

3 LOS CONFLICTOS RELIGIOSOS Y EXISTENCIALES. LA NOVELA A PRINCIPIOS DE SIGLO.

1. PANORAMA EUROPEO: existencialismo, ateísmo, producciones literarias fundamentales (Pirandello, Rilke y Kafka). Otros escritores. El tema religioso en la literatura europea.

Los problemas religiosos y existenciales en la literatura española de principios de siglo

2. Nota sobre los conflictos religiosos y existenciales en la literatura posterior

3. Documentos y textos: i el escepticismo de Azorín; ii la «dogmatofagia» de Baroja; iii Unamuno: el sentimiento trágico y el irracionalismo; iv Unamuno, 'sed de eternidad, hambre de Dios'; v Unamuno: la duda agónica (cuestiones).

3b LA NOVELA. UNAMUNO Y *SAN MANUEL BUENO, MARTIR*

Panorama general de la novela. Azorín. Unamuno: *San Manuel Bueno, mártir*.

3c Pío Baroja y *El árbol de la ciencia*.



La visita del Obispo (de Gutiérrez Solana)

3 LOS CONFLICTOS RELIGIOSOS Y EXISTENCIALES. LA NOVELA A PRINCIPIOS DE SIGLO.

Desde principios de siglo, la expresión de las inquietudes existenciales y religiosas (fruto de la profunda crisis histórica y cultural) constituye una de las vetas más notables de la literatura europea. En España, tales preocupaciones ocupan un lugar de primer orden en la obra de la primera generación del siglo. Lo veremos en la parte inicial de este capítulo.

Las dos partes siguientes se centran en un género, la novela, y en dos autores, Unamuno y Baroja, y proponen el estudio de *San Manuel Bueno, mártir* y de *El árbol de la ciencia*, respectivamente. Se trata de dos obras sumamente representativas de las inquietudes humanas y literarias del momento (como sabemos, debe estudiarse una de ellas).

LIBROS DE CONSULTA

Para la literatura europea es fundamental la obra de R. M. ALBÉRÈS (citada antes). Véanse asimismo las ya mencionadas obras sobre la literatura española del período. Añadimos títulos de especial interés:

1. MOUNIER, E.: *Introducción a los existencialismos*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1967. [Sugestiva y clara exposición general.]
2. MOELLER, Charles: *Literatura del siglo xx y Cristianismo*. Madrid, Ed. Gredos, 6 vols. [Vasta obra sobre el tema religioso en la literatura europea, con capítulos sobre la mayoría de los autores que nosotros citaremos. Interesa especialmente un estudio sobre Unamuno en el vol. IV.]
3. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La espera y la esperanza*. Madrid, Eds. Revista de Occidente, 1957. [La parte III, titulada «La esperanza en la crisis de nuestro tiempo», estudia el existencialismo europeo. La parte IV se dedica a «La esperanza en la España contemporánea» y en ella se aborda, entre otros, a Unamuno, Machado y la poesía actual.]
4. ROBERTS, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1973.
5. BARRERO, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1987.

En otro capítulo (1a) nos referimos a las corrientes vitalistas y existencialistas. Insistamos en que, si el **existencialismo** propiamente dicho se desarrolla, sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento angustiado sobre el vivir humano tiene viejas raíces (sin remontarnos más del XIX, recordemos a un Schopenhauer o un Kierkegaard). Y lo mismo ha de decirse de una literatura preocupada o angustiada por la condición humana: sin salirnos de los autores estudiados el pasado curso, pensemos en la «poesía metafísica» de Quevedo, en la desesperación de un romántico como Larra o en el intenso dramatismo de un Dostoyevski.

- Ya en el siglo xx, la literatura «existencial» se anticipa a las formulaciones filosóficas de Heidegger, Sartre, y otros. La crisis general del fin de siglo produce inequívocos brotes de un desarraigo vital que se agudizan con las secuelas de la guerra del 14. Tomemos como muestra de ello a sólo tres grandes figuras, muy distintas: Pirandello, Rilke y Kafka.

- El italiano **Luigi Pirandello** (1867-1936) es uno de los más grandes dramaturgos del siglo, cuya cima sería *Seis personajes en busca de autor* (1921). Sus personajes son criaturas anhelantes de ser, de plenitud, pero perdidas en un mundo sin sentido y condenadas a la

frustración.

- **Rainer María Rilke** (1875-1924), escritor de lengua alemana nacido en Praga, es un desarraigado que había aprendido en Kierkegaard el sentido trágico de la vida. Su íntima angustia, unida a su delicadísima sensibilidad, dio una de las líricas más hondas de nuestro siglo, desde el *Libro de horas* (1905) a las *Elegías de Duino* (1923).

- Pero es su compatriota **Franz Kafka** (1883-1924) quien nos dejó la más asombrosa e inquietante plasmación de las angustias del hombre contemporáneo. El sentimiento de hallarse perdido en un mundo sin explicación es el centro de su obra. Así, desde *La metamorfosis* (1913), novela cuyo protagonista despierta convertido en un enorme insecto, condición monstruosa que tendrá que aceptar como algo absurdo y, a la vez, inevitable. En 1914 inicia *El proceso*, en la que un tal Joseph K. se ve procesado sin llegar a saber nunca por qué, perdido en un laberinto de leyes y procedimientos enigmáticos. No menos angustiosa es *El castillo*, comenzada en 1921: un agrimensor llamado también K. es contratado para trabajar en un castillo en el que nunca podrá entrar; tampoco sabrá cuál era su misión, ni quién es el terrible señor que domina a las gentes del lugar.

Es fácil percibir en estas tres «fábulas» significaciones simbólicas: estamos ante un mundo inhumano, regido por no se sabe quién; un mundo que somete, condena o degrada al hombre. Las dos últimas obras citadas, publicadas tras su muerte, han ejercido una enorme influencia y hacen de Kafka un clarividente precursor de la angustia existencial y de la deshumanización contemporánea. (Sobre su papel fundamental en la renovación de la novela, insistiremos)



Franz Kafka y Felice Bauer, su novia. La concepción del mundo de Kafka es un claro antecedente de la filosofía existencial.

- Durante los años 20 y 30, los interrogantes sobre la condición humana seguían exigiendo respuestas. Algunos escritores, aun en medio de contradicciones y miserias, se proponen mostrar las posibilidades de dignidad humana que se revelan en la acción o el sacrificio; así los alemanes **Jünger** y **Hermann Hesse**, o los franceses **Malraux**, **Montherlant** y **Saint-Exupéry**. Del último son estas significativas palabras: «Mi deber es inclinarme sobre la angustia de los hombres, de la que he decidido curarlos.»

Otros autores, como el inglés **Aldous Huxley** o el alemán **Thomas Mann**, contemplan escépticos el mundo; el primero, con un humor nihilista (*Un mundo feliz*, 1928) y el segundo con una mirada grave (*La montaña mágica*, 1924).

Finalmente, la angustia aparecerá en los representantes de **un cristianismo trágico** (Bernanos, etcétera) del que luego hablaremos.

EL EXISTENCIALISMO LITERARIO

Llegamos así a la **Segunda Guerra Mundial** y a sus secuelas. El momento es especialmente propicio a las angustias. Y en ese marco se desarrolla el existencialismo por antonomasia, es decir, **el existencialismo ateo**. Como Nietzsche, estos filósofos gritan: «¡Dios ha muerto!»; pero, entonces, el hombre sería una criatura absurda, el mundo un caos y la vida carecería de sentido. Tal es el punto de arranque de Sartre o de Camus, entre otros.

- **Jean-Paul Sartre** (1905-1980) no es sólo el máximo filósofo existencialista francés: en novelas y dramas ha plasmado con singular fuerza literaria su concepción de la existencia. El título de su primera novela, *La náusea* (1938), es ya una imagen física de la angustia ante un mundo inexplicable. Según Sartre, el hombre en ese mundo ha de escoger su camino, sin tener criterios que le orienten, pues todos los valores se han derrumbado tras «la muerte de Dios». De ahí la angustia («El hombre está condenado a ser libre»). Pero, además, es consustancial al hombre la sed de absoluto, el ansia de *ser Dios*, «pasión» tan irreprimible como irrealizable; por eso, «el hombre es una pasión inútil»; su existencia es radicalmente trágica. Tales son algunos de los temas que Sartre desarrolla, en particular, en dramas que muestran un alto sentido del patetismo teatral: así, *Las moscas*, *Las manos sucias*, *El diablo y Dios*, etc.

- De otro aspecto de la obra sartriana —el *compromiso político*— hablaremos en el Cap. 9.

- **Albert Camus** (1913-1960) articula su pensamiento en torno a dos polos: *el absurdo y la rebeldía*. Para él lo absurdo no es tanto el mundo o el hombre, sino el insalvable desajuste entre ambos: el hombre es un «extranjero» en el mundo (*El extranjero* es el título de su primera novela, 1942). El absurdo de la existencia se plasma, por ejemplo, en obras teatrales como *Calígula*. Y la rebeldía ante el absurdo se encarna en diversos personajes o es analizada en el ensayo *El hombre rebelde*. Pero Camus es también un humanista sensible a ciertos valores que dan grandeza trágica al hombre, como muestra su mejor novela, *La peste* (1947); es una alegoría de un mundo asediado por el dolor y la muerte, cuyos protagonistas representan ora la lucidez ante lo absurdo, ora la rebeldía contra el sufrimiento, pero también un noble sentido de *solidaridad*. Camus recibió en 1957 el Premio Nobel, por la hondura con que expresó «los problemas que en nuestro tiempo se plantean a la conciencia de los hombres».

- La literatura existencial constituye, en fin, una gruesa veta de la literatura europea durante los años 40 y 50, con multitud de escritores que no cabe estudiar aquí (algunos fueron citados en otro cap.). Aludamos a la corriente de **teatro del absurdo** (que

estudiaremos). Y baste, por ahora, lo dicho para situar en el contexto europeo una línea «existencial» de nuestras letras.

EL TEMA RELIGIOSO EN LA LITERATURA EUROPEA

Las vivencias religiosas se entretajan con las zozobras del mundo contemporáneo. Ya vimos cómo la crisis de la razón dio paso a corrientes irracionalistas, pero también fue causa de **un resurgir del sentimiento religioso**. Son significativas las conversiones de grandes escritores como Claudel, Peguy, Chesterton o Papini, a los que vamos a referirnos. Es común en ellos la aceptación del Misterio sin importarles si la fe puede o no respaldarse con la razón. Así Chesterton decía que el Cristianismo «se halla sustentado en dos o tres paradojas fáciles de refutar en un debate e igualmente fáciles de justificar vitalmente». Tal planteamiento dará origen -aparte el especial humorismo de este autor- a una literatura de tonos proféticos.

- Para el francés **Paul Claudel** (1868-1955), la fe es una luz en medio de la noche de la época. Una exaltación profética marca tanto sus poemas de ritmo solemne (*Cinco grandes odas*), como su teatro de alcance simbólico (*La anunciación a María*, 1910, etcétera).

- **Charles Peguy** (1873-1914) pasó de un socialismo combativo a un catolicismo no menos apasionado que se vierte en un lirismo de aliento místico (*El misterio de la caridad de Juana de Arco*, 1911, etc.).

- En el italiano **Giovanni Papini** (1881-1956) estallan el descontento vital y las ansias fáusticas, lo que da a su cristianismo una fuerza patética: así en *La tragedia cotidiana*, *Cog*, etc.

- Muy distinto es el tono del inglés G. K. **Chesterton** (1874-1936). En él, la índole paradójica de la vida es fuente de desafío apologético (en sus ensayos) o de enfoque humorístico en novelas como *El hombre que fue jueves* (1908) o los relatos policíacos protagonizados por el famoso *Padre Brown*.

- **Tras la guerra del 14**, y sobre todo en los **años 30 y 40**, asistimos a la ya citada corriente de **cristianismo trágico** (que algunos consideran un *existencialismo cristiano*). Es una corriente que tiene como precursores a un Kierkegaard, un Dostoyevski, un Unamuno o un Papini, y que ofrece una visión de un «hombre desgarrado», cuya alma es «un campo de batalla donde luchan Dios y Satán» (Albérès). El vivir como camino dramático, la mezcla del Bien y del Mal, o el misterio de la Gracia serán los grandes temas de una serie de escritores, de los que veremos tres muestras: Mauriac, Bernanos y G. Greene.

- **François Mauriac** (1885-1970) es un creador de personajes torturados, a veces monstruosos; pero él mismo dijo: «Mis monstruos buscan a Dios entre gemidos.» Citemos sus novelas *Thérèse Desqueyroux* (1926) o *Nudo de víboras* (1934).

- **Georges Bernanos** (1888-1948) es un novelista de fuerza estremecedora. Sus personajes se debaten contra el mal en continua lucha. Pero sobre ellos se cierne, aun sin que lo perciban, la fuerza de la Gracia. Su obra maestra es *Diario de un cura rural* (1936).

