



SOCIEDAD DE LITERATURA
• ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX •

El siglo que no cesa

*El pensamiento y la literatura del siglo XIX
desde los siglos XX y XXI*

José Manuel González Herrán
María Luisa Sotelo Vázquez
Marta Cristina Carbonell
Blanca Ripoll Sintés (eds.)

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n 08028 Barcelona Tel.: 934 035 430

www.edicions.ub.edu comercial.edicions@ub.edu

1.a edición: noviembre de 2020 ISBN 978-84-9168-415-2

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento

No Comercial Sin Obra Derivada de Creative Commons,

el texto de la cual esta disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Presentación

En memoria de M.a Ángeles Ayala

En los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2018 se desarrolló en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona el VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (SLESXIX). Según norma habitual en nuestros coloquios, su tema, “El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI”, había sido elegido por votación de los socios entre las propuestas presentadas en la Asamblea General, reunida el 23 de octubre de 2014, durante el coloquio anterior.

Más de sesenta socios, procedentes de Universidades o Centros de investigación y docencia en diferentes países (España, Portugal, Francia, Italia, Inglaterra, Bélgica, Serbia, Suiza, Costa de Marfil, Estados Unidos de América, Costa Rica) acudieron a Barcelona para presentar sus comunicaciones, agrupadas, según sus asuntos y temas, en 22 apretadas sesiones, obligadamente simultáneas, en dos salas diferentes y seguidas de los acostumbrados y animados coloquios. Como suele suceder en casi todos los Coloquios y Congresos, no todas las comunicaciones entonces expuestas y debatidas se han podido recoger aquí, pues, por diversas razones, sus autores no han querido (o no han podido, en el plazo fijado) entregarlas para esta publicación, de modo que reunimos aquí los textos de cincuenta comunicaciones, que hemos agrupado en diez apartados, según los asuntos, géneros, autores, modalidades o tendencias estéticas que en cada una de ellas se abordan: “La narrativa romántica en los siglos XX y XXI”; “El teatro decimonónico en los siglos XX y XXI”; “Benito Pérez Galdós y la literatura de los siglos XX y XXI”; “Emilia Pardo Bazán en la literatura del siglo XX”; “La literatura europea decimonónica en la literatura de los siglos XX y XXI”; “La poesía del siglo XIX desde los siglos XX y XXI”; “Periodismo, edición, pedagogía y crítica literaria del siglo XIX: su recepción en el siglo XX”; “La novela del siglo XIX, de la página a la pantalla”; “Traducir las letras del siglo XIX: adaptar mentalidades, trasladar mundos”; “La literatura de viajes, del siglo XIX a los siglos XX y XXI”; “Entresiglos”. Consideramos que la mera numeración de estos apartados, y más todavía, la lectura de los títulos específicos de cada una de las comunicaciones proporcionarán información suficiente para apreciar el interés de los materiales reunidos en las páginas que aquí presentamos. Para el título hemos adoptado el que, con notable acierto, sugirió uno de los socios, en

homenaje a Miguel Hernández: *El siglo que no cesa*; al que añadimos como subtítulo el que tuvo el coloquio: *El pensamiento y la literatura del siglo ^{xix} desde los siglos ^{xx} y ^{xxi}*.

Como parte de la programación del Coloquio, su primera jornada incluyó una sesión especial en homenaje al llorado profesor don Antonio Vilanova, maestro directo de algunos de nosotros (afortunados alumnos de sus clases en la Universidad de Barcelona, discípulos cuyas tesis doctorales dirigió); maestro también de quienes tanto hemos aprendido en sus libros, sus artículos, sus conferencias, su sabia y amena conversación. Por acuerdo de la Junta Directiva, se- gura de contar con la aprobación de los miembros de la SLESXIX, recogemos también aquí las intervenciones expuestas en aquella emotiva sesión.

Según es costumbre consagrada en nuestros Coloquios, este de 2018 concluyó (inmediatamente antes de la cena de confraternización) con la preceptiva Asamblea General de Socios, en la que se analizó la situación de la Sociedad y sus actividades, se evaluó el funcionamiento y desarrollo del Coloquio, se debatieron sugerencias, opiniones o comentarios, y se sometieron a consideración algunas propuestas referidas a los temas que podrían tratarse en el próximo Coloquio, cuyas fechas y temática quedaron pendientes de las consultas, encuestas y debates que, por encargo de la Asamblea, llevará a cabo la Junta Directiva.

Concluimos con el grato y obligado párrafo de agradecimientos a cuantos han colaborado en la organización, financiación y funcionamiento del Coloquio. En el acto de su apertura pudimos contar con la presencia —muestra de su apoyo y ayuda— del Decano de la Facultad de Filología, Dr. Javier Velaza, y de la Directora del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, Dra. María Luisa Sotelo, Vicepresidenta de la SLESXIX. Por otra parte, también queremos agradecer la ayuda de quien ha colaborado muy eficazmente en la preparación de este libro, María del Mar Flórez Flórez, becaria en prácticas de la SLESXIX; y de quienes han contribuido a su financiación: el Decanato de la Facultad de Filología y el Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universidad de Barcelona.

La Junta Directiva de la SLESXIX

***La feria de los discretos* de Pío Baroja: realismo y modernismo mezclados**

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

El viaje a través de España por provincias y pueblos que se revelan reales descubrimientos emocionales es una experiencia común entre unos autores representativos de la literatura española de principios del siglo xx: en particular, los viajes de Pío Baroja en los primeros años de 1900 son muy interesantes para establecer nuevas relaciones entre algunos episodios de su biografía y la elaboración de algunas de sus obras en sus inicios como escritor.

