

Мирјана М. Секулић¹
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

LA CONCEPCIÓN DE LA NOVELA EN PÍO BAROJA

A pesar de cultivar varios géneros literarios, Pío Baroja es esencialmente un novelista y en varios textos ha dejado sus ideas sobre el género novelístico. En el presente trabajo se cuestionan los elementos de la teoría de la novela de Pío Baroja, aunque Baroja se opone a las convenciones literarias y las teorías abstractas sobre el arte literario. El trabajo se centra en las ideas escritas en el "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" en *La nave de los locos*, donde Baroja desarrolla sus objeciones al texto *Las ideas sobre la novela* de José Ortega y Gasset. Baroja defiende la necesidad de la base real de la novela, una permeabilidad de la novela y su variedad, así como un arte basado en la intuición, entre otras características.

Palabras clave: novela, técnica, permeabilidad, intuición, novelista

Pío Baroja cultivaba varios géneros literarios, pero es esencialmente un novelista. Además de su producción novelística cuantiosa, Baroja muestra la base teórica sobre la que se sostiene su obra. Son varios los textos en los que el escritor reflexiona, teoriza y hasta polemiza sobre el género novelesco. Según Donald Shaw (1997: 150), las principales fuentes para los puntos de vista de Baroja con respecto a la literatura son: los prólogos de las obras *La dama errante*, *Páginas escogidas*, *Los amores tardíos*, *El laberinto de las sirenas*, *La nave de los locos*; las discusiones de teoría y práctica literaria en: *La caverna del humorismo* y *Las horas solitarias*, y los artículos "Sobre la técnica de la novela" (en *El tablado de Arlequín*, 2. edición, 1924) y "Sobre la novela realista", otra versión del prólogo a *La nave de los locos*. Jesús M. Lasagabaster (2007) añade que Baroja también teoriza sobre la novela en *La intuición y el estilo* ("Disquisiciones literarias" y "La técnica novelesca"), que forma parte de la serie *Desde la última vuelta del camino*.

IDEAS SOBRE LA NOVELA

Al comienzo de su discurso de ingreso en la Real Academia Española Baroja ha dicho: "Por no tener la formación psicológica de un escritor, no tengo tampoco un dogma estético, firme e inmutable. Me considero, dentro de la literatura, como un hombre sin normas, a campo traviesa, un

¹ danzademiradas@yahoo.com

poco a la buena de Dios”. En más de una ocasión Pío Baroja parece querer relativizar sus reflexiones de carácter doctrinal, o técnico sobre la novela (Lasagabaster 2007). Baroja creía que la capacidad de crear obras literarias es algo inexplicable, que no se puede aprender ni conseguir mediante los esfuerzos conscientes. Donald Shaw (1997: 150) cita las palabras de Baroja que lo confirman: “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, energía o romanticismo o algo que hay que tener porque no se adquiere... Lo que salva al novelista es lo que pone y no se puede aprender”.

La literatura es vista por Baroja como un juego (Baroja 1999: 65). Unos rasgos esenciales del arte, según Baroja, son la observación y la espontaneidad a las que la técnica sólo mata. Baroja defiende una narrativa libre y espontánea y rechaza las tramas cuidadosamente elaboradas con la definición clara de los personajes. Donald Shaw (1997: 150–152) explica que lo que subyace tras estas exigencias de Baroja en cuanto a la narrativa es consecuencia de su visión general de la vida como mera contingencia, sin propósito.

En el texto “El escritor discurre acerca del carácter de su héroe”, el prólogo de la novela *César o nada*, Baroja escribe: “Lo individual es la única realidad en la naturaleza y en la vida” (citado según Mainer 2010: 343). Del mismo modo que detestaba las reglas de toda sociedad organizada como una restricción a su libertad individual, Pío Baroja rechazaba las convenciones literarias como una limitación de su talento creativo personal. De eso expone una definición en *La caverna de humorismo*: “Toda obra literaria es el resultado de la intuición y no del método... Ni en la literatura, ni en el arte, ni en la ciencia puede haber ni reglas, ni métodos para una cosa tan íntima y tan subjetiva como la creación” (Shaw 1997: 150). Sin embargo, a pesar de basar todo en la intuición, Baroja rechazaba la noción de la imaginación creadora pura: “El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire” (Baroja 1999: 84).

