

## Naturaleza y ética en Baroja

*Mala hierba: el paisaje físico, espejo del paisaje moral*

Rafael Núñez Florencio

Rafael Núñez Florencio es doctor en Historia y profesor de filosofía, además de editor y crítico literario. En los últimos años ha centrado su investigación en distintos aspectos de la historia social y cultural de la España contemporánea. Entre sus publicaciones más destacadas figuran los libros *Tal como éramos. España hace un siglo (1998)*, *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo (2001)*, *Con la salsa de su hambre. Los extranjeros ante la mesa hispana (2004)* o su último trabajo, *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto (2010)*. Sobre la importancia del paisaje como construcción cultural ha publicado el libro *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la naturaleza a la construcción nacional del paisaje (2004)*.

Vaya por delante, como importante advertencia para orientar al lector, que las dos primeras palabras del epígrafe que antecede, coincidentes con las del título de una de las más celebradas novelas barojianas (la segunda de la trilogía «La lucha por la vida»), aparecen no para restringir el presente análisis a la mencionada obra sino porque siendo una acuñación cuyo vínculo con el literato vasco resulta fácilmente reconocible, simbolizan también –y de qué modo!– lo que se pretende aquí diseccionar. Repárese, en efecto, que la expresión de marras no tiene sentido en estrictos términos botánicos: la perspectiva humana irrumpe estrepitosamente para calificar de buenas o malas las hierbas en función de sus necesidades.

La aparente incriminación ética del elemento natural y la deriva subsiguiente se confirman sin ambages con cualquier consulta al diccionario: el *María Moliner*, por ejemplo, delata que la mayor parte de las acepciones de «mala hierba» son explícitamente morales, ya sea para designar todo lo que estorba el correcto desarrollo de un asunto humano (en especial, el desenvolvimiento social), ya sea, más abiertamente, para designar al indeseable o al hampón. En este sentido, no exento de una irónica carga de profundidad contra la sociedad burguesa, utiliza Baroja esos términos para titular su famosa novela. Pero en un sentido más amplio me planteo recoger esa expresión para desmenuzar la actitud barojiana ante el medio físico: pues mala hierba por doquier es lo que el novelista percibe en su entorno, bien se refiera al paisaje físico, bien se centre en el paisaje humano. Y en una última vuelta de tuerca, centrándonos ya en este torturado solar ibérico, las malas hierbas en ambos frentes aparecerían cual dos caras de la misma moneda o, mejor dicho, como resultado de un reflejo especular. Más adelante habrá ocasión de matizar estas primeras estimaciones.

Aun con el riesgo de incurrir en la perogrullada, no me resisto a enfatizar que nuestro autor es sólo un narrador, no un teórico ni, mucho menos, un filósofo: debe aceptarse, pues, que su intención primordial –y casi única– es contar historias. Por tanto, no debe nunca olvidarse que la inserción del paisaje en su obra cumple unas funciones fundamentalmente instrumentales: es el contexto que sirve para explicar el carácter de los personajes y sus reacciones; es también, si atendemos a otra dimensión significativa, el marco que contiene elementos representativos o simbólicos relacionados con lo que el autor quiere transmitirnos.<sup>1</sup> Nuestro objetivo, sin embargo, no es el comentario literario propiamente dicho: no pretendemos entrar en la destreza descriptiva, en las influencias de otros escritores o movimientos, en el contraste con sus coetáneos o las concomitancias con otros miembros de su generación. No es el estilo, la composición o la técnica –por

1. Ricardo Senabre, «Notas sobre el paisaje en Pío Baroja», *Letras de Deusto*, vol. 35, n.º 108, 2005, págs. 11-22.

citar algunos de los múltiples elementos que podrían desgranarse— lo que primariamente nos interesa, sino el fondo, el contenido, la ideología, la filosofía subyacente o explícita, es decir, la función intelectual que cumple el paisaje en la literatura de Baroja.

#### PAISAJISMO: ÉTICA Y ESTÉTICA

No podemos dejar aún las precisiones terminológicas porque acabamos de usar el concepto de paisaje, y ello plantea algunos dilemas que deben resolverse antes de entrar en materia, para perfilar el propósito de estas páginas. La cuestión cardinal está en el propio marco que deseemos pergeñar con el uso del término «paisaje», es decir, qué incluimos, cómo justificamos esa acotación y qué especificidad le otorgamos, por citar sólo las conformaciones más apremiantes. Y es que, aunque nos refiramos con el concepto de paisaje a una misma realidad —que ya es mucho conceder, como veremos inmediatamente—, habría que precisar apresuradamente que no es lo mismo el enfoque estético que el científico, como no es lo mismo la pintura que la geografía, por poner sobre el tapete algunas posibilidades fácilmente reconocibles. Pero es que, además, habría que distinguir por otro lado muchos «tipos de paisaje»: paisaje urbano, industrial, pintoresco, forestal, virgen, humanizado, protegido, marino, de montaña, etc. El concepto de «paisaje» se ha hecho, como tantos otros, tan multiforme y variopinto que por sí solo, sin la adjetivación adecuada, induce más a la confusión que al entendimiento.

De ahí que se haya optado por las especificaciones que anteceden: por un lado, la de «paisaje físico», para concretar que es a la naturaleza a la que nos referimos y, por otra parte, la de «paisaje moral», para ceñirnos a una determinada percepción de la realidad comunitaria. Los términos de «naturaleza» y «ética» tratan en esa situación de convertirse en la medida de lo posible en referentes unívocos. Entiéndase bien, en todo caso, que con estas disquisiciones no pretendemos dar a entender lo que no es o, dicho más claramente, que no se pretende sugerir que la descripción del entorno físico en Baroja esté siempre (y enfatizo lo de siempre) al servicio de un dictado moral previo. Por el contrario, el reconocimiento de que muchas descripciones del novelista atienden a otras causas o surgen de otras necesidades (literarias o extraliterarias), permite acotar convenientemente este trabajo: dicho claramente, aquí sólo nos ocuparemos de aquellas plasmaciones del entorno natural que pongan de relieve esa actitud moral del novelista que acabamos de mencionar.

