

PRÓLOGO

La presente biografía de Pío Baroja se atiene a la pauta fundamental de la colección en que ve la luz: pretende explicar, a través del curso de una vida fecunda, las razones por las que su protagonista alcanzó el atributo público de la «eminencia». Y va de suyo que esta sanción colectiva está más vinculada a una ejecutoria profesional —en sentido amplio— que al acontecer de una vida particular. No es ésta la primera de las biografías de Baroja, y el capítulo inicial de este libro intentará conjeturar alguna razón acerca de la sobreabundancia de ellas en la bibliografía de un escritor de quien aparentemente había poco que contar. Y a renglón seguido conviene anticipar ya que el propósito de este libro no compite con las informaciones que estas obras han desvelado sino que apunta a otros dos objetivos: uno es el de enlazar algo de la persona del escritor con su propia obra; otro, el de ver a Baroja a través de lo que percibieron sus contemporáneos y lectores, fuera como potenciales rivales, admiradores o intérpretes.

Vale la pena detenerse un poco en ambas cosas. La biografía de un escritor es, en rigor, su obra. No porque ésta traslade los acontecimientos de su vida real, ni siquiera porque refleje las opiniones que sostuvo su protagonista; más bien 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. Vivir es una cosa autosuficiente —suficiente, cuando menos— pero escribir (que obviamente no lo es) también es verdadera sustancia de vida, no un simple subterfugio ni una secreción poco menos que involuntaria.

Pero también escribir es un trabajo: se escribe para obtener un estipendio contable y un crédito como profesional de las letras. Se vive escribiendo y se vive de lo que se escribe porque la escritura es un modo de vivir en público, incluso para el autor más celoso de su intimidad. Nunca lo sabremos todo de la elección íntima que ha llevado alguien a hacerlo; al respecto, vale algo de lo dicho más arriba: se escribe porque se tiene mayor sensibilidad; porque se sienten más agudamente las impotencias o el paso del tiempo; por la vaga pretensión de justificarse, o porque uno se aburre (como señaló Antonio Prieto agrupando sagazmente textos barojianos)¹. Baroja llegó a pensar que el escritor era una especie de desequilibrado. O alguien que elegía entre vivir directamente o hacerlo por delegación en sus criaturas de ficción (como pensaba su personaje Jaime Thierry, de *Las noches del Buen Retiro*).

En cualquier caso, esta forma de ganarse la vida (y de explicársela uno mismo) se realiza a la vista de los lectores, ganándose también a un público. Y la «eminencia» de Baroja ha sido fundamentalmente un asunto de aquéllos (como el presente libro recordará a menudo). Ellos se la han conferido sin reservas y, como iremos viendo, con mayor generosidad que los críticos, o los colegas de oficio, o —en el plano más lejano de la posteridad— quienes como analistas del pensamiento, filólogos o historiadores de la literatura configuran la cambiante organización del canon literario. La experiencia de leer a Baroja suele ser imborrable; como tal, la clavó Dionisio Ridruejo en unos versos muy certeros de la etapa final de su vida («Leer a Baroja», *En breve*):

Esa gente que entra y sale
por la escena de la vida
sin mayor razón que el aire.
Y esa vida
que ni tiene argumento
ni está perdida².

Con todo y lo cual, la percepción de «nuestro Baroja» —el que yo he pretendido reflejar, al menos— revela una profusa estratigrafía de opiniones acumuladas: la de quienes lo leyeron con entusiasmo o lo rechazaron, la de los contemporáneos que lo menospreciaron y la de quienes hicieron un esfuerzo por entenderlo, la de quienes lo desdénaron por su *incorrección política* (como decimos hogaño) y la de quienes llegaron a conclusiones muy divergentes.