Baroja expone sus consideraciones sobre el arte literario de modo más completo en el “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” que precede a la novela *La nave de los locos*. En este texto Baroja sintetiza sus objeciones a lo que José Ortega y Gasset expuso en *Ideas sobre la novela*. Ortega y Gasset está representado en el texto de Baroja por el filósofo ensayista, uno de los tres personajes que conversan sobre el tema de la novela, es decir, lo que debe ser la novela y la posibilidad de una técnica clara, precisa y concreta. Este ensayista, al que Baroja llama “dogmatizador”, expone sus ideas al principio de la conversación a lo que sigue su cuestionamiento detallado por parte de Baroja. Frente al relato cerrado, sometido a las unidades clásicas, de pocos personajes, de técnica acabada, Baroja propone la novela abierta, ilimitada, permeable, porosa, sin plan preconcebido; una especie de saco en el que cabe todo. Lo importante en ella no es el arte de construir sino la intuición (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáseres 2002: 407).

Contrastando la visión de Ortega de la novela como un artefacto estético, Baroja exige un contenido significativo; frente al énfasis de Ortega sobre lo irreal y fantástico, Baroja prefiere una observación cuidadosa de la vida (Shaw 1997: 151). Sus actitudes ante la novela vienen formados en buena parte como oposición al ideario de Ortega.

Baroja tiene un concepto radicalmente anticlásico del género novelesco, es decir, rechaza el sometimiento de la novela a las unidades clásicas, pues considera que la novela contemporánea es un género “multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente” (Baroja 1999: 72). Si la novela es multiforme, entonces la técnica de la novela también debe ser multiforme y no una única.

Baroja niega la posibilidad de la discusión sobre la técnica de la novela, un tema que se exigía a los novelistas con frecuencia, alegando que el género de la novela no está bien definido, es decir, existen varias clases de la novela y de ahí se concluye que para cada tipo de la novela hay una técnica que le corresponde (Baroja 1999: 73). La definición de las reglas teóricas de una técnica novelesca aplicable a toda novela, de acuerdo con la práctica de los filósofos y ensayistas de hablar en abstracto, no es posible.

Baroja aún admite la posibilidad de una novela ideal: “clara, limpia, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin disertaciones ni análisis psicológico” (Baroja 1999: 73), pero la admite sólo como una posibilidad, pues esta definición supone novelar con la conciencia de no haber dicho ni más ni menos que lo necesario.

Uno de los reproches del ensayista Ortega a la literatura es el agotamiento novelesco. Ortega considera que no se puede inventar una intriga nueva. Frente a esta opinión de Ortega, Baroja defiende la tesis de que existe posibilidad de inventar y que todavía no se ha dicho todo, a pesar de que no había grandes invenciones literarias en la época anterior. Según él, la novela tiene mucha vida aún y su desaparición no se acerca (Baroja 1999:67–72). La única dificultad es “inventar personajes que tengan vida y que no sean necesarios, sentimentalmente por algo” (Baroja 1999: 75). Los escritores del siglo XIX no han podido conseguirlo, según Baroja.

Baroja discute las nociones de la permeabilidad o impermeabilidad de la novela constatando que la impermeabilidad o la impenetrabilidad de la novela lleva ventaja siempre cuando esta limitación no proporciona “impresión de una fatalidad o de un dogmatismo inexorable” (Baroja 1999: 76). Baroja opta por una novela permeable en la que se filtra el aire de la vida real. Sin embargo, no se trata de copiar la realidad, sino de expresar con mayor fidelidad la personalidad del autor. Lasagabaster (2007) considera que “el espacio de la novela, esencialmente permeable y poroso, es susceptible de penetración por todas partes; y no sólo por elementos que en rigurosa teoría literaria pertenecerían a otros géneros, sino por supuesto por la vida misma y por las preocupaciones ideológicas del propio autor”. La novela será producto de la mayor o menor visión del novelista y de su

personalidad al proyectarla conforme a la forma que le es propia. Baroja defiende una postura impresionista de novelar insinuando reacciones y apuntando detalles (Flores Arroyuelo 1999: 18).

Baroja discute las acusaciones contra sus propias novelas sobre la permeabilidad de sus libros y la psicología que no es “clara ni suficiente, ni deja huella” (Baroja 1999: 77). Concluye que no conoce ejemplos en la literatura que cumplen esas condiciones. Los personajes de Dostoievski son locos e inconscientes, pero con una psicología clara y determinada. De ahí que los personajes de psicología más clara son los inconscientes. Eso le lleva a decir que “toda la gran literatura moderna está hecha a base de perturbaciones mentales” (Baroja 1999: 80).

Baroja relaciona la presentación de pocas figuras en la novela con la estrechez de la unidad del asunto y el hermetismo de la novela. Con el aumento del número de los personajes se abre el horizonte. Según él, la tendencia a la unidad y pocas figuras se relacionan con la cultura clásica, mientras lo romántico tiende a la variedad. Baroja se muestra como un anticlásico radical en cuanto a sus posturas ante la novela.

