

Murguía y Baroja: crónica de una (de)formación sentimental

Manuel Alberca

Manuel Alberca es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Málaga. Es experto en literatura autobiográfica y miembro de la Unidad de Estudios Biográficos, un proyecto de investigación con sede en la Universidad de Barcelona. En relación con esta línea de investigación ha publicado los libros *La escritura invisible: testimonios sobre el diario íntimo (2000)* y *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción (2007)*. Es igualmente uno de los especialistas más reconocidos en la obra de Valle-Inclán, a cuya figura y obra ha dedicado distintos trabajos, incluida la biografía —escrita en coautoría con Cristóbal González— *Valle-Inclán: la fiebre del estilo (2002)*. Una primera versión de este texto fue presentada como conferencia inaugural en el seminario «Historia y literatura: actualidades de Pío Baroja (a propósito del centenario de El árbol de la ciencia)», organizado por Justo Serna y Francisco Fuster, y celebrado entre el 2 y el 4 de noviembre de 2011 en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Valencia.

Desde que en 1912 Ortega y Gasset identificase a Andrés Hurtado con Baroja, ha sido un lugar común de la crítica interpretar las novelas del donostiarra como autobiografías.¹ Mi aportación a este monográfico barojiano se inscribe en esa senda indagatoria, pues me propongo analizar las interferencias, trasvases y mezclas de autobiografía y ficción en la novela *La sensualidad pervertida* (en adelante, *LSP*). En este relato asistimos a la (de)formación sentimental de Luis Murguía, un *alter ego* de Baroja: un hombre de gran corazón, un chapelaundi, «un psicófilo», al que el exceso de sensualidad le hizo insensible.

I. Leer las novelas como si fuesen autobiografías (o utilizarlas como material documental en una biografía) presupone que el lector (y el biógrafo) sospecha que el autor mantiene en la ficción una intención autobiográfica sin declararlo abiertamente. Pero, ¿es lícito leer una novela como autobiografía? ¿Y sobre qué base? La lectura en clave autobiográfica de las novelas de Baroja está avalada por un conjunto de obras autobiográficas, compuesto por sus memorias, *Desde la última vuelta del camino* (a los siete volúmenes de estas cabría añadir *Aquí París* y *Ayer y hoy*), además de los ensayos autobiográficos del tipo de *Las horas solitarias*. Estos textos nos parecen básicos para fundamentar el autobiografismo de las novelas y en particular de *LSP*. A estos deben añadirse el hipertexto memorialístico familiar (hermana y sobrinos), y también las biografías que ha merecido el escritor, por lo general parciales e insatisfactorias, así como las entrevistas y testimonios, cartas y memorias de contemporáneos. Esta galaxia auto/biográfica permite apreciar los parecidos entre los «héroes» barojianos y su demiurgo o reconocer en los primeros aspectos de su personalidad e idiosincrasia. En resumen, la existencia de un texto autobiográfico permite leer estas novelas como parte de un «espacio autobiográfico»,² en el que descubrimos una estrategia orientada a constituir un juego, plural y cambiante, de imágenes ficticias, en las que es posible reconocer la imagen del propio autor. Este conjunto de textos configura una oblicua, incompleta y ambigua, pero significativa autobiografía, y gracias a esta mediación, el lector puede pasar de la sospecha dudosa a la certeza autobiográfica.

II. Por prurito investigador y también por gusto personal, me suelen interesar más las autobiografías que las novelas, sin que ello suponga por mi parte menosprecio alguno de las obras de ficción. Novelas y autobiografías son registros literarios distintos y proponen lecturas diferentes. En las autobiografías el autor anuncia y se compromete a contar «la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad», y el lector espera que la promesa se cumpla. Es el pacto autobiográfico. Si el lector ve defraudada esa expectativa, su decepción no es sólo artística, sino también y, sobre todo, ética. Por el contrario, la novela se sitúa en el territorio imaginativo del *como si*: el autor cuenta o narra algo *como si* fuese

1. «Andrés Hurtado es Baroja [...] Andrés Hurtado simboliza la biografía esencial de Baroja mismo», vid. José Ortega y Gasset, «Pío Baroja, anatomía de un alma dispersa», en *Obras Completas*, vol. IX, Madrid, Alianza, 1983. Más recientemente José-Carlos Mainer ha definido la obra barojiana como «una magna autobiografía indirecta del autor», vid. «Prólogo general», en *Obras Completas* (OC), vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores —Galaxia Gutenberg, 1997.

2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

verdad; el lector debe leer *como si* creyese que es verdad, o dejando en suspenso, mientras lee, el principio de incredulidad con que juzga o rechaza la mentira. El autor demanda al lector que imagine, que lea como verdadero lo que sabe que no es verdad. El lector hace una concesión de credulidad al autor, a cambio de que este último lo cuente de manera verosímil. En eso consiste el pacto de ficción entre el novelista y su lector. Como decía arriba, me suele interesar más el primer registro que el segundo. Sin embargo, con Baroja me ocurre justamente lo contrario. Encuentro en sus novelas un acceso más franco a la intimidad del escritor que en las memorias. Sin considerar todas sus novelas soberbias (algunas lo son), adivino o reconozco en estas, según los casos, la contradictoria personalidad del autor de manera más lograda y convincente que en las memorias. Lo que Baroja hace en novelas como *LSP* es mezclar ficción y autobiografía en proporción y forma aleatoria. En tanto que novela se presenta como relato imaginario; en tanto que autobiográfica muestra y esconde al mismo tiempo, sugiere o disimula la presencia del autor.³

3. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 99-132.