Frente a la estimación ingenua de que el paisaje natural está frente a nosotros y el ser humano sólo tiene que abrir los ojos para verlo, los más perspicaces observadores de la realidad ya detectaron que, por el contrario, el paisaje se inventa. Yo prefiero usar el término construcción, más que invención, porque éste puede dar lugar al equívoco de que algo surge de la nada, y hasta del capricho o de la arbitrariedad, cuando en realidad todas las evaluaciones, imágenes o ideas surgen más bien como elaboración de un material previo. Hoy en día los científicos sociales estamos tan acostumbrados al uso y —todo hay que decirlo, al abuso— de esos términos (la «invención de la realidad nacional», la «construcción de las tradiciones», etc.) que parece que ese planteamiento es un moderno fruto de la posmodernidad en la que nos ubicamos. Muy al contrario, fueron ya los autores del momento histórico al que nos referimos los que usaron sin cortapisas los conceptos aludidos. Así, Azorín, en el capítulo precisamente dedicado a Baroja de esa obra

inoslayable para nuestro tema que es *El paisaje de España visto por los españoles* dice que «el paisaje somos nosotros» y hasta se atreve a dar un paso más en su exégesis cuando hace depender cualquier contemplación de la previa elaboración artística: «el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Sólo entonces –cuando está creado en el arte– comenzamos a ver el paisaje en la realidad».<sup>2</sup>

En una obra cronológicamente posterior pero que compite en la catalogación de clásica e indiscutible con la del maestro alicantino –*La generación del noventa y ocho*–, Laín Entralgo aplica ese dictamen a los propios artistas del 98, a los que adjudica el mérito de crear un paisaje hispano tomando como centro de gravedad la meseta castellana: así, tras titular el primer capítulo «Un paisaje y sus inventores», dice Laín –prosiguiendo la argumentación antedicha– que «un trozo de naturaleza se ha hecho paisaje por la virtud de una mirada humana, la nuestra, que le da orden, figura y sentido».<sup>3</sup> Un filósofo que se ha ocupado en varias ocasiones del tema, Julián Marías, ha insistido, siempre en la misma línea, en que «un paisaje no está simplemente *ahí*; es descubierto, en cierta medida creado por el hombre»<sup>4</sup> pero, sobre todo, nos ha recordado que los pintores, literatos y filósofos de comienzos del siglo XX, es decir, los protagonistas mismos de esa transformación de la mirada, fueron plenamente conscientes de la labor creadora que estaban desempeñando. De ahí que un joven Ortega y Gasset sacara las consecuencias pertinentes a las alturas de 1910 («Hay, claro está, que decir la verdad; pero la verdad no se siente, la verdad se inventa») y que Antonio Machado lo expresara en esta célebre acuñación: «Se miente más de la cuenta / por falta de *fantasía*: / también la verdad se inventa».<sup>5</sup>

Digámoslo, en fin, con la mayor brevedad y contundencia posibles: el paisaje no se descubre, sin más, abriendo los ojos. Nuestra visión, la del ser humano, no es un retrato simple de la realidad, como si los ojos se limitaran a registrar un objeto que está fuera. Mirar y, más allá del mirar, saber ver, es mucho más complejo que un acto mecánico: no vale el símil de la cámara fotográfica. Es imprescindible, pues, la imaginación. Es verdad, en cualquier caso, que no se trata de una imaginación desbordada, lindante con la fantasía más extrema, sino todo lo contrario, una imaginación que trata de plegarse a la realidad para completarla, interpretarla, hacerla inteligible en una palabra. Para no extenderme en lo que yo mismo he desarrollado en otras ocasiones<sup>6</sup> diré, en definitiva, que el paisaje es una construcción cultural. Partiendo de esa premisa, los autores del 98 se afanan en perfilar la originalidad de su propuesta. Así, por citar lo más elemental, frente al paisaje abstracto y escenográfico de los románticos o el paisaje como inventario de los realistas, los escritores de fin de siglo buscan el paisaje concreto e, incidiendo en esa óptica, se recrean en el detalle sugestivo. La famosa definición orteguiana del arte de Azorín –«primores de lo vulgar»– sería aplicable *mutatis mutandi* a toda la nómina noventayochista.

Hay otra característica fundamental, también aplicable a la estética de los jóvenes de comienzos del siglo XX: el dinamismo. Es, podría decirse, el sello de la época, derivado probablemente del surgimiento y difusión de la pintura impresionista. Frente al paisajismo estático y convencional que domina el arte anterior (que tiende a ver la naturaleza como una realidad prácticamente inmutable), las décadas finales del XIX traen una nueva concepción que no sólo incide en el movimiento o el cambio, sino que se recrea en él. También la técnica literaria se hace impresionista, intenta captar los cambios de luz, se

2. Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pág. 36.

3. Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 18.

4. Julián Marías, «Las tierras de la tierra de España», en *Ser español. Ideas y creencias en el mundo hispánico*, Barcelona, Planeta, 2000, pág. 302.

5. Julián Marías, «Prólogo», en *Paisaje y literatura en España: antología de escritores del 98. Estudio preliminar y fotos de Marina Romero*, Madrid, Tecnos, 1957, págs. 7-10.

6. «Historia y filosofía del paisaje», en Joan F. Mateu Bellés y Manuel Nieto Salvatierra (eds.), *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN, 2008, págs. 71-116.

7. Emilio González López, «Camino de perfección y el arte narrativo español contemporáneo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 445-462. Véanse en especial págs. 452-453.

detiene en los tonos cromáticos, acentúa el carácter efímero de los fenómenos naturales.<sup>7</sup> Todo eso naturalmente está en Baroja pero, como acabamos de decir, no sólo en él. Y a nadie se le oculta que no hablamos de un recurso meramente estético, un añadido ornamental. Por el contrario, puede vislumbrarse en esa nueva actitud la atribución al medio físico de algunos de los rasgos del alma o la sensibilidad *fin-de-siècle*, ese nuevo y más desgarrado sentimiento romántico que se extiende por la Europa culta, desde Rusia a la península Ibérica, y que adquiere matices diferentes que difícilmente pueden encubrir un desolado fondo común, llámese nihilismo, simbolismo o decadentismo y también, más concretamente, *abulia*, *spleen* o *ennui*.

