

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ

PÍO BAROJA:  
Aspectos de la técnica narrativa

CÁCERES

1998

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	13
INTRODUCCIÓN .....	17
CAPÍTULO I. <i>SILVESTRE PARADOX</i>	
1. Introducción.....	31
2. La influencia de Cervantes .....	32
3. La influencia de Valera .....	38
4. La aportación de Baroja en <i>Silvestre Paradox</i> .....	40
CAPÍTULO II. <i>CAMINO DE PERFECCIÓN</i>	
1. Introducción.....	45
2. La técnica narrativa de <i>Camino de perfección</i> .....	49
CAPÍTULO III. <i>EL MAYORAZGO DE LABRAZ</i>	
1. Introducción.....	65
2. La técnica de la transcripción .....	66
CAPÍTULO IV. <i>EL MUNDO ES ANSÍ</i>	
1. Introducción .....	85
2. La técnica narrativa: entre la búsqueda de objetividad y la elaboración ficticia .....	87
CAPÍTULO V. <i>LA SENSUALIDAD PERVERTIDA</i>	
1. Introducción .....	99
2. El prólogo, el editor, o las dos lecturas de la novela .....	99

3. El narrador .....	103
4. Los elementos simbólicos, el final de la novela o la presencia del autor implícito .....	112
 CAPÍTULO VI. <i>LOS PILOTOS DE ALTURA Y LA ESTRELLA DEL CAPITÁN CHIMISTA</i>	
1. Introducción.....	119
2. El marco narrativo y la técnica de la transcripción.....	121
3. El cuerpo novelesco: la unidad.....	132
 CAPÍTULO VII. <i>EL GRAN TORBELLINO DEL MUNDO</i>	
1. Introducción.....	147
2. La técnica de la transcripción en <i>El gran torbellino: un uso deformado</i> .....	149
3. La técnica de la transcripción y el cuerpo novelesco.....	162
 CAPÍTULO VIII. <i>LAS NOCHES DEL BUEN RETIRO</i>	
1. Introducción.....	169
2. El marco narrativo y la técnica de la transcripción.....	172
3. Elementos románticos de contenido .....	183
 CAPÍTULO IX. <i>EL PUENTE DE LAS ÁNIMAS</i>	
1. Introducción.....	189
2. La técnica de la transcripción .....	191
 CAPÍTULO X. <i>EL HOTEL DEL CISNE</i>	
1. Introducción.....	211
2. La técnica de la transcripción .....	213
3. El prólogo y el planteamiento novelesco.....	220
4. El prólogo y el final simbólico.....	223
5. El cuerpo novelesco y la presencia de la muerte.....	227
 CAPÍTULO XI. <i>MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN.</i>	
INTRODUCCIÓN.....	235
 CAPÍTULO XII. <i>EL APRENDIZ DE CONSPIRADOR</i>	
1. <i>El aprendiz de conspirador</i> como prólogo de las <i>Memorias de un hombre de acción</i> .....	241
 CAPÍTULO XIII. <i>LOS CAMINOS DEL MUNDO</i>	
1. Introducción.....	253

2. La técnica de la transcripción y el prólogo “Al lector”.....	254
3. Las tres historias, la objetividad y la verosimilitud .....	257

CAPÍTULO XIV. *LA RUTA DEL AVENTURERO*

1. Introducción.....	271
2. El prólogo y la ironía.....	274
3. “El convento de Monsant” .....	281
4. “El viaje sin objeto” .....	291

## PRÓLOGO

Pío Baroja y Nessi es el novelista por excelencia de la tan debatida “generación del 98”, cuyo centenario se conmemora este año. Su lectura, lejos de haber sufrido los rigores del tiempo, se mantiene aún fresca, y siempre resulta placentera por el buen hacer de su pluma, la amenidad de las historias y esa maestría suya, tan valiosa, de saber contar. Las novelas de Baroja son pozos de sabiduría literaria por cuyos poros entra a raudales el aire de la vida. Hay en ellas un fondo responsable de su autenticidad y causa de la fidelidad de tantos barojianos hacia su autor.

A Baroja se le ha estudiado mucho, y muy bien en ocasiones, pero casi siempre desde posturas biográficas o ideológicas. Él mismo parecía alentar esta corriente de interpretación, pues sus personajes, figuras extraídas de la realidad, se mueven a menudo por impulsos parecidos a los que jalonaron su acontecer vital. La aproximación que en este libro se hace a la obra de Baroja, sin embargo, parte de presupuestos que hunden sus raíces en la Crítica Literaria y se centra en el análisis de valores formales y significativos.

