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 11-91.
- GONZÁLEZ, A.: “Prólogo” a *Jorge Luis Borges. Un ensayo autobiográfico*, edición del centenario (1899-1999), prólogo y traducción de A. González, Emecé, Madrid, 1999, pp. 7-11.
- GONZÁLEZ BLANCO, A.: “Pío Baroja. Antología crítica de sus obras”, *La novela corta*, Año V, núm. 259, Madrid, diciembre, 1920.
- GOYTISOLO, J.: *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- , *Memorias*, Península, Barcelona, 2002.

- GRACIA, J.: “La reinención de un género: el ensayo hacia 1900”, *Ínsula*, 614, febrero, Madrid, 1998, pp. 22-25.
- GRACIÁN, B.: *Agudeza y arte de ingenio*, I, Correa Calderón, E. (ed.), Castalia, Madrid, 1969.
- , *El héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, Bernat Vistarini, A. y Abraham Madroñal, A. (eds.), Castalia, Madrid, 2003.
- GRANJEL, L. S.: *Panorama de la generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959.
- , *La generación literaria del noventa y ocho*, Salamanca, Anaya, 1966.
- GRAS BALAGUER, M.: *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos, Barcelona, 1988.
- GREIMAS, A. J.: “El contrato de veridicción”, *Lingüística y literatura*, selección y prólogo de Renato Prada Oropeza, Universidad veracruzana, México, 1978, pp. 27-36.
- GUILLÉN, C.: “Poesía integral”, *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 207-209.
- , “Los géneros: genología”, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, pp. 163-165.
- , “Los géneros epistolares”, *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 294-304.
- , *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- GULLÓN, G.: “El lector en la casa de la ficción de Baroja (o la novela como un género incómodo)”, *Ínsula*, 614, Madrid, febrero, 1998, pp. 16-18.
- , “Lo moderno en el modernismo”, en Cardwell, R. A y McGuirk, B. (eds.): *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos de América, 1993, pp. 87-101.
- , “El 98 por fuera y el modernismo por dentro”, en Serrano Alonso, J. et. al (eds.): *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, 2000. pp. 45-66.
- , *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- GULLÓN, R.: “Juan Ramón Jiménez y el modernismo”, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962, pp. 13-43.
- , *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964.
- , *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971.



- , “Simbolismo y modernismo”, en Olivio, J. (ed.): *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 21-44.
- , *El modernismo visto por los modernistas*, introducción y selección de Ricardo Gullón, Guadarrama, Barcelona, 1980.
- GUMBRECHT, H. U.: “Presentación. La situación de la “Literaturwissenschaft” alemana: análisis y perspectivas”, en VVAA (eds.): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, traducidos por Hans Ulrico Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 13-35.
- , “Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 145-175.
- GUSDORF, G.: “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, núm. 29, Traducción de Á. Loureiro, 1991, pp. 9-18.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F.: “*Vidas escritas*, de Javier Marías”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias (1975-1997)*, Visor, Madrid, 1998, pp.443-453.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- HABERMAS, J.: “La modernidad, un proyecto incompleto”, en VVAA (eds.): *La posmodernidad*, Selección y prólogo de Hal Foster, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 19-36.
- , *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1989.
- HAMBURGER, K.: *La lógica de la literatura*, traducción J. L. Arántegui, Visor, Madrid, 1995.
- HATZFELD, H.: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*, Gredos, Madrid, 1955.
- HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols., Labor, Barcelona, 1993.
- HEGEL, G. W. F.: *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
- , *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 1971.
- HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1996, p. 171.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M.: *Breve historia del modernismo*, Aguilar, México, 1954.
- HERNADI, P.: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.: *Manual de teoría de la literatura*, Algaida, Sevilla, 1996.
- HORACIO: *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Silvestre, H. (ed.), Cátedra, Madrid, 1996.
- HORKHEIMER, M.: *Historia, metafísica, escepticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- HUARTE DE SAN JUAN, J.: *Examen de ingenios para las ciencias*, Torre, E. (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1977.
- HUERTA CALVO, J.: “La teoría de la crítica de los géneros literarios”, en Aullón de Haro, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994.
- HUSSERL, E.: *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 1997.
- IGLESIAS FEIJOO, L.: “Modernismo y modernidad”, en Serrano Alonso, J. et al. (eds.): *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, 2000, pp. 27-43.
- INGARDEN, R.: “Concreción y reconstrucción”, en Wairning, R. (ed.): *Estética de la recepción*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 35-53.
- ISER, W.: *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.
- , “El proceso de lectura: el enfoque fenomenológico”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 215-243.
- , “La realidad de la ficción”, en Wairning, R. (ed.): *Estética de la recepción*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 165-195.
- JAMMES, C.: “Ilustración vía mitología. Sobre la relación entre dominio y devoción de la naturaleza hacia 1800”, *Revista de filosofía. Monográfico dedicado al idealismo alemán*, núm. 6, Traducción de César Moreno Márquez, ER, Sevilla, 1988, pp.7-29.
- JARAUTA, F.: “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, núm. 116, 1991, pp. 43-49.
- JAUSS, H. R.: “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en VVAA (ed.): *La actual ciencia alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, traducidos por Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 37-114.
- , “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 59-85.
- JIMÉNEZ, J. R.: *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, Madrid, 1962.
- JIMÉNEZ, J.: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986.

