

FICCIÓN Y REALIDAD EN *MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN*, DE PÍO BAROJA

Ascensión Rivas Hernández
(Universidad de Salamanca)

Las *Memorias de un hombre de acción* de Pío Baroja conforman una monumental obra de carácter ficcional y trasfondo histórico en la que se recrean numerosos episodios de nuestro pasado comprendidos entre la Guerra de la Independencia y la revolución de 1934. Un pariente lejano del mismo Baroja, Eugenio de Aviraneta¹, es el protagonista principal y uno de los elementos que, desde un punto de vista estructural, contribuye a la unificación de la serie.

El ciclo histórico de Baroja está formado por veintidós obras, lo que supone una tercera parte de su producción novelesca que asciende a unas sesenta y seis. Las primeras (*El aprendiz de conspirador* y *El escuadrón del Brigante*) aparecieron en 1913, y las últimas (*Crónica escandalosa* y *Desde el principio hasta el fin*) en 1934. Más de veinte años, pues, dedicó el autor a la Historia y a Aviraneta, en los que, sin embargo, no abandonó la composición de obras exclusivamente ficcionales: *La sensualidad pervertida* (1920), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929), *La estrella del capitán Chimista* (1930), *Las noches del Buen Retiro* (1934), así como las trilogías «*Agonías de nuestro tiempo*» (1926-1927) y «*La selva oscura*» (1931-1932).

En el «Prólogo» a *Las figuras de cera* Baroja expresa su concepto del arte y de la realidad cuando afirma por boca de Leguía que la novela es más verdad que la Historia. Según el autor ficcional de la serie «el *Quijote* da más impresión de la España de su tiempo que ninguna obra de los historiadores [nuestros]. Y lo mismo le pasa a *La Celestina* y *El gran tacaño*» (*O. C.*, IV: 174). Con estas palabras Baroja se hace eco del concepto aristotélico que subyace en la comparación entre Historia y Poesía². Para el

¹ Eugenio de Aviraneta e Ibarгойen Echeгарay y Alzate nació en Madrid en 1792 y murió en la misma ciudad en febrero de 1872 tras haber llevado una vida de acción y conspiración, siempre del lado de los liberales. Para una biografía breve de Aviraneta *vid.* C. Longhurst, 1974: 16-19. Además, el mismo Baroja escribió largamente sobre Aviraneta en *Aviraneta o la vida de un conspirador*, *O. C.*, IV: 1171-1326). A Eugenio de Aviraneta lo conocieron los padres de Baroja, que es de quienes el novelista consigue parte de la información directa que tiene sobre su pariente: «Mi padre y mi madre conocieron a Aviraneta en su juventud. Mi padre, de pasada, con poca intimidad. [...] Mi madre lo recordaba más; le había visto muchas veces en casa de su abuelo, don Antonio María de Goñi. Aviraneta era tío segundo de mi madre. Mi madre refiere bastantes anécdotas de la vida del conspirador: cómo fue una vez a su casa de San Sebastián sin peluca (el viento se la había llevado); cómo se burlaba de la gente donostiarra; cómo le gustaba chismografiar y contar sucesos de su vida aventurera» (*O. C.*, IV: 1173). Baroja también recibe información directa sobre el conspirador de la condesa de Lersundi; de don Ángel Peralta, el hijo del historiador de la guerra civil; de don Nicolás Estébanez y de su tía cesárea Goñi. Naturalmente, también se había empapado de lo que dijeron sobre Aviraneta los principales historiadores del siglo XIX: Fernández de los Ríos, Juan Rico y Amat y Antonio Pirala. Para ampliar este tema *vid.* F. Flores Arroyuelo, 1971: 66-67.