III. Aunque las memorias de Baroja tienen interés como documento histórico, su calidad literaria no está a la altura de las novelas. De manera consciente Baroja escamotea en estas los aspectos íntimos y personales. Sea por reserva o por pudor, no entra en asuntos centrales de su intimidad, sino de manera general o abstracta. Tal vez hubiera sido excesivo pedirle a Baroja que hiciese unas memorias confesionales, pues como dice su sobrino Julio Caro Baroja: «La confidencia le parecía algo que podía considerarse un tanto impúdica».⁴ Evita tratar ciertos temas y, de paso, se agarra al estereotipo que ha creado de sí mismo: pobre, sincero, sin ambiciones políticas ni de ningún tipo, sensato y equilibrado en sus críticas, sin sacar nunca los pies del plato. «Así era a los 20 años, así soy pasados los 70. No he encontrado nada en mi vida que me haya hecho cambiar de opinión», apostilla en el cuarto libro de las memorias. Abandona, en cambio, la cautela y la objetividad, cuando tiene que tratar a otros. A Galdós, por ejemplo, lo ajusta en un par de hojas, y deja una memoria deplorable del anciano escritor, muerto hacía más de 20 años.

4. Julio Caro Baroja, «Recuerdos», en Fernando Baeza (coord.), *Pío Baroja y su mundo*, Vol. I, Madrid, Arión, 1961-1962, págs. 35-73.

La desmesurada extensión y la acumulación de materiales heteróclitos convierten las memorias de Baroja en una obra frustrada en su conjunto. Una explicación posible de sus deficiencias la encontramos en lo tardío de su ejecución y en su carácter alimenticio. Comienza a escribirlas en el verano de 1941, cuando tiene 69 años, y publica las primeras entregas en la primavera de 1942 en la revista *Semana*. Después de año y medio de entregas periódicas, Baroja acepta una oferta de la editorial Biblioteca Nueva, que las edita entre 1944, fecha de publicación del primer tomo, *El escritor según él y según los críticos*, y 1949, año en que concluye la serie con el séptimo, *Bagatelas de otoño*.⁵ Sin duda era ya muy tarde para un ejercicio tan exigente de memoria y de esfuerzo intelectual. Baroja no se toma muy en serio el ejercicio memorialístico, pues concibe su publicación sobre todo como un recurso económico para combatir las estrecheces de la posguerra, y de paso reivindicarse como escritor y justificarse como hombre.⁶

5. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino (Memorias)* (7 vols.) Madrid, Caro Raggio, 1982-1983 (las citas de este trabajo proceden de esta edición).

6. Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul /La Autobiografía, 1995, págs. 171-175.

Una frase que se repite a lo largo de las memorias da idea de la falta de estructura y cuidado compositivo con las que las escribe. Baroja dice que están escritas «a la buena de Dios» (la misma expresión que utiliza Luis Murguía en el comienzo de *LSP*) o con el dicho francés «a la diabla», es decir, sin cuidado y de manera desordenada. En realidad, salvo

los tomos segundo y tercero, el resto carecen de estructura cronológica, y se componen sin orden temporal como una miscelánea de materiales heterogéneos. En estas memorias cabe todo como en un «cajón de sastre». En el inicio, Baroja demuestra desgana y muy poca convicción: «el género [autobiográfico] me aburre» (*Memorias*, vol. I). Pero al mismo tiempo que menosprecia la autobiografía, resulta evidente su interés por «lo autobiográfico»: «El conjunto de la obra de un poeta, cuando vale algo, es una autobiografía» (*Memorias*, vol. I); «Mi novela *La sensualidad pervertida es autobiografía*» (*sic*) (*Memorias*, vol. II). «en *LSP*, libro en gran parte autobiográfico» (*Memorias*, vol. II); «... *La sensualidad pervertida*. Esta novela, publicada hace más de veinte años, es, como he dicho, autobiografía» (*Memorias*, vol. II); «hay escritores que me toman a mí por un hombre duro y seco, hasta cruel. ¡Qué falta de psicofilia!, como digo en una novela semiautobiográfica» [se refiere a *LSP*]. La contradicción salta a la vista. Baroja, como tantos otros escritores, considera que «lo autobiográfico» representa un material novelesco rentable, económica y literariamente, mientras que el género autobiográfico tiene un halo antipático y exigente, de compromiso extraliterario.