No es extraño por tanto que en ese contexto podamos referirnos a Baroja como uno de los autores que trata de reflejar en su descripción del medio físico esa inquietud, lindante con el malestar (en sentido moral y filosófico). Como soy refractario al uso alegre y acríptico del término de generación –y mucho más aplicada al 98– yo preferiría decir que el mencionado desasosiego constituía uno de los principales rasgos comunes –si no el que más– de los autores, literatos, pintores y, por decirlo en una palabra, los intelectuales de la época (y, como antes he señalado, no sólo en España).<sup>8</sup> Es verdad que se da en los jóvenes en especial, pero no es menos cierto que no sólo en ellos, porque los miembros de otras generaciones anteriores –véase el caso paradigmático de Costa; Unamuno ocuparía un lugar intermedio– participaban también de ese doliente sentir que, para situar las cosas en el marco que nos interesa, veía el medio físico en general y muy especialmente el español como la imagen especular de un estado de cosas francamente negativo: una tierra pobre, mísera, árida y despoblada venía a ser así la resultante inevitable en el terreno físico de un país decadente, atrasado, fanático y exangüe.

Aunque no es cualidad exclusiva de este momento histórico, no puede pasarse por alto que en esta época las imágenes y símbolos se trasvasan de sus ámbitos concretos convirtiéndose en poderosas metáforas aleccionadoras: a la nación en su conjunto se le atribuye lo mismo que al individuo (España se ve así como una nación añosa, decrepita), y a la sociedad se le aplican nociones extraídas del campo biológico y las ciencias médicas (se habla de enfermedad y hasta de agonía). Sólo en ese marco puede entenderse el célebre concepto de regeneración: volver a nacer, empezar de nuevo, era para la influyente minoría intelectual el único camino que le quedaba a España, primero en la difícil encrucijada del fin de siglo y luego, ya más clamorosamente, después del desastre del 98.

Este contexto justifica precisamente que nos detengamos sobre todo en el primer Baroja, por cuanto la actitud crítica del novelista es más acusada, como resultado de su inserción en el ambiente regeneracionista del momento. Conforme pasa el tiempo Baroja se va haciendo más escéptico, hasta caer de pleno en lo que un crítico ha llamado la «ética de la imposibilidad».<sup>9</sup> Si de lo que se trata es de vislumbrar su plasmación del paisaje como resultado de una actitud moral –hasta cierto punto comprometida y siempre acorada– es obvio que debemos centrar la mirada en las novelas de la primera época. Porque además, dicho sea de paso, es ahí donde vamos a encontrar por otra parte el Baroja más característico y, si se me permite una estimación personal, el más creativo, antes de que el escepticismo siempre latente en su obra desde la juventud termine por ganar completamente la partida y acabe por mermar su propia pujanza como narrador.

8. He tratado de contextualizar ese ambiente intelectual hispano en un más amplio «espíritu de época», de carácter internacional, en el capítulo I de *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*, Madrid, M. Pons, 2010. Véanse en especial págs. 30-42.

9. Peter G. Earle, «Baroja y su ética de la imposibilidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 66-76. Se refiere el autor aquí a esa característica moral barojiana del escepticismo radical que llama «de la imposibilidad», por cuanto nada –en el sentir de don Pío– tiene remedio, empezando naturalmente por la vida humana, condenada al sinsentido.

## PAISAJE (HOSTIL) CON FIGURAS (HOSCAS)

Durante un cierto tiempo y desde la órbita de determinados planteamientos de cuño materialista, decir paisajismo venía a significar poco menos que nombrar el antónimo del compromiso social y político. No puede dejar de mencionarse en este trance el impacto en nuestro país de una influyente corriente de análisis marxista que tuvo su más conspicuo exponente en Carlos Blanco Aguinaga y su difundido ensayo sobre la *Juventud del 98*. Para Blanco, la atención a la naturaleza de los autores del 98 significaba «un radical rechazo de la Historia y, concretamente, de las atosigantes contradicciones puestas claramente al descubierto en la España de fin de siglo por la cada vez más intensa lucha de clases». En esa situación, por si fuera poco, la obra de Baroja venía a representar el epítome de la «deformación escéptica» e incluso el propio novelista, personalmente, resultaba ser en el fondo tan sólo «un pequeño industrial, muy consciente de sus privilegios», propenso al «escamoteo ideológico» y que, en fin, «sólo escribía por aburrimiento: para satisfacerse a sí mismo».<sup>10</sup>

¿Naturaleza *versus* Historia? Para poner las cartas boca arriba, establezcamos claramente que la tesis que aquí defendemos es que el paisajismo barojiano, además de cumplir unas funciones expresivas o simbólicas de carácter estrictamente literario, constituye por sí mismo un reflejo de la visión del país que tiene el novelista y, en este sentido, representa un factor fundamental en la crítica y, por extensión, el compromiso que mantiene el escritor vasco con el país –su país– que vive el difícil trance posterior al 98. Dicho rotundamente, y a pesar de las chanzas al respecto del propio autor,<sup>11</sup> creemos que se debe situar y entender a éste en el contexto regeneracionista de la inmensa mayoría de los intelectuales españoles. La implicación de Baroja –como tantas cosas en él– es siempre *sui generis*, ¿para qué negarlo?, pero no deja de ser al fin y al cabo una de las variantes de la voluntad o aspiración regeneracionista que se respira en el ambiente. Se ha insistido tanto en el escepticismo y hasta el escapismo de Baroja que –sin negar lo evidente: la existencia de esos rasgos en su carácter y en su producción artística–, corremos el riesgo de desvirtuar el sentido profundo de su aportación intelectual.