² A propósito de estos conceptos Aristóteles ofrece esta explicación: «Y es evidente también a partir de lo dicho que la función del poeta no es contar lo que sucedió, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso, ya que podrían versificarse las obras de Heródoto y no serían en absoluto menos historia

Estagirita la Poesía es más universal y filosófica que la Historia, porque cuenta no lo sucedido sino lo que podría suceder según lo verosímil y necesario. La Historia, por el contrario, sólo cuenta los hechos que tuvieron lugar. Frente a ella, pues, la Poesía amplía el conocimiento y la experiencia del hombre al que coloca ante situaciones hipotéticas que le hacen reflexionar sobre otras vidas que no ha vivido y que quizá nunca vaya a vivir. Por ello, cuando Baroja aborda el género de la novela histórica, no sigue la estela de un Galdós, interesado en contar lo más fielmente posible hechos sucedidos y recogidos por la Historia. El novelista vasco, por el contrario, es más afín al concepto unamuniano y prefiere detenerse en la intrahistoria³, en aquellos personajes, la mayoría inventados, que vivieron en el tiempo de las luchas y de las conspiraciones tratando de sobrevivir a su propia circunstancia vital: a su desamor, a su frustración, a su egoísmo, a su orgullo, a su falta de alicientes⁴...

Dada la amplitud de la serie histórica, hemos seleccionado tres de las novelas que la forman para analizar con mayor detalle el asunto de la ficción y la realidad: *Las figuras de cera* (1924), *La nave de los locos* (1925) y *Las mascaradas sangrientas* (1927). Se trata de una auténtica trilogía⁵, muy habituales en la producción del novelista, que desde el punto de vista histórico narra el final de la segunda Guerra Carlista en el País Vasco «con sus intrigas, sus negocios [...] las acciones que sembraban la ruina, los acontecimientos políticos, [la] disolución de las partidas...» (F. Flores Arroyuelo, 1971: 88). La parte inventada gira en torno a Chipiteguy, un traperero que goza de cierta posición económica, y Álvaro Sánchez de Mendoza, hijo de una falsa familia aristocrática sin dinero. La trama principal se centra en los amores frustrados de Álvaro y Manón, la nieta del viejo traperero. Él es un caballero español, tímido, de carácter apacible; ella una mujer de fuerte personalidad que prefiere a los hombres de acción. Las circunstancias de la guerra los separan y cada uno elige su camino, pero al final de *Las mascaradas sangrientas* volverán a encontrarse después de los años, y Álvaro todavía sentirá por Manón el mismo amor de su juventud. Trama cerrada, pues, desde el punto de vista del contenido ficcional, y una nueva relación amorosa frustrada dentro de la producción novelística barojiana.

Otro de los elementos que contribuye a la unificación de las tres novelas es la existencia de un prólogo en cada una de ellas donde se debate el asunto de la realidad y la ficción. *Las figuras de cera* se abre con un diálogo entre Aviraneta y Pello Leguía –el autor ficcional de toda la serie– sobre el origen y las características del cuaderno cuya transcripción constituirá la historia narrada en la trilogía. La intención de introducir el recurso del manuscrito ajeno no es otra que conseguir objetividad y verosimilitud ya desde el principio:

con verso que sin verso. La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular». Aristóteles, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de A. López Eire. Epílogo de J. J. Murphy, Madrid, Istmo, 2002, Capítulo IX, 1451b, p. 53.

³ Así lo pone de manifiesto en *La caverna del humorismo* (1919), cuando, después de referirse a varias clases de historiadores y de historia se decanta por «la historia de hechos particulares, escrita por el no profesional, [donde] suelen aparecer el humor, los contrastes, las causas pequeñas, sirviendo de motivo a hechos trascendentales» (*O. C.*, V, pp. 473-474).

⁴ Como dice J. A. Maravall (1979: 436), «Hacer novela con los hechos aparentemente pequeños, ordinarios o bajos, no por gusto de lo meramente anecdótico, sino porque, a pesar de todo, influyen en la marcha del mundo, tal como es, por debajo de la apariencia teatral, y reflejan la condición interna de lo humano –tal es el programa de la novela intrahistórica, en la concepción barojiana».

⁵ También lo señalan así los principales analistas de la serie histórica de Baroja: F. Flores Arroyuelo (1971: 88) y C. Longhurst (1974: 179).