- **Graham Greene** (1904-1991) recoge los mismos conflictos que los anteriores, con tonos sombríos, e insiste, como los existencialistas, en el absurdo de la existencia, el

enigma del destino humano y el misterio de la salvación. Así, en *El poder y la gloria* (1940) o *El fin de la aventura* (1948).

- Los autores citados representan lo más valioso de la literatura religiosa de su momento. Hubo, por supuesto, tratamientos más tradicionales, pero menos destacables literariamente. Tampoco deben olvidarse enfoques totalmente opuestos a lo religioso, como la ironía demoledora de **André Gide** (*Los sótanos del Vaticano*, 1914) o el **ateísmo existencialista**, antes estudiado.

LOS PROBLEMAS RELIGIOSOS Y EXISTENCIALES EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Como vimos, España no estuvo al margen de la crisis de fin de siglo. Y así, vimos en el **Modernismo** un *malestar vital*, una desazón «romántica» y una *angustia* que encontraba honda expresión, por ejemplo, en el Rubén de 1905 (reléase el poema *Lo fatal*). O en **Antonio Machado**, cuya poesía de *Soledades* gira —como veremos— en torno al sentido de la vida, al tiempo, a la muerte, y expresa «la vieja angustia / que hace el corazón pesado», la angustia de quien camina perdido, «siempre buscando a Dios entre la niebla».

El Greco es un pintor admirado por los noventayochistas. Su visión trascendente de la vida nos recuerda las inquietudes espirituales de ciertos escritores de comienzos del siglo xx.

- Pero, a la vez que en Machado, es en los **noventayochistas** en quienes alcanzan un intenso desarrollo los problemas existenciales, hasta el punto que —según se dijo— se les consideró como *precursores del existencialismo europeo* (así piensa, por ejemplo, un hispanista inglés como Donald Shaw).

Como primeras manifestaciones de tales inquietudes, son significativas *tres novelas de 1902*: *Camino de perfección* de **Baroja**, *La voluntad* de **Azorín** y *Amor y pedagogía* de **Unamuno**. Rasgo común a las tres es «una introspección angustiada» (Mainer). Fernando Osorio, el personaje barojiano, busca en vano algo que dé sentido a la vida. Al protagonista de *La voluntad* le domina «la inexorable marcha de nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada». En la desesperación desemboca también el Apolodoro de *Amor y pedagogía*. A los tres es común eso que nuestros autores llaman ya «angustia vital» o «angustia metafísica».

- Estrechamente ligadas a este talante se hallan las **actitudes ante lo religioso**. Los noventayochistas habían caído de jóvenes en un total agnosticismo y en una abierta oposición al catolicismo tradicional y a la alianza del clero español con los sectores más conservadores. Con el tiempo, algunos modificarían más o menos sus actitudes.

Azorín derivó primero hacia un sereno escepticismo (a la manera de su admirado Montaigne); luego, a un vago deísmo. Las dudas y la incertidumbre sobre el sentido de la vida están presentes en su época central. Pero la angustia dejará paso a una suave melancolía con la que contempla fluir el tiempo e intenta apresarlos literariamente en el paisaje, en los viejos pueblos... En su vejez, en fin, proclamó «un catolicismo firme, limpio, tranquilo».

Ramiro de Maeztu experimenta un cambio más temprano y más radical: hacia 1920 ha pasado ya a posturas católicas tradicionales, coherentes con sus nuevas ideas políticas (Cf. CAP. 4a).

Baroja, en cambio, seguiría manteniendo toda su vida un radical escepticismo y una incurable «dogmatofagia», como él diría. Insistiremos en ello al estudiar su obra y, en especial, *El árbol de la ciencia*, acabada síntesis de su visión de la existencia.

Y queda **Unamuno**, en quien los conflictos religiosos y existenciales alcanzan la máxima agudeza y dramatismo. Le dedicaremos en seguida un estudio especial (al que servirán de preludio los textos que insertamos en Documentos, III-V).

NOTA SOBRE LOS CONFLICTOS RELIGIOSOS Y EXISTENCIALES EN LA LITERATURA POSTERIOR

Como complemento, anticiparemos unas brevísimas referencias a la presencia de los temas expuestos en ulteriores corrientes y autores de los que nos ocuparemos en su momento.

- El temple intelectual de la **generación del 14** (la de Ortega) no favorece el desarrollo de aquellos conflictos, aunque lo religioso aparece en alguna obra de Gabriel Miró (sólo años más tarde escribiría Juan Ramón Jiménez los poemas de la serie *Dios deseado y deseante*).

- Tampoco será frecuente la temática religiosa en el **«grupo poético de 1927»**, con la excepción de Gerardo Diego (y la posterior de Dámaso Alonso). En cambio, en una línea de **malestar existencial** se sitúan el sentimiento de frustración permanente en Lorca, la angustia que nutre *Sobre los ángeles*, de Alberti, la desolación de Cernuda, en permanente conflicto entre la realidad y el deseo, etc. Tras la «poesía pura», se ha producido una re-humanización de la lírica, en la que se situará igualmente el vitalismo trágico de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández.

- **En la primera etapa de la posguerra** -como dijimos- los tonos angustiados dominan. Lo religioso está muy presente. Las convicciones firmes aparecen en la llamada **«poesía arraigada»** (Rosales, Panero, Vivanco...); los acentos dramáticos y a menudo desesperanzados caracterizan a la **«poesía desarraigada»**, presidida -como es sabido- por el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* (1944), y en la que se inscriben los primeros libros de versos de Blas de Otero, de Crémer, de Nora, etc.

A propósito de esta tendencia, se habla ya por entonces de **«literatura existencialista»**, denominación que se hizo extensiva a las novelas iniciales de Cela, de Carmen Laforet y otros, así como a los comienzos teatrales de Buero o de Sastre. La problemática religiosa, en fin, estará especialmente presente en un vigoroso novelista, Castillo Puche, y otros.

DOCUMENTOS Y TEXTOS

I EL ESCEPTICISMO DE AZORÍN

- *Durante una visita a Toledo, Antonio Azorín -el protagonista de La voluntad (1902), cuyo apellido tomaría como seudónimo José Martínez Ruiz, su autor- hace unas reflexiones sobre la religiosidad española. Junto al escepticismo del autor y a su crítica del catolicismo de la época, nótese el respeto por la espiritualidad del Siglo de Oro.*

Amplios de espíritu, flexibles, comprensivos, eran Fray Luis de Granada, Fray Luis de León. Melchor Cano. [...] El catolicismo de ahora es cosa muy distinta, está en oposición abierta con esta tradición simpática, que ya se ha perdido por completo entre

las clases superiores [...] ¡Las clases superiores! No hay hoy en España ningún obispo inteligente; yo leo desde hace años sus pastorales y puedo asegurar que no he repasado nunca escritos tan vulgares, torpes, desmañados v antipáticos. ¡Son la ausencia total de arte y de fervor! [...]

Azorín se levanta de la mesa. «El catolicismo en España es pleito perdido: entre obispos cursis y clérigos patanes acabarán por matarlo en pocos años.» Azorín sale a la plaza de Zocodover y da una vuelta por los clásicos soportales. La noche está templada. Los escaparates pintan sobre el suelo vivos cuadros de luz; en el fondo de las tiendas, los viejos mercaderes -como en los cuadros de Marinus- cuentan sus monedas, repasan sus libros. La plaza está desierta; de cuando en cuando pasa una sombra que se detiene un momento ante las vitrinas repletas de mazapanes, luego continúa y desaparece por una callejuela. «Éste es un pueblo feliz -piensa Azorín-; tiene muchos clérigos, tiene muchos militares, van a misa, creen en el demonio, pagan sus contribuciones, se acuestan a las ocho... ¿Qué más pueden desear? Tienen la felicidad de La Fe, y como son católicos y tienen horror al infierno, encuentran doble voluptuosidad en los pecados que a los demás mortales, escépticos de las chamusquinas eternas, apenas nos enardecen.»

Azorín, *La voluntad*. 2ª parte. cap. IV.

II LA «DOGMATOFAGIA» DE BAROJA

• **Dogmatofagia** es el título del breve apunte que reproducimos a continuación. Corresponde al capítulo I del libro *autobiográfico Juventud, egolatría* (1917).

A mí, cuando me preguntan qué ideas religiosas tengo, digo que soy agnóstico -me gusta ser un poco pedante con los filisteos; ahora voy a añadir que, además, soy dogmatófago.

Mi primer movimiento en presencia de un dogma, sea religioso, político o moral, es ver la manera de masticarlo y digerirlo.

El peligro de este apetito desordenado de dogma es gastar demasiado jugo gástrico y quedarse dispéptico para toda la vida.

En esto mi inclinación es más grande que mi prudencia. Tengo una dogmatofagia incurable.

III UNAMUNO: EL SENTIMIENTO TRÁGICO Y EL IRRACIONALISMO

• Los textos que siguen serán una buena preparación para el estudio de *San Manuel Bueno, mártir*; pero deben leerse también aunque no se estudie dicha obra. Comencemos por tres fragmentos correspondientes a *Del sentimiento trágico de la vida* que plantean el contenido y la orientación fundamentales del pensamiento unamuniano.

[1] Ya dijo no sé dónde otro profesor, el profesor y hombre Guillermo James, que Dios para la generalidad de los hombres es el productor de inmortalidad. Sí, para la generalidad de los hombres, incluyendo al hombre Kant, al hombre James y al hombre que traza estas líneas que estás, lector, leyendo.

Un día, hablando con un campesino, le propuse la hipótesis de que hubiese, en efecto,

un Dios que rige Cielo y Tierra, Conciencia del Universo, pero que no por eso sea el alma de cada hombre inmortal en el sentido tradicional y concreto. Y me respondió: «Entonces, ¿para qué Dios?» Y así se respondían en el recóndito foro de su conciencia el hombre Kant y el hombre James. Sólo que al actuar como profesores tenían que justificar racionalmente esa actitud tan poco racional. Lo que no quiere decir, claro está, que sea absurda.

Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real, racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre irracionalidades.

[2] No quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso no sea sino poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso. El divino Platón, después que en su diálogo *Fedón* discutió la inmortalidad del alma -una inmortalidad ideal; es decir, mentirosa-, lanzóse a exponer los mitos sobre la otra vida, diciendo que se debe mitologizar. Vamos, pues, a mitologizar.

El que busque razones, lo que estrictamente llamamos tales, argumentos científicos, consideraciones técnicamente lógicas, puede renunciar a seguirme. En lo que de estas reflexiones sobre el sentimiento trágico resta, voy a pescar la atención del lector a anzuelo desnudo, sin cebo; el que quiera picar que pique, mas yo a nadie engaño. Sólo al final pienso recogerlo todo y sostener que esta desesperación religiosa que os decía, y que no es sino el sentimiento mismo trágico de la vida, es, más o menos velada, el fondo mismo de la conciencia de los individuos y de los pueblos cultos de hoy en día; es decir, de aquellos individuos y de aquellos pueblos que no padecen ni de estupidez intelectual ni de estupidez sentimental.

Y es ese sentimiento la fuente de las hazañas heroicas.

[3] Y el que me siga leyendo verá también cómo de este abismo de desesperación puede surgir esperanza, y cómo puede ser fuente de acción y de labor humana, hondamente humana, y de solidaridad y hasta de progreso, esta posición crítica. El lector que siga leyéndome verá su justificación pragmática. Y verá cómo para obrar, y obrar eficaz y moralmente, no hace falta ninguna de las dos opuestas certezas, ni la de la fe, ni la de la razón, ni menos aún —esto en ningún caso— esquivar el problema de la inmortalidad del alma o deformarlo idealísticamente, es decir, hipócritamente. El lector verá cómo esa incertidumbre, y el dolor de ella y la lucha infructuosa por salir de la misma, puede ser y es base de acción y cimiento de moral¹.

IV UNAMUNO: SED DE ETERNIDAD, HAMBRE DE DIOS

De la misma obra (*Del sentimiento trágico de la vida*) es esta página clave, tanto por su contenido como por el vibrante tono con que Unamuno clama sus eternos anhelos.

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo,

¹ En efecto. Unamuno establecía el siguiente *imperativo moral* (parafraseando a Kant): «Obra de modo que merezcas a tu propio juicio y al juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir.»

y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!

¡O todo o nada! ¿Y qué otro sentido puede tener el «ser o no ser», *To be or no to be* despiriano, el de aquel mismo poeta que hizo decir a Marcio en su «Coriolano» (V. 4) que sólo necesitaba la eternidad para ser dios: *he wants nothing of a god but eternity?* ¡Eternidad!, ¡eternidad! Éste es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres; y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él. Lo que no es eterno tampoco es real.

Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida [...].

La vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales y entrañables de la verdadera poesía. Y son dos notas que no puede sonar la una sin que la otra a la vez resuene. El sentimiento de la vanidad del mundo pasajero nos mete el amor único en que se vence lo vano y transitorio, único que rellena y eterniza la vida. Al parecer al menos, que en realidad... Y el amor, sobre todo cuando la lucha contra el destino súmenos en el sentimiento de la vanidad de este mundo de apariencias, y nos abre la vislumbre de otro en que, vencido el destino, sea ley la libertad.

¡Todo pasa! Tal es el estribillo de los que han bebido de la fuente de la vida, boca al chorro, de los que han gustado del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal.

¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!

V UNAMUNO: LA DUDA AGÓNICA

He aquí, por último, un breve fragmento de La agonía del cristianismo, con su lucha por la fe, con el conflicto entre su razón y sus anhelos.

El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y de vivir de la lucha, de la fe, es dudar. Ya lo hemos dicho en otra nuestra obra, recordando aquel pasaje evangélico que dice: «¡Creo, socorre mi incredulidad!» (Marco, IX, 23). Fe que no duda es fe muerta.

¿Y qué es dudar? *Dubitare* contiene la misma raíz, la del numeral *duo*, dos, que *duellum*, lucha. La duda, más la pascaliana, la duda agónica o polémica, que no la cartesiana o duda metódica, la duda de vida -vida es lucha-, y no de camino -método es camino-, supone la dualidad del combate.

Crear lo que no vimos se nos enseñó en el catecismo, que es la fe; creer lo que vemos -y lo que no vemos es la razón, la ciencia, y creer lo que veremos -o no veremos- es la esperanza. Y todo, creencia. Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo, como razonador, como ciudadano, mirando al presente; y dudo, lucho, agonizo como hombre, como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad.

CUESTIONES

a) ¿Qué semejanzas y, sobre todo, qué diferencias se observan en las actitudes de Azorín, Baroja y Unamuno ante lo religioso?

- b) Señalar las frases de Unamuno que caracterizan su pensamiento como irracionalista o vitalista.
- c) El tema de la inmortalidad en Unamuno.
- d) En el caso de que se escoja la lectura de *San Manuel Bueno, mártir*, se estudiarán más tarde las relaciones entre los textos de Unamuno que hemos reproducido y el problema planteado en dicha novela.

3b LA NOVELA. UNAMUNO Y SAN MANUEL BUENO, MARTIR

LIBROS DE CONSULTA: Sobre la novela de la época, se consultarán -además de las Historias de la Literatura citadas anteriormente-, las obras siguientes:

1. NORA, Eugenio de: *La novela española conemporánea*. Vol. I: 1898-1927. Madrid, Ed. Gredos. [Obra clásica sobre la cuestión, con páginas fundamentales sobre Unamuno.]
2. FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid, Gredos, 1982 [Estudio reciente con enfoques nuevos.]
3. FERRERAS, J. I.: *La novela en el siglo xx (hasta 1939)*. Madrid, Ed. Taurus [Breve y útil panorama, como los títulos siguientes.]
4. HURTADO TORRES, A.: *La novela en el siglo xx*. Madrid, Ed. Playor.
5. PONTE FAR, J. A.: *Renovación de la novela en el siglo xx: del 98 a la Guerra Civil*. Madrid, Anaya, 1991 (Bibl. Básica de Literatura).
6. VELÁZQUEZ CUETO, Gerardo: *Ganivet, Unamuno, Azorín y Maeztu*. Madrid, Ed. Cincel, 1980.

—Sobre **Unamuno** en particular, remitimos a la obra ya citada de Charles MOELLER (lección anterior), y recomendamos dos volúmenes de diversa índole:

7. VARIOS AUTORES: *Miguel de Unamuno*, edición de A. Sánchez Barbudo. Madrid. Ed. Taurus, 1974 (Col. «El escritor y la crítica»). [Excelente recopilación de estudios sobre el autor, entre ellos uno de C. Blanco Aguinaga «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno; mártir*, novela».]
8. FERREIRO, Cristina, y Eduardo GALÁN: *Claves de «San Manuel Bueno, mártir» de Miguel de Unamuno*. Barcelona, Ciclo Ed. [Minucioso y utilísimo análisis de la obra cuyo estudio se propone aquí.]

- No añadiremos aquí más títulos: nos dispensan de ello las orientaciones bibliográficas que ofrecen las ediciones recomendadas a continuación.

Ediciones de *San Manuel Bueno, mártir*:

Disponemos de dos utilísimas ediciones escolares pensadas muy especialmente para los estudiantes de este nivel: la de Jesús Carmena en la *Biblioteca Didáctica Anaya* (n.º 14) y la de Joaquín Rubio en la Col. *Castalia Didáctica* (n.º 5). Ambas incluyen introducciones, notas, cuestiones, etc.

En la novela de la primera generación del siglo, destacan, por supuesto, **Unamuno**, **Baroja** y **Valle-Inclán**. A los dos primeros los estudiamos especialmente en este capítulo; de la novela de Valle se hablará en otro capítulo (aunque hayamos de centrarnos en su teatro). A

continuación, comenzaremos por trazar un breve panorama de la narrativa del momento.

PERVIVENCIA DEL REALISMO Y DEL NATURALISMO

La estética realista -con sus toques naturalistas- penetra en los primeros años del siglo xx, Junto al famoso Blasco Ibáñez, cabe aludir a los representantes de la llamada «novela exótica», a algunos novelistas «críticos» o «regeneracionistas» y a algún «raro» como Alejandro Sawa.

• **Vicente Blasco Ibáñez** (1867-1928), como dijimos, ha sido vinculado a la generación del 98 (al menos, en su etapa juvenil), atendiendo a su edad y a su inconformismo ideológico (tal es la tesis de Blanco Aguinaga). Con todo, sigue siendo nuestro novelista más cercano a la ortodoxia naturalista: se le llamó «el Zola español» y, en efecto, comparte con el novelista francés un afán revolucionario, la predilección por la pintura de los ambientes sórdidos, la crudeza de los temas y cierta preocupación por las taras hereditarias. Si bien se le han reprochado descuidos en la composición y el estilo, tiene a su favor la viveza colorista de sus pinceladas descriptivas y, en general, el vigor con que captó el mundo rural de sus tierras valencianas. Así es en sus mejores novelas: *Arroz y tartana* (1894), *La barraca* (1894), *Entre naranjos* (1900), *Cañas y barro* (1902)... Éstos y algún otro título: (*Sangre y arena*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*) le dieron una inmensa fama internacional.

Ilustración: Pescadoras valencianas, *Joaquín Sorolla*. *La luz y el ambiente mediterráneo estimulan la creación pictórica de Sorolla así como la narrativa de Blasco Ibáñez.*

• Son muchos los autores de estirpe realista hoy olvidados. Sólo mencionaremos algunos, especialmente aquellos que van a ofrecernos algún contacto curioso con los grandes autores que estudiaremos más tarde.

- Se dio el nombre de «**novela erótica**» a obras de tipo naturalista especialmente preocupadas por las realidades del sexo. En tal línea se inscriben Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Antonio Noyos y Vinent, entre otros. Cabe destacar a **Felipe Trigo** (1864-1916), que aporta unas inquietudes progresistas y un alcance crítico, sobre todo en ciertas novelas de ambiente rural, como *Jarrapellejos* (1914), recientemente resucitada por el cine.

- La postura crítica de corte «**regeneracionista**» está presente en otros autores como Ciro Bayo (que inspirará un personaje de Valle-Inclán), Cigés Aparicio (cuya novela *El vicario*, de 1905, guarda cierta relación con el *San Manuel* de Unamuno), Eugenio Noel, etc.

- Curiosa es la figura del sevillano **Alejandro Sawa** (1862-1909), acabado ejemplar de la bohemia en París o en Madrid, «genio» fracasado, rebelde anarcoide... Escribió novelas naturalistas que no merecen recordarse e incorporó luego elementos simbolistas. Es interesante *Iluminaciones en la sombra*, publicada póstuma (1910) con un prólogo de Rubén Darío, conjunto de reflexiones y recuerdos curiosos, y con algunos chispazos de estilo que sorprenden. Pero si nos hemos detenido en él es sobre todo porque se trata del escritor que inspiró el personaje de Villasús en *El árbol de la ciencia* y -nada menos- el Max Estrella de *Luces de bohemia*. Téngase en cuenta.

UNA NUEVA NARRATIVA

El despegue del Realismo decimonónico irá unido, claro es, a las inquietudes modernistas. El mismo **Rubén Darío** había dado ejemplo de renovación de la prosa en los *Cuentos* que escribió desde sus comienzos. Su influjo llega entretelado con el de ciertos escritores extranjeros, como el francés **Barbey D'Aurevilly**, el decadentista italiano **Gabriele D'Annunzio** o el gran novelista portugués **José María Eça de Queiroz** (a quien tradujo Valle). A todos ellos les animaban análogos propósitos de construir **una prosa de arte**.

Ese mismo propósito se apreciará, por ejemplo, en los relatos iniciales de Valle-Inclán (recogidos en libros como *Femeninas*, de 1895, y otros posteriores), e incluso en algunos de los cuentos del primer libro de Baroja (*Vidas sombrías*, 1900).

• Pero, sobre todo, hemos de referirnos de nuevo a **las novelas de 1902** que ya citamos como reveladoras de una nueva sensibilidad. Ahora, hemos de destacar en ellas su **novedad artística**. Se trataba -recordemos- de *La voluntad* de **Azorín**, *Amor y pedagogía* de **Unamuno** y *Camino de perfección* de **Baroja**, a las que ahora añadimos -y en lugar de honor- la *Sonata de otoño* de **Valle-Inclán**. Feliz coincidencia la de tales títulos en un mismo año... Desde el punto de vista que aquí nos interesa, las cuatro novelas representan **una ruptura con la narrativa realista**, lo cual se manifiesta fundamentalmente en dos aspectos:

a) *Irrupción del subjetivismo*: ya no satisface la reproducción pura de la realidad, sino su reflejo en el individuo y los procesos que desencadena en la conciencia. Dicho de otro modo, la realidad quedará fuertemente teñida por la sensibilidad personal. Y ello mediante un empleo especial del lenguaje, lo que nos conduce al segundo aspecto.

b) *Una clara preocupación artística*, aunque más o menos intensa según los casos (máxima en Valle, aparentemente menor en Baroja). Los cuatro autores afrontan el relato como arte, con el propósito de renovar no sólo *el estilo* (de lo que ya hemos hablado) sino también *las estructuras narrativas*, las técnicas de la novela.

Tendremos ocasión de insistir en todo ello al estudiar la narrativa de Unamuno, Baroja y Valle-Inclán. Hablemos un poco del cuarto autor.

AZORÍN Y LA NOVELA

1. Vida y personalidad. La vida de José Martínez Ruiz (nacido en Monóvar, Alicante, en 1873, y muerto en Madrid en 1967) transcurrió apacible, tras una juventud exaltada, como sabemos. Cursó estudios de Derecho en Valencia, Granada y Madrid, pero se dedicaría toda su vida al periodismo. Desde 1904 utiliza el seudónimo de *Azorín* (nombre del protagonista de sus primeras novelas).

Ya nos es conocida la evolución de sus **ideas políticas y religiosas**, desde su anarquismo juvenil al conservadurismo de su madurez (en las filas del partido conservador fue diputado y subsecretario de Instrucción pública). Su *filosofía* -si así puede llamarse- se centra cada vez más en una obsesión por el Tiempo, por la fugacidad de la vida... Pero no se hallará en Azorín el patetismo de Unamuno o la angustia de Machado, sino una íntima tristeza, una melancolía que fluye mansamente, unida a un anhelo de apresar lo que permanece por debajo de lo que huye, o de fijar en el recuerdo las cosas que pasaron. En suma, será Azorín un contemplativo y un espíritu nostálgico que vive para evocar.

2. Obra. Es, ante todo, *un ensayista magistral*, uno de los grandes renovadores del género en nuestro siglo. Aparte sus muchos artículos de *crítica literaria*, son inolvidables sus libros

compuestos de *evocaciones de las tierras y los hombres de España*. Es un sector esencial de su obra que estudiaremos. Asimismo, sus intentos teatrales serán recordados en otras páginas. Centrémonos en su narrativa.

3. Las novelas. Puesto que Azorín figura entre los renovadores del arte del relato, ¿en qué consiste su *novedad*? Ante todo, en que en sus obras se difumina la frontera entre novela y ensayo, por un acercamiento de la primera hacia el segundo. En efecto, aunque unos quince libros suyos llevan el subtítulo de «novela», apenas se distinguen a veces de sus ensayos. Pierde importancia lo que tradicionalmente había sido el eje de la novela: *el argumento*. La trama argumental es tan tenue que más parece un pretexto para hilvanar pinturas muy azorinianas de ambientes, o para sustentar una galería de personajes sensibles, dolientes, extraños o fracasados. Y en todo ello aflora su peculiar visión de la vida, esa típica desazón existencial (su «dolorido sentir»), o su no menos característica visión de España.