Baroja considera que es difícil “amplificar, inventar detalles para dar más cuerpo a una novela” (Baroja 1999: 83). Opina que es fácil ampliar un concepto, pero no un personaje, que a veces no posee más que una silueta imposible de llenar. Para producir grandes obras la invención de tipos e intrigas debe basarse siempre en la realidad. Él prefiere las aventuras, pero basadas en la realidad. Cree que el juicio general prefiere al “novelista de mala técnica” a un “fabricante de libros hábiles” (Baroja 1999: 84), es decir, la técnica de escribir la novela no tiene ningún valor. Baroja critica a los que creen que “la palabra desconocida y el runrún del párrafo es el máximo de la originalidad y del pensamiento” (Baroja 1999: 84), que pueden aparecer en una obra de poca acción y pocas figuras, hecha a base de retórica.

Según Baroja, la pesadez, la morosidad y el tiempo lento no son una virtud de la obra, es más, son antivitales. El novelista debe saber insinuar y no detallar más de lo necesario. Baroja (1999: 85) es de opinión de que “el escritor que con menos palabras pueda dar una sensación exacta es el mejor”. La abundancia de los detalles no hace de una obra una novela grande. Advierte también que la época en la que vive es rápida, vertiginosa y que no deja tiempo a dedicarse a la meditación. La literatura debe corresponder con la época de su creación y las novelas morosas no son pueden corresponder a esa época de la vida dinámica. Hay que tener en cuenta al lector al escribir la novela. En ese tiempo sólo la poesía lírica puede vivir dentro de la vida cotidiana, mientras que la novela, para hacerlo, necesita sus decoraciones. Baroja cree que la razón de convivencia de la lírica en lo cotidiano es su brevedad. Mientras tanto, el novelista es un “tipo de rincón, de observador curioso” (Baroja 1999: 87).

El novelista no puede ser indiferente en cuanto a sus personajes y la acción narrada, y sólo puede fingirlo. Baroja opina que es de gran valor artístico el que los personajes de Dostoievski parecen desenvolverse por sí

solos, pero Baroja no lo cree un hecho deliberado. También acepta la posibilidad de que el autor hable por su propia voz y no siempre por la de sus personajes (Baroja 1999: 90–91).

Francisco Flores Arroyuelo en la “Introducción” de *La nave de los locos* pone de relieve que la “llave que abre los secretos que hacen posible que un novelista cree mundos de ficción en los que percibe que allí viven unos personajes” (Flores Arroyuelo 1999: 56) se halla en la afirmación de Baroja de que en cada novelista existe un fondo sentimental constituido por sus recuerdos, instintos, éxitos o fracasos y del cual el novelista vive. Cuando se agote ese fondo de impresiones depositadas en las profundidades de su mente, el novelista acostumbrado a contar, sale en busca de algo nuevo que no está en él y lo que tiene que encontrar fuera de sí (Baroja 1999: 91). Este período corresponde a la decadencia. El fondo sentimental es lo que da carácter al novelista y no la técnica, que tiene menor importancia en el arte de novelar.

Baroja considera que la novela no es “un arte de construir” a diferencia de otros géneros literarios con una arquitectura definida: “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” (Baroja 1999: 93). Admite que cada tipo de la novela tiene cierto tipo de esqueleto, pero añade que también hay novelas cuya característica es no tenerlo.

Baroja (1999: 93) compara la novela a la corriente de la historia: “no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera”, se pueden eliminar o añadir episodios. Su opinión es que la novela nace de modo espontáneo, sin plan. La fuente y el modelo de la novela es la vida y no hay leyes que restringen la construcción de la novela. También, según Baroja, la novela no tiene otros fines que sí misma.

LA NOVELA DE BAROJA

La novela típica de Baroja tiene muchos puntos de relación con el *Bildungsroman*, aprendizaje de la vida del personaje central y, también, con la novela filosófica. Baroja no era un novelista psicológico, pues lo que describe es siempre la evolución ideológica consciente del héroe, sin interpretar los instintos, las emociones o las motivaciones subconscientes (Shaw 1997: 153).

En torno al personaje central cuya evolución da al libro su forma general, normalmente se agrupa un pequeño número de amigos, parientes o conocimientos casuales, que sirven de subrayar aspectos de su carácter, o de clarificar sus actitudes mediante conversaciones y a veces modificarlas considerablemente. Como el personaje central siempre está presente en la escena, el lector cree estar viendo los sucesos tal como han ocurrido, con

un mínimo de flash-backs y narración explicativa. Una posible desventaja es la tendencia a alejarse del drama y del suspense (Shaw 1997: 153–154).