Este cuaderno me lo dejó doña Paca Falcón⁶, hace unos años, en Bayona, y saqué una copia de él. Supongo que se hizo con algunas notas que escribió Álvaro Sánchez de Mendoza. (*Las figuras de cera, O. C. IV: 173*)

Aviraneta confirma la realidad de los hechos históricos⁷, y además dice haber conocido a los personajes (ficticiales) de la trama (Chipiteguy, Frechón y Roquet, entre otros), lo que redundaría en favor de la verosimilitud. Pero lo más interesante de ese diálogo es la parte referida a la realidad, a la novela y a la Historia. Al preguntarle Leguía si ese relato del que le ha leído algunos fragmentos puede formar parte de la historia de su vida, Aviraneta rechaza el excesivo carácter novelesco y el aire romántico del cuaderno, abogando por dejar la verdad escueta. Mientras Leguía se decanta por la verdad que transmiten las obras literarias en las que también tiene cabida lo ficcional, Aviraneta defiende la verdad real:

La verdad, la verdad en todo; ése ha sido siempre mi ideal. (*Las figuras de cera, O. C., IV, p. 174*)

Lo curioso, sin embargo, es la ironía del autor implícito que se desliza en las palabras del narrador Leguía:

Al decir esto, Aviraneta se planchaba su peluca roja, que tenía tendencia a abombarse y a separarse de su cabeza. (*Las figuras de cera, O. C., IV, p. 174*)

¿Cómo creer, entonces, en la defensa a ultranza de la verdad hecha por un personaje que se cubre la cabeza con una peluca roja? Es la pirueta lúdica de Baroja, ese juego por el que nos invita a no tomarnos nada en serio, que nos embroma como lectores y complica la interpretación lineal del texto.

En el «Prólogo» a *La nave de los locos* Baroja reflexiona sobre el arte de novelar, sobre el género narrativo y sobre sus reglas. El hecho de estar situado al frente de una novela de la serie histórica es ya un claro síntoma del elevado componente ficcional de la misma. A estas alturas de su producción, además, Baroja puede pararse a mirar el camino recorrido y observar con perspectiva lo que aún le queda por recorrer. Es un momento, pues, de madurez creativa que aprovecha para responder a las críticas lanzadas por Ortega y Gasset en *El espectador* a propósito de la desidia técnica y estilística de su obra narrativa. A pesar de la acritud de la censura, Baroja se mantiene fiel a su concepto de novela abierta, por cuyos resquicios entra a raudales el aire de la

⁶ Doña Paca Falcón había aparecido ya en *El amor, el dandismo y la intriga*. Tenía en Bayona una tienda de antigüedades, ciudad en la que también vivía Chipiteguy de su negocio de chatarrero al lado de Álvaro Sánchez de Mendoza. Como señala C. Longhurst (1974: 320) «esto demuestra cómo Baroja aprovecha las posibilidades de una situación para crear una nueva situación novelesca (técnica muy galdosiana). No debe sorprendernos que ese cuaderno que cuenta la vida de Álvaro y de Chipiteguy fuese hallado en la tienda de doña Paca. Ella y Chipiteguy tenían que conocerse, pues los dos andaban metidos en el mismo negocio: compraventa de antigüedades, muebles, cuadros, estatuas, etc.».

⁷ «[...] los hechos positivos en que está basado el libro son ciertos; que el cónsul de España en Bayona, don Agustín Fernández de Gamboa, recibió barricas llenas de plata y de oro de las Iglesias de Navarra, durante la primera guerra civil, para venderlas en Francia, es verdad». (*Las figuras de cera, O. C., IV, p. 173*)

vida, y se manifiesta contrario a la novela perfectamente estructurada⁸. Pero lo que más nos interesa ahora es el guiño irónico con el que se cierra el texto:

Así termina el prólogo del presente volumen de las MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN, MEMORIAS que han llegado al tomo XV, y que a esta altura presentan ya oscuridad tan grande, que no sabemos quién es el autor verdadero de los cinco o seis que se citan como tales en el transcurso de tan larguísima obra. (*La nave de los locos*, O. C. IV, p. 327)