Mientras escribía los primeros trozos más o menos definitivos de este libro, llegó a mis manos el último tomo, *Verano* (*Summertime*, 2009), de la autobiografía de J. M. Coetzee —uno de mis narradores predilectos— que acababa de aparecer. Y volví a leer de nuevo los dos primeros volúmenes de aquella peculiar indagación del escritor sudafricano sobre su propio pasado: *Infancia* (*Boyhood*, 1997) y *Juventud* (*Youth*, 2002). Su profundo egotismo me había recordado alguna vez la actitud de Baroja ante sí mismo; la hispida sinceridad de los textos, también, aunque era evidente que Coetzee fabulaba abiertamente sobre sus recuerdos con una libertad que el escritor español no se había tomado. El último, *Verano*, estaba planteado desde una óptica muy especial: la invención de un estudioso universitario que toma notas acerca del autor, transcribiendo a la vez los testimonios de algunas mujeres que le conocieron y cuyo recuerdo reconstruye la figura de un hurón contradictorio bastante pedante, que convive con un padre desastrado y rehúye cualquier forma de compromiso personal. Aquel curioso protocolo organizativo tiene algo de barojiano, no tanto por la circunstancia personal del protagonista, por supuesto, cuanto por aquella manera enrevesada e indirecta de manufacturar sus memorias en que Baroja pareció complacerse al final de su redacción. En cierta medida, compartía la estructura abierta de las que el español escribió (cuando era algo mayor que Coetzee) y donde parecía buscar un género entre la divagación y la intimidad, entre lo que dicen los demás y lo que alguien piensa de sí mismo. El escritor sudafricano lo había puesto en práctica medio siglo más tarde. Y, cómo no, se parecía también al modo en que Baroja hizo su primera introspección —*Juventud*, *egolatría*—, casi a la vez que ponía a punto el mecanismo

de la compleja *quest* de Eugenio de Aviraneta a través de «Memorias de un hombre de acción».

Hay afinidades que son arbitrarias por naturaleza (y de las que el estudioso debe huir), pero confieso que a lo largo de bastantes meses releer a la vez a Coetzee y a Baroja no me venía nada mal. El tratamiento que Coetzee dio en *El maestro de Petersburgo* (1994) al nihilismo ruso —y a la imaginaria gestación de *Demonios*, de Dostoievski— también recordaba la atención que dispensó Baroja a la figura de Enrique Aracil en «La raza»: la mezcla de curiosidad morbosa y culpabilidad con la que Dostoievski se acerca al mundo que fue de su hijastro muerto, su encuentro con Necháiev y su compleja experiencia de la ambigüedad moral, me ayudaron a entender algo mejor la decisión barojiana de hacer suya a lo largo de dos novelas —*La dama errante* y *La ciudad de la niebla*— la mescolanza de vanidad, insensatez y egoísmo del padre de María. E inevitablemente, algunos momentos de *La vida de Michael K.* (1983) pueden servir para entender —a mí me sirvieron— el tobogán hacia el abismo que a menudo es la trilogía «La lucha por la vida», igual que la peculiar combinación de *Diario de un mal año* (2007) —los fragmentos que Coetzee titula «Opiniones contundentes» y el «Diario» propiamente dicho, donde se anota con lúcido masoquismo los pasos de un penoso equívoco erótico— quizá emite la misma luz impiadosa que produciría la mezcla de *La sensualidad pervertida* y *Las horas solitarias*, si Baroja hubiera tenido la ocurrencia de juntar las dos obras en un solo libro.

Son, por supuesto, dos escritores diferentes y seguramente el segundo (aunque es un lector compulsivo) sólo conoce vagamente la existencia del primero. Baroja vivió de forma voluntaria en el seno de una familia armoniosa; el otro sólo parece haber percibido conflictos en la suya. Coetzee nació en una comunidad política (la sudafricana) escindida y enfrentada; habitó en la zona más pobre y fanatizada de la minoría blanca dominante —la holandesa—, pero sus padres decidieron adoptar la lengua de la comunidad inglesa, que solía despreciar a los afrikáner; se formó fuera de su país y mantiene pésimas y a la vez fecundas relaciones con el suyo de origen. Conviene no exagerar las cosas pero Baroja también formó parte del territorio de dos comunidades cultu-

rales que han convivido mal y, en ese marco, mantuvo la instintiva lealtad emocional a la primera —la exclusivamente vasca— pero se sintió política e intelectualmente parte de la segunda. Y debió elaborar al respecto una compleja, armoniosa e interesante dualidad de espíritus. Por ese camino, es inútil buscar y exagerar un drama de identidad en la personalidad y en la obra de Baroja..., pero sí es cierto que Coetzee y él mantienen una relación muy parecida con la literatura como búsqueda y con la soledad como experiencia de partida. Y se hicieron escritores en sendos momentos conflictivos y estimulantes de la historia de la centuria pasada, fecundos en cambios estéticos que ansiaban paliar la acezante desorientación general: uno vivió el dramático fin de siglo y el mundo surgido de 1914; el otro, el desasosiego que siguió a la liberación de 1968 a lo largo de los años setenta y ochenta, en la víspera de cambios que todavía están —a la fecha de hoy— en fase de aclimatación.