- JOHNSON, R.: *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, traducción de Teresa Fernández, Librerías Prodhufi, Madrid, 1997.
- JOYCE, J.: *Retrato del artista adolescente*, Alianza, Madrid, 1978.
- KANT, I.: *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira, Losada, Buenos Aires, 1961.
- LAFARGA, F.: “Rousseau”, en Llovet, J. (ed.): *Lecciones de literatura universal*, prólogo de Martín de Riquer, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 395-400.
- LAÍN ENTRALGO, P.: *La generación del 98*, Austral, Madrid, 1997.
- LANDERO, L.: “¡El cuento o la vida!”, *Entre líneas: el cuento o la vida*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- LAPESA, R.: *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 1981.
- LARRA, M. J.: *Mariano José de Larra. Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Pérez Vidal, A. (ed.), Crítica, Barcelona, 1997.
- LARREA, J.: “Veredicto”, *Poesía*, núms. 20-21, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 9-44.
- LAUSBERG, H.: *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1983.
- LEDESMA PEDRAZ, M.: *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 1999.
- LEJEUNE, P.: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975. Trad. esp.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994.
- , “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, en C. Fernández Prieto y M. Á. Hermosilla (coords.): *Autobiografía en España: un balance*, Visor, Madrid, 2004, pp. 159-171.
- LEÓN FELIPE: “Palabras de León Felipe”, *Ínsula*, núms. 308-309, julio-agosto, Madrid, 1972, p. 7.
- LINO, J.: “Memorias y autobiografías españolas”, *Castilla*, vol. 5, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 7-22.
- LISSORGUES, Y.: “Problemáticas y perspectivas”, en Lissorgues, Y. y Gonzalo Sobejano, G. (coords.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 9-18.
- , “Leopoldo Alas, Clarín, frente a la crisis de fin de siglo”, en Romero Tobar, L. (ed.): *Hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 155-186.

- , “La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo”, en Romero Tobar, L. (ed.): *Historia de la literatura española 9. Siglo XIX (II)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, pp. 46-59.
- LITVAK, L.: “Diario de un enfermo”, en VVAA (ed.s): *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 273-282.
- , *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid, 1980.
- , *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1981.
- , *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- LLOVET, J.: “Jan Mukarovski, un signo nuevo para la estética”, *Jan Mukarovski: Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 9-29.
- , *Lecciones de literatura universal*, prólogo de Martín de Riquer, epílogo de J. M<sup>a</sup> Valverde, Cátedra, Madrid, 1995.
- LÓPEZ ALONSO, C.: “De los ensayistas al ensayo”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, núm. 5, Madrid, 1994, pp. 17-29.
- LÓPEZ ESTRADA, F.: *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, Cupsa, Madrid, 1977.
- , “Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética”, en Cuevas García, C. (ed.): *Bécquer: Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea, Málaga, 1995, pp. 63-89.
- LÓPEZ CAMPILLO, E.: “Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, marzo, 1971, pp. 445-460.
- LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia antigua poética*, I, ed. Carballo Picazo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- LORENZO RIVERO, L.: *Larra: lengua y estilo*, Playor, Madrid, 1977.
- LOTMAN, Y.: *Estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1982.
- LOUREIRO, Á.: “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 2-18.
- , “La autobiografía española: actualidad y futuro”, *Anthropos*, núm. 125, 1991, pp. 17-20.

- , “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page, Rosa Calvet (eds.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 33-46.
- , “Crisis de la novela, novela de la crisis”, *Ínsula*, núm. 634, 1999, pp. 10, 11.
- , *The Ethics of Autobiography*, Vanderbilt, University Press, 2000.
- , “El rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de literatura española*, núm. 14, 2000-2001, pp. 135-150.
- LOZANO, J.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1982.
- , *El discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987, p. 114.
- LOZANO MARCO, M. Á.: *El simbolismo literario en España*, Universidad de Alicante, 2006.
- LUKÁCS, G.: “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, *El alma y sus formas*, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- LYOTARD, J-F.: *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989.
- MACHADO, A.: *Prosas Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- MACHADO, M.: “Variedades: El Modernismo según Manuel Machado”, *El nuevo Mercurio*, 5 de mayo, 1907, pp. 590-593.
- , *La guerra literaria*, comentarios de M<sup>a</sup> Pilar Celma y F. J. Blasco, Nancea, Madrid, 1981.
- , *Poesías completas*, Renacimiento, Sevilla, 1993.
- MADARIAGA, S. de: *De Galdós a Lorca*, Sudamericana, Buenos Aires, 1960.
- MAEZTU, R. de: *Artículos desconocidos. 1897-1904*, Inman Fox, E. (ed.), Castalia, Madrid, 1977.
- , *Revista Nueva*, Mainer, J. C. y Asún, R. (eds.), Puvill, Barcelona, 1980.
- MAINER, J. C.: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1981.
- , “Fernando Vela o el arte del ensayo”, *Inventario de la modernidad*, Niega, Gijón, 1983, pp. 7-46.
- , “Apuntes junto al ensayo”, en Gómez, J. (ed.): *El ensayo español. Los orígenes: siglos XV a XVII*, I, prólogo general de José Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 7-33.
- , “Prólogo” a *En el 98. Los nuevos escritores*, Mainer, J. L. y Gracia, J. (eds.), Visor, Madrid, 1998, pp. 7-12.