Los ideales de Baroja eran la exactitud y la claridad. Reacciona contra el estilo prolijo, retórico y lleno de clichés, característico en la generación precedente. Decía que lo que llaman su “contraestilo”, “no es como creen algunos, resultado de la indiferencia por la expresión, sino resultado de preocupaciones más o menos justas por ella” (Shaw 1997: 155–156).

Baroja huye de los virtuosismos y de la retórica en su afán de reflejar el mundo real. Considera que el arte es inferior a la vida y que los grandes creadores son los que parten de experiencias vitales, no estéticas (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáseres 2002: 404). Baroja siempre sacrifica la estructura de la acción a la verdad y a la libertad de sus tipos, no para profundizar psicológicamente en ellos, sino para “dejarlos vivir”, es decir, para respetar, desde fuera, la libre autenticidad de cada criatura (Nora 1963: 123). La obra de Baroja es esencialmente fragmentaria, inacabada, como lo son todas las vidas.

Eugenio G. de Nora (1963: 124) nos transmite la explicación de Torrente Ballester de que el método de Baroja consiste en situar a un personaje inventado en un ambiente conocido: el personaje actúa y, finalmente, cae en la inacción por razones sentimentales. Nora añade que ese personaje central suele ser alter ego de Baroja y que la caída en la inacción es por razones objetivas, exteriores a sí mismo, pues se trata de un ser inadaptado en lucha contra el ambiente y termina sucumbido, frustrado antes que vencido, sin energía para traducirse en actos.

CONCLUSIÓN

Baroja es un novelista antes que un teórico de la novela y sus novelas preceden a sus textos teóricos, es decir, sus ideas sobre la novela nacen como unas generalizaciones deducidas de sus propias novelas. Estas reflexiones suelen justificar su obra novelesca, pero también muestran sus preocupaciones literarias. Su intención no es construir o especificar una técnica de la novela que se convertiría en una doctrina, sino de cuestionar algunos conceptos en torno a la novela que puedan aydarle a modificar o perfeccionar sus propias novelas. El mismo título del texto “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” subraya el hecho de que Baroja se abstiene a pronunciar normas de su obra o del arte novelístico en general. El pensar de Baroja no es una estética, ni el resultado de la preocupación teórica, sino una consecuencia de un modo práctico de escribir. Hay que destacar que sus opiniones sobre la novela coinciden con su propia creación.

Литература

- Baroja 1999: P. Baroja, Prólogo casi doctrinal sobre la novela, en: *La nave de los locos*, Edición de Francisco Flores Arroyuelo, Madrid: Cátedra, 63–95.
- Flores Arroyuelo 1999: F. Flores Arroyuelo, Introducción, en: P. Baroja, *La nave de los locos*, Madrid: Cátedra, 13–57.
- Lasagabaster 2007: J. M. Lasagabaster, *La novela de Pío Baroja*. http://piobaroja.gipuzkoakultura.net/pio_baroja_paradox_ideas_novela.php
- Mainer 2010: J. C. Mainer, *Historia de la literatura española* (Modernidad y nacionalismo 1900–1939), Madrid: Crítica.
- Nora 1963: E. G. de Nora, *La novela española contemporánea (1898–1927)*, Madrid: Gredos.
- Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2002: F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de la literatura española*, Tafalla: Cénlit.
- Shaw 1997: D. Shaw, *La generación del 98*, Madrid: Cátedra.

Мирјана М. Секулић / Концепција романа Пија Бароха

Резиме / Шпански аутор Пио Бароха се опробао у писању различитих књижевних и некњижевних жанрова, али ипак се сматра првенствено романописцем. Иако се Бароха противио књижевним конвенцијама и апстрактним теоријама о књижевном стварању, осим опширног романескног опуса, оставио је за собом и више текстова у којима је износио своје погледе на овај књижевни жанр. У овом раду се анализирају елементи теорије романа Пија Барохе. Рад се усредсређује на Барохине идеје исказане у тексту „Пролого цаси доцтринал собре ла новела“ („Готово доктринарни предговор о роману“), предговору за роман *Ла наве де лос лоцос* (*Брод лудака*), у коме овај аутор развија своје примедбе на ставове о књижевности које је Хосе Ортега и Гасет изнео у делу *Лас идеас собре ла новела* (*Идеје о роману*). Осим Барохиних теоријских поставки о роману, у раду се преиспитује однос између тих идеја и његових књижевних остварења. Закључује се да су Барохини романи и његови теоријски ставови усклађени и да настају у међусобној зависности.

Кључне речи: роман, техника, пропустљивост романа, интуиција, романописац

Примљен: 11. фебруара 2012.

Прихваћено за штампу марта 2012.