Sin embargo, me interesa destacar el trasvase de fragmentos de las novelas a las memorias, de manera particular de *LSP*, por el procedimiento del «corta y pega». Baroja arrastra episodios y reflexiones de la novela, es decir elementos en principio ficticios, que se integran en las memorias como autobiográficos. Copia fragmentos novelísticos, sin apenas cambios, para escribir las memorias, abrevia detalles de la novela, unas veces lo avisa y otras no. Por este sencillo procedimiento Baroja da naturaleza autobiográfica a la ficción, y al mismo tiempo, en un movimiento de *boomerang*, dicho trasvase transforma las novelas en textos factuales. No obstante por la forma en que lo hace proyecta una sombra sobre la veracidad de las memorias, y también sobre los hechos contados en las novelas. Dejo anotados, a manera de ejemplo, tres fragmentos de *LSP*, que pasan a las memorias.⁷ No podemos comentarlos ahora, pero el modo en que Baroja sigue ocultando los nombres verdaderos de las mujeres (por ejemplo el episodio de Ana de Lomonosoff, convertida en persona real en las *Memorias*) y los juegos de despiste o disimulo con que procede,⁸ deja muchas dudas sobre la veracidad de Baroja a la hora de tratar el lado amoroso de su vida.

IV. ¿Por qué utiliza Baroja su vida como material novelesco? ¿Por falta de imaginación creadora? No creo y, en cualquier caso, no parece lo más importante. Hay razones de mayor calado. En primer lugar, Baroja escribe de lo que conoce, de lo que conoce directamente, e inventa a partir de la experiencia. Por eso dirá que ha escrito de la vida suburbial de Madrid, porque la conocía: «Si en vez de ver gente pobre en Madrid hubiese vivido entre gente rica, hubiese hablado de ella. Yo no creo que esto sea ni un mérito ni un demérito».⁹ En segundo lugar, Baroja utiliza la novela o se sirve de ella para explicar y explicarse quién es. Baroja se ausulta, se busca a través de sus personajes, se enfrenta a situaciones vividas o imaginadas, en las que sus trasuntos se mueven con los mismos resortes que animan y desaniman al autor. En *LSP*, Luis Murguía se entrega al «placer melancólico del recuerdo»: «Supongo que al recordar lo pasado aclararé mi manera de ser, por ahora, para mí mismo, oscura en su esencia» (*LSP*). Para Baroja volver al pasado es redefinirse y afirmarse. La personalidad de Baroja, como la de Luis Murguía, tiene su fundamento en

7. Los fragmentos a los que me refiero son, entre otros, el capítulo de *LSP* titulado «Charo y las mujeres» (págs. 83-84) que pasa al volumen II de las memorias (págs. 193-194); el capítulo titulado «Casi folletinesco» (págs. 170-173) que pasa también al segundo volumen de las memorias (págs. 429-430), y el capítulo «Otoñoal. La rusa», (págs. 283-332), que Baroja traslada al volumen IV de sus memorias (págs. 365-384). La paginación de estas citas de la novela corresponde a la edición de *La sensualidad pervertida* publicada por Alianza Editorial en 2006. Las referencias al texto memorialístico barojiano cuyos pasajes proceden de la novela corresponden a la edición de *Desde la última vuelta del camino* (*Memorias*) en la Editorial Caro Raggio que hemos citado en la nota 5.

8. En el pasaje de las *Memorias*, referido arriba, que copia de *LSP* casi literalmente, Baroja se hace el despistado y esboza una explicación increíble: «No sé si en una novela mía, titulada *La sensualidad pervertida*, la llamé a esa señora Ana; pero no se llamaba así. Sin embargo, la llamaré de este modo, porque por ese nombre la recuerdo» (*Memorias*, vol. IV).

9. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino* (*Memorias*), vol. I, Madrid, Caro Raggio, 1982, págs. 132-133.

la pasividad, la abulia, el escepticismo, la soledad, la contemplación y la independencia frente al grupo. Pero en esta novela, el autor no se acoge al pacto autobiográfico ni al pacto novelesco puro. No podemos identificar plenamente a Murguía con Baroja, pero tampoco podemos ignorar los numerosos parecidos y correspondencias entre ambos. Baroja se sirve de la fórmula de la novela autobiográfica, una mezcla o híbrido de ambos géneros, cuyo pacto de lectura resulta ambiguo, pues en el molde de una ficción vuelca contenidos autobiográficos. Cual fantasma, el autor aparece y desaparece, se muestra en el espejo oblicuo de la novela y regatea el riesgo público de decir la verdad a cara descubierta. Confiesa de manera enmascarada sus contradicciones y sus diferencias con los otros, y de ese ejercicio extrae conclusiones.