- , *La escritura desatada*, Temas de Hoy, Madrid, 2000.
- MARÍAS, J.: *Ortega y la idea de la razón vital*, Antonio Zuñiga, Madrid, 1948.
- , “Vocación teórica y vocación política en Ortega”, *Revista hispánica moderna*, núms. 1-4, enero-octubre, 1965, pp. 296-302.
- , *Vidas escritas*, Siruela, Madrid, 1992.
- , *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.
- , “Introducción a la filosofía estoica”, en Séneca: *Sobre la felicidad*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 7-34.
- , *Una vida presente. Memorias*, Páginas de espuma, Madrid, 2008.
- MARÍAS, J.: *Vidas escritas*, Siruela, Madrid, 1992.
- MARICHAL, J.: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984.
- , “Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo”, *Papeles de Son Armadans*, XXX, 1965, pp. 297-306.
- , “Prologuillo para un retorno”, prólogo a *El defensor*, Salinas, P. (ed.), Alianza, Madrid, 1967, pp. 7-12.
- , “El auge del ensayo en la España transterrada”, *Revista de Occidente*, núm. 116, Centro de la Letras Españolas, enero, 1991, pp. 5-11.
- , *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995.
- MARTÍN, F. J.: *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Biblioteca Nueva, 2005.
- MARTÍNEZ BONATI, F.: *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, 1992.
- , “El acto de escribir ficciones”, *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 159-170.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M.: “Anciano Pío Baroja Nessi”, *Antes que el tiempo muera en nuestros brazos*, Libros del Pexe, Gijón, 2002, pp. 15-19.
- MATEO DÍEZ, L.: *Las palabras de la vida*, Temas de hoy, Madrid, 2000.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Los españoles en la literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.
- MERCADIER, G.: “Introducción” a *Vida. Ascendencia, nacimiento, crianza y a venturas*, Mercadier, G. (ed.), Castalia, Madrid, 1972, pp. 9-33.
- , “Introducción” a *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 9-12.

- MERMALL, T.: “Experiencia, teoría, retórica: el paradigma de Ortega y Gasset”, en García Casanova, J. F. (ed.): *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, pp. 157-172.
- MESONERO ROMANOS, R.: “El Romanticismo y los románticos”, *Escenas y tipos matritenses*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 294-303.
- MEXÍA, P.: *Silva de varia lección*, I, Castro, A. (ed.) Cátedra, Madrid, 1989.
- MIGUEL, J. M. de: *Auto/biografías. Cuadernos metodológicos*, núm. 17, CSIC, Madrid, 1996, p. 94.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A.: “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias. (1975-1997)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 525-536.
- , *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Meter Lang, Berna, 2000.
- , “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, núm. 9, 2000, pp. 531-549.
- MOLINA, A. F.: *La generación del 98*, Labor, Barcelona, 1968.
- MONTAIGNE, M.: *Ensayos*, 3 vols., traducción y edición de M. D. Picazo y A. Montojo, Cátedra, Madrid, 1985-1987.
- MONTESINOS, J. F.: *Valera o la ficción libre*, Castalia, Madrid, 1969.
- MORALES, A.: “En torno al auge de la biografía”, *Revista de Occidente*, núms. 74-75, julio-agosto, 1987, pp. 61-76.
- MORALES, I.: “Castelar y la literatura: ideas sobre narrativa”, en Hernández Herrero, J. A. (ed.): *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001, pp. 323-333.
- , “De la crítica a la escritura”, en Morales Sánchez, I. y Coca Ramírez, F. (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 251-464.
- MORENO HERNÁNDEZ, A.: “Séneca, precursor del ensayo moderno”, *Compás de letras. El ensayo*, núm. 5, diciembre, 1994, pp. 109-130.
- MORENO PEDROSA, J.: “La razón de la sinrazón en G. K. Chesterton”, en Torre, E.: *Medicina y Literatura. Actas del III simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 249-263.
- , *Poesía y poética de Antonio Carvajal*, Padilla Libros, Sevilla, 2007.