Quizá debo decir aquí que mi afición por Pío Baroja es antigua. Estuvo entre mis primeras lecturas serias, al lado de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Gabriel Miró que, cuando tenía catorce o quince años, fueron mi introducción a la conciencia de pertenencia española y a la noción misma de «literatura». Recuerdo todavía el orden de lectura —nada organizado, puro fruto de la casualidad— de mis primeros libros barojianos: *Las inquietudes de Shanti Andía*, *La busca*, *La feria de los discretos* y *Zalacaín el aventurero*. El primero fue un libro de la colección Austral que me compré un verano en la Gran Vía bilbaína; el segundo, una antañona edición de *El Libro para Todos*, de CIAP, que hallé en la biblioteca de mi padre; el tercero, un volumen de la serie de Planeta (que no tuvo autorización de los herederos, fue retirada y objeto final de un largo pleito) que alguien me regaló, y el cuarto, un libro de bolsillo anaranjado en la Biblioteca Contemporánea, de Editorial Losada, que me compré yo mismo (los sigo conservando todos).

Cuando empecé a publicar, no escribí nada sobre Baroja pero lo tuve muy presente en las visiones más panorámicas en que anduve. En 1995, estando lejos de ser aquello que reconocemos en

la horrida expresión de «especialista», recibí el encargo de dirigir y prologar la edición de las *Obras completas*, en el marco de la nueva línea editorial —Galaxia Gutenberg— del Círculo de Lectores, que entonces pilotaba con tanta pericia Hans Meinke. Fue un trabajo en el que colaboré con Juan Carlos Ara Torralba, autor de las impecables notas bibliográficas en cada volumen, y, sobre todo, fue la oportunidad de releer sistemáticamente todo Baroja y sus cuantiosos aledaños. La imprevista y gustosa culminación de aquel empeño me fue ofrecida en 2008, cuando la Fundación Juan March —su director, Javier Gomá Lanzón, y el de esta serie editorial, Juan Pablo Fusi— me pidieron un libro sobre Baroja para la colección *Españoles eminentes*.

Agradezco aquí su generosidad y su interés. A Manuel Moreno Montón le debo gratitud por el regalo inapreciable de su carpeta de recortes barojianos que, entre otras cosas, me ha permitido acceder a muchas noticias y reseñas de la etapa de posguerra y entre ellos, a un ejemplar del número de la revista *Time* que traía la foto y la breve crónica del encuentro entre Hemingway y Baroja. A Carlos Wert le debo una oportuna gestión. A Andrés Trapie-llo, una enmienda de urgencia, amén de otras cosas. A Pío Caro Baroja, a Josefina Jaureguialzo y a su hijo Pío Caro-Baroja Jaureguialzo debo la generosa invitación de ver en Itzea los papeles particulares y los textos inéditos que he usado, sobre todo, en el penúltimo capítulo del presente libro. Ojalá que estas páginas hagan justicia al legado que tan fielmente conservan —e incrementan— en aquel teatro de la memoria que, por espacio de unos días del inicio de verano de 2011, se convirtió en un lugar de trabajo para mi mujer, María-Dolores Albiac, y para mí. La casona de Vera de Bidasoa es la obra de tres generaciones de Barojas que han creado una de las bibliotecas privadas más fascinantes y variadas de nuestro país, han formado un museo antropológico de tres siglos de cultura vasca, española y europea y, sobre todo, han hecho un acto de fe en la capacidad transfiguradora de la literatura. Sería imperdonable que esa inmersión en el centro emocional del mundo barojiano no hubiera dado algún fruto.

Y una última precisión acerca de este libro. Como el lector sabe, los nombres oficiales (o alternativos en plan de igualdad) de

lugares como Vera, San Sebastián, Pamplona, Mondragón, Ezquioga... (y otros que se citan con frecuencia en estas páginas) son Bera, Donostia, Iruña, Arrasate, Ezkio-Itsaso... Aquí los designo siempre en su denominación castellana porque no me refiero tanto a unas poblaciones concretas sino a los lugares que Baroja convirtió en referencias de su mundo personal y, en cierto modo, en construcciones de su imaginación. En el caso del monte La Rhune —que geográficamente es hispano-francés—, utilizo su nombre galo, que en español es Larrún (aunque Baroja suele escribirlo en euskera, sin tilde). También he preferido mantener el nombre español de Saint-Jean-de-Luz (que Baroja pone en nuestra lengua, como Hendaya, Behovia y Bayona) y en francés, el de Saint-Jean-Pied-de-Port, y tampoco citarlos en vasco como Donibane Lohizune o Donibane Garazi. Dejo, sin embargo, en la forma españolizada que Baroja usaba los de Sara y Ascain, entre otros de emplazamiento francés.