V. Baroja publicó *La sensualidad pervertida. Ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia* en 1920. Como el subtítulo indica, la novela es un repaso a los numerosos intentos de acercamiento frustrado a las mujeres, al sexo y al matrimonio, en la edad crucial de los 50 años. Murguía, que ha leído en la juventud el *Werther* de Goethe, se considera un romántico o lo que es lo mismo un «hombre ingenuo», sin habilidad social, que es o se quiere sincero y, sobre todo, que no sabe fingir. Un decadente, que está convencido que esta época no es ya la suya o que, por su edad, los tiempos le han sobrepasado. Baroja incluyó la novela en la trilogía «Las ciudades», junto a *César o nada* (1910) y *El mundo es así* (1912), de las que queda cronológicamente descolgada. Entre 1913 y 1920, Baroja trabaja en la saga de Aviraneta, *Memorias de un hombre de acción*, y escribe los ensayos autobiográficos *Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias* (1918) y *La caverna del humorismo* (1919). Entre el invierno de 1919 y la primavera de 1920, escribe *LSP*. En esta secuencia temporal se engarzan hechos significativos que tienen estrecha relación con *LSP*. Es un dogma aceptado, auspiciado por Baroja, que, en torno a 1914, su obra cierra el periodo más crítico y brillante, para girar hacia la introspección personal, con horizontes más limitados. Con razón o sin ella, 1914 divide la obra de Baroja en dos periodos: hasta 1914, un arte *in crescendo* que alcanza su máximo apogeo con tres de sus más importantes novelas como son *El árbol de la ciencia*, *Las aventuras de Shanti Andía* y *César o nada*; a partir de 1914, la obra iniciaría una suave pero perceptible cuesta abajo, en la que sin embargo surgen obras de tanto interés como los ensayos autobiográficos citados y *LSP*.

¿Qué había cambiado? En primer lugar, Baroja no fue insensible al mazazo moral que para las conciencias progresistas de la época supuso la Gran Guerra. El escepticismo barojiano y su falta de fe social se acrecentaron, y en consecuencia se replegó sobre sí mismo más aún. Si dejamos aparte *Memorias de un hombre de acción*, proyectada mucho antes, sus obras en estos años son fundamentalmente autobiográficas. Baroja se analiza introspectivamente en sintonía con el periodo vital al que se aproxima: la cincuentena o primera vejez. En esa misma línea hay que situar *LSP*, novela en la que pesa también la preocupación por una grave dolencia que padeció entre 1918 y 1921. Volveré más abajo a este asunto.

Además de una síntesis de la vida sentimental de Murguía, la novela es también una crónica sucinta de la crisis de fin de siglo: «una época de decadencia», dice el subtítulo. La «Nota del editor de 1954», artificio que sirve para conferir a la novela apariencia de

«manuscrito encontrado», destaca este plano de la novela: «Su libro [de Luis Murguía], pretende ser un documento y dar una impresión exacta de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX». Luis Murguía se siente rehén de las taras y limitaciones de España, víctima de una educación deformante y miserable, impartida por «gente ramplona que ocultaba su pereza y falta de talento con frases». Su escaso vitalismo le convierte en un escéptico y en un derrotado. Luis Murguía, como sus precedentes Fernando Ossorio o Andrés Hurtado, es el personaje-tipo del joven desorientado, hiperestésico, egotista, que gusta singularizarse separándose de su clase social, la pequeña-burguesía que camina sin rumbo en medio de una crisis general de fin de siglo. La pérdida de las colonias, que arrastra «regeneracionistas cambios ministeriales» –dice con sorna Murguía–, le hace perder el «momio» (algo de lo que Baroja nunca disfrutó) y le convierte en cesante. La diferencia de Murguía con respecto a sus «hermanos» Ossorio o Hurtado reside en que acepta de manera más atemperada el fracaso y lo expresa sin dramatismo con una sonrisa burlona en los labios. La novela permite renovar a Baroja sus críticas consabidas a una sociedad que él juzga «arcaica y rutinaria». Sin embargo, Murguía, cuando supera los efluvios juveniles y se adentra en la madurez, comprende que, aunque la tradición es una lata, que en ningún modo inclina hacia el bien a los hombres, «es algo vital que da energía a la vida, porque impide que la inteligencia arruine la personalidad, empeñándose en resolver problemas irresolubles».

VI. Pero la deformación afecta sobre todo a los sentimientos. Baroja vuelca su experiencia en Murguía. Este, como Baroja, no acierta a combinar los instintos con la razón. Si en la juventud le gustan todas las mujeres y considera que son «presas deseables», estas se le niegan. En cambio, a otros les caen en la mano. Resentido, observa que a las mujeres las trastorna «un pollo estúpido o un militarcito».

En la madurez acepta de manera resignada la renuncia al trato femenino. Mediado por esta conclusión, evalúa su pasado amoroso como un fracaso absoluto: «Hubiera dado cualquier cosa en mi juventud por emanciparme de la preocupación erótica, que no sólo me impedía hacer algo serio, sino también vivir tranquilamente». En *Juventud, egolatría* lo expresa de manera más cruda: «el sexo no es para mí más que una fuente de miserias, vergüenzas y canalladas. Por eso digo yo que casi me hubiera alegrado de ser impotente». Al ser inquirido al final de *LSP* por una amiga, que le pide cuentas de por qué habla mal de las mujeres, Murguía se defiende de la acusación de misoginia y se escapa como puede: «Esto no es más que amor y entusiasmo disimulado por ustedes y dolor por el fracaso».