- , “Antonio Carvajal y los fantasmas de la crítica”, en Utrera Torremocha, M<sup>a</sup>. V. y Romero Luque, M. (eds.): *Estudios literarios in honorem Estaban Torre*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 405-408.
- , “Algunos ejemplos de influencia modernista en la generación del 70”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, Años V-VI, núms. 5-6, Padilla Libros, Sevilla, 2008, pp. 157-174.
- MORENO VILLA, J.: “Prólogo” a *Diálogo de la lengua*, Saturnino calleja, Madrid, 1919, pp. 9-27.
- , *Vida en claro. Autobiografía*, Visor, Madrid, 2006.
- MORÓN ARROYO, C.: “La retórica del ensayo: Unamuno”, en García Casanova, J. F. (ed.): *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, pp. 129-156.
- MORRÁS, M.: “Deslindes del ensayo: literatura didáctica y ensayismo”, *Compás de letras. El ensayo*, núm. 5, diciembre, 1994, pp. 67-80.
- MORRIS, CH.: *Fundamento de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985.
- MUKAROVSKI, J.: “El arte como hecho semiológico”, en Llovet, J. (ed.): *Jan Mukarovsky: Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Pili, Barcelona, 1977, pp. 35-43.
- , “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Llovet, J. (ed.): *Jan Mukarovsky: Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo pili, Barcelona, 1977, pp. 44-121.
- , “El arte y la concepción del mundo”, *Jan Mukarovsky: Escritos de estética y semiótica del arte*, Llovet, J. (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 302-313.
- MUÑOZ MOLINA, A.: *Diario del Nautilus*, Mondadori, Madrid, 1989.
- , *La realidad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla, 1993.
- , “El mejor de los viajes”, *Muy interesante*, núm. 381, febrero, 2013, p. 8.
- , “Españas de ida y vuelta”, en Fernández, J. (ed.): *Brevísima relación de la construcción de España y otros ensayos trsantlánticos*, Polifemo, Madrid, 2013, pp. 11-14.
- , *Como la sombra que se va*, Seix Barral, Barcelona, 2014.
- MUSIL, R.: *El hombre sin atributos*, 2 vols., traducción de Feliu Formosa y Pedro Madrigal, Seix-Barral, Barcelona, 2001.
- NICOL, E.: *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, Madrid, 1961, pp. 206-279.
- NICOLÁS, C.: “Entre la deconstrucción”, en Asensi, M. (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990, pp. 307-334.



- NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, traducción, introducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973.
- , *Más allá del bien y del mal*, Sánchez Pascual, A. (ed.), Alianza, Madrid, 1980.
- , *El nacimiento de la tragedia*, introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2002.
- , “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, en Llenares Chover, J. B. (ed.): *Nietzsche*, Península, Barcelona, 1988, pp. 39-52.
- NOVALIS: *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Barjau, E. (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1981.
- NÚÑEZ, E.: “Proceso y teoría del ensayo”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, núms. 1-4, 1965, pp. 357-364.
- NÚÑEZ SABARÍS, J.: “Manuel Machado ante el modernismo: defensa y reflexión”, en Serrano Alonso, J. et. al (eds.): *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, 2000, pp. 185-195.
- OLEZA, J.: *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976.
- OLIVIO, J.: *El simbolismo*, José Olivio (ed.), Taurus, Madrid, 1979.
- OLNEY, J.: “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 33-47.
- , *Metaphors of self. The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, 1972.
- ONÍS, F. de: *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Ediciones Universidad de Puerto Rico, 1955.
- O’RIORDAN, P.: “Helios, revista del modernismo”, *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, núm. 4, Castalia, Madrid, 1973, pp. 57-150.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras completas*, Revista de Occidente, 12 vols., Madrid, 1947.
- , “*El obispo leproso*, novela por Gabriel Miró”, *Obras Completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 544-550.
- , “Sobre unas memorias”, *Espíritu de la letra*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 155-161.
- , “La pedagogía social como programa político”, *Obras Completas*, I, Alianza, Madrid, 1987, pp. 503-521.
- , “El estilo de una vida. Notas de trabajo”, *Revista de Occidente*, núm. 132, mayo, Madrid, 1992, pp. 51-68.