La mezcla de realidad y ficción es extraordinaria. Alguien vinculado al plano de la emisión salta a las páginas del «Prólogo» a *La nave de los locos* para cuestionarse, y obligar al lector a que se cuestione, el controvertido asunto de la autoría⁹. Shanti se presenta al principio como editor general (a veces coautor) de toda la serie; Pello Leguía es el autor ficcional de la obra y hombre muy próximo a Eugenio de Aviraneta; Baroja, en ocasiones, se reserva para sí el modesto papel de editor, y Álvaro Sánchez de Mendoza aparece como autor del cuaderno en el que se contiene la historia de la trilogía que ahora los ocupa. Pero además, en la serie menudean los informantes orales y documentos de variada índole: recortes de prensa, cartas, fragmentos de biografías, notas sobre conspiraciones, escritos de la regente María Cristina y del ministro Pita Pizarro... Toda esa complejidad de voces narrativas convienen perfectamente a la novela histórica porque contribuyen a mantener la objetividad y la verosimilitud, al tiempo que apoyan el interés documental del género porque, como ya hemos apuntado en otro lugar «el hecho de que se incluyan documentos originales [o las palabras de quienes vivieron los hechos] crea confianza en el lector, no sólo por la veracidad que emana de los propios textos, sino también por la objetividad que representan con respecto a la actitud del autor» (A. Rivas, 1998: 237).

Por otra parte, en el interior de las obras, como es preceptivo en la novela histórica, encontramos el mundo de la realidad, la mezcla de realidad y ficción y lo exclusivamente ficcional.

La realidad, escasamente reflejada en la trilogía, se vincula desde el punto de vista del contenido con el final de la Guerra Carlista en el País Vasco. Personajes como don Carlos, María Cristina, Pita Pizarro, Maroto, Espartero o Aviraneta, intervienen en la parte histórica. Para el relato de los acontecimientos en los que participan Baroja contó con el artículo en el que Aviraneta defendía su postura ante algunas acusaciones que se habían vertido contra él. La versión barojiana está muy cercana a la realidad si atendemos a los hechos históricos, aunque en la novela hay un mayor dramatismo, una

⁸ De hecho concluye categórico: «En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama, sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento, no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin arquitectura y sin composición. Esto no quiere decir que no haya novelas que se puedan llamar parnasianas; a mí no me interesan gran cosa, pero las hay» (*La nave de los locos*, O. C. IV, p. 326). Baroja no niega, pues, la existencia de las reglas en literatura, ni siquiera la posibilidad de una novela regida por ellas. Lo que rechaza es escribirlas.

⁹ En la Primera Parte de *Las figuras de cera* toma la palabra alguien que se autodenomina *el autor* (¿cuál de todos?) para decir lo siguiente: «El autor comprende que es un poco abusivo el poner tantas canciones insignificantes. A él le dicen algo, aunque la mayoría de sus lectores, claro es, no le dicen nada. El autor es un individualista y las pone» (O. C. IV, p. 196). El *autor*, y a su lado el autor implícito, se burlan, ironizan y una vez más demuestran de forma activa el modo de no tomarse nada en serio.

tendencia al suspense y una atención más novelesca hacia la figura de Aviraneta (C. Longhurst, 1974: 55-61).

Pero además, en ocasiones aparecen opiniones del narrador que *desficcionalizan* la situación narrativa, introduciendo un grado importante de realidad. Estas entradas del narrador, desposeído de su disfraz ficcional, elevan la narración al mundo real desde la perspectiva de la situación narrativa.

Los soldados extranjeros no valían más que los españoles, ni por su cultura, ni por su energía, ni por su moralidad. Realmente, el hombre acostumbrado a mandar y a obedecer como soldado, tiene ya para toda su vida una tara mental. Será siempre un hombre inferior y sin recursos. Ningún filósofo ha salido del cuartel; casi tampoco ningún aventurero. (*La nave de los locos*, O. C. IV, p. 365)