Casi en las antípodas de la interpretación de Blanco Aguinaga, otros autores han analizado la figura y la obra de Baroja desde presupuestos que, sin negar los rasgos ideológicos aludidos –desde el individualismo recalcitrante a cierto nihilismo retórico–, hallan no obstante en nuestro autor un profundo compromiso moral, que empieza sobre todo con una inusual franqueza consigo mismo, sigue con una independencia insobornable y desemboca, por lo que se refiere a su trabajo como escritor, en la búsqueda constante de una perspectiva propia. «Si hay un acuerdo general sobre el carácter de la obra barojiana –escribe J. L. González Quirós– es el que se refiere a su sinceridad, a su voluntad de decir la verdad, de describir las cosas ascéticamente, cómo son».<sup>12</sup> Mikel Azurmendi da un paso más en la misma dirección: «Al colocar el yo del lector ante el sufrimiento, casi siempre el del excluido, con vistas a concebir un nosotros más amplio y más abigarrado, menos tribal y más desconfiado de sus propios prejuicios ancestrales, costumbres y dioses, podemos afirmar que Baroja plantea un paisaje moral».<sup>13</sup> Pero más allá de todos ellos nos interesa el análisis de F. Bermúdez-Cañete por cuanto pone directamente en relación el tema del compromiso y la ética barojianas con la plasmación de la realidad española y muy especialmente de la naturaleza ibérica, que es el aspecto que aquí nos interesa.

10. Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Barcelona, Crítica, 1978, págs. 263 y 208-209. Citamos por la segunda edición, pero hay una tercera: Madrid, Taurus, 1998.

11. Nos referimos, claro está, a la famosa «regeneración del calzado» de *La busca* (en *Obras Completas*, ed. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997-2000, vol.VII). En adelante todas las menciones a las obras de don Pío se referirán a esta edición pero, para no sobrecargar de notas este trabajo, optamos por recurrir al pie de página sólo para las referencias bibliográficas que han servido para contextualizar nuestro análisis, en tanto que las menciones a Baroja como autor aparecerán entre paréntesis insertas en el desarrollo del discurso con el título de la obra concreta a la que nos referimos, seguido por la especificación del volumen de las O.C. en el que haya quedado incluida la obra en cuestión.

12. José Luis González Quirós, «Ciencia y moral en la obra de Baroja», en Juan Wilhelmi & Inger Enkvist (eds.), *Literatura y compromiso*, Romanska institutionen, Lund, Lunds Universitet, 2004, págs. 65-75.

13. Mikel Azurmendi, «Pío Baroja, literatura, etnografía y construcción de sí mismo como paisaje moral», *Revista de Antropología Social*, n.º 7, Univ. Complutense de Madrid, 1998, págs. 149-175.

Tras situar a Baroja en la estética finisecular –impresionismo, simbolismo, renovación formal y temática, etc.–, asevera Bermúdez que lo esencial del paisajismo barojiano –sobre todo el de su primera época– no se debe buscar en esa clave de mera recreación formal sino que, muy por el contrario, se inserta en una visión crítica de la realidad española y hasta de «denuncia sociopolítica».<sup>14</sup> Vuelvo a reconocer y subrayar por mi parte que, en todo caso, no es ésta una denuncia convencional sino tamizada por la peculiar actitud personal e ideológica del autor. Pero habrá de reconocerse en contrapartida que las posiciones de los intelectuales españoles de la época fueron muy variadas y, más aun, en la mayor parte de los casos tampoco se orientaron hacia la militancia política *tout court*. No sería por tanto exagerado decir que en el Baroja paisajista de *Camino de perfección* (1902), «La lucha por la vida» (1904-1905), *César o nada* (1910) o *El árbol de la ciencia* (1911) subyace un anhelo de encontrar y retratar la España profunda que nos recuerda el hondo sentido de la naturaleza de un Francisco Giner y de la Institución Libre de Enseñanza y se emparenta también con la búsqueda de otros autores del momento, como Unamuno, Azorín o Antonio Machado. Es en definitiva la voluntad de hallar el «alma de España» –tanto en el medio físico como en sus habitantes: «intrahistoria»– frente a la ampulosa retórica oficial y contra el falso tinglado representativo de la Restauración (oligarquía y caciquismo).

Hay unánime coincidencia en señalar a *Camino de perfección* (OC, vol. VI) como la novela que más importancia da al paisaje dentro de la producción novelística temprana de nuestro autor.<sup>15</sup> En efecto, la descripción paisajística cumple aquí muy diversas funciones, incluso contrapuestas, desde la de exhibir una belleza consoladora hasta presentar aspectos atormentados, en gran parte como reflejo del alma del protagonista. La pluma barojiana se nutre de un profundo subjetivismo, hasta el punto de que podría hablarse de un marcado expresionismo o una proyección de los estados anímicos sobre la naturaleza. Se establece así una especie de continuidad entre el ser humano y el medio físico, de tal modo que a veces el pesimismo de aquél tiene su correspondencia en el paisaje o, complementariamente, la placidez de éste augura una mejora del protagonista. No se trata tan sólo de un paralelismo o interacción a nivel individual: la brutalidad y mezquindad de la vida urbana halla su correlato en un paisaje sucio y desolado. Debe añadirse a todo ello que está claramente marcado por lo general el contraste entre campo y ciudad, estigmatizada ésta por la contaminación física y moral: sólo en el medio rural –y no siempre, ni mucho menos– puede el hombre hallar la paz consigo mismo.<sup>16</sup>

Desde un punto de vista más concreto, habría que señalar que ya en esta novela aparecen los paisajes de los alrededores madrileños que tanto juego le darán a Baroja al componer el fresco de «La lucha por la vida» (OC, vol. VII): no se trata tan sólo de introducir el tema de los suburbios o la naturaleza cercana sino sobre todo la perspectiva del campo y la sierra contemplados desde la gran ciudad. De este modo, el Guadarrama próximo y lejano a un tiempo contrasta con la miseria de la vida urbana, entroncando –como antes apuntábamos– con el ideal de la excursión formativa que por este tiempo estaba desarrollando la Institución Libre de Enseñanza. En *Camino de perfección*, el protagonista absoluto, Fernando Ossorio, escapa de la capital en un viaje físico y moral que le llevará a transitar por un territorio de oprobio y desolación, apenas punteado de tenues destellos de esperanza. Hay –ocioso es decirlo– una continuidad entre la nación en su conjunto, el

14. Federico Bermúdez-Cañete Fernández, «Notas sobre el paisaje en Baroja», en Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. I, págs. 143-167.