• Citemos algunos títulos. Los tres primeros, cuyo protagonista le proporcionó el seudónimo, tienen carácter autobiográfico: son *La voluntad*, tan citada (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Su producción narrativa se reanuda más tarde con obras en las que somete a personal revisión ciertos tipos literarios (*Don Juan*, 1922; *Doña Inés*, 1925) o presenta a nuevos personajes melancólicos y sensitivos (*María Fontán*, 1943; *Salvadora de Olbena*, 1944. ..).

4. El estilo. En sus novelas, como en sus ensayos, el lenguaje pasa a primer término. Son bien patentes en Azorín los dos rasgos de la nueva novela antes señalados: la *voluntad artística* y el *subjetivismo*. Él mismo afirmó que «el estilo de un artista está íntimamente ligado a su espíritu; son una misma cosa». Su lengua, en efecto, es consustancial con su manera de ver y de sentir: un estilo que fluye lento, melancólico, con un lirismo contenido. Sus cualidades proverbiales son la *precisión* y la *claridad*. De ahí el empleo de *la palabra justa y la frase breve*, con su andadura inconfundible y su impresión de pulcritud, de tersura.

En sus *descripciones*, se observa *una técnica miniaturista*, por la atención al detalle revelador, a lo que él llamaba «primores de lo vulgar», de los que sabe extraer hondas sugerencias. Le caracteriza, en fin, una inmensa *riqueza de vocabulario*, como producto de aquella *búsqueda de palabras olvidadas* tan propia de los noventayochistas y de la que ya vimos un ejemplo páginas atrás. Por lo demás -y aparte alguna otra muestra que aún veremos-, remitimos a los textos.

UNAMUNO

Miguel de Unamuno y Jugo nació en Bilbao en 1864. Entre sus recuerdos de infancia destacan los de la guerra carlista. Estudió Filosofía y Letras en Madrid y, tras varios fracasos, ganó en 1891 la cátedra de Griego en la Universidad de Salamanca, de la que sería elegido rector en 1901. Fueron frecuentes sus viajes y andanzas por España, pero residió en Salamanca sin más paréntesis que el destierro de 1924 a 1930, en Fuerteventura y en Francia, como consecuencia de su oposición a la dictadura del general Primo de Rivera. Tras la caída de éste, vuelve triunfalmente a España. Fue diputado durante la República y manifestó una actitud cambiante ante el levantamiento militar del 36. Pero su postura definitiva ante las fuerzas de Franco (con su famosa frase «Venceréis pero no convenceréis»), le valió ser destituido y confinado en su domicilio, donde murió repentinamente el último día de 1936.

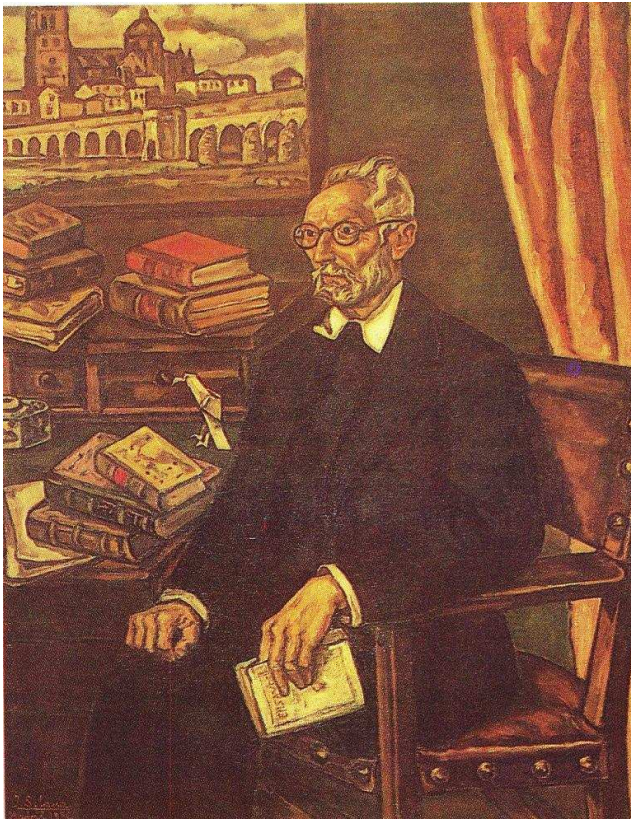
• Tras estos datos escuetos, hay **una personalidad fortísima y desgarrada**, y una vida de intensa actividad intelectual, de incesante lucha. Unamuno se definió a sí mismo como «un hombre de contradicción y de pelea [...]; uno que dice una cosa con el corazón y la contraria con la cabeza, y que hace de esta lucha su vida». Vivió, ante todo, en perpetua lucha consigo mismo, sin encontrar nunca la paz («la paz es mentira», dijo en más de una ocasión). Y en lucha también con los demás, contra la «trivialidad» de su tiempo, en un tremendo esfuerzo por sacudir las conciencias, por inquietarlas, por sacarlas de cualquier rutina (aunque también pudo adoptar una actitud opuesta -siempre la contradicción-, como nos mostrará *San Manuel Bueno, mártir*).

• Su **evolución ideológica** merece ser precisada. Tras varias crisis juveniles (1881, 1890), perdió la fe. En 1892 manifiesta ideas socialistas y estará afiliado al PSOE de 1894 a 1897. Pero ya en 1895 expresa algunas reservas significativas: «Sueño -escrible a Clarín- con que el socialismo sea una verdadera reforma religiosa, cuando se marchite el dogmatismo marxiano.» Una nueva crisis, en 1897, lo hunde en el problema de la muerte y de la nada. Abandona entonces su militancia política y, cada vez más, volverá los ojos hacia los problemas existenciales y espirituales, aunque sin dejar nunca su preocupación por España. De 1897 son estas palabras suyas: «Del seno mismo del problema social resuelto (¿se resolverá alguna vez?), surgirá el religioso: *la vida ¿merece la pena ser vivida?*».

De su permanente debatirse entre la fe y la incredulidad, de su «agonía» y su angustia nos habla toda su obra y, de modo particular, la novelita cuyo estudio se propone.

La obra. Los grandes temas.

Como es sabido, cultivó Unamuno todos los géneros. Y todos ellos están recorridos por sus dos grandes ejes temáticos: *el problema de España y el sentido de la vida humana*.



Miguel de Unamuno de *Gutiérrez Solana*.

PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA EN UNAMUNO

El pensamiento «existencial» cobra en Unamuno acentos muy personales, dentro de su generación, a la vez que lo sitúa en la primera línea de la filosofía española contemporánea. Pero advertamos, ante todo, que Unamuno no es un pensador sistemático: sus reflexiones - con sus vaivenes y sus contradicciones- se esparcen en ensayos, poemas, novelas o dramas. Tal dispersión corresponde, sin duda, a su orientación filosófica: su pensamiento está en la línea de un vitalismo influido sobre todo por Kierkegaard; es un «pensamiento vivo», frente a lo que él llamó la «ideocracia» racionalista. Refirámonos a sus grandes ensayos.

- El libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) contiene algunas de las formulaciones más intensas de tal pensamiento. Arranca -significativamente- de la realidad del **«hombre de carne y hueso»** y de sus anhelos. Ante todo, las ansias contradictorias de *serse* y de *serlo todo*: es decir, entre escoger en una sola dirección la propia personalidad y ahondar en ella o volcarse hacia todas las posibilidades, hacia Todo (o el Todo). Es el anhelo de «ser cada uno lo que es, siendo a la vez todo lo que es», pretensión que él llama «la divinización de todo» (y que anticipa curiosamente aquella «pasión inútil» de Sartre que era el deseo de «ser Dios»). Sobre este punto, es elocuente el texto IV que figura entre los “Documentos”.

A esas ansias de plenitud se opone la amenaza de *la Nada*: el posible «anonadamiento» tras la muerte. Y surge entonces la angustia, como un despertar a la condición trágica del hombre.

La inmortalidad, en efecto, es la gran cuestión de que depende el sentido de nuestra existencia: «Si el alma no es inmortal -dice-, nada vale nada, ni hay esfuerzo que merezca la pena.» Tal es su «idea fija, monomaniaca», como dirá en el prólogo a *Niebla*.

De ahí su **«hambre de Dios»**, que es la necesidad de un Dios «garantizador de nuestra inmortalidad personal». Pero *la razón*, por un lado, le niega la esperanza; aunque, por otro, *su corazón* se la imponga desesperadamente. Tales son los anhelos y los conflictos que le arrancan gritos tan angustiosos como los que contiene el texto citado: «¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser...! [...] ¡Ser siempre! ¡Ser Dios!».

- Años más tarde escribe Unamuno *La agonía del Cristianismo* (1925). La palabra *agonía* está tomada aquí en su sentido etimológico de «lucha». El libro -dice al autor- trata de «mi agonía, mi lucha por el Cristianismo, la agonía del Cristianismo en mí, su muerte y su resurrección en cada momento de mi vida íntima». Tras estas palabras está su personal Cristianismo, vecino al protestantismo, presidido por su apasionado amor hacia Cristo y por su «querer creer».

- Estas preocupaciones estarán presentes en muchos de sus cientos de **ensayos** y artículos (véase los fragmentos de su artículo «La vida es sueño», recogido al final del Cap. 4a).

- Los mismos temas nutren buena parte de su extensa obra poética, que constituye una biografía de su espíritu, con sus anhelos y sus tormentas. Así desde las *Poesías* de 1907 hasta el *Cancionero* póstumo, pasando por *El Cristo de Velázquez* (1920), en donde vuelca su pasión por Jesús. Su vigoroso temperamento explica el ritmo áspero de su lírica y su índole irreductible a cualquier moda del momento, por lo que no sería apreciada hasta años más tarde.

- También le atrajo el teatro, por las posibilidades que le ofrecía de una presentación directa de los conflictos íntimos. Es lo que intentó, con limitado acierto, en obras como *Fedra*, *Sombras de sueño*, *El otro*, etc.

Pero pasemos ya a su obra narrativa.

Novelas y nivolas

Como es sabido, figura Unamuno entre los más decididos renovadores de la novela a principios de siglo, y ello sobre todo por su propósito de hacer de ella -precisamente- un cauce adecuado para la expresión de los conflictos existenciales.

- Comenzó, sin embargo, por una novela histórica -«intrahistórica»- sobre la última guerra carlista: *Paz en la guerra* (1897). Es una obra espléndida, de amplias dimensiones, que requirió más de doce años de preparación. Por ello decía Unamuno que era tarea de «novelista *ovíparo*» (el que «incuba» largamente su creación). Pero pronto pasó a ser un «novelista *vivíparo*», es decir, de parto rápido, que escribe «a lo que salga», cuyas novelas se van haciendo al escribirlas, aunque partiendo, por supuesto, de una idea central.

Su primera novela de esa línea es *Amor y pedagogía* (1902), a cuya significación y novedad ya hemos aludido. Es ya una «novela de ideas». Nos presenta en ella a don Avito Carrascal, quien, partiendo de bases racionalistas y positivistas, se propone educar «científicamente» a su hijo Apolodoro, para hacer de él un genio. Pero tal «experimento» producirá una criatura desgraciada, angustiada, que acabará suicidándose. La lección -muy característica del vitalismo unamuniano- es que la vida se resiste a dejarse encorsetar por las teorías racionales.

- Las novedades formales de la obra hicieron decir a ciertos críticos que aquello no era propiamente una novela. Por ello, con actitud desafiante, Unamuno subtitularía *nivola* a su siguiente obra narrativa: *Niebla* (1914), sin duda, su obra maestra en el género. Es famoso el pasaje en que Agustín, el «ente de ficción», se enfrenta con el propio autor, que había previsto su muerte, para gritarle: «¡Quiero vivir, quiero ser yo!» (y poniendo en duda, luego, la «realidad» del propio Unamuno).

- Desde entonces, los protagonistas unamunianos son exactamente «*agonistas*», esto es, hombres que luchan anhelosos de «serse», que se debaten contra la muerte y la disolución de su personalidad. Junto a ello, habrá otros dramas, otros conflictos. Así, *Abel Sánchez* (1917) habla de la envidia, del odio, del «cainismo». *La tía Tula* (1921) gira en torno al sentimiento de maternidad, uno de los anhelos esenciales para el autor. Escribió, además, cuentos y novelas cortas, como *Tres novelas ejemplares* (1920) y la que estudiaremos en especial.