- , *Meditaciones del Quijote*, Marías, J. (ed.), Cátedra, Madrid, 2001.
- PALOMO, M<sup>a</sup>. P.: “La novela histórica en la narrativa española actual”, en Mateo Díez, L. (ed.): *Narrativa española actual*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990, pp. 75-89.
- PAZ, O.: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- , *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona, 1974.
- , “Traducción y metáfora”, *El Modernismo*, Litvak, L. (ed.), Taurus, Madrid, 1981, pp. 97-117.
- , “La otra voz”, *Poesía y fin de siglo*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, pp. 125-139.
- , *Cuadrivio*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- , “Prólogo” a *Ideas y costumbres*, *Obras Completas*, VI, edición del autor, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, pp. 15-88.
- PAZ GAGO, J. M.: *La estilística*, Síntesis, Madrid, 1993.
- , “Estilística”, en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009, pp. 501-596.
- PEDRAZA, F.: *Manual de literatura española, vol. IX, Generación de fin de siglo: Prosistas*, vol. IX, Cénlit, Tafalla, 2007.
- PEERS, A.: *Historia del movimiento romántico español*, II, Gredos, Madrid, 1967.
- PERETTI, C. de: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- PÉREZ VIDAL, A.: “La obra periodística de Mariano José de Larra”, en García de la Concha, V. (ed.): *Historia de la Literatura Española*, Carnero, G, (coord. del volumen), Siglo XIX (I), Espasa-Calpe, Madrid, 1996, pp. 183-206.
- PETOFI, J. S. y GARCÍA BERRIO, A.: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Alberto Corazón, Madrid, 1978.
- PICAZO, M. D. y MONTJOJO, A.: “Introducción” a M. de Montaigne: *Ensayos*, 3 vols., Cátedra, Madrid, 1985, pp. 7-31.
- PICAZO, M<sup>a</sup>. D.: *El ensayo literario en Francia*, Síntesis, Madrid, 2007.
- POE, E. A.: *La filosofía de la composición y el principio poético*, traducción de José Luis Palomares, ed. bilingüe, Langre, San Lorenzo de El Escorial, 2002.
- POPE, R. D.: *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Lang, Frankfurt-Berne, 1974.

- , “La autobiografía y su tradición en España: Blanco White leyendo a Feijoo”, en Juan Orbe (ed.): *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Argentina, 1994, pp. 111-126.
- POZUELO YVANCOS, J. M.: *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.
- , *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1992.
- , *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- , “¿Enunciación lírica?”, en Cabo Aseguinolaza, F. y Gullón, G. (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Ámsterdam/Atlanta, 1998, pp. 41-75.
- , *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica. Siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2003.
- , *Narrativa y posmodernidad*, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2005.
- , *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2005.
- , *Poéticas de poetas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- , *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2010.
- PRADO, J. del: *Teoría y práctica de la función poética. Poesía del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1993.
- PRADO BIEZMA, J., Bravo Castillo, J., Picazo, M. D.: *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1994.
- PROUST, M.: *A la busca del tiempo perdido*, 3 vols., Armiño, M. (ed.), Valdemar, Madrid, 2005.
- PUERTAS MOYA, F. E.: “Las máscaras de la memoria: la novela autobiográfica”, en Puertas Moya, F. E., Mora de Frutos, R. y Pérez Pastor, J. L. (eds.): *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Seminario de estudios sobre relatos de vida y autobiografías, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 95-111.
- , *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, Serva, Universidad de la Rioja, 2004.
- PUJALS, E.: *Historia de la literatura inglesa*, Gredos, Madrid, 1984.
- PUJOL, C.: “Introducción” a *Confesiones*, Introducción y notas de Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 1993, pp. IX-XVI.
- QUEVEDO, F.: *Los sueños*, Arellano, I. (ed.), Cátedra, Madrid, 1991.

- RALLO GRUSS, A.: “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *Edad de Oro III*, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 159-180.
- , “La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista” *Ínsula*, núm. 542, febrero, 1992, pp. 14, 15.
- , *Erasmus y la prosa renacentista española*, Laberinto, Madrid, 2003.
- RAMA, Á.: “El poeta frente a la modernidad”, *Literatura y clase social*, Folios ediciones, México, 1983, pp. 78-143.
- RAMOS GASCÓN, A.: “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la *gente nueva*”, en VVAA (eds.): *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 124-142.
- RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- RICO, F.: *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6, Crítica, Barcelona, 1980.
- , *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del Secretum*, Padova, Editrice Antenore, 1974.
- , “Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, *Edad de oro*, III, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 227-240.
- RICOEUR, P.: *La metáfora viva*, Europa, Madrid, 1980.
- , *Freud, una interpretación de la cultura*, traducción de Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1985.
- , *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988.
- , *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 2 vols., Siglo XXI, Madrid, 1995.
- RIFFATERRE, M.: “Criterios para el análisis del estilo”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la Recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 89-109.
- RÍO, Á. del: *El concepto contemporáneo de España (1895-1931)*, Losada, Buenos Aires, 1946.
- , *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, II, Bruguera, Barcelona, 1985.
- RÍO, Á. Y A. del: *Antología general de la literatura española*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- RÍO, Á. Y A. del: *Antología general de la literatura española*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1954.

