

BAROJA Y LA NARRATIVA CERVANTINA. ALGUNAS REFLEXIONES*

Carlos Orlando Nallim

Conocemos muy bien la opinión de Pío Baroja sobre los grandes novelistas del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, en especial de sus primeras tres décadas. No escatima sus juicios sobre su obra o personalidad, aunque a veces parezcan ligeros o, si se quiere, al pasar. Lo cierto es que revelan su criterio y sus ideas sin ambages¹.

En menos ocasiones se preocupa de los clásicos, tal el caso de Cervantes. Sin embargo, cuando lo hace se nota su preocupación y respeto por el tema, sin falsa unción, espontáneamente. Nos parece interesante detenernos en algunos aspectos de la narrativa barojiana y cervantina y en algunas opiniones que nos permitan ponderar y relacionar una y otra manera de novelar.

Baroja, en repetidas oportunidades, ha incursionado en la teoría sobre la novela para defender sus propias ideas

* Leídas en el IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Berlín, 18-23 de agosto de 1986.

¹ En mi libro El problema de la novela en Pío Baroja. México. Ateneo, 1984. dedico al tema los capítulos II y III.

sobre el género, para justificar su propia producción. Vale la pena rever algunas de estas opiniones y relacionarlas con las siempre valiosas del autor de *Don Quijote*, tanto como escrutar sus respectivas experiencias novelísticas.

Libros de escritura desatada, saco donde cabe todo

En 1925, el escritor vasco publicaba *La nave de los locos*, con un prólogo "casi doctrinal sobre la novela", donde amigablemente replicaba las *Ideas sobre la novela*, de Ortega y Gasset. La discusión se centra en la posibilidad de hallar una técnica precisa para este género y en lo que es o debe ser la novela. Casi al final del extenso Prólogo y en un capitulito titulado "El arte de construir", afirma, entre otras cosas, lo siguiente:

"En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela: un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición.

Esto no quiere decir que no haya novelas que se puedan llamar parnasianas; las hay; a mí no me interesan gran cosa, pero las hay.

Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado."²

2 Pfo BAROJA. *La nave de los locos*. En *Obras Completas*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1948. T. IV. p. 326.

Salta a la vista que al defender esta flexibilidad de la novela, en forma extrema, donde la libertad en su creación no tiene límites, Baroja no hacía otra cosa que defender sus novelas: permeables, flexibles, muchas veces invertebradas, otras de arquitectura casi imperceptible, de composición anárquica y, las más de las veces, extraordinarias.

Baroja nos está diciendo que la novela, creación díscola, revolucionaria, no puede ser encasillada como otros géneros literarios "de arquitectura más definida". La suya es escurridiza, muchas veces mezcla de estructuras ajenas; pero, no cabe duda, que la "construcción" de una novela termina por marcar una estructura distinta, laxa o menos laxa que la de otros géneros pero estructura al fin.

Quizá todavía estemos chocando con prejuicios que emanan de las preceptivas tradicionales y sus cánones que o ignoraban el género o a lo sumo lo situaban en segundo término respecto de la epopeya. Baroja reacciona contra tales preceptivas, las más de las veces sin identificarlas, simplemente no le interesan. Cuando compara la novela con algún género tradicional presente en ellas, tal el caso del teatro, llega a decir: "En la novela, el hombre aparece más mixto, más parecido a la vida. Dentro de lo cansada que está la literatura, más posibilidades de producción original hay aún en la novela que en el teatro". "La novela podrá cambiar mucho o poco pero no va a desaparecer. Una de las razones es, precisamente, que se trata de "un saco donde cabe todo" ³.

Este saco en que cabe todo es difícil de encasillar en una definición, difícil de limitar; y sin embargo tiene su propia fisonomía, bien distinta de la de otros géneros, aun de los que podemos llamar vecinos como el cuento, a quien lo une lo narrativo, o como el teatro, tan cercano por el uso del diálogo y por lo imaginativo o ficción. La

3 Vid. Pío BAROJA. La intuición y el estilo. En O.C.. t. VII. p. 1034.

novela incluye otros géneros literarios pero, más que un mosaico de géneros, es una síntesis de los mismos.

El hecho de que la novela sea un género altamente flexible no es un descubrimiento de los últimos tiempos, ni siquiera de la crítica francesa cuando se refiere al "méta-roman". Cervantes ya alude directamente a este apasionante tema donde vemos que el género desborda sus propios cauces o los que pareciera debieran serlo, invade, confluye con los ajenos y suscita una mezcla que confunde todo en el cauce novelesco, que se impone a sus ingredientes.