De 1902 a 1907, afirma Mainer en su volumen biográfico sobre el autor vasco, asistimos a la “consolidación de [su] mundo personal” (Mainer, 2012: 113-149): una contribución relevante en este sentido procede sin duda alguna de los viajes en compañía de intelectuales o artistas. Como ya sabemos, en 1900 fue el viaje de Baroja y Azorín a Toledo y, en el mismo año, el de Baroja y Ramiro de Maeztu por la Rioja;¹ en 1901, Pío y Ricardo Baroja recorrieron la provincia de Soria y la sierra de Urbión; en 1903 don Pío realizó un viaje a Tánger como corresponsal del diario *El Globo*; a principios de 1904 visitó Córdoba con el pintor Darío de Regoyos. Son todas experiencias viajeras que le conceden una imagen de su país “estéticamente intensa pero políticamente pesimista y desconfiada” (Mainer, 2012: 119) y que Baroja va a contar en las novelas elaboradas y publicadas en estos mismos años: *Camino de perfección* en 1902, *El mayorazgo de Labraz* en 1903, la trilogía *La lucha por la vida* (*La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*) en 1904, *La feria de los discretos* en 1905 y *Paradox, rey* en 1906. A estos títulos hay que añadir los numerosos artículos y cuentos escritos a raíz de su colaboración en varias revistas, y que decide seleccionar y publicar en volumen con el título *El tablado de Arlequín*, de 1904.

Dentro de esta etapa creativa tan rica, *La feria de los discretos* es una novela distinta, que sorprende por su carácter no solo de experimentación, sino, sobre todo, de anticipación: en ella, con la que Baroja da inicio a la trilogía *El pasado*, se cuenta, en treinta y cuatro capítulos, la vida de Quintín García Roelas. Nacido en Córdoba, educado ocho años en Inglaterra, el protagonista regresa a su casa a los veintidós años y encuentra una realidad muy distinta de la que había conocido y dejado.

¹ Muchos estudios se han centrado en profundizar la relación entre Azorín y Baroja, Maeztu y Baroja, deteniéndose también sobre los viajes que emprendieron juntos: *cfr.* en particular, entre otros, Fuster García, 2012; Inman Fox, 1988; Londero, 2000; Mainer, 2012; Von Prellwitz, 2003.

La novela se desarrolla en la ciudad andaluza en vísperas de la Revolución de 1868: a través de la mirada de Quintín, que se configura como el primero entre los varios “hombres de acción”² protagonista de muchas novelas de Baroja en los años siguientes, se nos presenta la realidad histórica del momento, con todas sus inquietudes, miserias y mezquindades, telón de fondo para explotar las ansias subjetivas, las del protagonista, sus propósitos y esperanzas. A lo largo de sus aventuras, una serie de personajes adventicios le permiten descubrir la verdad sobre sus orígenes familiares y recomponer el relativo enigma: aunque lo ha criado una próspera pareja de comerciantes, Quintín aprende que su padre fue un noble tronado y que su abuelo es el marqués de Tavera, al que visita a menudo y donde conoce a sus nietas, las hermanas Rafaela y Remedios, que son pues sus primas. Quintín reacciona al fracaso de sus amores con Rafaela con un fuerte cambio: funda un periódico revolucionario que se llama *La Víbora*; tiene por espolique a un bandolero, Pacheco; participa en los preparativos de la revolución de 1868 y vive las persecuciones de bandidos y acreedores y otras aventuras. En el último capítulo, Quintín tiene treinta y dos años y se ha convertido en un rico y poderoso diputado; solo y triste, vuelve a encontrar a Remedios, que le ofrece su amor. Sin embargo, y a pesar de sentirse abrumado por la belleza y la bondad de la muchacha, el protagonista decide renunciar al amor y a la felicidad, confesando que los métodos utilizados para triunfar en la vida le han convertido en una persona indigna, mentirosa, eso es, en un “farsante” (Baroja, 2002: 309).

Esta rápida referencia a la intriga de la novela nos permite identificar las modalidades narrativas que Baroja utiliza, y que hace dialogar en su texto: prevalecen elementos típicos de la novela de folletín, que se unen a rasgos de la picaresca, en un conjunto que hace pensar en una novela de aprendizaje. Tres patrones a los que se añade el influjo de las novelas francesas —Quintín es, en opinión de Mainer, un “Julien Sorel andaluz” (Mainer, 2012: 138)—, inglesas y rusas, mezclados, a lo largo de la obra, con citas explícitas de la ópera lírica italiana, en particular las de Donizzetti, Rossini y Verdi, que Baroja tanto apreciaba: todo esto encuentra en la figura de Quintín su especificidad, así como su “metamorfosis”.³

Analizar la novela empezando por esta mezcla de tradiciones es, pues, el primer paso para enfocar y apreciar la capacidad de fabulación barojiana, que sabe aprovechar el “interés por lo anecdótico, la variedad de elementos, el carácter pintoresco, claroscuro, sentimental... también la concepción del mundo de la aventura, la afición por lo rememorativo y ensoñador, el gusto por lo antiguo”, según Matus (Matus 1972: 121). Sin embargo, como afirma Ciplijauskaitė:

² Cfr. Marín Martínez, 2010: 97-100.

³ Menciono de esta forma uno de los ejes temáticos del Congreso de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, que se celebró en Barcelona en noviembre de 2018, con el título *El pensamiento y la literatura española del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, en el que presenté este trabajo.

La crítica barojiana suele concentrarse en obras calificadas desde el principio como las más características de su estilo y su modo de enfrentarse con el mundo. Entre las de los primeros años, destaca *Camino de perfección* y *La busca*, que representan el fondo de inquietud insosegable en sus personajes o encarnan, como la última, su concepto de “la lucha por la vida”. *La casa de Aizgorri* y *El mayorazgo de Labraz* se examinan, a su vez, por la concentración de elementos vascos y la presencia de la nota grave, asociada con el mundo en decadencia, que nunca desaparecerá de las novelas de Baroja. Se habla mucho de *El mundo es así* como modelo de su cosmovisión pesimista, o de *César o nada* como prototipo del hombre de acción (Ciplijauskaitė, 1989: 15).