15. El hispanista Robert E. Lott hace abiertamente esa afirmación en su estudio de la técnica descriptiva del novelista vasco. Véase Robert E. Lott, «El arte descriptivo de Pío Baroja», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 26-54. Cf. en especial pág. 31. En este número de la revista pueden encontrarse varias aportaciones que tienen también la misma novela como objeto de reflexión o referencia fundamental.

16. Fay R. Rogg, «Aspectos psicossimbólicos del paisaje en *Camino de perfección*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 531-536.

espacio físico, la colectividad, el clima moral y el alma individual, hasta el punto de que el trasvase entre las características de esos elementos es una de las principales constantes de la narración.

Hemos optado en este pequeño ensayo por no detenernos en las pinceladas magistrales que va dando Baroja para bosquejar este reducto físico que acoge o, mejor dicho, que aprisiona a sus criaturas. Demorarnos en los detalles, en los matices, en las alusiones concretas, conllevaría sobrepasar los límites a los que debemos atenarnos. Pero no podemos dejar de subrayar, como ya se ha apuntado, que el tono general es abiertamente pesimista. ¿Podía ser de otro modo, dadas sus premisas? Una nación decadente, postrada tras el 98, con una educación represiva y una moral mezquina sólo podía producir una sociedad desagradable en la que el espíritu libre e independiente termina por ahogarse. El medio físico, fiel trasunto de todo ello, se presenta árido y desolado, del mismo modo que el clima resulta agobiante por el calor y la sequedad del interior peninsular. La amalgama de esas diversas postraciones se expresa magistralmente en la descripción del paisaje entre Madrid y Toledo, luego corroborado por la aspereza del entorno de Yécora (Yecla). Por todas partes, tierra avara, clima hostil y gente hosca: sed, polvo y miseria.

En *La busca*, novela inaugural de la trilogía «La lucha por la vida», podemos encontrar en la perspectiva y las decisiones narrativas de Baroja un triple simbolismo: en primer lugar la capital de España queda retratada básicamente por sus suburbios, allí dónde la ciudad se desdibuja introduciéndose en una naturaleza fea y arisca; en segundo lugar, ese paisaje suburbial resulta ser no sólo el reflejo de los estados afectivos de los protagonistas –como antes señalábamos para otra obra–, sino la estampa que resume el estado vital y moral de la nación en su conjunto; por último, aparece otra constante de la cosmovisión barojiana, el contraste entre la urbe contaminada física y moralmente y la naturaleza pura, en este caso simbolizada por un Guadarrama que se divisa a lo lejos, tan lejos como las ilusiones particulares y los ideales colectivos de los seres humanos. Este planteamiento se prolonga en la segunda novela, *Mala hierba*, que empieza con una nevada –expresión evidente de belleza y purificación– pero que desemboca rápidamente en la descripción de sus consecuencias a ras de suelo, la nieve sucia y medio derretida convertida en un oscuro barri-zal. Y en la tercera, *Aurora roja*, aunque hay menos descripciones paisajísticas, se acentúa el contraste entre naturaleza y sociedad, entre integridad y envilecimiento, entre ideales y realidad. Siempre, en todo caso, con un sustrato común: un profundo sentimiento de melancolía, a veces provocado por los acontecimientos concretos, a veces simplemente inexplicable, como resultado de la vida. La vida, siempre triste e incomprensible.

#### EL PAISAJE COMO PLASMACIÓN DE UNA IDEOLOGÍA

Aunque ya hemos dejado muchas pistas en el discurso, hora es ya de decir de manera explícita que no puede entenderse la concepción barojiana del paisaje sin aludir a su cosmovisión. O, para ser más precisos, que debe situarse su entendimiento de la naturaleza en el lugar que le corresponde dentro de su concepción general del mundo, la existencia humana y la estimación del país que le ha tocado en suerte. Se ha hablado mucho en este sentido del nietzscheísmo de Baroja, hasta el punto de constituir un tópico insoslayable. No se puede dejar de reconocer, siguiendo el estudio clásico de Gonzalo Sobejano,<sup>17</sup> que ciertamente hay en don Pío unas huellas profundas del pensador alemán reconocibles en tres antítesis que

17. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967. 2.ª edición, corregida y ampliada, Madrid, Gredos, 2004. Para la influencia de Nietzsche en Baroja, cf. págs. 347- 395.

ya he tenido ocasión de señalar y que, por tanto, expongo con la mayor concisión: la primera, lo natural es lo contrario de lo social, convencional o comunitario. «Lo individual es la única realidad en la naturaleza y en la vida» dice Baroja al comienzo de *César o nada* (OC, vol. VIII). La segunda, lo natural no tiene ética: la naturaleza carece de moral, como la vida. «La vida no es buena ni mala; es como la naturaleza: necesaria», dice en *Juventud, egolatría* (OC, vol. XIII). Tercera, lo natural es lo contrapuesto a la educación (y no digamos ya nada si se trata de la educación hispana). En este sentido, el ideal, como expresa Fernando Ossorio al final de *Camino de perfección* (OC, vol. VI) sería entregarse libremente a la naturaleza frente a la educación castrante y la moral coaccionadora.