Algunos escritores españoles han creído, por pura imitación de la literatura y de la historia francesa, que el ejército carlista era una especie de vendée aristocrática, y no había tal. En el carlismo, los aristócratas tenían poca influencia. Menos que en el liberalismo. La aristocracia había perdido su prestigio por completo en España en la guerra de la Independencia, pues la mayoría de las grandes familias habían tomado partido por el rey intruso. Esto les había popularizado. (*Las mascaradas sangrientas*, O. C. IV, p. 542)

Otras veces la voz del autor que salta a las páginas se parece mucho a la del Baroja que divaga en los ensayos:

En el prólogo de este libro hemos fantaseado, con más o menos ingenio, sobre la pintura, la novela y la filosofía aséptica, y ahora divagaremos un poco acerca de las fondas españolas, donde la asepsia tiene, indudablemente, más objeto que en los bodegones pintados y en la literatura. (*La nave de los locos*, O. C. IV, p. 420)

De cualquier modo, la obra madura del novelista ha sido despojada de la seriedad de algunas de sus primeras creaciones (piénsese en la profundidad pesimista de *Camino de perfección* o de *El mayorazgo de Labraz*, por ejemplo). Ahora domina un sentido lúdico de la literatura preñado de ironía y de buen humor, en el que siempre hay una pirueta por medio de la que el autor parece no tomarse en serio el estado de cosas que él mismo ha creado.

En relación con la mezcla entre ficción y realidad, resultan significativas las intervenciones de los personajes inventados por Baroja comentando la situación histórica. En este sentido, las opiniones de Manón sobre la guerra evidencian la parte más sensible de este personaje femenino¹⁰, y ponen de manifiesto el sentido común de las mujeres frente a la barbarie y la sinrazón de los hombres. Precisamente el autor implícito aprovecha la figura de Manón para expresar de forma subrepticia su concepto de la realidad en el ámbito histórico cuando ante unos trajes de época que llevan sus

¹⁰ En *La nave de los locos* se incluye el siguiente diálogo entre Manón y Álvaro:
 «-¡Cuánto mejor hubiera sido que esos dos viejos arrugados hubieran estado en la cama que no metiéndose en estos vericuetos! –dijo Manón.
 -Hay que defender las ideas –replicó Alvarito.
 -¡Las ideas! ¡A cualquier tontería llaman los hombres ideas! –repuso Manón.» (O. C., IV, p. 355).
 Y un poco más adelante aparece este pensamiento apenas balbucido por la muchacha:
 «¡Qué asco de guerra! [...] ¡Parece mentira que los hombres sean tan brutos! (O. C., IV, p. 356).

amigas a una fiesta de disfraces, ella las anima a que se los cambien para lucir más favorecidas al tiempo que dice:

-[...] Tú no debes pretender ser un maniquí que tenga mucha exactitud histórica, sino buscar el estar más guapa. (*Las figuras de cera*, O. C. IV, p. 282)

Así pues, en el concepto de novela histórica que transmite aquí el autor implícito no se busca permanecer absolutamente fiel a la realidad, sino ofrecer un relato ameno que guste y entretenga al lector.

Pero quizá lo más interesante de la trilogía sea analizar cómo entra la ficción a formar parte de este género híbrido. En este sentido se puede hablar de tres niveles distintos: el primero se vincula a la figura del autor, al humor y a la ironía; el segundo a ciertos elementos de contenido y el tercero a referencias literarias, metaliterarias y culturales.

En ocasiones el *autor* de la obra salta al primer plano para mostrar un alto grado de ironía y de humor que pone de manifiesto la ficcionalidad:

Los dioses se van, las buenas formas se van, los sombreros de copa se van, la moral se va; lo único que vuelve a presentarse son las golondrinas y las letras que no se han pagado... (*Las figuras de cera*, O. C. IV, p. 178)

La ironía¹¹ y el humor de este fragmento, tan inusual en la novela histórica, desrealizan extraordinariamente la situación narrativa, estableciendo fronteras entre distintos niveles diegéticos y poniendo de relieve la presencia de un autor consciente, capaz de crear distancias y con ellas diferentes niveles de ficcionalidad.