Por mucho tiempo, continúa Ciplijauskaitė, la crítica se ha desentendido de *La feria de los discretos*,⁴ que es en cambio interesante porque presenta los rasgos de una novela-puente entre el realismo decimonónico y las innovaciones narratológicas de la novela del xx, entre los movimientos de finales de xix y la cristalización del Modernismo del xx: centrando su estructura en el desarrollo de una personalidad, la del protagonista, que se caracteriza por una compleja y ambigua interioridad, este es el nuevo terreno que Baroja propone explorar, y que le interesa, de acuerdo con el nuevo rumbo que está experimentando la novela europea en su conjunto en este principio del siglo xx, del que *La feria de los discretos* es una llamativa muestra.

Como consecuencia del desmoronamiento de las certezas empíricas y del desvanecimiento de los límites entre lo real y lo inventado, el modernismo de principios del siglo xx intenta solucionar el problema que planteaba el realismo tradicional, eso es, cómo representar la realidad realísticamente, abandonando la contraposición entre hecho y ficción a través de la negación de la realidad del hecho mismo y subrayando la existencia de una única realidad: la del individuo. De esta forma, la relación entre la realidad referencial y la invención literaria desemboca en una distinta visión del mundo y del sujeto que, mediante subversiones, coincidencias, juegos de espejos, metanarración, mezcla y hasta confunde las fronteras entre la experiencia vivida y la escrita dentro de un único terreno que merece la pena explorar.

Recordemos con Mazzoni que

⁴ Si ya en 1907 Andrenio sugería la inferioridad de la novela respecto a otras obras suyas, en las últimas décadas el juicio sigue confirmando esta idea, a pesar del éxito que tuvo en su época. Ciplijauskaitė sintetiza las intervenciones críticas sobre la novela: “Mary Lee Bretz habla de su incoherencia, falta de lógica en su desenlace y de interés sociológico, de su escasa importancia como realización artística, de la presencia demasiado obvia del escritor. La califica como ‘una obra cínica y desconexa’ hechas con figuras unidimensionales. En su análisis de las primeras novelas de Baroja, Flores Arroyuelo tampoco la distingue particularmente. Pocas son las voces que destacan una nota original. Para Eugenio d’Ors, representa un intento de parodiar el folletín. [...] Inman Fox hace notar las huellas de Schopenhauer. [...] Peseux-Richard llama la atención a la ambigüedad — es decir, la modernidad— en la actitud del autor. [...] Baroja mismo se detiene poco en esta novela, tanto en los prólogos como en los escritos autobiográficos. Y, sin embargo, es la segunda novela suya en ser traducida, al italiano, ya en 1907”. (Ciplijauskaitė 1989: 15-16). La estudiosa lituana se refiere a la traducción italiana de la novela con el título *La scuola dei furbi*, como Baroja mismo sugirió al editor Treves de Milán y como cuenta en su volumen *Páginas escogidas*.

il romanzo modernista cambia l'ordine del discorso, mutando i criteri che separano il significativo dall'insignificante, il primo dal secondo piano, l'essenziale dal contingente. Ma se il passaggio è netto, altrettanto netta è la persistenza di un elemento comune: i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita. Il rapporto fra il "romanzo dell'Ottocento" e il "romanzo del Novecento" (per usare due categorie critiche rozze e tipicamente novecentesche) è dunque dialettico: è fatto di continuità e di rottura. Non a caso, le metamorfosi narrative che producono i loro risultati più radicali fra il 1910 e il 1930 sono annunciate e preparate nel secondo Ottocento (Mazzoni, 2011: pp. 309-310).

Con *La feria de los discretos* estamos tan solo al principio del Novecientos, ya lo hemos dicho, pero, a pesar de esto, ya se hace evidente el quehacer literario de Baroja, que realiza una "incursión en el siglo XIX doméstico" (Mainer, 2012: 139), y anticipa todo lo que va a experimentar dentro de poco en la serie de las *Memorias de un hombre de acción* y, sobre todo, en su escritura madura, es decir en las novelas de plenitud artística de los años veinte que encuentran, como es notorio, su manifestación teórica en el célebre *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, introducción a *La nave de los locos* de 1925.

Antes de esta fecha, ya en este principio de siglo, en la pluma de don Pío la novela presenta los rasgos de aquel "género multiforme, proteico, en fermentación, en formación" (Baroja, 1999: 35), que abarca todo —palabras muy parecidas a las de Henry James in *The art of fiction*, de 1884—. ⁵ Su protagonista comparte muchos aspectos de los de las novelas de la década de los veinte: Quintín, como Luis Murgía, protagonista de *La sensualidad pervertida*, de 1920, o José Larrañaga, en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, de 1926, inaugura una línea temática y formal en la que se concretiza la "aventura del personaje" en la "etá del sospetto" (Stara, 2002). No se trata de meros personajes que comparten aspectos de la personalidad del mismo Baroja, sus *alter ego* sin más, como una parte de la crítica ya ha subrayado: ⁶ Quintín, Luis, José, entre otros, son personajes, eso es, "personas" en el sentido etimológico del etrusco *phersu*,

"maschera teatrale": un termine di cui il latino dapprima, le lingue romanze poi, si sarebbero serviti con successivi aggiustamenti di significato per mettere ordine in una serie di concetti che hanno tutti a che vedere con l'uomo e la sua individualità. *Persona* sarebbe stato utilizzato per indicare l'individuo in generale, [...] l'individuo in quanto unità corporea [...], finzione indispensabile, della quale l'uomo si serve nei suoi contatti con il mondo e con gli altri [per] raddoppiare, quindi moltiplicare all'infinito il potere di questa finzione originale

⁵ Henry James publica el ensayo *The Art of Fiction* en 1888, donde expresa sus ideas sobre lo que es la novela, tal como hace Baroja en 1925 en el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*.