Siendo incuestionable la huella nietzscheana en el novelista vasco, habría que añadir que no es menor la de Schopenhauer, al menos en otros tres sentidos fundamentales: el primero y más claro, el pesimismo, explícito en toda la obra barojiana y elemento abrumador en múltiples ocasiones: «¡El mundo es así! Es decir, todo es crueldad, barbarie, ingratitud.» (*El mundo es así*, OC, vol. VIII). En segundo lugar, la importancia de la voluntad o de la falta de ella; una preocupación que, como es sabido, es típica de la época hasta el punto de que no sólo aparece en las narraciones del primer Baroja y el primer Azorín –el del *Diario de un enfermo* y *La voluntad*– sino en el pensamiento y el ensayo de los principales autores del momento, como Ganivet («abulia») y Unamuno («noluntad»). En tercer lugar, el esquema «voluntad-representación», por citar los dos conceptos medulares de la filosofía schopenhaueriana, se manifiesta en la narrativa barojiana en la dualidad característica de sus personajes, que o bien son hombres de acción o bien son melancólicos contemplativos.<sup>18</sup> Aún podría añadirse un cuarto elemento que deriva de los anteriores o que constituye el sustrato de todos ellos: el dolor como esencia de la vida humana, un tema que literalmente obsesionó a nuestro autor (recuérdese que ya su tesis doctoral de 1896 versó precisamente sobre esa cuestión).<sup>19</sup>

Es verdad, como ha señalado muchas veces la crítica, que corremos el riesgo de confundir la voz del propio Baroja con la de sus personajes de ficción. No es asunto que podamos abordar aquí *in extenso*, pero sí que son imprescindibles un par de pinceladas para ubicar nuestro análisis en las coordenadas adecuadas. Frente al reduccionismo o la simplificación con que a veces se aborda la complejidad de la narrativa barojiana –en especial cuando se dice por ejemplo que Fernando Ossorio o Andrés Hurtado son el *alter ego* de su creador–, aquí sostenemos por el contrario que Baroja está en dichos protagonistas, en efecto, pero también en muchos otros, incluso en distintos personajes de una misma novela. Como ser de carne y hueso don Pío se debatió siempre entre el tipo contemplativo y observador que en gran medida fue y el aventurero y hombre de acción que le hubiera gustado ser. Por eso puede decirse que Baroja está también en Zalacaín, en Jaun de Alzate, en Aviraneta, en Shanti Andía o en Silvestre Paradox, por citar algunos inolvidables retratos de su extensa galería.

Cabe añadir incluso que, como hombre de su época, el escritor también sintió otros desgarros o, si se prefiere, trató de integrar rasgos contrapuestos como nihilista y conservador, vitalista y taciturno, apático y sentimental, visceral y escéptico. Sus ensayos y memorias sirven, en todo caso, para perfilar con nitidez sus opiniones y ver hasta qué punto coinciden, a veces literalmente, con las que expresan algunas de sus criaturas. Pero en

18. David Ordóñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación», *Anales de literatura española*, n.º 12, Univ. de Alicante, 1996, págs. 139-159. Cf. en especial págs. 145-147.

19. Francisco Abad Nebot, «Schopenhauer y el joven Baroja: (el léxico del dolor y de la compasión)», *Anales de Literatura Española*, n.º 12, Univ. de Alicante, 1996, págs. 129-137.



última instancia el objeto de estas páginas no reside tanto en sorprender una pretendida confesión barojiana como analizar la plasmación de la naturaleza en su obra. Y para ese viaje lo que importa es lo que se dice, más allá de quien lo dice; lo que la obra expresa, más allá de los impulsos privados del autor.

Es significativo en este sentido que el paisajismo de Pío Baroja se integre con absoluta naturalidad en lo que podría llamarse *l'esprit du siècle*, sobre todo en su vertiente lánguida, decadente y melancólica, en ese neorromanticismo de ciudades muertas, ruinas ilustres y tiempo detenido que, más allá de la literatura, se prolonga en el arte del período, en particular en la pintura. Su sobrino, Julio Caro, se refiere de consuno a la literatura de Pío y a los grabados y aguafuertes de su hermano Ricardo en un estudio del «paisaje en la obra de los hermanos Baroja». Dice así don Julio, en unas frases tan certeras como sintéticas: «El tema de la posada perdida en la carretera, con sus tartanas delante; el tema de los árboles sin hojas sobre un fondo de serranías desoladas, el de las casitas blancas destacando en un ambiente un tanto tempestuoso, el de las humildes estaciones y apeaderos, el de los viejos palacios, medio derrumbados y cubiertos por la nieve, el de las serranías, los cortejos de vagabundos y gente campesina en marcha no se sabe a dónde, son otras tantas estampas barojianas, en las que hay una mezcla de amor y de desencanto».<sup>20</sup>

La caracterización es acertada: cuando Baroja deja vagar su mirada por el entorno expresa una profunda melancolía que no puede o no quiere encubrir un halo de ternura. Quizás como influencia del simbolismo, quizás como reflejo de Amiel (o ambas cosas a la vez) el paisaje en Baroja es de manera indiscutible un estado de ánimo. Se podría decir también de la naturaleza barojiana que es como la vida o como nuestro novelista concibe la vida: una mezcla inextricable e incomprensible de elementos dispares, en ocasiones grata, más a menudo áspera, sorprendente muchas veces, triste siempre. Podríamos precisar más, retomando ahora con mayor motivo la consideración que se enunciaba al comienzo de estas páginas: el paisajismo barojiano no es en el fondo más que un reflejo de cómo concibe la nación. Por eso cuando habla del ser nacional, del alma hispana, es decir, cuando trata de reflejar lo que en su sentir es la quintaesencia de España, pinta una Castilla desolada, una tierra ingrata en la que la vegetación no puede subsistir por falta de agua y en la que los pocos árboles que quedan son talados por unos campesinos embrutecidos.