Zaragoza, verano de 2011

I

UNA LITERATURA DEL YO

LA PERSONALIZACIÓN DE LA ESCRITURA

Baroja empieza sus memorias diciendo que «yo no tengo la costumbre de mentir. Si alguna vez he mentido, cosa que no recuerdo, habrá sido por salir de un mal paso». E intuimos que no es, por fuerza, ni un empecinado soberbio, ni siquiera alguien demasiado seguro de sí mismo, porque además declara, algo más abajo, que «yo pienso que puedo hablar de mí mismo sin sentir ningún entusiasmo egotista, físico o intelectual». Y concluye confesando que «a mí se me ha ocurrido escribir unas Memorias ahora que ya no tengo memoria» y que «me he metido en esta tarea por la fuerza de la inercia» (*Obras Completas I. Desde la última vuelta del camino I*, ed. José-Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 107; en lo sucesivo se citará siempre por esa misma edición con indicación de volumen y de página). Son dos premisas que tampoco nos dejan esperar revelaciones demasiado trascendentes ni escandalosas verdades largamente ocultas. En definitiva, la verdad barojiana tendrá —como iremos viendo— más de clima dominante que de meteoro traumático.

Por supuesto, estas modalidades de *captatio benevolentiae* en relación con la veracidad vienen siendo un tópico universal en todos los usos literarios de la primera persona narrativa. Algo menos lo es esa suerte de fatiga de sí mismo y la consideración de que escribir es fundamentalmente un trabajo metódico. En cierto modo, podría sostenerse que todo cuanto escribió Baroja está en alguna

forma —directa o indirecta, delegada o remota— emplazado en esa primera persona del singular que, muy a menudo, decidió refugiarse en el complejo pronombre personal «uno»: no «uno cualquiera» sino aquella unicidad que el escritor encuentra en sí mismo y que le identifica de modo espontáneo, aunque se produzca entre la distancia táctica y la costumbre algo fatigosa de la intimidad. Por supuesto, Baroja no dijo siempre la verdad, o la dijo a medias, pero procuró ser sincero: por principio, la verdad no es la mercancía propia de un novelista que inventa por oficio (de ahí «la verdad de las mentiras», de la que hablará Mario Vargas Llosa) pero la sinceridad es lo que cabe esperar de alguien a quien se frecuenta o con quien se dialoga a menudo. Y ahí está el quid. Digamos que estas frases tardías de un septuagenario con problemas incipientes de arteriosclerosis (y que había visto en sus últimos años una terrible guerra civil en su país y una guerra civil europea muy de cerca) revelaban, más que nada, una angustia profesional, el deseo de recuperar, en la medida de lo posible, el lugar de un diálogo con sus lectores que venía manteniendo desde finales del siglo anterior. Sospecho que ese *diálogo interior* en busca de «una verdad» que percibían aquellos destinatarios como *forma previa e instintiva* de la literatura barojiana fue también sentido así por el propio autor. Y este presupuesto había dejado ya indelebles huellas de estrategias que son muy significativas en su obra.

Algunas de ellas se van a repasar en estas páginas y vale la pena advertir que, por supuesto, esta hipótesis previa de un lector que realiza el novelista al tramar su relato tiene profundas raíces y múltiples manifestaciones en la historia de la novela: no en vano, este género tardío y lábil fue siempre un género incluyente, más dado a la tentativa demorada que a la manera cerrada y conclusiva, y muy frecuentemente revela estar confeccionado a la medida de la demanda potencial de sus lectores. Ya Cervantes, el precursor de todo, contaba con los reflejos y las opiniones de los eventuales lectores de sus ficciones y a menudo escenificó la lectura (o placeres que se le asocian: el canto, la declamación) en las páginas del *Quijote* —recordemos la función de las ventas pero también lo que acontece en el castillo de los Duques o en la casa del Caballero del Verde Gabán— como una suerte de sucesivo juego de es-

pejos, como una *mise en abîme* que unifica las actitudes que están a un lado y a otro de la trama creada.