⁶ Me refiero en particular a los estudios de Campos, 1981; Iglesias, 1963; Elizalde, 1986.

che consiste nel presentarsi sulla scena del mondo come individuo, come unità. [...] La nozione di *personaggio*, esattamente come quella di *persona*, ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo; [...] ci parla del modo in cui l'uomo si rappresenta il proprio mondo (Stara, 2002: 15-17).

En la representación de la realidad, pues, el ente del personaje-persona le permite al autor contar el mundo a través de él, de su individualidad: es un mundo que convive con el caos, pero que al mismo tiempo intenta defenderse y solucionarlo; un mundo múltiple y dinámico en el que, sin embargo, se pueden encontrar un equilibrio y un sentido.

Convirtiendo de esta forma al personaje en el nudo de la novela, mostrándolo ya héroe ya “farsante” (Baroja, 2002: 309), con todas sus contradicciones y ambigüedades, *La feria de los discretos* se revela, pues, en un momento decisivo en cuanto cambio, sin rupturas, entre un tipo de realismo, el del siglo XIX, con aspectos románticos y costumbristas, y el de principios del siglo XX, dialéctico y modernista, del que la escritura barojiana es un ejemplo: desde este punto de vista, la novela se coloca perfectamente dentro del debate sobre el modernismo, por un lado, y el realismo de principios del siglo XX, por otro, dos caras de una moneda tan compleja como es la novela europea en las primeras décadas del Novecientos, y a la que don Pío está dando su contribución original.

1. La feria, la vida, la novela

Para empezar, hay que considerar que el título “feria” y “discretos” son dos términos que, constantemente mezclados a lo largo del texto, encuentran su momento culminante casi al final de la novela, en el capítulo 32, que voy a comentar dentro de poco. Antes, hay varias referencias a la feria porque, como afirma Ciplijauskaitė, en Baroja no es una idea ocasional, sino una imagen que el autor emplea por primera vez en este texto en 1905 y que vuelve a proponer en los años veinte, en *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas* y en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*:

[La feria es] un procedimiento novelesco y a la vez una intimación de la actitud del escritor que se generalizará en toda su obra. *Feria* adquiere una significación doble: el modo de componer una obra, pero también símbolo de la cosmovisión del autor. Y puede ser vista como el lugar de dialogización que nace del enfoque irónico (Ciplijauskaitė, 1989: 16).

Con esta premisa, Ciplijauskaitė observa la actitud irónica y humorística de Quintín, que comunica contenidos que Baroja volverá a proponer en forma de ensayo

en un texto de 1919, *La caverna del humorismo*;⁷ al mismo tiempo, la estudiosa enfoca la novela a la luz de la dualidad, que es un elemento intrínseco de la personalidad del protagonista, un español educado en Inglaterra, compartida con la imagen visual, y simbólica, de la cordobesa calle de la Feria, todo esto visto dentro del canon de la teoría del carnaval de Bachtin.

Aprovechando esta aproximación, hay que profundizar, pues, esta dualidad destacando la modernidad barojiana, que sabe mezclar el realismo decimonónico con la angustia vital existencialista típica del siglo xx. Es imprescindible, y en esto don Pío es un maestro, el deseo de experimentar nuevos caminos novelísticos: es lo que el autor vasco realiza a través de la narración de las aventuras que Quintín vive y de su camino interior, existencial.

Acción e introspección nunca se separan: ya en los primeros capítulos, el protagonista, de vuelta a Córdoba, reflexiona sobre su existencia consciente de que, para entender el *puzzle* de su vida, le falta algo. Su regreso se convierte pues, y quizá a su pesar, en una pesquisa. Es lo que leemos en el incipit del tercer capítulo:

Guardan los arqueólogos como oro en paño curiosos documentos, escritos dos veces, a los que llaman palimpsestos. Son pergaminos en los cuales en épocas remotas se borró la primera escritura, sustituyéndola por otra. En tiempos recientes, investigadores tenaces supieron descubrir los borrosos signos, descifrarlos y leerlos. La idea de esos extraños documentos vino a la memoria de Quintín al pensar en su vida. Los ocho años del colegio inglés habían borrado, al parecer, por completo los recuerdos de su infancia [...]. Pero había bastado el desarraigarse del medio escolar, el volver a su casa, para que los recuerdos de su infancia comenzaran a brotar, hoy vagos, mañana más fuertes, más distintos, con más detalles. La escritura borrosa del palimpsesto volvía a hacerse comprensible; en la memoria de Quintín se amontonaban recuerdos dormidos en la conciencia, y entre estos recuerdos había cosas tristes, sombrías; algunas, muy pocas, alegres; otras, aún no bien comprendidas por él (Baroja, 2002: 28-29).

Tenemos aquí una llave de lectura e interpretación del texto, metáfora de la existencia, de la realidad y de la escritura: a la estratificación de los recuerdos en la memoria de Quintín le corresponde la acumulación de estratos en la forma de narrar y componer el cuento, pensado como un caleidoscopio de la realidad, compleja tanto cuanto la naturaleza del hombre.

Colocando en el centro de la narración la subjetividad de Quintín, su mirada describe lugares y personajes, calles y edificios, que le provocan sensaciones de alegría o de asombro, en algunos casos, o que reflejan su estado de ánimo, en otros:

[...] feliz, con el alma ligera, sin pensar en nada, gozando del aire suave, fresco, de una

⁷ Me he ocupado de este ensayo en mi trabajo *Divagazioni sull'umorismo: La caverna del humorismo di Pío Baroja* (Fiordaliso, 2017).

mañana de invierno, siguió con verdadero placer perdiéndose en aquel laberinto de callejones, de pasadizos, de verdaderas rendijas llenas de sombra... (Baroja, 2002: 21).