Se puede decir más alto, pero no más claro; Baroja a través de su *alter ego* asume su contradicción y su incapacidad para armonizar pasión y razón. En Murguía se encuentran algunos rasgos bien característicos de la psicología sentimental de Baroja: su proverbial cautela con las mujeres, su temor o precaución a cualquier compromiso, su reticencia con respecto a contraer matrimonio, incluso su preferencia por las mujeres extranjeras (y casadas) antes que las españolas por la dificultad de mantener relaciones satisfactorias con estas. En su devenir Murguía encuentra mujeres atractivas y accesibles, como la Anthony, la Filo o Ana de Lomonosoff, pero en cada caso surge siempre un obstáculo que le resulta insalvable. Vencido de antemano, se repliega a la soledad.

Otra peculiaridad de nuestro hombre. Si en el pasado había predicado la «secularización de las mujeres» (*El tablado de Arlequín*, 1904), cuando estas deciden «secularizarse», como hacen por ejemplo las arriba citadas, Murguía-Baroja recula ante la libertad que estas le ofrecen. En fin, nuestro hombre lamentaba que la mujer no fuese independiente frente a las imposiciones sociales y religiosas. Sin embargo, cuando lo son, se esconde o huye. Para Baroja las mujeres españolas son seres demediados, dependientes, sin intereses culturales, a la espera de un hombre casadero (*vid. Memorias*, vol. I). Ahora bien, cuando detecta que la mujer comienza a emanciparse, Baroja se alarma, denuncia peligro de trivialización, si la independencia sexual no va acompañada de vida interior y de un afán de comprender y saber: «No nos puede entusiasmar esta evolución de las mujeres hacia su emancipación, que tiene hoy, como base, la función de la matriz y del ovario más que la función del cerebro» (*Las horas solitarias*). ¡Vaya por Dios! Es lo que con parecidos términos Luís Murguía denomina «la filosofía femenina del ombligo».

Murguía se propone hacer balance erótico-amoroso de su vida. Para ello recorre el camino que va desde la ingenuidad sentimental hasta la desilusión que combate con distanciamiento y espíritu burlón. Al comienzo de la rememoración de su vida, Murguía pretende aclarar su forma de ser, cómo se ha desarrollado y formado su carácter. Al final, se ve a sí mismo como un divagador romántico, al que un exceso de sensualidad le ha producido un sentimentalismo estéril y una sensiblería que no guarda relación con la época. Este desajuste que él califica de patológico le ha convertido en un ser incapaz para las relaciones femeninas. Ha tenido que fingir tantas veces frialdad de sentimientos que finalmente es un ser insensible. El que se presenta al comienzo como un «psicófilo» termina aceptando que el exceso de sentimentalismo le ha deformado. O como confiesa Murguía: «Yo quiero ser un hombre efusivo, pero como no lo puedo ser, me meto en mi concha». Una conclusión a la que Baroja había llegado años antes en *Juventud, egolatría*: «El hombre debe tener la sensibilidad que necesita para su época y para su ambiente; si tiene menos, vivirá como un menor de edad; si tiene la necesaria, vivirá como un hombre adulto; si tiene más, será un enfermo». En esto consiste la perversión de la sensualidad.

VII. «Me llamo Luis Murguía y Arellano, y voy acercándome [...] a los cincuenta años» —así se presenta el protagonista de *LSP*. Cuando Baroja publica la novela en 1920 tiene exactamente 48 años. El relato adopta la forma y el discurso de una autobiografía, con su protocolo contractual incluido. El personaje se encuentra en medio del camino de la vida y, desde esa atalaya, se apresta a hacer balance. Desde el comienzo del relato se percibe el paralelismo entre Murguía y el autor, y aunque este, en el prólogo titulado «Nota del editor de 1954», juegue a reforzar el artificio de la novela y, por tanto, al distanciamiento de su personaje, introduce suficientes guiños para que el lector compruebe el parecido entre ambos: «Quisiéramos saber [...] qué hizo en la vejez este hombre [Luís Murguía] de espíritu crítico y negativo, melancólico y descontento».

Lo que resulta difícil de establecer con precisión en esta novela, como en cualquier novela autobiográfica, es hasta dónde llega lo vivido y cuándo empieza lo inventado. Además del evidente autobiografismo formal de *LSP*, cabe distinguir dos tipos de autobiografismo. Uno de carácter externo, que me atrevo a bautizar de «anecdótico o episódico», en que Baroja se sirve de personas conocidas para construir personajes, de lugares, ciudades