- En cuanto a las **novedades técnicas** de sus novelas (o «nivolas»), sólo destacaremos de momento lo siguiente: la *soltura constructiva*, propia de esa creación «vivípara»; la *parquedad descriptiva* (el relato se centra en las almas); y la importancia que adquieren los *diálogos* (y ciertos *monólogos* que Unamuno llamaba «autodiálogos») por los que fluyen los más dramáticos debates.

El Estilo de Unamuno

Pocos estilos son tan plenamente «el hombre» como el de Unamuno. Su expresión refleja los rasgos que hemos señalado en su personalidad. Es una lengua de luchador intelectual: vehemente, incitante. Un estilo despegado de viejas retóricas, aunque con su «retórica» personal. Quiere Unamuno un estilo desnudo, frente a los estilistas que lo visten de galas (y a quienes llama «sastres de la literatura»).

Busca la densidad de ideas, la intensidad emotiva o la exactitud plástica; no la elegancia. De ahí su permanente lucha con el idioma, para plegarlo a su pensamiento, hasta conseguir -como él decía- «una lengua seca, precisa, rápida, sin tejido conjuntivo..., caliente».

Sus contradicciones internas se reflejan -como veremos- en su gusto para las paradojas y por las antítesis. Su horror a la rutina le lleva a dar nuevos sentidos a las palabras o a revitalizar los primitivos (como en el caso de *agonía*), apoyándose en sus conocimientos de filólogo («Filosofía es filología», dijo). En fin, es Unamuno -junto a Azorín- un buen exponente de aquel rasgo típico que era la búsqueda de palabras rústicas y terruñeras, que en él llegan a ser aptas para la expresión de las más graves ideas.

SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR

Esta novela corta es considerada por no pocos críticos como la más característica y perfecta dentro de la narrativa del autor. En su prólogo dijo Unamuno: «Tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana.» Por su fecha (1930), recoge las reflexiones del Unamuno viejo ante problemas que no habían dejado de atenzarle.

• Como ya sabemos, precisamente en 1930 regresa Unamuno de su destierro. Su primera intención es entrar en la liza política, entregarse de nuevo a la tarea regeneradora de España, tras el paréntesis de la dictadura. Pero he aquí unas palabras suyas de aquel año:

«Volví para reanudar aquí, en el seno de la patria, mis campañas civiles o, si se quiere, políticas. Y mientras me he zahondado' en ellas, he sentido que me subían mis antiguas, o mejor dicho, eternas congojas religiosas, y en el ardor de mis pregones políticos me susurraba la voz aquella que dice: *Y después de esto, ¿para qué todo?, ¿para qué?* Y para aquietar esa voz o a quien me la da, seguía perorando a los creyentes en el progreso y en la civilidad y en la justicia, y para convencerme a mí mismo de sus excelencias.»

[*zahondar* es «ahondar en la tierra» o «hundir los pies en ella»; he aquí una de esas palabras que Unamuno toma del pueblo y utiliza tan personalmente.]

Poco después de escribir estas palabras, escribirá *San Manuel Bueno, mártir*, en donde hallarán profundo eco tales preocupaciones. La idea de un sacerdote que pierde la fe era vieja en Unamuno (había conocido un caso tiempo atrás). Pero en la génesis de la obra inciden diversas lecturas: la ya citada de *El vicario* de Ciges Aparicio², la de una obra de Rousseau (*Profesión de fe del vicario saboyano*), etc. Pero, como ha probado S. Lupoli, Unamuno

² Manuel Ciges Aparicio (1873-1936) fue escritor, periodista y traductor español, fusilado por los sublevados a poco de comenzada la Guerra Civil. Se le considera bastante próximo al Naturalismo, al estilo de Vicente Blasco Ibáñez. En sus novelas intenta reflejar la España real y rural, mezquina, empobrecida y miserable. *El vicario* (1905) trasciende todo anticlericalismo para revelar la figura de un sacerdote preocupado realmente por las responsabilidades del hombre en sus aspectos materiales y terrenales, prefigurando el *San Manuel Bueno, mártir*, de Unamuno. En *La romería* (1911) y *Villavieja* (1914) se desvela toda la brutalidad implícita en una sociedad analfabeta y corrompida, descrita sin misticismo ni idealismo. *El juez que perdió la conciencia* (1925) es autobiográfica al revelar sus propias experiencias como candidato a las elecciones de 1923, y resulta una ilustración del regeneracionismo según Costa y su visión del caciquismo político español. Se desvela toda la rica gama de enredos, asechanzas, trucos, palos, encarcelamientos de contrarios, enchufismo, etc. en que consistía una elección para diputados, que hoy parece imposible. El final es desoladoramente pesimista. *Circe y el poeta* (1926) retrata las aventuras de un revolucionario y poeta español en el París de 1914, y no resulta una de las mejores obras de su autor. Muy diferente es su última novela, *Los caimanes* (1931), que intenta reflejar la problemática de la España rura y su envidia, mezquindad y egoísmo. Escribió también *Joaquín Costa El gran fracasado* Bilbao: Espasa Calpe, 1930.

se inspira más de cerca en una novela del italiano A. Fogazzaro, *Il Santo* (1905). Sin entrar en detalles, digamos que ambas obras desarrollan un problema semejante; los paralelismos entre los personajes y sus nombres son notables, así como los que existen entre los nombres de los pueblos, el escenario (por ejemplo, el lago), ciertos episodios, etc. La obra italiana fue para Unamuno, sin duda, una incitación irreprimible para tratar un tema muy suyo. Por lo demás, como señala el autor citado, «las dos obras son, estéticamente consideradas, muy diferentes».

Señalemos, en fin, que poco antes de escribir su novela, Unamuno había hecho un viaje al lago de Sanabria y su comarca, de donde recibió -según confiesa- otro impulso para su creación.

Argumento: Ángela Carballino escríbe la historia de don Manuel Bueno, párroco de su pueblecito, Valverde de Lucerna. Múltiples hechos lo muestran como «un santo *vivo*, de carne y hueso», un dechado de amor a los hombres, especialmente a los más desgraciados, y entregado a «consolar a los amargados y atediados, y ayudar a todos a bien morir». Sin embargo, algunos indicios hacen adivinar a Angela que algo lo tortura interiormente: su actividad desbordante parece encubrir «una infinita y eterna tristeza que con heroica santidad recataba a los ojos y los oídos de los demás».

Un día, vuelve al pueblecito el hermano de Angela, Lázaro. De ideas progresistas y anticlericales, comienza por sentir hacia don Manuel una animadversión que no tardará en trocarse en la admiración más ferviente al comprobar su vivir abnegado. Pues bien, es precisamente a Lázaro a quien el sacerdote confiará su terrible secreto: no tiene fe, no puede creer en Dios, ni en la resurrección de la carne, pese a su vivísimo anhelo de creer en la eternidad. Y si finge creer ante sus fieles es por mantener en ellos la paz que da la creencia en la otra vida, esa esperanza consoladora de que él carece. Lázaro -que confía el secreto a Ángela-, convencido por la actitud de don Manuel, abandona sus anhelos progresistas y, fingiendo convertirse, colabora en la misión del párroco. Y así pasará el tiempo hasta que muere don Manuel, sin recobrar la fe, pero considerado un santo por todos, y sin que nadie -fuera de Lázaro y de Angela- haya penetrado en su íntima tortura.

Más tarde morirá Lázaro. Y Angela se interrogará acerca de la salvación de aquellos seres queridos.

Temas. Alcance y sentido:

Hagamos sólo unas reflexiones orientadoras, que se ampliarán y precisarán en la lectura de la obra.

- Como puede verse, la novela gira en torno a las grandes obsesiones unamunianas: la **inmortalidad** y **la fe**. Pero se plantean ahora con un enfoque nuevo en él: **la alternativa entre una verdad trágica y una felicidad ilusoria**. Y Unamuno parece optar ahora por la segunda (todo lo contrario de lo que harían existencialistas como Sartre o Camus). Así, cuando Lázaro dice: «La verdad ante todo», don Manuel contesta: «Con mi verdad no vivirían.» Él quiere hacer a los hombres felices. «Que se sueñen inmortales.» Y sólo las religiones -dice- «consuelan de haber tenido que nacer para morir».

Incluso disuade a Lázaro de trabajar por una mejora social del pueblo, arguyéndole: «¿Y no crees que del bienestar general surgirá más fuerte el tedio de la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo. [Se trata, por supuesto, de palabras de Marx.] Opio... Opio... Opio, sí. Démosle

opio, y que duerma y que sueñe.»

Según esto, el autor estaría polarmente alejado no sólo de los ideales sociales de su juventud, sino también de aquel Unamuno que quería «despertar las conciencias», que había dicho que «la paz es mentira», que «la verdad es antes que la paz». ¿Sería definitivo este cambio? Volveremos sobre ello.

- Pero, por otra parte, *San Manuel* es también, en último término, la novela de la abnegación y del amor al prójimo. Paradoja muy unamuniana: es precisamente un hombre sin *fe* ni *esperanza* quien se convierte en ejemplo de *caridad*.
- Queda, en fin, el problema de la salvación (y volvemos al punto de partida: la inmortalidad). El enfoque de la cuestión es complejo, por la ambigüedad que introduce el desdoblamiento entre *autor* (Unamuno) y *narrador* (Ángela). Según Ángela, don Manuel y Lázaro «se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa; pero, sin creer creerlo, creyéndolo...». Tan paradójicas afirmaciones del personaje-narrador, ¿eran compartidas por el Unamuno-autor? El interrogante queda, en principio, abierto. Ciertamente es que Unamuno, en el epílogo, «toma la palabra» y, en sus reflexiones finales, podría verse una voluntariosa apuesta por la esperanza. Pero sobre esto, como sobre tantas otras cosas, merecerá debatirse más ampliamente tras la lectura de la novela.

Estructura: Aparentemente, *San Manuel Bueno, mártir* no presenta las llamativas novedades de alguna de las «novelas» anteriores; pero, tras esta primera impresión, se oculta cierta complejidad (lo ha subrayado Blanco Aguinaga). He aquí algunos puntos de estudio.

- Acabamos de hablar del **desdoblamiento entre autor y narrador(a)**. Mediante el conocido recurso del «manuscrito encontrado» (de estirpe cervantina), Unamuno interpone una narradora entre él y el lector. Quiere esto decir que todo nos llega desde **el punto de vista** de Ángela; de ahí que -según hemos apuntado- una serie de cosas queden a la discusión o la reflexión de los lectores.

- En cuanto a su **estructura externa**, la novela está dividida en 25 *fragmentos* que llamaremos **secuencias** (van sin numerar en las ediciones normales; pero, para el estudio, será útil numerarlas). Las 24 primeras secuencias son el relato de Ángela; la última es una especie de *epílogo* del autor.

- Si atendemos a la **estructura interna** (desarrollo de la «historia»), cabe distinguir tres partes:

I. Secuencias 1-8. Son las noticias preliminares sobre don Manuel, que Ángela nos transmite de oídas o partiendo de ciertas notas de su hermano.

II. Secuencias 9-20. Es el cuerpo central del relato, a partir del regreso al pueblo de Ángela, primero, y de Lázaro, después. Con ello, la narración recibe un *nuevo impulso* que nos lleva hasta el descubrimiento del secreto del «santo». Termina esta parte con la muerte del sacerdote.

III. Secuencias 21-25. Final del relato de Ángela y «epílogo» del autor.

- Una cuestión particular dentro de la estructura interna es **el tiempo**. A lo largo de la lectura, se irán observando todas aquellas anotaciones con las que se nos da la idea del paso de los años (en particular, las que se refieren a la edad de Ángela). Por lo demás, y entre otras cosas, es curioso señalar la existencia de algunas *elipsis narrativas* o «saltos en el tiempo» (véanse las frases iniciales de las secuencias 10 y 18).

Arte del relato. Aspectos técnicos.

Por encima de todo, hay que subrayar **el arte del relato**: la maestría, la firmeza de pulso con que Unamuno conduce la narración. Durante la *primera parte*, vamos asistiendo a una *caracterización progresiva* del personaje central, mediante un hábil engarce de anécdotas. Pronto, sin embargo, comienza el autor a intrigarnos, a hacernos entrever algo oculto en el sacerdote. Tras el nuevo impulso narrativo con que pasamos a la *segunda parte*, la intriga (la «suspensión») va en aumento; de una manera gradual -verdaderamente admirable- vamos acercándonos al secreto, cuyo descubrimiento es el momento culminante del relato. Con la misma seguridad, y a través de diálogos que ahondan en el problema, caminará la novela hacia su final.

- De pasada hemos aludido a la **caracterización del protagonista**, de cómo progresivamente va adquiriendo su talla humana, su fuerza inolvidable. Menos relieve tendrán los personajes de **Ángela** y **Lázaro**, aunque tendremos ocasión de señalar rasgos interesantes. Y también deberemos reflexionar sobre el papel de algún otro personaje, como Blasillo.