Quintín no se figuraba tanta soledad, tanta luz, tanto misterio y silencio. Sus ojos, acostumbrados a la luz cernida y opaca del Norte, se cegaban con la reverberación de las paredes; en su oído zumbaba el aire como esos grandes caracoles sonoros. ¡Qué distinto todo; qué diferencia de ambiente claro y limpio, con el aire gris, del sol refulgente de Córdoba, con aquel sol turbio de los pueblos brumosos y negros de Inglaterra! (Baroja, 2002: 22).

En el itinerario, exterior, de Quintín por Córdoba y en su proceder, interior, dentro de las galerías de su pasado, se emparentan, en estos primeros capítulos de la novela, feria y laberinto, metáforas muy barojianas de la variedad heterogénea de la realidad, que es una encrucijada de la que solo es posible tener una impresión, o una visión, siempre parcial, subjetiva, nunca neutral ni tampoco estable. Pero feria y laberinto son aquí metáforas también de la narración, que siempre resulta de una combinación de voces y formas distintas y que no puede por eso más que desencadenarse en “múltiples moradas” (Guillén, 1998), consecuencia del deseo del autor, y del personaje, de ser testigo, cronista, investigador de sí mismo, de su propia época, o del destino humano, y de la necesidad de expresarse, de la afición a escribir, divirtiéndose con el lector o escapando de la angustia existencial, en cualquier caso mostrando la relación entre la vida y la literatura, ambas experiencias llenas de aventuras.

No es casual si el momento revelador, en el que Quintín acierta recomponer el enigma de su origen y que culmina en una anagnórisis, se coloca en un rinconcito cerca de la calle de la Feria y a través de la narración de un gitano, don Gil Sabadía. Andando y callejeando por la ciudad, Quintín, distraído y ensimismado, está pensando en Rafaela. Se acerca a la Mezquita: “Era una noche hermosa, serena, no se movía ni una ráfaga de viento. La gran faz de la luna brillaba en el cenit redonda, muy alta, y su luz dividía las calles en una zona blanca y otra negra y azulada” (Baroja, 2002: 56). Blanco y negro, luz y sombras son parte constante del paisaje urbano descrito a través de la mirada de Quintín, pero también de su estado de ánimo, de sus aventuras y de la realidad misma.

Es una atmósfera de sueño, romántica y al mismo tiempo ensombrecida:

“Todo esto tiene algo de sueño”, pensó Quintín. Nadie transitaba por allí, y los pasos resonaban fuertes en el empedrado. Se dirigió Quintín al Potro para ir hacia la calle del Sol, casi al otro extremo del pueblo, e iba pensando en las mil contingencias favorables o adversas que podían intervenir en sus planes (Baroja, 2002: 56-57).

La contingencia, de momento adversa y luego favorable, se cumple dentro de poco: Quintín se tropieza con un gitanillo, que le engaña diciéndole que su madre se

ha desmayado y, tras seguirle en un callejón oscuro, un gitano adulto le asalta y secuestra. Empiezan de esta forma sus peripecias en los patios y por las calles donde viven los gitanos: el secuestro ha sido en realidad un error porque el gitano se ha equivocado de persona, pero la reacción de Quintín, que se defiende y lucha contra los hombres que le asaltan, le permite darse a conocer y entrar en el grupo de los gitanos, donde conoce a don Gil, “la única persona en Córdoba que sabe la historia de todas las calles, callejuelas y rincones de la población” (Baroja, 2002: 63) y que Quintín denominará luego, y no por casualidad, “el arqueólogo” (Baroja, 2002: 67), y a la señora Patrocinio, cuya vida tiene una relación muy estrecha con la del protagonista.

Las aventuras contadas en este capítulo nos permiten conocer ahora la otra cara de Córdoba: al lado de la oficial, de la pública, rica y llena de colores y de esplendor, donde el protagonista vive, está la secreta, la privada, con su hampa y sus laberintos en los que viven los gitanos.⁸ Esta parte de la novela presenta sabor y contenidos no solo folletinescos, sino también picarescos y cervantinos.

Elementos próximos al *Buscón* caracterizan la rememoración que Quintín hace de su niñez en el tercer capítulo, donde expresa las dificultades que encuentra en recomponer su memoria:

Su memoria no seguía adelante; quedaban grandes lagunas en su imaginación; personas, cosas y lugares se esfumaban confusamente. Sus recuerdos claros comenzaban en la calle de la Zapatería, cuando sus padres establecieron la primera tienda. Desde entonces, los acontecimientos se ligaban, tenían una explicación, una causa, un desenlace (Baroja, 2002: 29).

Aparte de subrayar la forma con la que los acontecimientos ocurren y se cuentan, en la secuencia de explicación-causa-desenlace, se unen aquí otros contrarios, memoria e imaginación, ingredientes esenciales de la narración.

Quintín recuerda ahora sus años en la escuela en Córdoba, donde fue llevado de niño porque estorbaba en la tienda de sus padres, distinguiéndose como “atrevido, valiente y fanfarrón” (Baroja, 2002: 29). Dos son los episodios contados, el uno consecuencia del otro: en el primero, Quintín insulta a uno de sus compañeros, de Cabra, llamándole “hijo de Cabra”. Cuando un día el muchacho se dirige a Quintín diciéndole: “—Más hijo de Cabra eres tú que yo, y tu madre está enredada con un platero—” (Baroja, 2002: 30), empieza una serie continua de peleas entre los dos. Al preguntarle su madre qué le está pasando, y tras contarle Quintín la verdad, la mujer reacciona de una forma muy parecida a la de la madre de Pablos en el *Buscón*, preocupándose para saber quién se lo ha dicho y dejando al hijo sin respuestas ni consuelo.

⁸ Cfr. el estudio de Rey Hazas sobre las dos caras de Sevilla en algunas de las *Novelas ejemplares* (Rey Hazas, 2009).