o ambientes sociales para crear escenarios y paisajes, o de hechos o sucesos de su propia vida que incorpora a la trama ficticia de la novela. Este tipo de autobiografismo, tal como el propio Baroja reconoce en sus memorias, demuestra la deuda que determinadas novelas tienen con personas, lugares y sucesos de su biografía. En la novela que nos ocupa, este tipo de autobiografismo queda bien ejemplificado en el episodio de Ana, la rusa, en el que también aparecen personas y lugares que inspiraron este capítulo de la novela. Y habría otra clase de autobiografismo, de carácter interno, que denomino «confesional o idiosincrásico». Este no se traduce en datos o hechos concretos, sino que se percibe cuando la cosmovisión del autor, su ideología o filosofía, se proyecta en los personajes y hechos inventados en las novelas, impregnadas por el discurso y actitud de Baroja. Este sería el fondo ideológico que constituye o fundamenta todas sus obras, pues como el mismo Baroja reconoce: «[la literatura de un autor] siempre gira en el mismo círculo de sentimientos e ideas» (*Memorias*, vol. III). Es posible considerar buena parte de la obra novelística de Baroja inspirada por este tipo de autobiografismo, pero quizá sea en obras como *El árbol de la ciencia*, *Camino de perfección* o *LSP*, y sus respectivos protagonistas, en donde Baroja vuelque de forma más evidente su visión escéptica y pesimista del mundo y de la existencia, así como la escasa confianza que le merece el hombre y la sociedad. *LSP* responde bastante bien a la idea del autobiografismo confesional, pues, a través de Murguía, Baroja desarrolla y resume, de manera narrativa, sus ideas sobre las relaciones femeninas, el amor, el sexo y el matrimonio.

Cabe añadir un tercer tipo de autobiografismo, al que denomino «tácito o silencioso». Este no deja huellas directas o resulta casi invisible, pero es comprobable o se hace evidente al cruzar la biografía del autor con la novela. Como ya dijimos arriba, Baroja escribe *LSP* entre el invierno de 1919 y la primavera de 1920. Pues bien, en 1918 se le diagnostica una grave enfermedad, sobre la que guarda una reserva absoluta. En ese mismo año considera la posibilidad de operarse, pero finalmente dicha intervención se pospone. Ni Baroja ni su entorno familiar precisan de qué enfermedad se trata, pero es algo que le hace sufrir durante ese tiempo, hasta que por fin en el verano de 1921 se opera en San Sebastián.¹⁰ En aquel tiempo se consideraba, y no era exageración, una operación «a vida o muerte». Se trataba de la hipertrofia de la próstata, que requería su extirpación. Baroja nunca habló públicamente de esto, ni antes ni después de la operación. Lo considera un tema tabú, al que se refiere solamente en carta a su amigo Paul Schmitz: «Me alegro de haberme operado, porque sin ese estorbo la vida debe ser más agradable».¹¹ *LSP* está escrita, por tanto, bajo la sombra de la enfermedad y con el horizonte preocupante de la operación. No es en absoluto excepcional que todo el relato respire desilusión y desencanto del amor. Sin embargo, de la preocupante enfermedad y del miedo a la operación no queda más que una huella en la novela. La próstata aparece de pasada, y no es la de Murguía, sino la de su tío (¿curioso, no?), y aprovecha la dolencia para reírse de los viejos prostáticos que no temen al ridículo (¿autocrítica?) de andar persiguiendo mozas en semejante decadencia: «Mi tío, con algunos amigos de su cuerda, viejos eróticos con el cerebro irritado o con la próstata hipertrofiada, perseguía a las muchachas» (*LSP*). Pero, ¿cabe alguna duda de que la extirpación de la glándula suponía de *facto* la entrada en la primera vejez? En fin, el umbral que invita o propicia la mirada atrás, desprendida y burlona. La forma de

10. Miguel Sánchez-Ostiz, *Pío Baroja, a escena*, Madrid, Espasa, 2006.

11. Pío Baroja, «Epistolario selecto», OC, vol. XVI, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, pág. 1633.

hacer balance sería coherente con la nueva situación derivada de la enfermedad, pues una operación como la de próstata representaba una merma importante de los placeres psíquicos y físicos.

VIII. En un pasaje de *LSP*, Murguía confiesa que le hubiese gustado «tener éxito con las mujeres y correrla por el mundo». Es decir, cuando Baroja se acerca a la cincuentena, expresa, por medio de su *alter ego*, la sensación de fracaso en este asunto. Veintitantos años después vuelve a repetir lo mismo al copiar este fragmento de la novela en las *Memorias*.¹² En cualquier caso esta confesión expresa un *desideratum* que ni siquiera rozó. Ni Murguía, ni Baroja. Murguía, al final de *LSP*, y Baroja, en las *Memorias*, acaban por aceptar su fracaso: «No me ha ido completamente bien con el gremio [femenino]». Baroja encuentra una explicación socioeconómica y cultural a su dificultad de relacionarse con las mujeres españolas. En España la «vida amorosa es pobre. Yo creo que el país rural que no es rico no tiene una ética libre. Sólo los países industriales y comerciales de clima blando es donde destaca la personalidad de las mujeres y triunfa el amor apasionado» (*Memorias*, vol. I). A su juicio, existe un ambiente que imposibilita la relación satisfactoria, porque se rodea el sexo de una aureola morbosa. Lo moral y lo físico son dos instancias antitéticas que no se reconcilian con el amor. Para Murguía lo instintivo sería lo bueno, lo racional lo desgraciado: «(Sería precisa) la despoetización del amor físico, sin vestirlo, sin mentirlo, sin darle aire de aventura ni prestarle proposiciones falsas» (*LSP*).