Al autor, es evidente, le interesa el asunto de las relaciones entre la ficción y la realidad. De ahí que al describir físicamente a uno de sus personajes salte una vez más al primer plano y opine desde un nivel diegético superior al que ocupa cuando sólo actúa como narrador. Así, al realizar la descripción física de Frechón, el tenedor de libros de Chipiteguy, dice:

Indudablemente, no es una fantasía folletinesca el asegurar que hay hombres que sólo por su aspecto producen desconfianza y hasta una marcada repulsión moral. Parece que, por instinto, se puede comprender rápidamente que ciertos rasgos fisonómicos representan y son consecuencia de una larga vida de intrigas, de hipocresías o de bajezas, y las fisonomías con estos rasgos nos producen alarma, no siempre bien definida. (*Las figuras de cera*, O. C., IV, p. 269)

Pero además, el plano diegético del narrador, en el que naturalmente está implicado el autor, también cuenta con índices incontrovertibles de ficcionalidad, lo que se pone de manifiesto en los diferentes recursos empleados y en las descripciones. En el capítulo II de la Primera Parte de *Las figuras de cera* («La casa de la plaza del Reducto») se utiliza una técnica muy del gusto de Baroja, cercana al *travelling* cinematográfico, que consiste en centrar de forma gradual el lugar de la acción principal partiendo de un

¹¹ Véase este otro ejemplo de ironía: «Los Chipiteguy, traperos y chatarreros, se sucedían como los Borbones; una dinastía menos conocida, aunque no menos capaz, siendo, quizá, mejores y más honrados traperos que los otros monarcas, sin que se pueda decir que se necesiten menos condiciones espirituales para ser buen traperero que buen aristócrata» (*Las figuras de cera*, O. C., IV, p. 181).

punto de mira muy amplio. Concretamente aquí el narrador empieza hablando de grandes ciudades europeas para situarse en Bayona y después ir cerrando el ángulo, localizar la plaza del Reducto y sus aledaños, y quedarse finalmente en una esquina concreta donde se sitúa la casa de Chipiteguy (*O. C.*, *IV*, pp. 179-180). Después, cuando la focalización se centra en este lugar, todos los párrafos se inician con el topónimo identificativo, que funciona a modo de estribillo localizador¹². Naturalmente, aunque el responsable en el plano diegético más externo sea Álvaro Sánchez de Mendoza (o quien rehizo y enmendó su relato), Baroja es, en realidad, el autor al que se le debe todo lo que de intencionalidad pueda haber en la obra. Lo mismo sucede unas páginas más adelante cuando la descripción se centra en el viejo Chipiteguy. De nuevo los párrafos se inician o contienen su nombre de forma insistente, y la descripción del personaje, muy minuciosa, se hace por partes, tocando todos los aspectos de su persona: su indumentaria, su actitud en el trabajo, su forma de ser, sus pasiones, sus conocimientos, su carácter, etc.

Las descripciones, además, están cuajadas de elementos literaturizados que de nuevo remiten al interés del autor por lo ficcional. Así, al perfilar las casas de la plaza del Reducto, se recurre a comparaciones y prosopopeyas que demuestran ese interés por lo literario, como se pone de manifiesto en estos ejemplos:

[La casa de Chipiteguy] tenía, para sostenerse a un lado y a otro, dos filas de vigas, lo que le daba el aire de un barco que se estuviera construyendo, o de un tullido apoyado en muchas muletas. (*Las figuras de cera*, *O. C.*, *IV*, p. 180)

Las casas que amenazaban ruina quedaban durante mucho tiempo como viejas paráliticas, aletargadas, sostenidas en sus muletas, mirándose unas a otras, contemplando su mutua miseria. (*Las figuras de cera*, *O. C.*, *IV*, p. 180)

Una de aquellas casas [...] tenía un mirador pequeño, con unos cristales redondos, que le daban el aire de los ojos de un pez; otra echaba una panza de hidropesía; una tercera un abultamiento como el bocio; algunas parecían la proa de un barco antiguo; a otras se les desarticulaban las ventanas, que quedaban como alas rotas, gimiendo y llorando de noche sobre el roñoso gozne. (*Las figuras de cera*, *O. C.*, *IV*, p. 180)