- RIVAS, A.: *De la Poética a la Teoría de la Literatura (una introducción)*, Universidad de Salamanca, 2005.
- ROMÁN, I.: *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, 2 Vols., Alfar, Sevilla, 1988
- ROMERA CASTILLO, J.: *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981.
- , “El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos”, en Paz Gago, J. M. (ed.): *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, I, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 233-245.
- , “Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX”, en Puertas Moya, F. E., Mora de Frutos, R. y Pérez Pastor, J. L. (eds.): *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Seminario de estudios sobre relatos de vida y autobiografías, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 17-41.
- , *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Visor, Madrid, 2006.
- ROMERA CASTILLO, J., YLLERA, A., GARCÍA-PAGE, M. Y CALVET, R.: *Escritura autobiográfica*, Visor, Madrid, 1993.
- ROMERO LUQUE, M.: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1992.
- , “Estilo y forma poética en Unamuno”, *Philologia Hispalensis*, vol. XIV, Sevilla, 2000, pp. 219-236.
- , *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, Padilla Libros, Sevilla, 2001.
- , “La teoría estética de Cánovas del Castillo”, en Hernández Herrero, J. A. (ed.): *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Coca Ramírez, F. y Morales Sánchez, I. (coords.), Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001, pp. 433-444.
- , “Novela histórica y medicina en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez”, en Torre, E. (ed.): *Medicina y literatura. Actas del II simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, II, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 287-300.
- , “Imágenes médicas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, en Torre, E. (ed.): *Medicina y Literatura. Actas del III simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, III, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 337-350.
- , “Dos visiones del *Quijote* (Unamuno versus Cervantes)”, *Philologia Hispalensis*, vol. XIX, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 143-158.
- , “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, en Utrera Torremocha, M. V. y Romero Luque, M. (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 589-606.

- , “Juan Ramón Jiménez, crítico literario”, en Morales Sánchez, I. y Coca Ramírez, F. (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 371-386, p. 371.
- ROMERO TOBAR, L.: *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994.
- , “Estudio preliminar”, en Pérez Vidal, A. (ed.): *Mariano José de Larra. Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-XXV.
- , “Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias. (1975-1990)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 127-141.
- , “Preliminar”, *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 7-11.
- ROTHER, A.: “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 13-27.
- ROUSSEAU, J. J.: *Confesiones*, Introducción y notas de Carlos Pujol, traducción de Lorenzo Oliveras, Planeta, Barcelona, 1993.
- ROVIRA BELLOSO, J.: “Introducción” a *Confesiones* de San Agustín, Planeta, Barcelona, 1993, pp. IX-XL.
- SALINAS, P.: *Ensayos de literatura hispánica. Del cantar del mio Cid a Garcia Lorca*, edición y prólogo de Juan Marichal, Aguilar, Madrid, 1958.
- , “Defensa de la lectura”, *El defensor*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 115-202.
- , “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, en Homero Castillo (ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 23-34.
- , *Literatura española del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1996.
- SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, Planeta, Barcelona, 1993.
- SANTIÁÑEZ, N.: *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002.
- SARABIA, B.: “Autobiografía y memorias: Alonso de Contreras”, *Revista de Occidente*, monográfico “Ortega y Gasset: 41 notas inéditas”, núm. 132, Madrid, mayo, 1992, pp. 139-146.
- SARTRE, J. P.: *Las palabras*, traducción de Manuel Lamana, Losada, Buenos Aires, 1966.
- , *Situación*, 2 vols., Losada, Buenos Aires, 1970.

- , *Qué es la literatura*, Traducción de Aurora Bernárdez, Losada, Madrid, 2003.
- SAUSSURE, F.: *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Losada, Oviedo/Madrid, 2002.
- SCHAEFFER, J. M.: *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.
- SCHILLER, F.: *Sobre la gracia y la dignidad, sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Icaria, Barcelona, 1985.
- , *Escritos breves sobre Estética*, Doble, Sevilla, 2004.
- SCHLEGEL, F.: *Obras selectas*, I, traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda, edición, introducción, estudios y notas de Hans Juretschke, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.
- SCHOPENHAUER, A.: *La estética del pesimismo*, prólogo y selección de José Francisco Ivars, Labor, Barcelona, 1976.
- SCHULMAN, I. A.: *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987.
- SCHULMAN, I. A. y PICON GARDFIELD, E.: “Estudio preliminar. El modernismo y el mundo moderno”, *Poesía modernista hispanoamericana y española. Antología*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 9-35.
- SCHULMAN, I. A. y GONZÁLEZ, M. P.: *Martí, Darío y el Modernismo*, prólogo de Cintio Vitier, Gredos, Madrid, 1969.
- SEARLE, J. R.: “El estatuto lógico del discurso de la ficción” *Lingüística y literatura*, selección y prólogo de Renato Prada Oropeza, Universidad veracruzana, México, 1978, pp. 37-50.
- SENABRE, R.: “Poesía y poética en Bécquer”, en Cuevas García, C. (ed.): *Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 91-100.
- , “Sobre el estatuto genérico de la biografía”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.): *Biografías literarias. (1975-1990)*, Visor, Madrid, 1998, pp. 29-37.
- SENDER, R. J.: *Los noventayochos*, Las Americas publishing, New York, 1961.
- SÉNECA, L. A.: *Epístolas morales*, traducción de Francisco Navarro, Luis Navarro Editor, Madrid, 1884.
- , *Sobre la felicidad*, Alianza, Madrid, 2010.
- SERRANO Y SANZ, M.: *Autobiografías y memorias, coleccionadas é ilustradas por Serrano y Sanz*, Librería Editorial de Bailly, Madrid, 1905.