Junto a estas razones, digamos, generales, estarían los obstáculos personales, los que se pone el propio Murguía. Este reconoce su fracaso con las mujeres y la imposibilidad de no poder decir más que disimuladamente el amor y entusiasmo que estas le producen. Baroja reflexiona en el relato sobre el temor que le despierta la relación con las mujeres y su incapacidad para afrontar cualquier compromiso con ellas. La Puri, la hermana menor de la Filo, le arranca a Murguía la confesión, y detrás se reconoce a Baroja, que respira por su herida:

- Tú no has querido a ninguna mujer.
- Según a lo que se llame querer.
- Yo llamo querer a tener un cariño largo que desafíe las dificultades.
- Ah, no. De ese cariño no he tenido nunca (*LSP*).

Al final de *LSP*, Murguía, que se confiesa ante una amiga, se define como «ingenuo y sentimental». Pero esta le corrige: «Usted es vacilante y muy filósofo, y a las mujeres no nos gustan ninguna de esas cosas». El adjetivo «vacilante» le cuadra a Murguía perfectamente, pues, incluso a las mujeres que encuentra atractivas, siempre les encuentra algún defecto físico o inconveniente moral. He aquí el problema que Baroja-Murguía ejemplifica de manera un tanto chusca: «Era y soy como un hombre que guarda unos duros en el bolsillo y entra en un bazar: lo que le gusta no lo puede comprar y lo que puede comprar no le gusta» (*LSP*). Por supuesto, se refiere a las mujeres. En fin, una forma muy desafortunada de gestionar el amor en la tienda de los sentimientos.

IX. ¿Por qué no tiene éxito Murguía-Baroja con las mujeres? ¿Lo intenta? Sí, pero a su manera, tímida e indecisa, y se rinde enseguida, al primer inconveniente. Valga como botón de muestra esta anécdota. En una estancia en Málaga en 1917, un día coincide en el tranvía con dos atractivas mujeres. Las observa atentamente: una, morena, de un bello

12. Vid. nota 5.

y expresivo rostro, le deja fascinado, y otra, igualmente hermosa, rubia y tostada por el sol. Se siente muy atraído por la morena. Cuando las dos mujeres bajan del tranvía, él las sigue a pie por las calles hasta que entran en el teatro. Intenta seguirlas dentro, pero no quedan entradas y abandona. Resignado a su destino, anota: «mi sino no es ser un Don Juan. No lo he sido de joven, no lo voy a ser de viejo. Y me volví al hotel» (*Las horas solitarias*). Convengamos que las dificultades externas y sobre todo los obstáculos propios impiden una vez tras otra esa aproximación efectiva a las mujeres, como vemos en las sucesivas y numerosas relaciones que intenta el personaje de *LSP*, que no es otra cosa que un recorrido ficticio y simbólico de Murguía por los fracasos sentimentales de Baroja.

Baroja poseía cualidades objetivas para atraer a las mujeres. Tenía dinero, aunque hiciera profesión de pobre, es decir, era sobre todo tacaño. Tenía un físico agradable, que él podría encontrar falto de carácter. Lo dice Murguía en *LSP*: «Me hubiera gustado ser un tipo flaco, moreno, esquelético y esquinado», y algo parecido repite Baroja en el comienzo de sus *Memorias*. Pero bajo ningún prisma el aspecto era un obstáculo. Y tenía cultura, mundo y conversación para interesar a las mujeres, a las que dicho sea de paso encontraba de mayor interés para la charla que los tertulios masculinos de café. Sin embargo, retrocedía ante las aristas del compromiso, que no le imponía respeto, sino pavor. Cuando Murguía-Baroja trata de justificarse o explicarse, sus argumentos son meras racionalizaciones o excusas sin encarnadura personal, pues recurre a argumentos generales. Uno de estos es su rechazo apriorístico y abstracto del matrimonio. Se carga de razón contra el matrimonio con argumentos ideológicos y anticlericales: el matrimonio –piensa– es una invención del cristianismo para encauzar o controlar el apetito sexual, y apostilla con humor: «Desde el momento en que el cura echa la bendición a los casados, el espermatozoo se adecuenta, deja de ser un golfo, y va a fecundar el óvulo de manera respetable». Y continúa: el matrimonio es una especie de «empresa de seguros mutuos. La miseria moral al 20 por ciento» (*Las horas solitarias*). Años después, en las *Memorias*, remacha la misma idea: «Yo no me he tropezado más que con matrimonios de conveniencia y con amores un poco bajos, de prostitución», regidos por el dinero (*Memorias*, vol. III). En *LSP* tener dinero es sinónimo de libertad sexual; si se tiene, es posible regatear el matrimonio de conveniencia y sus servidumbres y trabas repugnantes: «Para mi ideal de independencia, la cuestión sexual era una imposibilidad. ¿Cómo resolver esa cuestión? –pensaba. O hay que tener dinero, y yo apenas lo tengo, o sumisión, cosa que me repugna» (*LSP*). El dinero (no lo dice así, pero hay que entenderlo) esta ligado a la prostitución. Si se tiene dinero, el amor se puede comprar, pero al mismo tiempo Murguía siente repulsión por la prostituta. La experimenta ante la Satur, a la que despidе sin tocarla: «Te vas a enfriar. Vuélvete a poner eso» –le dice en el cuarto de un hotel de citas. Para Baroja la prostitución era «un portillo abierto a la sexualidad» en una sociedad que acepta las reglas que la iglesia impone al matrimonio (*Juventud, egolatría*). Sin embargo, desde muy joven Murguía queda traumatizado por las historias de la Serviliana y por las enfermedades venéreas que padecen sus compañeros de pensión. Temeroso de los aspectos más sórdidos de la prostitución, reconoce que el mundo empezó a ser para él «un inmenso lupanar disimulado» (*LSP*). Hay una carta de Baroja a un hermano de Luis Ruiz Contreras, publicada en *Memorias de un desmemoriado*, que ilustra sus escrúpulos y retraimiento ya en la época de estudiante de medicina en Madrid.¹³

