



José-Carlos Mainer, en una fotografía reciente

Entrevista realizada por  
Justo Serna y  
Francisco Fuster García

# José-Carlos Mainer

## *El crédito y la continuidad de Baroja lo han establecido los lectores, los barojianos*

*José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944), filólogo, historiador y crítico de la literatura, es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Con anterioridad ha impartido clases en las universidades Central y Autónoma de Barcelona y La Laguna (Tenerife), y ha dictado cursos y conferencias en numerosas universidades europeas y americanas. Su dilatada y brillante trayectoria investigadora se ha centrado en la historia de la literatura española de los siglos XIX y XX, que ha analizado en numerosos libros y centenares de artículos de investigación. Ha realizado ediciones de distintos clásicos modernos: entre otros, Benito Pérez Galdós, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna o Pío Baroja. Sobre este último ha dirigido la edición de las Obras Completas, publicadas por Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg (1997-1999). Dirige también la Historia de la literatura española que ha empezado a publicar en 2010 la Editorial Crítica con un volumen de su autoría dedicado a la literatura del primer tercio del siglo pasado (Modernidad y nacionalismo, 1900-1939). Sobre este período escribió una primera y temprana monografía titulada La Edad de Plata (1975; revisada y ampliada en una segunda edición de 1981, numerosas veces reeditada), fórmula que no es suya pero ha contribuido a fijar. Actualmente prepara una biografía de Pío Baroja cuya publicación está prevista para 2012 en la Editorial Taurus, dentro de un Proyecto de biografías de «Españoles eminentes» auspiciado por la Fundación Juan March.*

*Precisamente, en el epílogo ofrece a las jóvenes generaciones de historiadores toda una hoja de ruta para la investigación de los años de la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura franquista que culmina con esta reflexión: «A medida que evoluciona la sociedad, surgen nuevos enfoques, nuevos ángulos y nuevas perspectivas que se aplicarán a campos de evidencia más amplios. La historia es, en consecuencia, un proceso. Nunca se detiene. Las verdades de ayer pueden ser invalidadas mañana, en función de nuevos descubrimientos y de nuevas perspectivas de análisis. Existe, por lo demás, en el caso de la Guerra Civil y del franquismo, una necesidad evidente de superar las costras interpretativas que lastran el conocimiento del pasado y de leer la evidencia empírica relevante de época sin proyectarla hacia delante (el futuro es incognoscible) ni hacia atrás (el pasado no es una mera preencarnación del presente)».*

### **La novela como género**

*Profesor Mainer, usted es autor de distintas obras, entre las que hay una especialmente llamativa: la que dedica a la historia de la novela. Su título, tan cervantino, es bien elocuente: La escritura desatada. El mundo de las novelas (2000). Es una síntesis para el público en general, pero es también una declaración de amor al género novelesco. Desde que se publicó no sabemos que haya sido reeditada. ¿Para cuándo una nueva edición de esa obra?*



La habrá muy pronto. Mi amigo Fernando Valls me la ha pedido para una editorial de Palencia, Menos Cuarto, que lleva unos cuantos años publicando relatos y estudios sobre la novela. Pasará de una macroeditorial, en la que conoció dos ediciones en un año y una fulminante descatalogación al siguiente, a una de esas pequeñas y activas editoriales periféricas que parecen desmentir la tendencia general a la concentración del negocio.

*La novela es uno de los grandes géneros literarios, pero durante siglos fue una forma de creación menor y hasta sospechosa. No todo empieza con el Lazarillo de Tormes (1554), pero en dicha obra está ya el esbozo de lo que será el género: el yo narrativo, la perspectiva individual, la verdad parcial, la palabra que persuade, la ficción como gran instrumento de comprensión del ser humano...*



Me parece, en efecto, que ahí está la genética del género. El éxito —ya que de biología literaria hablamos— lo logró su capacidad de adaptación y cambio: la fagocitación de lenguajes y de géneros —y hasta su parodia— que nos propone el *Quijote*. Allí pudo incorporar los recursos del diálogo, dar toda su fuerza a lo escénico, pasar sin transición de lo cómico a lo serio, hacer elástico el tiempo narrativo, ficcionalizar la misma ficción. Y en un momento determinado, en el siglo XIX, la novela asumió funciones casi políticas: definir identidades nacionales, ser cronista de las formas de sociabilidad, explorar las razones de los grupos emergentes (o complacerse en la nostalgia

de los declinantes), etc. Cuando todo este programa ya empezaba a parecer indigesto a los públicos más exigentes, el relato del siglo XX descubrió la experiencia de la introspección, la inseguridad del yo, lo parabólico, lo inquietante y, como decía el joven Albert Camus, se convirtió en un subgénero filosófico.