- SHAW, D.: *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1989.
- SHERMAN, E. H.: *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- SIEBENMANN, G.: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, traducción de Ángel San Miguel, Gredos, Madrid, 1973.
- SIGUÁN, M.: “Novalis: nostalgia y utopía política. Una respuesta romántica a Kant”, *Romanticismo/Romanticismos*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 27-43.
- SOBEJANO, G.: *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, Madrid, 1967.
- , *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.
- , “Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador”, *Studia Hispánica in Honores Rafael Lapesa*, III, Gredos, Madrid, 1975, pp. 467-485.
- , “Direcciones de la novela española de posguerra”, en Cardona, R. (ed.): *Novelistas españoles de posguerra*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 47-64.
- , “Nietzsche y el individualismo rebelde”, en Rico, F. (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 36-41.
- , “La quiebra del naturalismo en la literatura española del final del siglo”, en Romero Tobar, L. (ed.): *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Visor, Madrid, 1998, pp. 13-28.
- , “Conclusiones”, en Lissorgues, Y. y Gonzalo Sobejano, G. (coords.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 357-363.
- , “Estudio introductorio” a *Hablo como hombre*, Aub, M. (ed.), Fundación Max Aub, Valencia, 2002, pp. 11-25.
- SOTELO VÁZQUEZ, A.: *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, PPU, Barcelona, 1988.
- SPADACCINI, N. y TALENS, J.: “The construction of the self. Notes on Autobiography in early modern Spain”, *Autobiography in early modern Spain*, The prisma Institute, Minneapolis, 1988, pp. 9-40, p. 10.
- SPITZER, L.: “Lingüística e historia literaria”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, pp. 7-63.
- STAIGER, E.: *Conceptos fundamentales de poética*, estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte, RIALP, Madrid, 1966.
- STEINER, G.: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona, 1989.



- STIERLE, K.: “¿Qué significa recepción en los textos de ficción?”, en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 87-143.
- SUÁREZ GALBÁN, E.: *La vida de Torres Villarroel: Literatura antipicaresca. Autobiografía burguesa*, Castalia, Madrid, 1975.
- SUÁREZ GRANDA, J. L.: *El ensayo español del siglo XX (1900-1990)*, Akal, Madrid, 1996.
- TATARKIEWICKZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1987.
- TODOROV, T.: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1971.
- , *Teoría de los géneros literarios*, Garrido Gallardo, M. Á. (ed.) Arco/Libros, Madrid, 1988.
- , *El hombre desplazado*, Taurus, Madrid, 1998.
- , *La literatura en peligro*, traducción de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.
- TOMACHEVSKI, B.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.
- TORQUEMADA, A. de: *Jardín de flores curiosas*, Allegra, G. (ed.), Castalia, Madrid, 1982.
- TORRE, E.: *Ideas lingüísticas y literarias del doctor Huarte de San Juan*, prólogo de Vidal Lamíquiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977.
- , “Introducción” a *Examen de ingenios para la ciencias*, Torre, E. (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 9-45.
- , *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984.
- , “La poética de Carlos Álvarez: belleza y testimonio”, *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Alfar, Sevilla, 1987, pp. 97-112.
- , *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
- , *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*, edición bilingüe, Visor, Madrid, 1995.
- , *La poesía de Grecia y Roma, ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*, Publicaciones Universidad de Huelva, 1998.
- , *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Cuadernos de teoría de la literatura, Padilla Libros, Sevilla, 2000, pp. 63-82.