Lo que no debe pasarse por alto, en cuanto a los personajes, es el intencionado **valor simbólico de sus nombres**: el de don Manuel coincide con uno de los nombres de Cristo: Emmanuel, que significa «Dios con nosotros». Ángela significa «mensajera» (y tiene relación con la palabra «evangelista»). En cuanto a Lázaro, él mismo se relaciona explícitamente con el «resucitado» del Evangelio. Análogo simbolismo se transparenta en los nombres de lugares (Valverde de Lucerna, Renada); no insistiremos en ello.

- Más importante es la **carga simbólica** que adquieren ciertos *elementos del paisaje*: *el nogal, la montaña, el lago*. Especialmente rico y complejo- es el de este último, que refleja el cielo a la vez que esconde una aldea muerta, que invita ora a elevarse hacia lo alto, ora a hundirse fatalmente en él. Como se irá viendo, la obrita está llena de sugerencias.

- De entre las técnicas empleadas, hay que destacar **el diálogo**. Ya hemos señalado la importancia que en las novelas de Unamuno tienen los diálogos como *vehículo de las ideas*; más: como *exteriorización de los conflictos ideológicos* y de los *dramas íntimos*. Buen ejemplo de ello es la obra que estudiamos. Pero añadamos que Unamuno da también al diálogo una *función narrativa*: así, las conversaciones en que Lázaro refiere a Ángela las tribulaciones de don Manuel. Y, en relación con ello, señalemos un aspecto original: la aparición del *diálogo dentro del diálogo* (la importante secuencia 14).

- En cuanto al **estilo**, la lectura nos permitirá comprobar los rasgos ya indicados de la lengua literaria de Unamuno en toda su madurez: la intensidad emocional, la densidad de ideas, el gusto por las paradojas, etc., sin pasar por alto el lirismo de ciertos momentos.

Significación de *San Manuel Bueno, mártir*

Unas últimas reflexiones. La primera, sobre el **lugar de la obra en la trayectoria ideológica de su autor**. Antes nos preguntábamos si la tesis que se expone en la obra (la mentira consoladora antes que la verdad angustiosa) era la definitiva de Unamuno. Pues bien, sus escritos posteriores nos mostrarían que no dejó de fluctuar entre tal postura y la contraria, la de inquietar. Léase, por ejemplo el artículo *Almas sencillas* (reproducido en la edición de J. Rubio, pp. 107-109); de él son estas palabras: «Hay que despertar al durmiente que sueña el sueño que es la vida.» Por lo demás, el hecho mismo de escribir esta novela ¿no indica que Unamuno no renunciaba a «sacudir las conciencias»? La existencia misma de la obra ¿no contradice la tesis que en ella se expone? Si así es, estaríamos ante una de tantas contradicciones unamunianas.

Parecidas fluctuaciones encontraríamos en sus posturas ante las cuestiones sociales y políticas. Recuérdense, por ejemplo, sus actitudes en 1936.

- Insistiendo en fin, en la *valoración* de *San Manuel* desde un punto de vista estrictamente literario, recordaremos que, ya a su publicación, el Doctor Marañón la consideró una de las novelas más características de Unamuno y le auguró que sería una de sus obras más leídas y gustadas. Si atendemos a las opiniones de la crítica posterior - y a la presencia de la obra en el programa de este curso-, la profecía de Marañón parece haberse cumplido.

3c PÍO BAROJA Y EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

LIBROS DE CONSULTA

1. [VARIOS]: *Pío Baroja*. Edición de J. Martínez Palacio. Madrid, Ed. Taurus, 1974 (Col. «El escritor y la crítica» 1 [Amplia recopilación de estudios sobre el autor, entre ellos uno de E. INMAN FOX sobre «Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*».]
2. BASANTA, Ángel: *La novela de Baroja. El esperpento de Valle-Inclán*. Madrid, Ed. Cincel, 1980. [Excelente introducción.]
3. NORA, Eugenio de: *La novela española contemporánea. Vol. I*. Madrid, Ed. Gredos, 1973. (En el capítulo III de este primer volumen se hallará una buena visión de conjunto de las novelas de Baroja. Sobre *El árbol de la ciencia*, véase pp. 169-172.)
4. BAROJA, Pío: *Juventud, egolatría*. Madrid, Ed. Taurus, 1977 (Col. «Temas de España»). [Reedición de un libro autobiográfico de 1917. Por su contenido, así como por su brevedad y amenidad, es especialmente recomendable para abordar la personalidad y las ideas del autor.]
5. BESSER, Sergio: *El árbol de la ciencia. Pío Baroja*. Barcelona, Ed. Laia, 1983 (Guías Laia, 4). [Muy útil para este curso.]

Ediciones de «El árbol de la ciencia»:

Las ediciones más asequibles de esta novela son las de Eds. Cátedra (Letras Hispánicas, 225) Y Alianza Editorial, Madrid (Col. «El libro de bolsillo», núm. 501).

Vida y personalidad de Baroja

Nació en San Sebastián. en 1872. En Madrid estudió Medicina y se doctoró con una tesis sobre *El dolor* (preocupación significativa), pero ejerció poco tiempo como médico, en Cestona. Vuelve a Madrid para regentar la panadería de una tía suya, pero sus contactos con escritores (Azorín, Maeztu, etcétera) le llevan a entregarse de lleno a su vocación literaria. Tras una serie de colaboraciones en diarios y revistas, publica sus primeros libros en 1900.

- Sigue una etapa de intensa labor (aparte de varios viajes por España, Francia, Inglaterra, Italia). Hasta 1911, fecha de *El árbol de la ciencia*, publica -además de cuentos, artículos y

ensayos- diecisiete novelas que constituyen lo más importante de su producción (véanse más adelante títulos y fechas de sus obras).

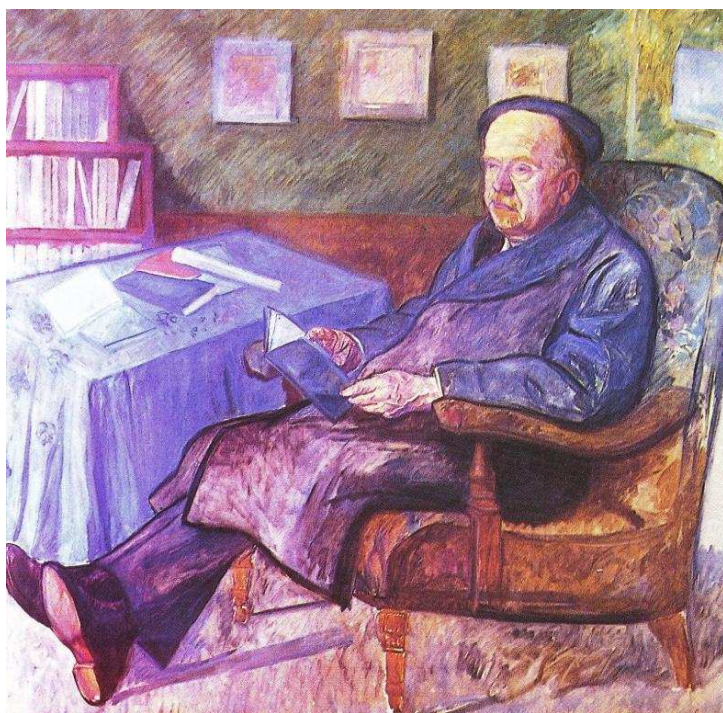
- Su fama se ha consolidado. Su vida, consagrada a escribir sin descanso, será cada vez más sedentaria. En 1935, ingresa en la Real Academia. La guerra civil le sorprenderá en el País Vasco, desde donde pasa a Francia, atemorizado por un incidente con los carlistas. En 1940, se instala de nuevo en Madrid y recupera su vida sosegada, su quehacer cotidiano. Pero su capacidad creadora va agotándose. Murió en 1956.

Fue Baroja un hombre de talento **solitario y amargado**. Él mismo (en *Juventud, egolatría*) se incluye entre quienes están, en cierto modo, «enfermos» por tener más sensibilidad de la necesaria. Y más adelante insiste en ello desde otro ángulo: sabido es que su timidez y su espíritu de independencia, más aún que su misoginia, le hicieron rechazar el matrimonio, a la vez que fustigaba el recurso a la prostitución; optó por una auto-represión a la que atribuye él mismo un «desequilibrio» y un talento de **«hombre rabioso»**.

Ello explica, en buena parte, su **pesimismo** sobre el hombre y el mundo (que en seguida veremos). Y sin embargo, Baroja es también capaz de sentir una inmensa **ternura** por los seres desvalidos o marginados. Así se observa continuamente en su obra. En cierta ocasión, confesó que no haría feliz al mundo, si para ello tuviera que hacer llorar a un niño. Y pocos como él han fustigado la **crueledad** humana.

Esto y su **absoluta sinceridad** completan los rasgos fundamentales de su temperamento. Baroja no quiere engañar ni engañarse (ya hemos visto cómo habla de sí mismo). Tal fue el código moral que aplicó hasta la exasperación; de ahí la fama de hosco y de individualista intratable que tuvo entre quienes no supieron ver el fondo desolado de su alma.

Finalmente, aunque su esperanza en una sociedad mejor fuese cada día más pequeña, sintió siempre -él, tan pacífico- una gran **añoranza de acción**. A la vida aburguesada y gris, opuso la improvisación y la energía: «No veo por qué el ideal de vida haya de llegar a una existencia mecanizada y organizada como una oficina de comercio.» En muchos de sus personajes proyectaría Baroja un ideal de «hombre de acción» que a él le hubiera gustado ser y que tanto contrasta con lo que fue su vida.



Pío Baroja por Juan de Echevarría.

Ideología y pesimismo existencial

Su concepción de la vida es inseparable de su temperamento. De sus páginas se desprenden incesantemente unas ideas sobre el hombre y el mundo que se inscriben a la perfección en la línea del **pesimismo existencial**.

- Ya hemos aludido a su *escepticismo* religioso (recuérdese su «dogmatofagia»). Pero el escepticismo preside igualmente sus restantes ideas. «No existe -dijo- verdad política y social. La misma verdad científica, matemática, está en entredicho, y si la Geometría puede tambalearse sobre las bases sólidas de Euclides, ¿qué no les podrá pasar a los dogmas éticos de la sociedad?» Son palabras muy reveladoras del desvalimiento espiritual en que la crisis de principios de siglo había sumido -como sabemos- a muchos espíritus.

- Para Baroja, **el mundo carece de sentido**. La vida le resulta **absurda** y no alberga **ninguna confianza en el hombre**. Véanse unas citas significativas que luego -al estudiar *El árbol de la ciencia*- podrán confrontarse con frases semejantes:

-«La vida es esto: crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza para con la debilidad.» (*El mundo es así*.)

-«Por instinto y por experiencia, creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmos y vanidades.» (*Memorias*.)

Ideas como éstas explican el **hastío vital** de muchos de sus personajes. Paradox siente «el cansancio eterno de la eterna imbecilidad de vivir». Y semejante desazón existencial se apoderará, como veremos, del protagonista de *El árbol de la ciencia*.

La raíz de esta concepción puede encontrarse en **Schopenhauer**, el filósofo más leído y admirado por Baroja. Un crítico alemán, H. Demuth, precisó tal afinidad de ideas: Schopenhauer definía la vida como «una cosa oscura y ciega, potente y vigorosa, sin justicia, sin fin; una fuerza movida por una corriente -la voluntad-. En vano se buscará un sentido a la vida: ciega, insensata, cruel es la vida...». Nos parece estar oyendo al mismo Baroja. (En efecto, estas palabras se citan casi textualmente en *El árbol de la ciencia*, IV, 2.)

- Su **ideología política** está marcada por el mismo escepticismo. Ya hemos aludido a sus contactos juveniles con el **anarquismo**. Todavía en 1917 (*Juventud, egolatría*) afirmaba: «Yo he sido siempre un liberal radical, individualista y anarquista.»

Pero, en realidad, del anarquismo sólo le atrajo la rebeldía, el impulso demoledor de la sociedad establecida. Más adelante, en sus *Memorias*, aclararía: «Un anarquista teórico es un iluso, un ferviente del optimismo, y yo no tengo nada de iluso ni de optimista.» Por otra parte, abominó del comunismo y del socialismo; pero también de la democracia, que le parecía «el absolutismo del número». Su escepticismo explica que llegara a proclamarse partidario de «una dictadura inteligente».

En medio de ideas tan contradictorias, acaso la definición que más le convenga sea aquella de **«liberal radical»** («Nada de dogma político», dijo). En última instancia, volvemos a su individualismo y a su nula confianza en un mundo mejor. De su sedicente anarquismo sólo queda la postura iconoclasta. De ahí que sus personajes preferidos sean **los inconformistas** del más diverso signo: así, el ya citado *hombre de acción*, que se alza contra la sociedad, aunque rara vez con éxito; pero también el *abúlico*, cuyo impulso vital ha quedado paralizado por la falta de fe en el mundo. Tal es la doble cara del héroe barojiano.