El Canónigo, a pesar de los defectos que encontraba en los libros de caballerías, "hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma..."⁴. Algo parecido nos quiere decir Baroja cuando afirma que prefiere "la narración que marcha al azar, que se hace y deshace a cada paso", y puntualiza, "como ocurre en la novela española antigua, en la inglesa y en las de los escritores rusos"⁵.

En esta novela antigua, Cervantes, por boca del Canónigo, continúa diciendo: "Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico...". Dicho así y en el siglo XVII equivale a expresar que lo que llamamos novela tiende a absorber todos o casi todos los géneros literarios. Desde principios del siglo XIX se nota que tiende decididamente a mostrar toda la sociedad, tanto que nada parece escapar a esta voracidad novelesca que toma prestado de las distintas áreas del arte y del conocimiento y, a su vez, retribuye enriqueciéndolas. Se trata de un género abierto que integra los elementos más variados: documentos, descripciones, poemas, epístolas, reflexiones filosóficas, diálogos, fábulas, anécdotas, lecciones morales, narraciones breves, etc. Esta

4 Don Quijote, I, 47.

5 Pío BAROJA. Final del siglo XIX y principios del XX. En O.C.. T. VII. p. 753.

capacidad ilimitada funda su riqueza, explica su éxito, y le asegura una larga vida. Larga vida en la que cree el novelista vasco: "Algunos suponen que la novela tendrá en el porvenir una vida corta. No lo creo. No se ve en lontananza ninguna forma literaria que pueda sustituirla... La novela se acortará, se alargará, se hará filosófica, sentimental, puramente episódica, folletinesca; no creo que desaparezca"⁶.

Escribiendo e inventando, "ingenium"

Los elementos aludidos integradores de la novela, su materia prima básica, nutren la historia inventada y narrada por el autor. En esta labor, el novelista funde esos elementos o los ensambla y hasta en ocasiones los yuxtapone presentándolos crudamente con técnica de "collage". El resultado de esta tarea de composición es vario. Tanto la narración que sigue un hilo argumental fuerte donde todos los elementos se le subordinan como el otro extremo, donde parece reinar la anarquía y los elementos componentes están flojamente ensamblados o adquieren independencia unos de otros y se desperdigan, siempre se someten a las exigencias de la composición.

Una novela "bien compuesta" no es necesariamente sinónimo de ordenamiento pulcro de los elementos componentes. En este sentido, cada obra sigue sus propias leyes; pero siempre hay una tarea de composición que el autor se impone con anticipación o va desarrollando a medida que avanza en su elaboración. Baroja es bien claro frente al tema: "Yo, en cualquier asunto literario, novelesco o de otra clase, he buscado primero la información, los datos, y éstos los he respetado; luego el comentario, naturalmente, es personal. ¿En qué obra no pasa esto?"⁷. En otra oportunidad ha sabido ser más claro aún: "Yo siempre tomo notas,

6 Pío BAROJA. La intuición y el estilo. En O.C.. T. VII. p. 1034.

7 Ibid. p. 1032.

aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio o un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si ésta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares"⁸.

Esta operación de primera selección y ordenación de los materiales influirá directamente en similar tarea respecto de las escenas, episodios, capítulos y partes. A veces, estas dos tareas de ordenamiento son simultáneas con la concepción propiamente dicha, otras no; depende de cada escritor. Baroja es terminante: "supongo que la mayoría, como yo, va escribiendo e inventando. ... Cuando encuentro algo aproximado a un plan para escribir un libro, empiezo a la buena de Dios"⁹. Toda esta tarea de selección y ordenación de materiales tiene su importancia pero no es todo o, por lo menos, no es suficiente. Cuando se sobrevolara este trabajo se puede caer en un afán perfeccionista que, en casos extremos, esteriliza la tarea y el resultado es una novela anodina. Defendiendo a Dickens de los ataques de los novelistas franceses del siglo pasado, Baroja dice: "Novelas bien compuestas y con caracteres lógicos y una acción bien llevada se han escrito en Francia a cientos, y, sin embargo, al cabo de cincuenta o sesenta años, desaparecen de la circulación y las sustituyen otras. Ese arte literario correcto, discreto, se aprende, como el de la modista y el del carpintero"¹⁰.

Se es o no se es poeta, solemos repetir. En lenguaje barojiano podríamos decir se es o no se es novelista. Tras considerar su técnica de novelar: datos, notas, invención, plan, concluye que en este arte de hacer novelas "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"¹¹. Por excelente que sea la técnica y aunque

8 Pío BAROJA. Las horas solitarias. En O.C., T. V. p. 252.

9 Ibid. p. 253.

10 Pío BAROJA. La intuición y el estilo. En O.C., T. VII. p. 1032.

11 Pío BAROJA. Las horas solitarias. En O.C., T. V. p. 253.

se logre la perfección literaria, una novela debe tener "llama", "el hervor generoso de un espíritu"¹².