### **El canon**

*Desde determinado punto de vista, la literatura no progresa: los clásicos no son instrumentos mejorables, sino logros siempre útiles. Su volumen La isla de los 202 libros se concibe como una «biblioteca hispánica», una especie de canon. ¿Qué es para usted un clásico? ¿Qué piensa de los cánones literarios? Y de aquellos 202 libros que usted y sus colaboradores proponían, ¿qué diez obras se llevaría a su isla?*



Italo Calvino propuso hasta catorce pautas para reconocer a un clásico. Yo me apunto a la primera y fundamental: es alguien de cuyos libros se dice «estoy relejendo» y nunca «estoy leyendo» (aunque sea por hipocresía...). El nacimiento del «canon» es una vieja consecuencia del carácter imperativo y docente de esa condición de lo clásico: lo «clásico», en fin, tiene que ver con las «clases», incluso en el sentido pedagógico de la palabra. Lo que pasa es que los cánones son mudables: son una fórmula de compromiso entre la perdurabilidad y la moda presente, que siempre supone una relectura crítica del pasado. El canon de mi librito era fundamentalmente narrativo y contemporáneo por exigencias editoriales. Y mi elección personal para ese eventual naufragio iría más bien por aquellos libros que soportan, casi exigen, la relectura: en novela, por supuesto, el *Quijote* que es, por naturaleza, inagotable; en teatro, Shakespeare. Pero el género hecho para releer y memorizar es la poesía: los otros ocho libros serían de versos, sin duda.

*Además de historiador de la literatura, usted ha sido y es crítico literario en Revista de Libros y en Babelia, el suplemento de libros del diario El País. Está lógicamente al día y analiza para el*

*gran público ciertas novedades literarias. Pero no queremos preguntarle al crítico atento, sino al lector emocional: al lector que tiene gustos, preferencias. ¿Qué novelas de ahora mismo se reservaría para releer?*



Ejerzo la crítica de urgencia, en efecto, pero me dosifico mucho y confieso no estar al tanto de todas las novedades. Sería algo estresante para mis hábitos de lectura, que incluyen relecturas frecuentes y, sobre todo, se dirigen más hacia el pasado que hacia el presente. No eludo la pregunta, sin embargo... Reconozco que en el terreno de la novela de los últimos años mis preferencias se encaminan a los escritores de experiencia marcadamente «cultural» que han intentado explicar, explicándose también a sí mismos, parcelas de la Historia del siglo xx. Pienso en los libros de J.M. Coetzee (que, por su concepción de lo autobiográfico y por su arriscada independencia de criterio, tiene algo de «barrojo»), en las novelas del prematuramente desaparecido W.G. Sebald (cuyos laberintos narrativos me fascinan) y en las de E.L. Doctorow (cuyo último relato, *Homer y Langley*, defendí sin demasiado éxito como la mejor novela extranjera del año pasado publicada en España... ¡y eso que fue el año de aparición entre nosotros de *Verano*, el último tramo de la autobiografía de Coetzee!)