En el segundo episodio de la niñez contado en este capítulo, Quintín recuerda su estancia en la escuela del dómene Piñuela:

Este dómene exclaustado, hombre fósil, lleno de rancias preocupaciones, se llamaba Piñuela. Era partidario acérrimo del antiguo principio pedagógico, tan querido a nuestros antepasados, de “la letra, con sangre entra”. Tenía el dómene Piñuela un tipo extravagante y ridículo: la nariz gruesa, larga e inflamada; el labio inferior, colgante; los ojos, grandes, turbios, abultados, como dos huevos, siempre llorosos; vestía una levita larga y entallada, en algún tiempo negra; después, de grasa sobre mugre y de caspa sobre sebo; los pantalones, estrechos, con rodilleras de bulto, y un solideo negro (Baroja, 2002: 30).

A esta descripción, mucho más sintética que la del dómene Cabra quevediano, pero en cierto sentido parecida en dibujar un retrato grotesco y deformado del maestro, sigue la narración de la relación que Quintín establece con Piñuela: un odio profundo para empezar, luego “cierta estimación irónica y alegre” (Baroja, 2002: 31). Las referencias nunca son casuales: Cabra, por un lado, Piñuela por otro son nombres denotativos y connotativos, remiten a un mundo en apariencia lejano, pero que el lector de la época conoce muy bien.

De este salto en el pasado se vuelve al presente, en el que prevalece ahora la atmósfera de *La gitanilla*, de *Rinconete y Cortadillo*, y también del *Coloquio de los perros*, a raíz de los ambientes descritos, de la narración de don Gil y de las continuas preguntas que el gitano hace a Quintín para saber si el cuento le gusta, si está bien narrado, si es interesante, etc. Todo esto se coloca, no por casualidad, en la calle de la Feria, que

ancha [...] en cuesta, con sus casas altas, blancas, bañadas por la luz de la luna, presentaba un aspecto fantástico; las dos líneas de tejados se destacaban en el azul del cielo, rotas a cada instante por azoteas y tejadillos [...].

—¿Ve usted? —dijo don Gil, mirando a la puerta baja de la calle de la Feria—, por la línea que la luna hace en la calle iban los fosos de la muralla. [...] —¿No se ha fijado usted en lo altas que son las casas en esta calle?

—Hombre, sí. ¿Y por qué eso?

—Por dos razones —contestó don Gil, hecho un dominé—. Primera, por ganar la altura que les quitaba la muralla, y segunda, porque aquí se celebraban antiguamente la mayoría de los espectáculos. Allí se ejecutaba, se corrían toros y cañas, y durante los ocho días anteriores a los de la Virgen de Linares, los calceteros tenían una gran feria. Por eso en las casas hay tantas ventanas y galerías, y la calle se llama de la Feria.

El arqueólogo se agarró del brazo de Quintín y se puso a contar una porción de historias y de leyendas. Recorrieron los dos callejones estrechos, plazoletas con casas blancas y puertas azules (Baroja, 2002: 66-67).

En este marco tan rico de historias y leyendas, callejones y plazoletas, y que

provoca la admiración del protagonista, y la de los lectores con él, don Gil cuenta a Quintín la historia de un ventorro, el Ventorro de la Sangre, convertido luego en la Venta de la Encrucijada, y de sus dueños: y en sus palabras se realiza una real encrucijada porque, al oír las aventuras de los protagonistas, y sus nombres, Quintín reconoce los personajes de su familia y descubre de esta forma cuáles son sus orígenes.

Con el descubrimiento de la verdad, todo cambia: el punto de vista de Quintín sobre su familia, el mundo, su historia misma, y también sus relaciones y su posición en la ciudad, ya que empieza a conocer, y va a ser parte, de una colectividad hasta ahora ni siquiera imaginada, como es la que vive en la Córdoba secreta y misteriosa del Potro y del Patio de los Naranjos. La anagnórisis no es pues solo la toma de conciencia de su procedencia: es también la entrada en un mundo distinto, y en un universo hecho de narraciones, historias, leyendas, contadas por varios personajes, cada uno con su voz, con su manera de expresarse y de devolver la imagen del presente y del pasado elaborada con su propia sensibilidad y siempre ubicada en la ciudad andaluza. Esta encrucijada de narraciones va aumentando con nuevos e inesperados giros: otra anagnórisis de la señora Patrocinio, que revela a Quintín ser la hermana de su abuelo el marqués de Tavera; episodios ricos de aventuras, en los que se mezclan historias de amor, traiciones, engaños y deseos de venganza, junto a personajes que desaparecen, todos recursos que confieren a la novela un ritmo rápido.

2. El centro de la narración

A pesar del patrón que prevalece, el centro de la narración sigue siendo Quintín: en este sentido, su figura sintetiza niveles de la realidad, así como formas de narrar porque se convierte en narratario y sabe aprovechar las informaciones que recibe. Una síntesis a la que sin embargo no le es ajena la ambigüedad, porque no resuelve la contradicción intrínseca a los acontecimientos: su mirada determina el mundo a la vez que lo observa e interpreta y su recepción nunca es pasiva. Quintín es, pues, a nivel diegético un personaje-actor, que evoluciona de héroe romántico a “hombre de acción”; a nivel metadiegético, después de la anagnórisis, se convierte en narrador y narratario, sujeto y objeto de la enunciación en las muchas aventuras que vive peregrinando por las calles cordobesas. De esta forma, conviven en su figura la Córdoba del palacio del marqués y la de la calle de la Feria, donde se mueven gitanos, mendigos y vagos, expresión de la época:

Por las mañanas, Quintín iba muchas veces al Patio de los Naranjos, en donde el padre del *Pende* solía pasar el tiempo en una reunión de viejos, mendigos y vagos, a la que llamaban irónicamente en todo Córdoba la *Potr . Pende* padre, o *Matapalos*, se pasaba la vida allí charlando con sus amigos. [...] Quintín encontraba muy gracioso y divertido a *Matapalos* e

iba muchos días a oírle. Mientras el viejo contaba antiguas historias con su hablar reposado y tranquilo, Quintín contemplaba el Patio de los Naranjos, enterándose, unas veces sí y otras no, de lo que le decían. [...] La gente de la *Potr *, la mayoría, la formaban mendigos y vagos. Estos mendigos no eran encanija- dos, escu lidos ni enfermos, sino hombres fuertes, vigorosos, hirsutos, llenos de gre as, tostados por el sol, cubiertos de harapos... [...]. Por las conversaciones de aquellos vagos y mendigos, Quintín comenzó a conocer la vida de Córdoba y la de las principales familias del pueblo. Por ella supo que la mayoría de las grandes casas de la ciudad iban a la miseria (Baroja, 2002: 140-141; 143).