Su concepción de la novela.

Aunque confesó su escaso interés por las teorías estéticas, Baroja dedicó muchas páginas - especialmente en sus *Memorias*- a hablar de su labor. Veamos lo esencial de su concepción novelística.

- Ante todo, la novela es para él **«un género multiforme, proteico»**; «lo abarca todo: el libro filosófico, el psicológico, la aventura, la utopía, lo épico...». Estamos, pues, ante la típica **novela abierta** o, como él decía, «permeable».

Consecuencia de ello es su declarada **despreocupación por la composición**. Estaba en contra de los novelistas que parten de «un argumento cerrado y definitivo». He aquí unas declaraciones muy significativas:

«Esta tendencia mía de no apreciar gran cosa la composición me ha hecho descuidarla un tanto en mis libros [...]. A mí, en general, es un tipo o un lugar lo que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo, una casa, y siento el deseo de hablar de ellos. Yo escribo mis libros sin plan [...]. Yo necesito escribir entreteniéndome en el detalle, como el que va por un camino distraído, mirando este árbol, aquel arroyo y sin pensar demasiado adónde va.» (*Memorias*.)

Sus novelas presentan «una marcha disgregada» que «permite muchos cambios». Llegó a afirmar que «una novela es posible sin argumento». Lo que le importa son los episodios, las anécdotas, las digresiones... Tampoco le preocupa la unidad, más propia -pensaba- de la obra teatral o del cuento. «Una novela larga -dice- será siempre una sucesión de novelas cortas.»

- En cambio, la **invención**, la **imaginación disponible**, eran para él las cualidades supremas de novelista. Y junto a ello, la **observación**. Como decía un crítico de su tiempo (Andrenio), sus novelas dan «la sensación de lo visto, de lo vivido, contado rápidamente con rasgos expresivos y seguros, como narra un testigo presencial».

- Confiesa, en fin, Baroja que sus obras **«no quieren probar una tesis»**. Es cierto, pero eso no significa que de ellas no se desprenda una concepción de la vida -como ya hemos dicho y como se verá leyendo *El árbol de la ciencia*-. Incluso es frecuente que se intercalen en la acción disquisiciones en las que se barajan ideas de índole variadísima, pero siempre insertas en la experiencia vital de un personaje.

- Lo dicho hasta aquí adquirirá, no obstante, su exacto sentido si se matiza con una opinión de Galdós que nuestro autor recoge en sus *Memorias*. Al indicarle Baroja que escribía «sin técnica ninguna», Galdós le respondió: «Yo le probaría a usted con algunos de sus últimos libros en la mano [y alude a *El árbol*...] que hay•en ellos no sólo técnica, sino mucha técnica.» Baroja comenta: «De entonces acá, he pensado en la técnica de la novela y he visto que, en gran parte, Galdós tenía razón.» Y reconoce que hay «una ciencia de novelista, quizá intuitiva, muy perfecta y muy sabia».

- En definitiva, lo que Baroja llama «falta de composición» o «desorganización» no son sino formas particulares de componer y de organizar la materia novelística. Lo que sí queda claro de todo ello es la **novedad** que su manera de contar suponía en relación con la estructuración del relato en la novelística inmediatamente anterior.

El estilo

Ha sido frecuente afirmar que Baroja «escribe mal». Y frente a ello, el pulcro Azorín dijo que el de Baroja era «un gran estilo». Por una parte, en efecto, son evidentes sus incorrecciones gramaticales, que él mismo atribuía a su origen: su español como él reconocía es «el de un vasco y no el de un castellano casticista».

Pero, por otra parte, su estilo es perfectamente coherente con su ideal de espontaneidad narrativa. Baroja lleva al extremo la **tendencia antirretórica** de los noventayochistas. O, mejor, afirma su voluntad de hacerse «una retórica de tono menor», hecha de «continencia y economía de gestos», y desprovista de aquellas galas convencionales que le parecían «adornos de cementerio». He aquí una afirmación fundamental.

«Para mí, no es el ideal del estilo ni el casticismo, ni el adorno, ni la elocuencia; lo es, en cambio, la *claridad*, la *precisión*, la *rapidez*» (*Memorias*.)

El resultado de esa voluntad de estilo es, en efecto, **una prosa rápida, nerviosa, vivísima**, que bien puede considerarse «un gran estilo». Y su novedad no es menos evidente que la de otros intentos renovadores coetáneos. Él mismo tenía clara conciencia de que en su prosa había «una manera de respirar que no es la tradicional» (la expresión no puede ser más certera).

- Hay, junto a ello, en su estilo **un tono “agrijo”**, calificativo que Baroja consideraba exacto. Evidentemente, es lo que corresponde a su temperamento amargado. Y se manifiesta especialmente en expresiones contundentes como zarpazos a menudo feroces que propina sin cesar. Pero no se olvide, como contrapunto, la inesperada aparición de una pudorosa ternura que nos deparan sus páginas.

Aspectos concretos de su orientación estilística son sus preferencias por la **frase corta** y el **párrafo breve**. Madariaga señalaba que muchas páginas de Baroja son «ristras de hechos apuntados en frases cortas que caen... como paquetes descargados». En cuanto al párrafo breve, el mismo Baroja afirma: «Para mí era la forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista [...]. El párrafo corto da la impresión del golpeteo del telégrafo de Morse.»

Todo lo dicho explica, sin duda, la **viveza y amenidad del relato**. Y asimismo, el especial **relieve de sus descripciones**: en general, son pinturas rápidas, hechas de pinceladas escuetas que, con unos detalles significativos, nos producen una intensa impresión de realidad. Bien puede hablarse -como hacía Baroja- de técnica «impresionista», muy distinta de la que se observa en las prolijas descripciones de los «realistas» decimonónicos.

- Finalmente, la naturalidad barojiana alcanza manifestaciones eminentes en la **autenticidad conversacional de los diálogos**, en los que el autor se muestra como maestro insuperable.

Añadamos que, en ocasiones excepcionales, sus novelas o sus cuentos ofrecen breves **evocaciones** líricas en una prosa especialmente cuidada y bellísima. Son famosos, por ejemplo, los «elogios sentimentales» del acordeón o de los caballos del tiovivo, en *Paradox, rey*, testimonios de unas dotes que Baroja prefirió no prodigar.

Obra. Novelas

Fue Baroja un escritor fecundísimo. Sólo sus novelas pasan de sesenta, escritas al ritmo de unas dos por año. Treinta y cuatro de ellas se agrupan en trilogías, cuyos títulos indican el rasgo común de las novelas que las componen. Citaremos las más importantes, con

brevísimas notas sobre las obras maestras.

- Tierra vasca, formada por *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de I_abraz* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909). Su unidad está dada por el ambiente. *Zalacaín* es, según Baroja, «la más pulcra y bonita» de sus novelas: cuenta las andanzas de un típico «hombre de acción», personaje inolvidable, en medio de la última guerra carlista.

- La vida fantástica: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *Paradox, rey* (1906). A la segunda de estas obras ya hemos hecho alusión; su protagonista, Fernando Ossorio, encarna la angustia existencial y el anhelo de hallar un sentido a la vida; junto a ello, incluye una visión muy noventayochista de las tierras de Castilla. Las otras dos novelas tienen como protagonista al insólito Paradox, simpático, anárquico, al margen de convencionalismos.

- La lucha por la vida: *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905). La primera es para muchos la obra más intensa del autor; su panorama de los barrios más míseros de Madrid es de un implacable y desolado realismo; su protagonista, Manuel, es una figura conmovedora, zarandeada por la sociedad.

- A La raza pertenece: *El árbol de la ciencia*, que vamos a estudiar, acompañada por *La dama errante* (1908) y *La ciudad de la niebla* (1909).

- Las ciudades: *César o nada* (1910), *El mundo es así* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920). Destaca la primera, cuyo protagonista -César Moncada- es el hombre enérgico que se enfrenta con el ambiente muerto y degradado de una ciudad provinciana, y terminará vencido.

- El mar: Se compone, excepcionalmente, de cuatro novelas: *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930). Es inolvidable la que inicia la serie, por el recio tipo de marino vasco que presenta y por las anécdotas o los personajes que componen un vivísimo ambiente marinero.

• Entre 1913 y 1935, Baroja se consagró preferentemente a desarrollar una serie narrativa más extensa, la titulada **Memorias de un hombre de acción**. Está integrada por 22 novelas, cuyo protagonista es Eugenio de Aviraneta, dinámico personaje del siglo XIX y antepasado del autor. *El aprendiz de conspirador* encabeza el ciclo; otros títulos son *Con la pluma y con el sable*, *Los recursos de la astucia*, *La ruta del aventurero*, etc.

Otras obras

Baroja escribió, además, numerosos **cuentos** y **novelas cortas** (destacan los relatos incluidos en *Vidas sombrías*, 1900), varios tomos de **ensayos**, **libros de viajes**, **biografías**, e incluso varias **obras dialogadas**, de las que sólo alguna tiene carácter realmente teatral, de escaso interés. Escaso es también el valor de su único libro de versos, *Canciones del suburbio* (1944), que sólo citamos por curiosidad.

En cambio, son apasionantes sus ya citadas **Memorias**, que llevan por título general *Desde la última vuelta del camino*. Son siete volúmenes que componen, en realidad, un largo soliloquio en que Baroja, con su característica independencia y su insobornable sinceridad, va acumulando recuerdos, juicios, opiniones estéticas, morales y de toda índole, un poco al hilo de la ocurrencia y con su habitual naturalidad expresiva. El conjunto es de enorme interés como testimonio de la personalidad del autor -entrañable y gruñón- y como panorama de toda una época.

Hay que insistir en que, por su idea de la vida y por la sinceridad con que ésta se refleja en su obra, Baroja es una figura sumamente representativa de la sensibilidad y del ambiente espiritual de su generación, con esa desazón y esos conflictos que los españoles compartieron con los escritores europeos de la misma época.

Por otra parte, Baroja es el novelista por antonomasia de la literatura española contemporánea, por sus dotes de narrador y por su capacidad de creación. La fuerza de su testimonio sobre la sociedad y el vigor de su estilo sobrio lo convirtieron en maestro de los novelistas de la posguerra: Cela, por ejemplo, ha proclamado muchas veces una admiración de discípulo ante el autor de *La busca*.

EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

Baroja, en sus *Memorias*, escribió: «*El árbol de la ciencia* es, entre las novelas de carácter filosófico, la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos.» Con esta opinión ha coincidido buena parte de la crítica, comenzando por Azorín que lo consideraba como el que «resume, mejor que ningún otro libro, el espíritu de Baroja».

Ante todo, la novela -escrita en 1911- tiene mucho de *autobiografía*. Es sumamente curioso que, más de treinta años después, al escribir el segundo volumen de sus *Memorias (Familia, infancia y juventud, 1944)* y al contar sus estudios en Madrid, su estancia en Valencia, o la muerte de su hermano Darío, Baroja transcribe literalmente (o casi) largos pasajes de *El árbol de la ciencia*: le basta con poner «yo» donde la novela dice «Andrés Hurtado», o con cambiar otros nombres propios.

Pero, además, la obra es toda una radiografía de una sensibilidad y de unos conflictos espirituales que se hallan en la médula de la época.

La trama central: historia de una desorientación existencial

El árbol de la ciencia responde, en buena medida, a lo que la crítica alemana llama *Bildungsroman* («novela de la formación» de un personaje). En efecto, desarrolla la vida de Andrés Hurtado, *un personaje perdido en un mundo absurdo* y en medio de circunstancias adversas que constituirán una sucesión de *desengaños*.

Su ambiente familiar hace de él un muchacho «reconcentrado y triste»; se siente solo, abandonado, con «un vacío en el alma». A la vez, siente una sed de conocimiento, espoleado por la necesidad de encontrar «una orientación», algo que dé sentido a su vida. Pero sus estudios (de Medicina, como Baroja) no *co6nan tal ansia: la universidad y la ciencia españolas se hallan en un estado lamentable. En cambio, su contacto con los enfermos de los hospitales, y su descubrimiento de miserias y crueldades, constituyen un nuevo «motivo de depresión». También agudizan su «exaltación humanitaria», pero -políticamente- Andrés se debate entre un radicalismo revolucionario utópico y el sentimiento de «la inanidad de todo».

Al margen de sus estudios, Andrés descubre nuevas lacras: las que rodean a Lulú, la mujer que habrá de ocupar un puesto esencial en su vida. Y, en fin, la larga enfermedad y la muerte de su hermanito, **Luis**, vendrá a sumarse a todo como un hecho decisivo que le conduce al escepticismo ante la ciencia y a las más negras ideas sobre la vida. Se consume así, en lo fundamental, la «**educación**» **del protagonista**, que -en el balance realizado en la parte IV- dirá: «Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse.»