La lectura de un texto revela siempre una individualidad irrepetible que hace abortar cualquier intento de aplicar esquemas rígidos, incluso aunque se trate de obras escritas por un mismo autor. El encuentro con cada una de las novelas que aquí se analizan descubre una modalidad diversa en el uso de la misma técnica y unas derivaciones diferentes con respecto al resto de la obra. De ahí que cada texto esté analizado según las claves que ofreció su lectura particular. El punto de partida fue el recurso del manuscrito encontrado, cuyos fundamentos teóricos se exponen en la *Introducción*. Su presencia en la obra barojiana es materia que se aborda en el resto de los capítulos. Al hilo de este análisis, además, surgieron múltiples aspectos de la técnica narrativa, tan injustamente infravalorada en los estudios dedicados al autor. En estas páginas se ofrece, pues, la imagen de un Baroja celoso y consciente de su quehacer como novelista, lo que no menoscaba, en absoluto, esa idea de porosidad y permeabilidad que el autor defendió con ahínco para su obra narrativa.

## INTRODUCCIÓN

Cuando leemos una novela ocurre lo mismo que cuando vamos al cine: el lector del texto narrativo y el espectador que acude a ver una película conocen la naturaleza ficticia de aquello que leen u observan. En ambos casos el receptor del mensaje realiza un pacto tácito con el emisor —novelista o director— al aceptar, implícitamente, el carácter real de la novela o la película. Pozuelo Yvancos avanza un paso más cuando, refiriéndose al mundo novelesco, afirma que “entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela”<sup>1</sup>. Así, cualquier espectador, por poco que se haya cuestionado el hecho, podría diferenciar la naturaleza del acto vandálico que efectivamente sufrió de los violentos acontecimientos que muestra Kubrick en *La naranja mecánica*; de la misma forma, el lector de Bryce Echenique sabe que la enfermedad de Romaña o el desdén que su mujer Inés le manifiesta en *La vida exagerada de Martín Romaña* tienen un carácter distinto al de sus propias experiencias como individuo. Otra cosa es que el espectador, sensibilizado por su propia vivencia o animado por el genio de Kubrick, se introduzca de tal modo en la historia que se olvide, momentáneamente, de su circunstancia presente y llegue, en ese arrobamiento, a aceptarla como “real”. En este sentido, y con respecto a la forma narrativa, dice Sábato: “Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad”<sup>2</sup>. Pero incluso en estas ocasiones, un corte en la cinta, alguien que abandona la sala o finalmente los títulos de crédito obligan al espectador a recuperar el sentido de la realidad. Lo mismo le ocurrirá a nuestro lector cuando cierre el libro porque, obviamente, la naturaleza de una experiencia es distinta según la

<sup>1</sup> José María POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 234.

<sup>2</sup> Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 175.

haya vivido o leído/contemplado una persona: en el primer caso es real; en el segundo, ficticia.

El autor y el lector de una novela generalmente no se plantean de una manera consciente cómo abordar el texto narrativo: emisor y receptor aceptan sin más el pacto al que hicimos referencia con anterioridad y consideran “real” el mensaje, aunque saben del carácter ficticio del mismo. Hemos señalado ya que en algunos casos la propia realidad del lector como persona queda en suspenso mientras mantiene esa actividad de receptor.

Pero en otras ocasiones el autor, o alguien muy parecido a él, se cuestiona explícitamente el problema de la realidad y la ficción, pretendiendo, de forma expresa, que el lector crea en el carácter real de la obra. Las posibilidades aquí son múltiples: unas veces el emisor del texto narrativo dice haberse encontrado unos papeles que entrega a la imprenta; otras afirma escribir su propia vida o, incluso, manifiesta haber conocido a las “personas” que participan de la historia, de cuya circunstancia él dará objetiva cuenta... Ante estas declaraciones el lector se sorprende. ¿Por qué esa voz le ha salido al paso, ha suspendido el pacto que él iba a firmar de forma automática, para asegurarle, expresamente, que lo que va a leer es real? ¿Cómo va a tener que comportarse ante esa nueva circunstancia en la que él está en inferioridad de condiciones?