Si esta es la actualidad que Quintín va conociendo, y en la que intenta encontrar su posición, en su itinerario interior va progresivamente abandonando su postura romántica para desembocar en la ataraxia, idea que presenta uno de los personajes con el que habla:

El saber es el enemigo de la felicidad. Ese estado de paz, de sosiego, que los griegos llamaban, con relación al organismo, *euforia*, y con relación al alma, *ataraxia*, no se puede obtener más que no conociendo. Así, en la vida, al principio, a los veinte años, cuando se ve todo de una manera superficial y falsa, las cosas aparecen brillantes y dignas de ser codiciadas. El teatro es relativamente bonito, la m sica, agradable, la función, divertida; pero el mal instinto de conocer hace que un día se asome a los bastidores y empiece a enterarse y a desilusionarse. Las actrices son feas... (Baroja, 2002: 192-193).

Utilizando la metáfora teatral, otra constante en la escritura barojiana, la ataraxia, concepto que Baroja va a desarrollar en sus novelas sucesivas, se expresa pues por primera vez en *La feria de los discretos*:  ndice, sin duda alguna, del influjo de Nietzsche y Schopenhauer en el pensamiento de don P o, como la crítica ya ha subrayado,⁹ y parte de una constante reflexión sobre la condición humana.

Lo peculiar en *La feria de los discretos* es su ubicación dentro de unas consideraciones más amplias, que nos dan la idea de la complejidad de la reflexión barojiana ya en sus primeras obras: sin separar los contenidos de naturaleza existencial de la problemática relativa a la elaboración y composición del texto, el escritor disfruta de todas las tradiciones de las que dispone (filosóficas y literarias, españolas y extranjeras) para formular una hipótesis sobre las relaciones entre vida y literatura, realidad e imaginación, minando al mismo tiempo, en palabras de Inman Fox, “la forma de la novela consagrada del realismo decimonónico” (Inman Fox, 1988: 179).

Si, como en Stendhal, en Baroja también la novela es un espejo colocado en el camino principal, al mismo tiempo el espejo es algo movedizo: como afirma Bertoni

distanzia il soggetto dall’oggetto proprio mentre sembra fonderli, amalgamarli in una stessa

⁹ El volumen de Sobejano sobre la presencia de Nietzsche en España es sin duda alguna un punto de referencia esencial. Cfr. también Abad Nebot, 1996; Orringer, 2008.

atmosfera: frappone tra testo scritto e mondo reale il tragitto spezzato e indiretto della riflessione, creando al tempo stesso l'illusione di una continuità, di un'indistinzione dei confini tra i due universi. [...] La pura trasparenza, oltre che un'utopia, è una categoria instabile e reversibile (Bertoni, 2007: pp. 93, 96).

La indagación en la psicología del protagonista, prisma y espejo de lo que ve a su alrededor, no se concretiza pues en *La feria de los discretos* en la ruptura formal que la novela como género experimentará dentro de poco, con el monólogo interior o el *stream of consciousness*, por ejemplo, sino dentro de las coordenadas del realismo decimonónico. El paradigma mimético deja de ser firme y simple para mostrar la complejidad y las contradicciones de la realidad: en esto se concretiza la novedad de Baroja en *La feria de los discretos*, donde anticipa una modalidad de escritura y de visión del mundo que volverá a experimentar en la década de los veinte. Es una señal, un rasgo distintivo de una forma de ser y de vivir el mundo, de percibirlo y devolverlo al lector, dentro de una reflexión que es por eso existencial y metaliteraria al mismo tiempo. La observación de la realidad se conforma con una visión subjetiva y lo que se pone en tela de juicio es no solo el qué, sino también el cómo observar y contar: el centro de interés sigue siendo la vida de los hombres, de la que se quiere subrayar, utilizando las tradicionales técnicas narrativas, la singularidad de los hechos vividos por el sujeto desde su interioridad, aprovechando la introspección. De esta forma, la novela es, como recuerda Bertoni, “una sorta di ombrello sotto cui si raccolgono esigenze cognitive, istanze critiche, spinte rivoluzionarie e progetti politici” (Bertoni, 2007: 288).

3. Una época crítica

Es lo que tocamos con mano en *La feria de los discretos*. Esta idea primeriza de feria vuelve a presentarse en los años veinte en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, con una cita explícita, y diría también un homenaje, a Baltasar Gracián y a su *Criticón*. La feria es ahora “la feria de todo el mundo”, título de la crisis trece de la primera parte de *El Criticón*, mencionada explícitamente en la trilogía. Y, *mutatis mutandis*, hay elementos compartidos en el sistema de los personajes, en la construcción del texto y en la profundización de la interioridad del protagonista: al triángulo Quintín-Rafaela-Remedios le corresponde el de José Larrañaga-Pepita-Soledad, ellas también primas del protagonista; a la Gloriosa le corresponde la Gran Guerra, época en la que está ambientada la trilogía; como Quintín, José es un español “extranjero”, que vive en Rotterdam.