### **La historia cultural**

*Usted se vale de instrumentos analíticos muy variados y de referentes teóricos distintos para escribir la historia cultural de la literatura. Desde la teoría de la recepción a los Cultural Studies. Se acabó el tiempo de las adhesiones doctrinales, de modo que la teoría literaria y la historia literaria son inevitablemente plurales. Los objetos son variados: desde el autor hasta el lector pasando por la obra y, sobre todo, por los contextos de uso y recepción. La vida del autor, la vida del lector, la vida de la obra... ¿Cómo lograr todo eso? ¿Qué historiadores, filósofos o sociólogos han influido más en su concepción de lo que debe ser la historia de la literatura?*



Yo creo que la historia de la literatura es fundamentalmente un punto de convergencia de metodologías y que su horizonte es, por supuesto, la historia de la cultura. El llamado «giro lingüístico» de la historia ha venido a ratificarlo y en ese entorno han aparecido muchas herramientas de trabajo que me interesan: las nociones centrales de la sociología de Pierre Bourdieu, la primera «estética de la recepción», el estudio de la literatura como «institución», el desarrollo de las teorías de Bajtin e incluso la versión británica y primera de los *Cultural Studies*. No creo en la incompatibilidad de sistemas sino en su complementariedad. Y reconozco que ésta se hace patente en un crítico cuando sabe subordinarlas al proyecto que lleva entre manos. Creo que la crítica o la historia de la literatura se forman por sedimentación de una vasta red hidrográfica pero siento profunda atracción por los ríos que tienen personalidad propia. Y a menudo, indisciplina. He disfrutado leyendo a George Steiner, incluso en su espléndida soberbia de «logócrata» (como él dice), y también a Edward Said, a despecho de sus obsesiones. Y a Frank Kermode o George L. Mosse, tan distintos. Y a Roger Chartier y a Claudio Magris.

*¿Qué sentido tienen hoy las historias nacionales de la literatura? ¿Cómo escribirlas y organizarlas? ¿Cómo fundamentar hoy una Historia de la literatura española?*



Por supuesto, existen soluciones de ordenación mejor que el binomio nación-lengua nacional... Pero ese incómodo corsé tiene una enorme fuerza performativa: su sola mención crea la realidad que describe. Todo eso lo he escrito en el prólogo general a la *Historia de la literatura española* en nueve volúmenes que dirijo, por encargo de Gonzalo Pontón, para Editorial Crítica. Y, a renglón seguido, en esas mismas páginas he propuesto también algunos lenitivos para que ese marco obligado se convirtiera en una narración coherente: entenderlo como un escenario geográfico y lingüístico en el que se producen una serie de

*No creo en la incompatibilidad de sistemas sino en su complementariedad*

obras –que se sienten imbricadas en una tradición y, por tanto, que se «leen» unas a otras– y en el que actúan e interactúan escritores y públicos que se suceden, siempre en mutua dependencia. Lo que no quiere decir que todo esto sea ajeno a una mecánica en cierto modo autónoma (los principios de una poética que es generalizable a una amplia ejecutoria cultural occidental) y, por otra parte, conviva y se incardine paralelamente con modelos subalternos (literaturas regionalistas), o rivales (literaturas en otras lenguas peninsulares), o con otros de geometría variable (el caso de la literatura hispanoamericana). Por eso, los dos últimos volúmenes de mi *Historia de la literatura* se dedican a una *Historia de las ideas literarias en España* y a *El lugar de la literatura española*, que definen respectivamente el núcleo duro de la literatura como oficio y el marco comparatista –próximo y lejano– en que se puede entender mejor:

### **La Universidad**

*En una entrevista concedida a Carles Geli para El País (27 de marzo de 2010) anunciaba usted su jubilación de la docencia universitaria, motivada por la falta de flexibilidad intelectual de la institución y por su burocratización creciente. En los últimos tiempos se acumulan voces de profesores e intelectuales que denuncian –el último en hacerlo ha sido Jordi Llovet en su ensayo Adiós a la Universidad: el eclipse de las Humanidades– que todos estos cambios perjudican muy especialmente al ámbito de las Humanidades. Desde su experiencia de todos estos años en la docencia, ¿cómo cree que afectan el Plan Bolonia y las continuas reformas de los planes de estudio al campo del saber humanístico en general y a la literatura en particular?*