Pero no nos engañemos, no es ése el único color ni la única naturaleza hispana que está presente en la paleta barojiana. Primero, porque en la propia meseta caben oasis de luces sugestivas –esos amaneceres y atardeceres que nuestro escritor describe como nadie–, rincones atractivos y acogedores, lugares donde anida el verdor y la placidez, montañas grandiosas que nos reconcilian con el mundo y con nosotros mismos. Baste citar la descripción del Paular y el Guadarrama en *Camino de perfección* como muestra irrefutable de todo ello. Segundo, porque según nos alejamos hacia la periferia, sea hacia la zona levantina, sea hacia el norte menos caluroso –Baroja odia el calor, como el polvo y las moscas– hay más posibilidades de hallar una tierra más generosa y acogedora. Y lo tercero y fundamental, en gran medida como prolongación natural de todo lo dicho, es que el escritor se impregna cuando llega a su tierra vasca de la dulzura y la suavidad que ve en el celaje de las nubes, en el verdor de los valles, en la humedad del ambiente. Ya en algunos cuentos de *Vidas sombrías* (OC, vol. XII) asoma esa actitud, la misma que aparece en

20. Julio Caro Baroja, «El paisaje en la obra de los hermanos Baroja», *Separata de Clavileño*, n.º 43, febrero de 1957, págs. 64-69.

*La casa de Aizgorri* (OC, vol. VI) y que luego desarrollará en *Zalacaín el aventurero* (OC, vol. VI) y, sobre todo, en *Las inquietudes de Shanti Andía* (OC, vol. IX).

Conviene que al panorama expuesto le añadamos algunos elementos más. Uno, del que ya he hablado en diversas ocasiones, es que con esa actitud Baroja no estaba haciendo más que seguir el diagnóstico dominante en su momento acerca de los males de España, simbolizados en esa Castilla ayer gloriosa, ahora decadente y ensimismada. Esa Castilla que, como España toda, tenía que mirar hacia fuera, hacia el mar, hacia Europa en definitiva, para salir de su marasmo. Ello nos lleva a enfatizar nuevamente la necesidad de leer a nuestro autor en su contexto ideológico y generacional, porque casi nada de lo que expresa Baroja en este terreno es privativo de él.<sup>21</sup> Y, en fin, no cabe olvidar, como nos recuerda Mainer, que al poner el acento –inevitable, por otra parte– en la vertiente lóbrega y escéptica de don Pío, se desdibuja la ambivalencia regeneracionista. Es verdad, por un lado, que «esos cielos aborrecidos, esas nubes rojas que parecen mezclarse con lo azul, evocan permanentemente esa suerte de exaltación del final, esa especie de masoquismo de la naturaleza que es lo crepuscular». Pero no es menos cierto que esa sensación crepuscular –acorde con otro final, el del siglo– es indisoluble del sentimiento auroral, porque así es la época, compleja y paradójica, tentada por el hechizo del ocaso pero ansiosa de regeneración.<sup>22</sup>

Si se nos permite, ya en estos compases finales, una cierta esquematización a modo de compendio, diríamos que en la narrativa barojiana se dibuja una marcada contraposición entre lo rural y lo urbano sobre unos presupuestos que nunca esconden su carácter de denuncia social y moral. No se puede decir –ya lo hemos visto– que la divergencia sea tan mecánica como para que aquél represente siempre lo puro y el segundo término la contaminación. Pero sí puede sostenerse que, desde la óptica de nuestro autor, si el ser humano quiere encontrar belleza y sosiego interior ha de buscarlas en la naturaleza, mientras que casi con absoluta certeza comprobará que en la ciudad se atrincheran las más bajas pasiones, el odio y la miseria física y moral.<sup>23</sup> Es verdad –admito– que hay excepciones pero, por lo general, las ciudades barojianas asfixian en su pestilencia moral o su rigidez fanática a sus criaturas más libres e idealistas: son así Segovia, Toledo, Yécora o Marisparza (*Camino de perfección*), Madrid («La lucha por la vida»), Labraz (*El mayorazgo de Labraz*), Castro Duro (*César o nada*), Alcolea del Campo (*El árbol de la ciencia*) y Villazar (*La sensualidad pervertida*), por citar sólo algunas referencias incuestionables.

Ello permite explicar la función liberadora de la huida, una substancial constante en las historias barojianas. En distintas ocasiones el protagonista más íntegro no encuentra otra posibilidad que salir literalmente huyendo de un ambiente, el de la sociedad española de la época, que se asemeja a un cuartel, un convento o una cárcel (militarismo, clericalismo y oscurantismo como grandes males que explican la postración secular hispana). Esa escapada ocurre generalmente como una ruptura con el entorno más próximo y es a veces abrupta, en ocasiones meditada, siempre algo traumática. El protagonista barojiano suele saber más lo que no quiere que lo que busca o desea. Por ello no es extraño que salga corriendo sin saber bien adónde va. Una novela como *La dama errante* (OC, vol. VIII) se nos presenta así, toda ella, como la historia de una huida y también casi como un libro de viajes, con un gran protagonismo del campo y los pequeños pueblos. En *La*

21. Me he ocupado de este asunto en *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la naturaleza a la construcción nacional del paisaje*, Madrid, Organismo Autónomo Parques Nacionales, 2004. Cf. en especial «El 98: el paisaje como patriotismo», págs. 241-266.

22. José-Carlos Mainer, «El 98, otra manera de ver las cosas», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, págs. 69-89. Cf. sobre todo págs. 75-76.