En principio cabría pensar que, al haber roto el pacto, el “autor” muestra haberse dado cuenta de lo que implica la novela y, por razones variables en cada caso, ha querido detener momentáneamente la rutina del lector: “lo normal es que tú y yo finjamos que esta historia es verdadera; ahora te propongo olvidar esta ley universal, porque en el caso presente te hallas ante unos acontecimientos efectivamente reales”, parece querer decir esa voz. ¿Qué hace entonces el receptor del texto narrativo? Bourneuf y Ouellet<sup>3</sup> definen la novela como narración de una historia ficticia, y Sábato habla de “una historia (parcialmente) ficticia. Puesto que en *La guerra y la paz* también hay historia verdadera”<sup>4</sup>. El adverbio que acompaña al adjetivo en la definición sabatiana en nada contradice ese carácter fictivo de la novela. De hecho, el propio Sábato afirma en otro lugar: “La realidad en que viven los seres humanos [...] es infinita, tiene raíces que se extienden en todas las direcciones, sufre el reflejo de todas las luces y los efectos de las más remotas causas: todo corte [se refiere a la transformación de la realidad en ficción] es automáticamente falsificador”<sup>5</sup>. Esto equivale a decir que la realidad de la novela es diversa de la realidad del hombre real, o, lo que es igual, que cuando la ficción incorpora la realidad —de hecho todas las narraciones tienen como referente más o menos cercano el mundo conocido— ésta se torna, inevitablemente, en otra. Vargas Llosa, que habla, incluso, de varios puntos de referencia de los que parte el escritor, lo

<sup>3</sup> BOURNEUF Y OUELLET, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 33-34.

<sup>4</sup> E. SÁBATO, *op. cit.*, p. 102.

<sup>5</sup> E. SÁBATO, *op. cit.*, p. 94.

explica así: “Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias, importantes, secundarias e ínfimas, que, ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia”<sup>6</sup>. Quedamos, pues, en que la ficcionalidad de la novela se demuestra por el hecho de que en ella se transforman situaciones reales —o posiblemente reales— en palabras dispuestas en una estructura determinada y finita<sup>7</sup>. De este modo, el receptor del texto narrativo considerará ficticio aquello que tiene entre sus manos, a pesar de las advertencias contrarias de ese emisor al que hemos denominado “autor”.

Pero, ¿quién es ese “autor”? Pozuelo Yvancos habla del autor real en estos términos: “Sean cuales fueren las determinaciones textuales hay una realidad empírica que con nombres y apellidos es el autor del texto. Tal autor en ese nivel se comporta como «quien existe» y su relación es la de producción de una obra que da a leer a otra instancia empírica, que es la del lector real, histórico, [...]”<sup>8</sup>. En efecto, ese “autor” que nosotros conocemos dista mucho de poder identificarse con el sujeto de la definición transcrita. Nuestro “autor” no pertenece a la realidad real, sino a la situación o nivel discursivo, es decir, al plano de la realidad literaria. No se trata, por lo tanto, del hombre que ha compuesto el libro, que probablemente ha escrito o va a escribir otros, y que tiene una vida independiente de sus obras, sino de una voz inventada por éste con la intención de fingir realidad.

Descubierta, pues, la ficción de esa voz todo lo demás queda también convertido en ficticio. Así, es ficticio el hallazgo de los documentos, la personalidad de quien los encontró y toda la circunstancia del caso; ente ficticio es, asimismo, el autobiografiado y la materia que compone su vida, de la misma manera que ficticias son las personas que dice conocer el “autor”, convertido, ya lo sabemos, en personaje ficticio de una historia también ficticia. De este modo, como si de una estructura cerrada se tratase, regresamos al punto de origen para observar cómo emisor y receptor firman, de nuevo, el pacto narrativo por el que se comprometen a fingir que creen en el carácter real no sólo de la historia, sino también del entramado que la presenta. Bourneuf y Ouellet, que hablan genéricamente de “novelista” y “lector”, sin ningún tipo de especificación, denominan *connivencia* a

<sup>6</sup> Mario VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1978, p. 80.

<sup>7</sup> Félix MARTÍNEZ BONATI también defiende el carácter fictivo de la literatura en *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983. Por lo que respecta a la poesía *vid.* el estudio de Rafael Núñez Ramos: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.

<sup>8</sup> J. M. POZUELO YVANCOS, *op. cit.*, p. 237.