Empezaré por decir que soy refractario a los apocaliptismos y he procurado que mi despedida de la vida universitaria sea de lo más discreta. Alguna culpa tendremos también los que entramos en la institución en los alrededores de 1968 (que a veces fuimos algo demagogos) y, por otro lado, es

evidente que a la fecha hay gente joven que lo hace muy bien y con la que yo me identifico gustosamente. No están en peligro las Humanidades, ni las esencias nacionales, como predicaba la infausta Esperanza Aguirre a comienzos del presente siglo... Otra cosa es que, desde finales de los setenta del pasado, no se haya acertado políticamente con la resolución de dos graves problemas académicos: el sistema de acceso al profesorado, que ha ido literalmente de mal en peor; y la adecuada combinación de la autonomía de los centros y la homogeneización del conjunto a la hora de formular los planes de estudio. Y, sin embargo, pese a los reiterados fracasos legislativos, la universidad española del siglo XXI no hace añorar en absoluto la de cuarenta años antes: es bastante mejor la de hoy... Dicho lo cual, también conviene añadir que la interpretación del «espíritu de Bolonia» entre nosotros ha supuesto la entronización de la burocratización –de los pedagogos y los sociólogos, que pueden ser plagas temibles– y que se haya hablado, sin ambages, de la primacía del «mercado» y la «rentabilidad» social en punto a los objetivos de la Universidad. Esta vieja y achacosa institución siempre se ha regido por el desinterés del conocimiento, la libertad de los proyectos y, en forma paralela, por el establecimiento de esa jerarquía natural del saber que la hace ordenada y a la vez muy móvil. Es un producto intelectual muy caro, con rasgos venturosamente muy elitistas, que necesita autonomía y confianza por parte de la administración y apoyo por parte de la sociedad. Y como el mecenazgo no parece una práctica muy europea, es evidente que corresponde al Estado ejercer esa tutela. Pero aquí lo hace muy mal... El reciente anteproyecto sobre el «personal docente e investigador» es un ejemplo particularmente indecoroso de su torpeza y, en el fondo, ha sido la confirmación de que los suyos son los aficionados a los cargos y a las reuniones y a redactar informes y proyectos sobre todo lo que se mueve.

### El reconocimiento de Pío Baroja

En uno de los textos incluidos en *La invención del 98* y otros ensayos decía Ricardo Gullón que Pío Baroja llevaba varios años en el purgatorio de silencio «donde muy a menudo ingresan los escritores famosos pasada la fugaz alharaca necrológica que sigue a su fallecimiento». A la vez, Gullón abogaba por un esfuerzo común para devolver al novelista vasco «al público no especializado, al público en general». Comentando estas palabras, usted ha escrito que a Baroja no le ha faltado público lector, sino críticos y estudiosos. Azorín también había publicado algún artículo que se anticipaba a esa opinión suya. Y en uno de sus ensayos sobre Baroja, José Ortega y Gasset dice lo siguiente: «Lo mejor y lo peor de la España actual se presenta en Baroja a la intemperie, sin pellejo [...]. Dentro de cincuenta años, los libros de Baroja tendrán principalmente valor de síntomas nacionales». Teniendo en cuenta que las novelas barojianas se siguen reeditando y vendiendo, ¿sigue pensando lo mismo? ¿A qué razones puede obedecer el hecho de que un autor con tantos lectores y tan fieles no haya sido tan reconocido por el mundo académico?



Me alegra que citen a Azorín a propósito de Baroja porque la relación de los dos escritores es un caso único en las letras españolas. Azorín no se parece mucho a Baroja pero lo admiró desde 1900, cuando se encontraron por vez primera, hasta 1956, y dejó constancia de esta admiración en los artículos más penetrantes y certeros que se han escrito nunca sobre nuestro autor. El caso de Ortega y Baroja fue diferente: lo apreciaba estéticamente pero, como advierten ustedes, sin aceptarlo ideológicamente porque lo veía como una encarnación de algunos vicios intelectuales —la irritabilidad, la arbitrariedad, el egotismo— que eran típicos de la raza. Tampoco le faltaba algo de razón... Lo que es curioso es que, hasta fechas muy recientes, no hay otro diálogo semejante de críticos y de escritores con Pío Baroja. Y es verdad que su crédito y su continuidad lo han establecido los lectores, los barojianos: habitualmente son personas de cultura media (pero afa-