Que es necesario lograr una técnica para novelar, lo vemos ya en el mismo Cervantes. Recordemos por, ejemplo, la profunda ironía del autor cuando, en el inicio del capítulo segundo del segundo libro del *Persiles*, dice: "Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor desta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría". Este capítulo, al igual que el anterior, comienza con la palabra "parece", pero de inmediato se nos recuerda que se trata de una "historia", precisamente lo contrario de "parecer"¹³. Esta burla nos enfrenta también con una necesidad sentida, que en muchos casos todavía perdura, de un arranque de capítulo sino solemne por lo menos atractivo. Para nadie es un secreto que en la novela tradicional el novelista iba escribiendo su relato a través de capítulos que lo medían y acompasaban.

Alejándonos de éste y otros detalles parecidos, debemos recordar que existe toda una teoría literaria cervantina que señala al autor como hombre de su tiempo. Sus inquietudes se fundan principalmente en las enseñanzas neo-aristotélicas provenientes de los grandes teóricos italianos y españoles de la segunda mitad del siglo XVI y de principios del XVII, sin descontar la presencia de las doctrinas neo-platónicas. El Pinciano, Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinthio, Gracián Dantisco, Castelvetro... son nombres familiares en la erudición teórica cervantina.

A través de toda su obra se va destilando una teoría original que lo presenta como escritor preocupado por las ideas poéticas y también por la técnica que hoy llamaríamos de novelar. No se trata de un preceptista especializado ni de un innovador revolucionario. Se trata sí del creador de la novela moderna.

12 Pfo BAROJA. Final del siglo XIX y principios del XX. En O.C., T. VII. p. 743.

13 Vid. la nota 149 de Juan Bautista AVALLE-ARCE. en su edición del Persiles. Madrid. 1969.

Siempre nos llamó la atención el valor que en aquellos tiempos se daba a la invención, que tenía un significado más amplio que el que comúnmente le damos ahora. Un humanista tan notable como Vives le había adjudicado toda una combinación de facultades: *ingenium*, *memoria*, *judicium*, *usus rerum*. Para E. C. Riley el énfasis recaía en la primera facultad, en lo que también podemos llamar talento innato¹⁴. Seguramente este *ingenium* o talento se relaciona con aquel "algo hay que tener" y que "no se adquiere" a que alude Baroja. Son los dones naturales o extraordinarios, es la singular dote intelectual que brilla en un autor. Cuando en los siglos XVI y XVII se quería exaltar el valor del poeta-hoy, más generosamente, diríamos del creador literario-se lo hacía semejante a un dios, había algo en él de divinidad que le permitía crear un mundo, su mundo.

La descripción en un mundo heterogéneo.

Sabemos que uno de los elementos de la narración es la descripción, que no siempre se distingue fácilmente de la narración propiamente dicha. Según nos cuenta Baroja, Unamuno pensaba en una época que, en la morfología de la novela, las descripciones estaban de más, aunque al tratar de comprobar tal teoría se nota que no es cierta:

"Primeramente, un sinnúmero de obras novelescas antiguas no tienen descripciones, es decir, no hay en ellas una alusión al mundo exterior; pero, a medida que la novela se perfecciona, las descripciones entran más en ella. Eso no quiere decir que el abuso de detalles del medio ambiente sea una superioridad, no;

14 En nuestra opinión, para examinar la teoría literaria cervantina sigue siendo básico el excelente estudio de E. C. RILEY *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford, Oxford University Press, 1962. Para el tema de la invención, ver especialmente el capítulo II, 2.

pero cuando se lee un libro como *La guerra y la paz*, de Tolstoi, lleno de descripciones, y que es una de las obras más logradas del siglo XIX, se ve claramente que la anotación del ambiente es indispensable".

Piensa también que la intención unamuniana de hacer novelas libres de descripciones no tenía valor porque ya abundaban los ejemplos, desde la antigüedad griega y romana. En la literatura española las *Novelas Ejemplares* lo mismo que el *Lazarillo de Tormes* y el *Buscón* no tenían casi descripciones, como así también y en tiempos más recientes muchas de las narraciones de Merimée, simplemente porque este modo es más apropiado para el cuento que para la novela¹⁵.

Un problema importante que enfrenta el novelista es el de conciliar las exigencias de la narración con las de la descripción. Los lectores y, a veces, también los críticos admiten sin saber muy bien por qué que la descripción debe subordinarse al curso de la narración. Quizá esta primacía concedida a la narración deriva de la creencia de que la descripción es prescindible. Así, en el género policial es común que algunas sobrias indicaciones reemplacen la descripción para permitir una pronta situación de los personajes en la historia. En el otro extremo, y el ejemplo es conocido tratándose de la novela decimonónica, tenemos un Balzac, cuyos lectores a menudo saltan las páginas sobre una u otra descripción en el afán de seguir sin interrupciones el hilo narrativo.