Tal cosa se acusó mucho en un momento histórico de crisis de los géneros convencionales y de expectativas de conquista de nuevos públicos, dos situaciones que eran patentes en las letras españolas de la transición de los siglos XIX al XX. Las huellas de *personalización* de la escritura singularizaron el trabajo de Unamuno, de Azorín o de Valle-Inclán, ya fuera en forma de juegos prologales (como en Unamuno), de intrusiones metaliterarias (en Azorín), o de la cuidadosa elaboración de una *figure* de artista (Ramón del Valle-Inclán); son éstos los autores que más veces se han de citar en las páginas que siguen y que quizá más nos ayudan a entender una forma de literatura que compartió con otros pocos nombres una patente hegemonía entre 1900 y ¿1950, incluso? Se trataba de escritores que han tenido públicos duraderos, bastante más estables que aquellos «públicos sucesivos» que el alarmado Yuste, el personaje de *La voluntad*, de Azorín, pensaba en 1902 que reflejaban la inestabilidad del oficio de escribir en su tiempo. Unamuno mantuvo un largo diálogo con los lectores inquietos, celosos de sus preocupaciones más o menos trascendentales, amigos de las paradojas y desconfiados del esteticismo demasiado llamativo, que se renovaron todavía después de la guerra civil al conjuro de las ediciones de la colección Austral. Azorín fue una manera de ver y sentir lo español en la literatura y el paisaje y sus lectores hallaron el gusto por la brevedad intensa, el matiz delicado y, en el fondo, la mezcla de lo tradicional y lo nuevo: una literatura conservadora y refinada, a la par, cuyo estilo era además altamente contagioso. Valle-Inclán se permitió ser el adalid de las fantasías hidalgas, de prosa entre rotunda y decadente, y luego fue el mago rompedor, expresionista e iconoclasta: seguramente los modernistas que le siguieron en 1910 eran los mismos que admiraron los esperpentos de 1920 porque ambas encarnaciones tenían la misma matriz profundamente estética. Del público potencial de Baroja iremos hablando en las páginas que siguen.

Posiblemente todos han alcanzado la condición de clásicos porque el señuelo de una *personalidad* era el asidero más estable en

un mundo todavía doméstico pero progresivamente inseguro: la opción barojiana fue la constitución de sí mismo como un testigo parcial, perplejo y escéptico, pero en todo caso, veraz. En el prólogo «El autor discurre acerca del carácter de su héroe», que precede a *César o nada* (1910), Baroja manifestó inapelablemente: «Lo individual es la única realidad en la naturaleza y en la vida. La especie, el género, la raza, en el fondo, no existen; son abstracciones, modos de designar, artificios de la ciencia, síntesis útiles, pero no absolutamente abstractas» (VIII, 571). Bastantes años después, el prólogo de *Vitrina pintoresca* consignaba que el colectivismo, que a la fecha tentaba a tantos, era un error en la vida y en la literatura:

El propósito de sacar la literatura de su cauce natural individualista no es que me indigne, ni mucho menos; pero me parece una operación de magia un tanto misteriosa, cabalística e inútil [...]. Yo, como escritor formado en las postrimerías del siglo XIX, soy uno de los individualistas, de los últimos ya, demasiado curioso de todo lo que es característico y pintoresco (XIII, 961).

¡«Característico y pintoresco»!... Los *títulos-muestrario*, que son tan frecuentes en toda la obra de Pío Baroja, nos acercan a esa concepción y previenen al lector sobre una visión del mundo: los epígrafes aprecian la realidad como variedad heterogénea y así, evocan a su propósito el «tablado», o la «feria», o la «vitrina», e incluso el «laberinto» (*El tablado de Arlequín* y *Nuevo tablado de Arlequín*, *La feria de los discretos*, *Vitrina pintoresca* y *El laberinto de las sirenas*), pero también insisten —como ya hacía la palabra «tablado»— en el componente de teatralización que es inherente al espectáculo humano (como sucede explícitamente en los títulos *Las figuras de cera*, *La nave de los locos*, *Las mascaradas sangrientas* o *Locuras de carnaval*), aunque tampoco falte (en *Rapsodias*, por ejemplo) la idea de escritura que resume y unifica la añoranza de un todo remoto e inalcanzable.