13. «De mujeres, nada; parecer capado; tener miedo a unas por bacilo Lutgarsten, a otras por bacillus suegrís coyandorum. Vivir entontecido –como siempre– y estudiar poco, y saber menos. Comer bastante, digerir bien; dormir mucho. Ensuciarse en todo. Ser un bruto. He aquí mi vida», le escribe Baroja al hermano de Ruiz Contreras, vid. Luis Ruiz Contreras, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1954.

No hay una salida fácil para Murguía-Baroja, ni parece buscarla. Se blindó tras argumentos que podrán tener validez, pero no son sinceros. El compromiso matrimonial y sus implicaciones siempre serían negociables, las mujeres españolas no respondían todas al mismo patrón y el argumento de la falta de dinero, insostenible. Este último argumento cae por su propio peso. Baroja llevó una vida desahogada. Mantuvo dos casas. Viajó lo que quiso y se daba caprichos.

X. *La sensualidad pervertida* es tal vez la novela en que Baroja explica su constitución íntima de manera más convincente. No se encuentra entre las mejores ni alcanza la profundidad o complejidad de *El árbol de la ciencia*, por ejemplo, pero en pocos escritos se ha mostrado Baroja de manera más completa y exhaustiva en materia erótica que en *LSP*. Con algo de exageración y autocomplacencia, pero sin esconder sus contradicciones, dudas y miedos, Murguía es el autorretrato más acabado de Baroja.

En primera persona autobiográfica Baroja es absolutamente incapaz de sincerarse. Conocemos mejor al hombre tras la máscara, en sus regates y en sus miedos y contradicciones, si cruzamos la lectura de las novelas con las memorias, y viceversa. La educación sentimental de Baroja se produce en el apocamiento del que rechaza o evita las escasas posibilidades de relación femenina que se le brindaba al joven de la época. Pero, por lo que hemos visto arriba, Baroja no era precisamente de los jóvenes que son capaces de saltar por encima de los riesgos y dificultades para realizar su sexualidad.

En otras palabras, Baroja necesita la novela para sincerarse, y *LSP* le permite hacer un itinerario sintético de los intentos, búsquedas y frustraciones sentimentales. En cada episodio Murguía da muestras de su miedo cerval al compromiso con la mujer o de su incapacidad para gestionar las relaciones femeninas. En este desafío puede más la tranquilidad de lo ya conocido que el entusiasmo por conocer. Cada iniciativa amorosa va seguida del consiguiente enfriamiento. Siempre hay inconvenientes, pegadas. No hay desprecio, hay temor. Por eso, su conclusión, muy parecida a la que anotará años después en las memorias, supone un balance poco halagüeño en torno al sexo y una sensación de fracaso sentimental y sensual: «Habría dado cualquier cosa en mi juventud por emanciparme de la preocupación erótica» (*LSP*). Baroja había llegado en su madurez a la conclusión de que «la repercusión de la vida sexual se percibe en todos los fenómenos de la conciencia» (*Juventud, egolatría*). Y apunta una razón exculpatoria de su confesada sensualidad pervertida: «Si hubiera podido seguir mis instintos libremente de los 15 a los 25 años hubiera sido un hombre tranquilo, tal vez un poco sensual, pero nunca un hombre rabioso. La moral de nuestra sociedad me ha perturbado y desequilibrado» (*Juventud, egolatría*).

Tal vez Baroja creó tramas más elaboradas que *LSP*, pero Murguía le representa de manera bastante acertada. De esta novela se desprende uno de sus más penetrantes autorretratos, pues como le insinúa un amigo, y Murguía-Baroja no tiene inconveniente en reconocer, es «un fauno por dentro». «Soy un fauno reumático que ha leído un poco a Kant» –le dice a su amigo que le muestra un ánfora griega, en cuyo bajorrelieve se ve un fauno que se le parece (*LSP* y *Memorias*, vol. I). La tremenda frustración del personaje es proporcional a la importancia que le concede a la relación con la mujer: una promesa de felicidad inalcanzable. Murguía buscó de manera temerosa y vacilante a la mujer, y sus ensayos se resolvieron siempre con un fracaso. Al menos lo intentó. ¿Y Baroja? ■

<
Imagen de la pág. 16:
J. G. Solana.
Mujeres vistiéndose (1933)
Óleo sobre lienzo.

>
J. G. Solana.
Las vitrinas (1910)
Óleo sobre lienzo.