Al lector inadvertido puede parecerle que la perfección artística del hecho narrativo reside en un mundo absoluto, aunque también es cierto que críticos muy agudos, como Henry James, coinciden con esta concepción respecto de la unidad y perfección novelística. Ortega y Gasset, por su parte, en sus *Ideas sobre la novela*, habla sobre el herme-

15 Vid. Pío BAROJA. Finel del siglo XIX y principios del XX. En D.C., t. VII. p. 782-783.

tismo e intrascendencia del espacio imaginario, que puede llegar hasta hacer desaparecer al narrador como presencia imaginaria. Y, en esta vía, se hace necesario evitar las alusiones a la circunstancia real, histórica, del lector que no debe perturbar ese mundo hermético. Cervantes, por el contrario, incluye el horizonte histórico en su mundo novelesco, rompe continuamente los límites del mundo imaginario con referencias de distinta índole -literarias, históricas, políticas, sociales, didácticas, religiosas, etc.- actuales, de su tiempo, todo en un gesto de trascendencia hacia el presente histórico.

Por otra parte, observamos en el *Quijote* un mundo variado que se objetiva en las historias y episodios. Aquí se reúnen el mundo heroico-fantástico de los libros de caballerías con la comedia realista; el mundo pastoril con el picaresco; las peregrinaciones y naufragios bizantinos con la autobiografía militar y del cautiverio; el mundo erótico cortesano con el aldeano. Mundos heterogéneos que se yuxtaponen, se relacionan y hasta se contaminan.

Cabe agregar que el *Quijote* se aparece al lector como un todo fundado en la fragmentación en tanto que principio estructural. Las unidades menores, con cierta autonomía y con sentido completo, reemplazan a una inexistente organización longitudinal en torno a la continuidad de las acciones. Y, sin embargo, la unidad de la obra está asegurada por la permanente presencia de don Quijote, sus fortunas y adversidades. Se trata de una unidad paradigmática, asociativa, de una yuxtaposición, no de un cierre. Observando de cerca este tema de la unidad del *Quijote*, desde el punto de vista de la estructura, se ve también, aunque sea parcialmente, la original y monumental empresa acometida por Cervantes¹⁶. Se trata de una "novela" abierta,

16 El tema de la estructura del *Quijote* ha suscitado abundante bibliografía. Personalmente, me he preocupado por el asunto desde el punto de vista de las narraciones breves incluidas en el *Quijote* en: "Sobre la estructura del *Quijote*". En *La Palabra y el Hombre*, N° 31. Xalapa, Veracruz, México, julio-septiembre de 1964. Desde

discontinua en las acciones, de mundos heterogéneos y yuxtapuestos, no hermética. Ahora podemos afirmar lo obvio: las descripciones son abundantes. Su organización estructural favorece este hecho.

La descripción del espacio crea un ritmo en la narración, que no tiene por qué ser isócrono. Sirve de descansadero tras una acción bullente o de anticlímax de un momento crítico, sólo por el hecho de prestar atención al medio ambiente. Otras veces, semeja una pintura con pocos o muchos detalles, de pocas líneas o de varias páginas, pero lo suficiente como para que el lector "vea". También puede adelantar el tono, el movimiento del capítulo, del episodio, de la obra.

Estas pocas reflexiones sobre Baroja y la narrativa cervantina llegan a su fin, con el deseo de continuarlas alguna vez. Sólo queremos agregar que Pío Baroja opina que el estilo es "como una manifestación, la más completa, de la personalidad y de la individualidad literaria". Cobra entonces interés saber por qué cuenta a Cervantes como autor "con estilo". Lo titula "uno de los primeros maestros" entre los grandes escritores y en un género como el de la novela que de entre todos es el que menos se presta para los ejercicios de estilo, sobre todo si se considera que el estilo refinado lleva a la elocuencia, mientras que la novela exige una especial relación, naturalmente, entre su asunto y su forma de exposición¹⁷.

No nos olvidamos de la distancia que marcan los doscientos cincuenta años que van de uno a otro autor, del paso de un clásico a un gran narrador reciente.

el punto de vista que ahora nos interesa, nos ha sido útil "La unidad del Quijote", de Félix Martínez Bonati, recogido por G. Haley en El Quijote de Cervantes, Taurus, Madrid, 1984.

17 Vid. Pío BAROJA, La intuición y el estilo. En D.C., t. VII, p. 1093-1101.