nosos de saber), bastante críticos con las ortodoxias de cualquier signo, más descontentos que revolucionarios. Baroja ha sido una constante de lo que —en los hábitos culturales de los primeros sesenta años del siglo— debe llamarse «lectura obrera», pero también lo fue en ese lapso temporal de estudiantes universitarios, de empleados o profesionales con inquietudes... Hoy supongo que lo es de cualquiera que busque una narración que vaya rápida, que tenga ingredientes de emoción y nostalgia y con la que quepa una identificación emocional. Y el asunto sigue siendo más cuestión de lectores (y de escritores que se sienten afines) que de críticos académicos, aunque empiece a haberlos. Sobre Unamuno, Valle-Inclán o Antonio Machado se han escrito monografías memorables, e incluso —aunque menos— las hay sobre Azorín. No parece que Baroja tenga la misma suerte: hasta la fecha ha tenido más biógrafos —que es una forma muy directa de manifestar la complicidad o la hostilidad— que estudiosos de su obra.

Con respecto a esta comunión entre Baroja y sus lectores, Luis Martín Santos escribió que toda la obra de Baroja es «una vasta galería de inadaptados» y que, precisamente por eso, «encuentra muy a menudo resonancias personales en el lector medio de nuestra comunidad culta». Según Eduardo Mendoza, uno de los escritores españoles que más debe al estilo barojiano, las razones de la vigencia y la actualidad de la obra barojiana son «las mismas que han impedido que Baroja acabe de entrar debidamente en el panteón de los escritores ilustres». «A la hora de analizar la obra literaria de Baroja», ha escrito Mendoza, «poco hay que decir, porque los defectos son palmarios y las cualidades, en rigor, se reducen a no tener ninguna, lo que en cierto sentido es un gran mérito. De modo que Baroja ocupa un sitio entre los grandes escritores, pero nadie consigue explicar muy bien por qué». ¿Cree, como Mendoza, que Baroja ocupa un lugar entre los grandes de la literatura española a pesar de sus defectos, o precisamente por ellos? Desde su punto de vista, ¿ocupa actualmente Baroja el lugar que merece dentro del canon de la literatura española?

Baroja ha tenido más biógrafos que estudiosos de su obra



Luis Martín Santos pensaba que los «barojianos» desaparecerían con la reforma y mejora de la sociedad española, lo que en el fondo era una idea absolutamente barojiana... Eduardo Mendoza aprecia la sencillez y la sinceridad de Baroja que son dos virtudes tan admirables como difíciles de definir en el plano literario. Casi resultan lo contrario de la literatura como concepto, que es una forma de complicar la vida y un modo de engañar a los demás y a uno mismo. Lo que ocurre —y me parece que Mendoza lo sabe muy bien— es que la literatura española abunda bastante en grandilocuencia y retoricismo. Y que, por otra parte, la sinceridad es una regla de juego más que un principio moral, mientras que la sencillez es exactamente lo contrario de la simplicidad. Estéticamente considerada, la sencillez es lo más complejo y refinado que puede darse. Explicar bien estas cosas es lo primero que hay que hacer al estudiar a Baroja. De ese modo, podemos entender mejor, por ejemplo, las manifiestas incorrecciones políticas del autor —el antisemitismo, su fobia a la democracia y al socialismo...— que son rasgos de época y una cuota personal que el escritor paga, diría que casi siempre con candor más que con odio... Los críticos más acerbos de Baroja no han entendido todavía los borrosos límites que Baroja establece entre la experiencia personal y la ficción, o entre la narratividad y la opinión. En definitiva, yo creo que Baroja es uno de los grandes, indiscutiblemente, y ya van siendo menos los que lo consideran un escritor interesante pero descuidado que no resiste el parangón con sus contemporáneos más destacados.