Las etapas posteriores de su vida constituyen callejones sin salida. El ambiente deforme del *pueblo* en donde comienza a ejercer como médico le produce un «malestar físico». *Madrid*, a donde vuelve, es «un pantano» habitado por «la misma angustia»; Hurtado, «espectador de la iniquidad social», deriva hacia un absoluto pesimismo político, se aísla cada vez más y adopta una postura pasiva en busca de una paz desencantada (es la *abulia* noventayochista).

A una paz provisional accederá tras su matrimonio con Lulú. Pero la vida no le concederá reposo. Pronto le atezará de nuevo una angustia premonitrice de la muerte de su hijo y de su mujer, definitivo desengaño que lleva a Andrés al suicidio.

Se observará ahora que las partes homólogas de uno y otro ciclo se componen de un número igual (o casi) de capítulos: **estructura, pues, equilibrada**. Pero más importante aún son los paralelismos de contenido que podrán apreciarse.

- Tan sombría trayectoria es ya, de por sí, reveladora del hondo malestar de Baroja y de su época. De la trama se desprenderá, en efecto, una concepción existencial sobre la que luego volveremos.

Estructura: La figura de Andrés Hurtado da unidad al relato. Pero su trayectoria va hilvanando multitud de elementos (tipos, anécdotas, cuadros de ambiente, disquisiciones...) con esa libertad tan característica de la novela barojiana. ¿Quiere ello decir «ausencia de composición»? En absoluto, como vamos a ver.

- *El árbol de la ciencia* se compone de **siete partes** que suman **53 capítulos** de extensión generalmente breve (cuatro o cinco páginas de promedio). El número de capítulos que integran cada una de aquellas partes es variable: 11, 9, 5, 5, 10, 9 y 4, respectivamente. Esta aparente desigualdad no debe engañarnos: observemos la estructura interna del relato.

- En realidad, cabría dividir la obra en **dos «ciclos» o etapas** de la vida del protagonista, separadas por un **intermedio** reflexivo (la parte IV). En torno a este intermedio, aquellas etapas (integradas cada una por tres partes) presentan entre sí una clara simetría, como se ve en el siguiente esquema:

PRIMERAS EXPERIENCIAS («Formación»).

I Familia y estudios

II El mundo en torno (Aparece Lulú).

EXPERIENCIA DECISIVA:

III Enfermedad y muerte del hermano. Profunda desorientación de Andrés.

IV INTERMEDIO REFLEXIVO

NUEVAS EXPERIENCIAS (Búsqueda de una solución vital):

V En el campo

VI En la ciudad (Reaparece Lulú)

NUEVA EXPERIENCIA DECISIVA: VII Matrimonio; muerte de su hijo y de su mujer. Suicidio de Andrés.

- Todo ello nos confirma la opinión de Galdós que ya vimos (y que se refería, entre otras, a la novela que estudiamos): hay en *El árbol de la ciencia* «mucho técnica». Acaso se trate -como comentaba Baroja- de una técnica «intuitiva», pero «muy perfecta y muy sabia», sin duda.

- Sin embargo, no es menos cierto que esa estructura no encorseta el relato; se sigue observando que el hilo narrativo va devanándose con gran libertad y entrelazándose con multitud de anécdotas laterales, con los elementos más heterogéneos en apariencia. Pasemos a ver la variedad de personajes y de ambientes que integran la novela.

Los personajes y el arte de la caracterización: Ya hemos hablado del protagonista. Junto a él, Lulú es el otro gran personaje. Detengámonos un momento en ella. Es uno de esos espléndidos tipos de mujer que son frecuentes en Baroja. En la segunda parte, se nos presenta como «un producto marchito por el trabajo, por la miseria y por la inteligencia»; graciosa y amarga, lúcida y mordaz, «no aceptaba derechos ni prácticas sociales». Sin embargo, tiene un fondo «muy humano y muy noble» y muestra una singular ternura por los seres desvalidos. Por encima de todo, valora la sinceridad, la lealtad. Fácil es percibir en estos rasgos una proyección del mismo talante del autor.

- En torno a Andrés y Lulú, pululan numerosísimos **personajes secundarios**. Baroja se detiene en algunos: el *padre de Andrés*, despótico y arbitrario; *Aracil*, cínico, vividor sin escrúpulos; el tierno *Luisito*; *Iturrioz*, el filósofo... En ocasiones, el detenerse en un personaje no se justifica por necesidades del argumento central, sino por esa típica tendencia de Baroja a «entretenerse en el camino». Con todo, habrá que dilucidar, en cada caso, las incidencias que los personajes tienen en la trayectoria de Andrés, en su sensibilidad.

Es amplísima la galería de personajes rápidamente esbozados: profesores, estudiantes, enfermos y personal de los hospitales, amigos y vecinos de las Minglanillas, gentes del pueblo, etc. Bien podría hablarse de **personajes colectivos**, que vienen a ser piezas de un ambiente, «figurantes» de un denso telón de fondo. Su papel es esencial en la constitución de una atmósfera insustituible.

- Para los **personajes principales**, Baroja usa una técnica de *caracterización paulatina*; se van definiendo poco a poco, *en situación*, por su comportamiento, por sus reflexiones, por contraste con otros personajes, al hilo de los diálogos... Además, son tipos que *evolucionan*: van adquiriendo progresivamente espesor humano.

En los **personajes secundarios**, la figura -por lo general- se nos da hecha de una vez por todas. Se trata de *bocetos vigorosos*, de trazos tanto más rápidos cuanto más episódico es el personaje, y cargados las más veces de un sentido satírico -a menudo feroz-, aunque en ocasiones impregnados de ternura o de compasión.

El conjunto pone al descubierto un singular poder de captación de las miseñas y flaquezas de cuerpos y almas.

Ambientes: Ese hormigueante mundillo se mueve en unos medios que Baroja traza admirablemente. Le bastan muy pocos rasgos para darnos *impresiones vivísimas*. Abundan los cuadros imborrables: el «rincón» de Andrés y lo que se ve desde su ventana, los cafés cantantes, la sala de disección, los hospitales, la casa de las Minglanillas...

- Es notable su maestría para **el paisaje**, sin que necesite acudir a descripciones detenidas a la manera de los realistas del xix. Por ejemplo, es difícil dar con mayor economía de medios una «impresión» tan viva de la atmósfera levantina como la que nos dan las páginas sobre el pueblecito valenciano, la casa, el huerto... No menos viva e «impresionista» es la pintura del pueblo manchego: con trazos dispersos, Baroja nos hace ir percibiendo el espacio, la luz, el calor sofocante; el ambiente de la fonda, del casino, etc., adquirirán asimismo singular relieve.

El alcance social. La realidad española

Los personajes y ambientes señalados constituyen **un mosaico de la vida española** de la época. Son los años en torno al 98 (se habla del «Desastre» en VI, 1). Y es una España que se descompone en medio de la preocupación de la mayoría. Baroja prodigará zarpazos contra las «anomalías» o los «absurdos» de esa España.

- Ya a propósito de los estudios de Andrés, se traza un cuadro sombrío de la *pobreza cultural* del país (ineptitud de los profesores); y varias veces se insistirá en el desprecio por la ciencia y la investigación.
- Más lugar ocupan los **aspectos sociales**. Pronto aparecen (parte I y II) las más diversas miserias y lacras sociales, producto de una sociedad que Andrés quisiera ver destruida. Pero la visión de la realidad española se estructura más adelante (V y VI) en la oposición *campo / ciudad*.
- **El mundo rural** (Alcolea del Campo) es un mundo inmóvil como «un cementerio bien cuidado», presidido por la insolidaridad y la pasividad ante las injusticias. Palabras como *egoísmo, prejuicios, envidia, crueldad*, etc., son las que sobresalen en su pintura. De paso, se denuncia el caciquismo, que conlleva la ineptitud o rapacidad de los políticos.
- **La ciudad**, Madrid, es «un campo de ceniza» por donde discurre una «vida sin vida». De nuevo se nos presentan muestras de la más absoluta miseria, con la que se codea la despreocupación de los pudientes, de los «señoritos juerguistas».
- Ante la **«iniquidad social»**, el protagonista siente una cólera impotente: «La verdad es que, si el pueblo lo comprendiese -pensaba Hurtado-, se mataría por intentar una revolución social, aunque ésta no sea más que una utopía...» Pero el pueblo -añade- está cada vez más «degenerado» y «no llevaba camino de cortar los jarretes de la burguesía». No parece haber, pues, solución para Andrés (ni para Baroja): «Se iba inclinando a un anarquismo espiritual, basado en la simpatía y en la piedad, sin solución práctica ninguna.» La frase es tan reveladora como aquella otra de su tío, Iturrioz: «La justicia es una ilusión humana.»

El sentido existencial de la novela.

Tal pesimismo explica que no nos hallemos ante una novela «política» (pese a los elementos que acabamos de ver), sino ante una novela «filosófica» (como el mismo Baroja la llamó). Tal es su verdadero sentido, y lo que hace de ella una magistral ilustración del tema de este capítulo.

Los conflictos existenciales constituyen, en efecto, el centro de la obra. En lo religioso, véase cómo Andrés se despega tempranamente de las prácticas o con qué desprecio habla a un católico como su amigo Lamela («eso del alma es una pamplina», le dice); en Kant ha leído que los postulados de la religión «son indemostrables».

Hurtado no halla, entonces, ningún asidero intelectual («El intelectualismo es estéril»). La ciencia no le proporciona las respuestas que busca a sus grandes interrogantes sobre el sentido de la vida y del mundo. Al contrario: la inteligencia y la ciencia no hacen sino agudizar -según Baroja- el dolor de vivir. Así surge la idea que da título a la novela:

«... en el centro del Paraíso había dos árboles: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. El árbol de la vida era inmenso, frondoso y, según algunos santos padres, daba la inmortalidad. El árbol de la ciencia no se dice cómo era; probablemente seña mezquino y triste.»

- En definitiva, la vida humana queda sin explicación, sin sentido: es una «anomalía de la Naturaleza». Las lecturas filosóficas de Andrés (las mismas que las de Baroja) lo confirman

en esa concepción desesperada. La principal influencia, según apuntamos, es la de Schopenhauer: de él proceden, a veces casi textualmente, algunas de las definiciones de la vida que encontraremos en la novela. Así, para Hurtado, «la vida era una corriente tumultuosa e inconsciente, donde todos los actores representaban una comedia que no comprendían; y los hombres llegados a un estado de intelectualidad, contemplaban la escena con una mirada compasiva y piadosa». O bien: «La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable.»

- Con ello se combina la idea de «la lucha por la vida» (Darwin), tan barojiana que da título a una de sus trilogías más famosas. En *El árbol de la ciencia* se dice: «La vida es una lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando unos a otros.» Y el tema de la crueldad está muy presente en esta obra (véase especialmente II, 9).

¿Existe alguna solución a tan pavorosos problemas? Según Iturriz, «ante la vida no hay más que dos soluciones prácticas para el hombre sereno: o la abstención y la contemplación indiferente de todo, o la acción limitándose a un círculo pequeño». Andrés, como sabemos, intentará la primera vía (la ataraxia), siguiendo también el consejo de Schopenhauer de «matar la voluntad de vivir».

Precisemos que, ante la vida, sólo caben, para Schopenhauer, dos actitudes a las que se refiere -desde el título- su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819): la primera actitud estaría marcada por la «voluntad de vivir», una voluntad ciega, origen de todos los males, dolores y engaños; la segunda actitud consistiría en situarse ante la vida como un espectador escéptico, libre de deseos e ilusiones. Ya veremos cómo Andrés Hurtado se debate entre estas dos actitudes. Otras muchas ideas se entretajan con éstas (por ejemplo, la concepción del amor). Las veremos al leer la obra.

Estilo: Seremos brevísimos. Ya hemos hablado de la estructura narrativa y hemos aludido a las técnicas de pintura de personajes o de ambientes. Por lo demás, será en la lectura de la novela en donde se comprobarán aquellos rasgos que sobre la prosa de Baroja hemos señalado páginas atrás. Así, el gusto por el párrafo breve; la naturalidad expresiva, tanto en lo narrativo como en lo descriptivo o en los diálogos. De especial interés será atender al uso intencionado de términos coloquiales y vulgarismos, con una perfecta conciencia de sus valores «ambientales» o expresivos.

Conclusión: En suma, *El árbol de la ciencia* es tan barojiana por la índole de su contenido y enfoque como por sus aspectos formales. Acaso se trate, como afirma E. de Nora, de «la más representativa de las novelas barojianas». A la vez, es sumamente representativa de la época: el profesor Valbuena la considera «la novela más típica de la generación del 98». E incluso es una buena muestra de cómo Baroja y sus coetáneos anticiparon buen número de los temas de las corrientes existenciales contemporáneas.