- , “Teoría y praxis”, *Actas del II Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Torre, E. (ed.), Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 7-11.
- , *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)*, Arco Libros, Madrid, 2010.
- TORRE, G. de: “Memorias, autobiografías y epistolarios”, *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 75-78.
- TORRES VILLARROEL, D.: *Vida. Ascendencia, nacimiento, crianza y a venturas*, Mercadier, G. (ed.), Castalia, Madrid, 1972.
- TRÍAS, E.: “Goethe”, en Llovet, J. (ed.): *Lecciones de literatura universal*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 443-449.
- UNAMUNO, M. de: “La poesía de Manuel Machado”, *Alma. Museo. Los cantares*, Librería de Pueyo, Madrid, 1907, pp. IX-XXVII.
- , *Amor y pedagogía*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- , *Obras completas*, introducción, bibliografía y notas de Manuel García Blanco, 8 vols., Escélicer, Madrid, 1966-1970.
- , “Decirse a sí mismo”, *La vida literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- , *Alrededor del estilo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 93-95.
- , *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009.
- URRUTIA SALAVERRI, L.: *Los Prólogos de Baroja*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 1996.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V.: *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994.
- , *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999.
- , “Identidad y narcisismo en la poesía de Luis Cernuda”, en Torre, E. (ed.): *Medicina y Literatura. Actas del III Simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, III, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 383-400.
- , “Luis Cernuda en la poesía española del siglo XX”, en Montesa, S. (ed.): *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, II, Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, Málaga, 2005, pp. 137-147.
- , *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Verbum, Madrid, 2011.
- UZCANGA MEINECKE, F.: “Prólogo” a *Cartas eruditas y curiosas*, Uzcanga, F. (ed.), Crítica, Barcelona, 2009, pp. 7-56.
- VALLE-INCLÁN, R. M<sup>a</sup>.: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Blasco Pascual, F. J. (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

- VARELA IGLESIAS, J. L.: *Larra y España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- , “La literatura mixta como antecedente del ensayo feijoniano”, en VV.AA.: *El padre Feijoo y su siglo*, vol. I, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1966, pp. 79-88.
- , “Raíz y función del ensayo español de hoy”, en VVAA (eds.): *Ensayo. Reunión de Málaga de 1977*, Diputación provincial de Málaga, 1980, pp. 47-63.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- , *Ética de la interpretación*, traducción de Teresa Oñate, Paidós, Barcelona, 1991.
- VELILLA, R.: “Los ensayos de Pío Baroja”, *Letras de Deusto. Número extraordinario Pío Baroja*, núm. 4, julio-diciembre, Universidad de Deusto, Bilbao, 1972, pp. 161-170
- VIAN HERRERO, A.: “El diálogo como género literario argumentativo: Imitación poética e imitación dialógica”, *Ínsula*, núm. 542, febrero, 1992, pp. 7-10.
- , “La noción de ensayo y los monodialogos de Unamuno: el ensayista como paradigma”, *Compás de letras. El ensayo*, núm. 5, diciembre, 1994, pp. 415-434.
- , “Introducción general”, *Diálogos españoles del Renacimiento*, Almuzara, Toledo, 2010, pp. XIII- CLXXX.
- VICO, G.: *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, 1995.
- VILLA, R. de la: “Introducción” a *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 13-34.
- VILLANUEVA, D.: *Teorías del realismo literario*, Instituto de España, Espasa- Calpe, Madrid, 1992.
- , “Para una pragmática de la autobiografía”, en Lara Pozuelo, A. (ed.): *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausana, Hispánica Helvética, 1991, pp. 201-218.
- , “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en Romera Castillo, J., Yllera, A., García-Page, M., y Calvet, R. (coords.): *Escritura autobiográfica*, Visor, UNED, Madrid, 1992, pp. 15-29.
- VILLENNA, L. A.: “El 98 es simbolista”, *Ínsula*, núm. 614, febrero, Madrid, 1998, pp. 11, 12.
- VIÑAS PIQUER, D.: *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.
- , *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Alfar, Sevilla, 2003.
- VODICKA, F.: “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Warning, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 55-62.

- VOINIER, S.: “Dedicatoria y poder en unas crónicas históricas del siglo XVII”, *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, estudios reunidos por M<sup>a</sup> S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velásquez, Madrid, 2009, pp. 283-292.
- VOSSLER, K.: *Filosofía del lenguaje*, CSIC, Madrid, 1940.
- VVAA: *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, traducidos por Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971.
- WAHNÓN, S.: *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Rodopi, Atlanta, 1998.
- WARNING, R.: “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, *Estética de la recepción*, Traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 13-34.
- WEINRICH, H.: “Para una historia literaria del lector”, en VVAA (EDS.): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, traducidos por Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 115-134.
- , *Estructuras y función de los tiempos del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974.
- WELLEK, R.: *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1968.
- , *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, Gredos, Madrid, 1973.
- , *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1989.
- WELLEK, R. Y WARREN, A.: *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, 1985.
- WHITE, H.: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WILSON, E.: *Axel's castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*, Charles Scribner's sons, New York, 1969.
- YLLERA, A.: *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1974.
- , “La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*” *1616*, 4, 1981, pp. 163-191.
- ZAMBRANO, M.: *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971.
- , *La confesión: género literario*, Siruela, Madrid, 1995.

- ZAVALA, I.: “Introducción” a *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Alianza, Madrid, 1989, pp. 9-28.
- , *La posmodernidad y Mijail Bajtin (una poética dialógica)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- , “El legado del siglo XIX”, en Lissorgues, Y. y Gonzalo Sobejano, G. (coords.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 349-356.
- ZULETA, I.: *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar. (1898-1907)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988.