*Uno de los aspectos de la obra barojiana que más ha subrayado la crítica de todas las épocas es el aparente autobiografismo que impregna todas sus páginas. Al haber escrito novelas autobiográficas y varios tomos de memorias, la obra de Baroja ofrece al estudioso la posibilidad de cotejar varias versiones de un mismo hecho y de reconstruir para el caso del novelista vasco ese entramado de informaciones al que Philippe Lejeune*

*ha llamado «espacio autobiográfico». Viendo las Obras Completas del escritor en su conjunto, ¿hasta qué punto considera a Baroja como un autor propenso a la escritura autobiográfica? ¿Se trata de un rasgo personal de su novelística o hablamos de una tendencia común a los escritores españoles de su generación? Otros muchos autores también han insistido en el valor documental de la literatura barojiana, no sólo desde el punto de vista de lo que el historiador actual puede encontrar en ella, sino desde la perspectiva del lector que encuentra en Baroja una especie de epitome de la época del fin de siglo en España. ¿Cree que los libros de Baroja pueden ser leídos como síntomas o respuestas personales a una situación histórica concreta, o concede más importancia a la propia imaginación del escritor?*



En orden a la primera cuestión, resulta patente que Baroja pertenece a la primera promoción de las letras españolas que construye la literatura a partir de la ardua experiencia del «yo», una topología que entre 1880 y 1950 se hizo enormemente elástica. En ese mismo camino se encuentran el personalismo de Unamuno... o la aparente impersonalidad de Azorín, que se niega a sí mismo pero, a la vez, se manifiesta en todo como un ectoplasma sensitivo... Por otro lado, Baroja abordó de forma directa y muy original la escritura autobiográfica en un gran libro de 1917, *Juventud, egolatría*, que desciende —como apuntó Sobejano— del *Ecce homo* nietzscheano, y tomó el inquietante espejo del dietario personal en *Las horas solitarias*, que le gustaba tanto a Josep Pla. Y más tarde, escribió una larga autobiografía, *Desde la última vuelta del camino*, que es un deliberado cajón de sastre, una manifiesta autodefensa y, en el fondo (esto se ha dicho menos...), una franca apología de un tiempo política e intelectualmente muy distinto a la España de los años cuarenta en que aparecieron los volúmenes. Su segunda pregunta, que concierne a las novelas propiamente dichas, enlaza muy bien con esta primera... Porque las narraciones de Baroja son, a menudo,

Pío Baroja es un antecedente de la «autoficción»

recreaciones de su tiempo histórico (o de otros momentos del pasado que le interesaron), enlazadas inextricablemente a la experiencia personal –o a las búsquedas como lector– que tuvo de uno y de otros. En tal sentido, me atrevería a decir que Pío Baroja es un antecedente de lo que Serge Dubrovski ha llamado *autoficción*: un relato que amalgama los datos de la historia y la arbitrariedad de su vivencia personal, quizá por desconfianza ante la fiabilidad de la Historia o por ganas de quebrantar la intangible autonomía artística de las novelas. Es evidente que Baroja siente muy precozmente estas dos pulsiones. Cuando aborda la historia del siglo XIX español –a través de la vida de Eugenio de Aviraneta– en «Memorias de un hombre de acción», Baroja se divierte introduciendo en el relato un sinfín de narradores que se van pasando unos a otros el testimonio, como en el juego infantil de «tú la llevas». Y cuando se enfrenta a dos acontecimientos que le perturban –el atentado de Mateo Morral contra el rey en 1906 y luego, las vísperas y proclamación de la República en 1931–, escribe dos series de relatos que él califica de «reportajes» y que hoy llamaríamos *autoficciones*: *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*, en el primer caso, y la trilogía «La selva oscura» (*La familia de Errotacho*, *El cabo de las tormentas* y *Los visionarios*), en el segundo. **En 2011 se ha cumplido el centenario de la publicación de dos de las novelas barojianas más apreciadas por sus lectores: *Las inquietudes de Shanti Andía* y *El árbol de la ciencia*. De esta última dijo Baroja en sus memorias que era «entre las novelas de carácter filosófico, la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos, en el tiempo en que yo estaba en el máximo de energía intelectual». Por otro lado, es indudable –y ahí están las más de veinte ediciones que lleva la edición de bolsillo de la Editorial Cátedra– que entre el público español siempre ha tenido buena acogida. Cátedra celebró en 2008 el 35 aniversario de sus dos colecciones más representativas («*Letras***