Son muchos los aspectos que merecería la pena profundizar. Alonso identifica en 1905 una fecha límite en la que se consuma la disolución de la discutida Generación

del 98: durante su transcurso, se producen las últimas actividades del heterogéneo grupo de intelectuales que puede cobijarse bajo tal etiqueta. Se inicia la disgregación física e ideológica de los más notables *noventayochistas*, componentes de la primera promoción de intelectuales cuya conciencia crítica se desarrolla a partir del conflicto cubano y que se materializa en el regeneracionismo, el germinalismo, el esteticismo modernista, el inconformismo literario, en la vaga propensión anarquizante de algunos, en el voluntarismo casi utópico de otros, en la nostalgia de la acción (Alonso, 1985).

¿Cuál es la postura de Baroja?

En 1905, con la idea de feria, el escritor entretiene al lector con una trama folletinesca y propone al mismo tiempo una imagen de su país: no sería peregrino, en este sentido, identificar elementos compartidos con *Vanity fair*, novela que Thackeray publica en 1847 con el subtítulo de *A novel without an hero*, representación de la sociedad y de la época victoriana. En el primer capítulo de *La feria de los discretos* un francés que comparte el viaje en tren con Quintín afirma que “hay dos Españas: una, la del Mediodía, que es la de Theophile Gautier, y otra, la de *Hernani*, de Víctor Hugo” (Baroja, 2002: 9); en el capítulo 32, cuyo título es precisamente *La feria de los discretos*, Quintín afirma: “Somos el pueblo de los discretos” (Baroja, 2002: 291) al final de un diálogo en el que define a Córdoba como una ciudad que duerme, España un cuerpo con las articulaciones anquilosadas en el que viven personas con “muchas facundia, mucha palabra entusiasta y fogosa, mucho floreo; un aspecto superficial de confusión ingenua y candorosa; pero en el fondo, la línea recta y segura. Hombres y mujeres discretísimos. ¡Créelo! La exaltación por fuera y el frío por dentro” (Baroja, 2002: 288).

La imagen que expresa procede de un análisis desengañado de un país arruinado, retrasado, que no sabe progresar: la novela representa, pues, la crisis de una época, la que se produce en España alrededor de 1868, desde dentro, eso es desde las posturas interiores e íntimas de su protagonista, y al mismo tiempo con la mirada y el punto de vista del Baroja- intelectual, que ha vivido otro momento crítico, el que procede del desastre de Cuba en 1898.

En la trilogía del 26, la crisis es otra: no solo española, sino mundial. Es la de un mundo que parece haber perdido cualquier sentido y que el intelectual-Baroja expresa ahora quitando el espejo de la calle, del camino principal, y colocándolo dentro de su pensamiento para devolver una imagen de la realidad que aprovecha la mediación y la fantasía del lenguaje. Baroja abandona, pues, la modalidad picaresca o del folletín y se dedica a contar la actualidad con un nuevo compromiso, utilizándola con una finalidad alegórica, según el patrón del jesuita Gracián: dejando para otras situaciones textuales la ironía y el humorismo del principio del siglo, prevalecen aquí la amargura y la tristeza que la locura lleva consigo, en este “gran torbellino del mundo” que es la realidad enfocada a través de un nuevo paradigma mimético, manifestación de la

voluntad de explorar secretos y misterios del ser humano. Pero esa ya es otra historia.

Bibliografía

- ABAD NEBOT, Francisco (1996), “Schopenhauer y el joven Baroja: (El léxico del dolor y de la compasión)”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (129-137).
- ALONSO, Cecilio (1985), *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- BAROJA, Pío (1999), *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra.
- BAROJA, Pío (2002), *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza.
- BERTONI, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- CAMPOS, Jorge (1981), *Introducción a P. Baroja*, Madrid, Alianza.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1989), “La novela como una feria de los discretos”, en Lasagabaster, Jesús María (ed.), *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián, Universidad de Deusto (15-26).
- ELIZALDE, Ignacio (1986), *Personajes y temas barojianos*, Deusto, Universidad.
- FIORDALISO, Giovanna (2017), “Divagazioni sull’umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja”, *Cuaderno AISPI*, n.o 9, Monográfico: *A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas* (79-100).
- FUSTER GARCÍA, Francisco (2012), “Estudio introductorio”, en Azorín, *Ante Baroja*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- IGLESIAS, Carmen (1963), *El pensamiento de P. Baroja*, Mexico, Antigua Librería Robredo.
- INMAN FOX, Edward (1988), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- JAMES, Henry (1888), “The Art of Fiction”, en *Partial Portraits*, Londres – Nueva York, Macmillan and Co. (386-404).
- LANZ, Juan José (2007), “Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana”, *Olivar*, 8/9 (43-70).
- LEE BRETZ, Mary (1979), *La evolución novelística de P. Baroja*, Madrid, Talleres Gráficos Porrúa.
- LONDERO, Renata (2000), “Il primo Azorín e Montaigne: fra atarassia e scetticismo”, en Martín Morán, José Manuel / Mazzocchi, Giuseppe (eds.), *Las conversaciones de la víspera: el Noventayochto en la encrucijada voluntad/abulia*, Viareggio, Baroni (119- 134).
- MAINER, José-Carlos (2012), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- MARÍN MARTÍNEZ, José María (2012), “Introducción”, en Baroja, Pío, *La busca*, Madrid, Cátedra (13-221).
- MATUS, Eugenio (1972), *Introducción a Baroja*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MAZZONI, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bolonia, Il Mulino.

- ORRINGER, Nelson R. (2008), “El Nietzsche de Baroja: filósofo-poeta modernista”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25 (137-150).
- REY HAZAS, Antonio (2009), “Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino”, *Anales Cervantinos*, vol. XII (189- 215).
- SOBEJANO, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica.
- SOBEJANO, Gonzalo (1972), “Componiendo *Camino de perfección*”, *Cuadernos Hispano-americanos*, 265-267 (julio-septiembre) (463-480).
- STARA, Arrigo (2004), *L'avventura del personaggio*, Florencia, Le Monnier.
- VON PRELLWITZ, Norbert (2003), “Pintura y novela”, en Martín, José Francisco (ed.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva (215-235).