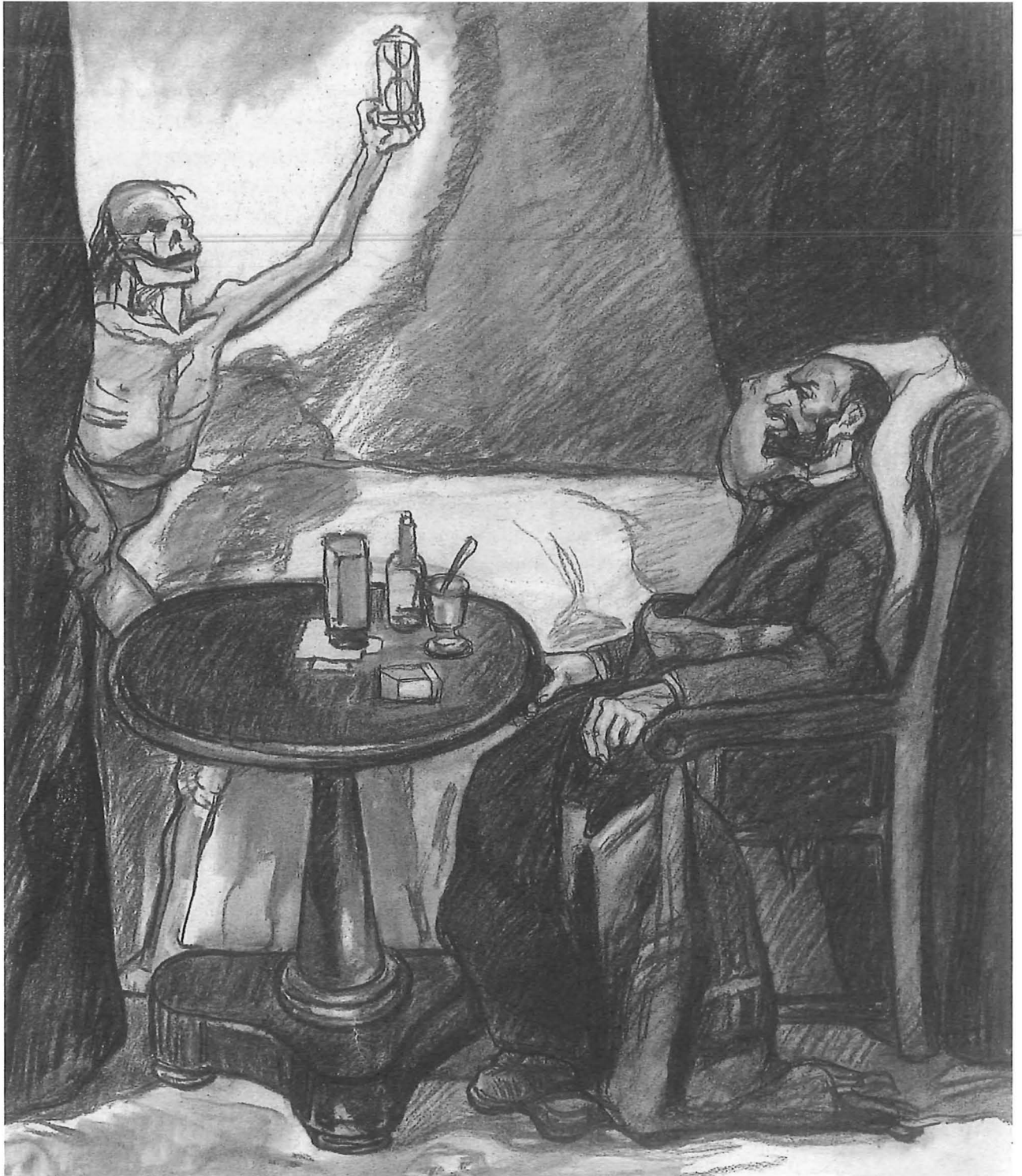
23. Félix Bello Vázquez, *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1990. Cf. en especial págs. 259-269.

*nave de los locos* (OC, vol. IV) la actitud de ponerse en camino significa ya por sí misma una muestra de que está en marcha el proceso de curación.

Hay otro matiz no desdeñable: frente a las ciudades decadentes, ancladas en el pasado, dominadas por unas fuerzas vivas que mejor podrían llamarse fuerzas muertas –todo ello a imagen y semejanza de aquella España cerrada, cicatera y triste que percibía su generación–, Baroja percibe en la naturaleza el vigor de lo prístino, una vitalidad primigenia que puede servir de referencia a los seres humanos que ansían la regeneración. Numerosos autores han destacado ese carácter vivo, intenso y cambiante del paisaje barojiano. La naturaleza en el autor vasco, dice por ejemplo Martínez de Pisón, «no es un ambiente pasivo», mero escenario, «sino que interviene, crea sensaciones, estados de ánimo, participa activamente en los sucesos»; de este modo, «lo móvil, lo dinámico» resulta «sustancial del paisaje de Baroja». <sup>24</sup>

Bien es verdad que ni siquiera la naturaleza puede sustraerse totalmente a la penosa situación de España. Como hemos tenido ocasión de señalar, el paisaje es en muchos momentos un reflejo del estado calamitoso del país. De ahí ese campo yermo, pobre y triste, achicharrante en verano, desolado en invierno, que constituye el suelo sobre el que se asienta un país lamentable por muchos conceptos. De ahí que, incluso cuando no se extreme la nota negativa, la austeridad del paisaje y en especial del paisaje castellano, sea un adecuado reflejo de la sequedad y la melancolía de la vida española de la época. Pero no es menos cierto, para poner un punto y final con una nota positiva, que la naturaleza aparece también en Baroja como el reino de lo incontaminado, un sustrato purificador donde el ser humano puede hallar consuelo, cobijo y ejemplo. Por eso, el protagonista de *Camino de perfección*, a pesar de las desventuras que le desgarran el alma, al mirar fuera de sí no tiene más remedio que exclamar en un momento dado: «¡Condenada naturaleza! ¡Es siempre hermosa!». Y en la misma novela, a tono con ese vago panteísmo que es tan característico de la época, Baroja hace declarar al nietzscheano Schultze ante la vista del Guadarrama: «Para mí esos montes son Dios». En la última novela de la trilogía «La vida fantástica», *Paradox, rey* (OC, vol. VI), Baroja insiste en la misma idea entrelazando explícitamente ética y paisaje natural. Así, dice Silvestre Paradox: «Sólo la Naturaleza es recta; sólo la Naturaleza es justa y honrada». ■

24. Eduardo Martínez de Pisón, *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*, Madrid, Caja Madrid, 1998, págs. 95 y 98.



J. G. Solana.  
*Agonia* (1920)  
Carboncillo sobre papel.