*Hispánicas*» y «*Letras Universales*») **publicando una edición especial de ocho títulos clásicos elegidos de entre los mil publicados hasta la fecha por ambas colecciones. Y nos parece significativo que uno de los cinco títulos españoles –junto a Campos de Castilla de Antonio Machado, La vida es sueño de Calderón de la Barca, las Leyendas de Bécquer y una antología de la Poesía lírica del Siglo de Oro– fuese precisamente *El árbol de la ciencia*. ¿Está de acuerdo en considerarla un clásico de la literatura española contemporánea, o cree que es un título excesivo?**



Lo que más sorprende de la producción barojiana del año 1911 es la diferencia de registros que hay entre las dos novelas citadas. *Las inquietudes de Shanti Andía* es una fantasía aventurera, contada por un nostálgico que se ha limitado a ser testigo de una convergencia de acontecimientos trepidantes que, al cabo, le han proporcionado la felicidad y que ya siempre añorará (esa disposición interna recuerda poderosamente a la del grumete Jim Hawkins cuando, ya adulto y rico, nos cuenta lo sucedido en *La isla del tesoro*, en la hermosa novela de Stevenson). En cambio, *El árbol de la ciencia* es una rapsodia febril de *Camino de perfección* donde Baroja recapitula toda su penosa impresión del fin de siglo, la derrota de una juventud y la constitución del nihilismo como moral. Pero las dos comparten quizá un componente común de melancolía y desapego, que se incrementa si pensamos que también es de 1911 la adaptación y ampliación del cuento «Caídos», de *Vidas sombrías*, convertido en la novelita dramática *Adiós a la bohemia*. Seguramente sucede que son tres textos emplazados al final de la efímera aventura política en el Partido Radical y en las vísperas mismas de un cambio de vida enderezado a la estabilidad doméstica: el que se produce al embarcarse en el proyecto de «Memorias de un hombre de acción», cuya redacción estará tan ligada a la posesión de Itzea, la casa familiar de Vera de Bidasoa. Me parece que, en efecto, *El árbol de la ciencia* es un clásico indiscutible de

la novela española y europea de los años anteriores de 1914. En el 2002, la encuesta de la revista *Quimera* sobre las mejores novelas del siglo XX dio otro resultado muy bueno: sobre 41 votos emitidos, la más citada –con 36 menciones– fue *Tiempo de silencio* (que es un homenaje a Baroja); la segunda, *La colmena*, tuvo 26, y la tercera, *El Jarama*, 23. *El árbol de la ciencia* compartió 13 votos con *El obispo leproso* y un honorable octavo lugar de la lista.

**La crítica barojiana ha reparado habitualmente en la inconfundible forma de narrar de Baroja. Reflexionando sobre el célebre y personalísimo estilo barojiano, Azorín escribió en su día lo siguiente: «El secreto de Baroja es un secreto a voces. Todos lo saben y no lo sabe explicar nadie. Tienen la clave de ese misterio muchos, y son pocos los que la tienen. El secreto de Baroja es su estilo. No se ha dado tal estilo nunca en ningún gran escritor español». ¿Es tan original dentro de la literatura española contemporánea el estilo de Pío Baroja? ¿Cree, como Azorín, que es el verdadero secreto del éxito del escritor, o solamente uno de ellos?**



No voy a desmentir a Azorín, que ya he dicho que ha sido el mejor crítico de Baroja... Lo que sucede es que el autor de *La voluntad* tampoco nos define ese «secreto a voces» que –hace ya cuarenta años– estudió con solvencia un libro de la hispanista lituana Birutė Ciplijauskaitė. De entrada, diré que hay algo que Baroja comparte con Azorín: la frase simple y clara, escrita en orden natural, y sin tener miedo ni al punto y seguido ni al punto y aparte. No abusar jamás de los adjetivos pero tampoco suprimirlos cuando intensifican decisivamente algo; entonces, Azorín y Baroja pueden usar hasta dos o tres complementarios. Sin embargo, el mayor don de Baroja está ligado a los recursos de la narración: al uso de la elipsis, a la selección de los detalles intensificadores de una descripción, a la habilidad con que pasa del plano cercano al plano general, al arte de concluir, sin énfasis perceptible, en el momento culminante de la emoción. Es evidente

que a Baroja le interesó siempre el ritmo interior de las cosas. No escribió versos, que yo sepa, pero su obra está salpicada de canciones populares, de recuerdos musicales (es uno de los pocos escritores españoles con sensibilidad para la música) y, sobre todo, hay que volver sobre aquellos poemas en prosa que hacen inolvidable la fantasía satírica *Paradox, rey* (¿quién no recuerda el «Elogio sentimental del acordeón», el «Elogio de los caballitos del tiovivo» y el «Elogio metafísico de la destrucción?»), como sucede con los que salpican *El laberinto de las sirenas*, y como comprobamos en la construcción de *La leyenda de Jaun de Alzate*, que parece compuesta bajo el paradigma del poema sinfónico romántico.

### **El aprendizaje de la libertad**

**Para acabar, usted ha trabajado sobre la transición política y cultural española: en concreto, lo que Santos Juliá y usted llamaron en un libro *El aprendizaje de la libertad* (2000). En buena medida, a falta de una formación o una tradición políticas, España se modernizó gracias a la cultura, a la democratización de la cultura. Hoy parecemos equiparables a cualquier otro país europeo, pero hubo un tiempo en que la particularidad y el casticismo eran un lastre. Actualmente, lo castizo y lo universal conviven en la cultura española. ¿Es un triunfo imprevisto de Pío Baroja?**



Al respecto, mi contribución a aquel libro quiso desarrollar varias evidencias. En primer lugar, que el primer desahucio del franquismo como referente se produjo precisamente en el terreno de la cultura, mucho antes de la muerte del dictador: quizá desde mediados de los sesenta. Y paralelamente, quise explicar cómo las trabas censoriales y la desconfianza del régimen hacia la vida intelectual en general crearon una conciencia subjetiva de abuso y represión que fue decisiva en la rapidez de los cambios: la prohibición de los filmes más significativos de entonces (y las peregrinaciones masivas para verlos en Perpiñán o en Bayona), la negativa a montar una escultura de Chillida bajo el puente de la calle Juan Bravo so-

bre la Castellana, la quema de salas de exposiciones, cines y librerías progresistas por «incontrolados» perfectamente controlados... fueron hechos que decidieron la ruptura de la clase media con el franquismo. Por eso también este libro señala que el «desencanto», cierta sensación difusa de fatiga e insatisfacción, se anticipó a la consagración de la democracia y se observó entre nosotros ya en los primeros setenta. La cultura se reconstruyó como experiencia democrática con ese sentimiento de frustración interiorizado («contra Franco vivíamos mejor...»: Vázquez Montalbán lo verbalizó con mucho ingenio) y, a la vez, en los términos de una «Cultura de Estado», que era la tendencia general europea que en España (y en sus autonomías) tuvo muchísima importancia. Quizá se debe a todo esto que, a la vez, se internacionalizaran las referencias culturales básicas —lo que era una necesidad atrasada— y volvieran a comparecer fuertemente las «señas de identidad» más raciales y atávicas, aunque fuese en una versión modernizada y *light*: que la romería de El Rocío se convirtiera en lo que se convirtió, que el flamenco se desarrollara como nunca, que los toros conocieran nuevo esplendor (que se ha demostrado que tenía fecha de caducidad), que volvieran a desfilar cada vez más encapuchados en las procesiones de Semana Santa... fueron elementos en cierto modo inesperados y paradójicos. Por supuesto, no todos esos componentes «castizos» me divierten, particularmente los entroncados con el catolicismo o con los nacionalismos montaraces, pero ahí están... Y en cuanto a Baroja es patente que, en otro momento de crisis histórica nacional, en los años treinta, había manifestado su interés nostálgico de antropólogo por el final de una cultura popular (ahí está un libro precioso que es *Vitrina pintoresca*, de 1935) pero, a la vez, en la trilogía republicana «La selva oscura» trajo a colación de modo muy crítico las supercherías colectivas del momento: desde la subcultura anarquista andaluza al turbio episodio de las apariciones de la Virgen en Ezquioga... ■



José-Carlos Mainer, en un rincón de su biblioteca