Asimismo destacan las descripciones breves de personajes secundarios, en las que Baroja, una vez más, demuestra ser un maestro. Tres o cuatro rasgos físicos o de carácter le bastan al novelista para perfilar de forma precisa una personalidad, como sucede con los dos mozos del comercio de Chipiteguy, Quintín y Claquemain:

Quintín era bajito, delgado, afeitado, sonriente, y andaba moviéndose de un lado a otro con un balanceo especial, que parecía que lo hacía en broma.
Claquemain, grueso, fornido, de unos cuarenta años, con aire malhumorado y brutal, de nariz encarnada y bigote negro, largo y caído, era borracho y hombre de poco fiar. (*Las figuras de cera*, *O. C.*, *IV*, p. 184)

¹² «La plaza del Reducto [...]»; «Sobre el espolón [...] se levantaba el antiguo baluarte llamado el Reducto»; «Del viejo Reducto [...]»; «El reducto y sus baluartes [...]»; «El Reducto tenía salidas al río [...]»; «Cerca del espolón del Reducto [...]»; «La plaza del Reducto [...]». Todas estas alusiones están en la misma página (p. 179), y su insistencia sirve para centrar el lugar de la acción.

Más adelante se describen algunas de las mujeres que pueblan el universo de Chipiteguy: andre Mari, la sobrina de su mujer; Tomascha, la criada; y Mazou, la asistente:

La andre Mari, viuda sin hijos, mujer flaca, agria, con cara afilada y pálida, tenía una figura que parecía que se la veía sólo de perfil. [...]

La criada, la Tomascha, se parecía a la andre Mari en el carácter, aunque no en el tipo; tenía aspecto monjil, la cara redonda y abotargada, un poco como de albuminúrica; el color muy blanco, la mirada inexpresiva y el aire indigesto. (*Las figuras de cera*, O. C., IV, p. 189)

La asistente de la casa de Chipiteguy, [...] era gascona, juanetuda, robusta y locuaz [...]. La Mazou era turbulenta y estaba atormentada por el deseo de la acción; [...] recia y cuadrada, tenía tanta fuerza como un hombre. (*Las figuras de cera*, O. C., IV, p. 189)

Pero los rasgos más evidentes de ficcionalidad tienen que ver con el contenido, y más concretamente con el relato de tres sucesos: la relación amorosa entre Álvaro y Manón, el viaje de Álvaro por España y la búsqueda de Chipiteguy tras su secuestro.

La historia de amor entre Álvaro y la nieta del chatarrero está presente en las tres novelas de la serie. Se inicia en *Las figuras de cera* con el fulgurante enamoramiento del muchacho que ve en Manón la fortaleza de carácter que a él le falta, y en *La nave de los locos* toma aires románticos y folletinescos¹³. Ante una Manón que se deja querer y que no está dispuesta a entregar el baluarte de su independencia, Álvaro sólo puede protegerla, rendirse y amarla en secreto, como don Quijote a Dulcinea. A Manón, sin embargo, no le atraen los tipos intelectuales, caballerescos y generosos, como Álvaro, sino los hombres de acción, salvajes, indisciplinados, valientes y decididos, que se adaptan mejor a su forma de ser¹⁴. El destino, además, juega en contra de ellos. Cuando Álvaro es encarcelado, ambos se escriben cartas que quizá hubieran contribuido a acercarlos, pero la animadversión del hijo de un sargento impide que esas cartas lleguen a sus destinatarios, lo que provoca la enfermedad del muchacho y la huida de Manón. La separación física desemboca entonces en un definitivo alejamiento que Álvaro nunca consigue superar, porque pasado el tiempo, y aunque cada uno ha formado una familia, él siente por la nieta del chatarrero el mismo amor que en su juventud.

La ficcionalidad de la serie aumenta, pues, por la inclusión de esta historia amorosa que, a modo de Guadiana, entra y sale de la narración. Pero además cabe hablar de dos momentos de mayor intensidad ficcional dentro del relato: el primero tiene lugar tras el malentendido entre Álvaro y Manón ante el extravío de las cartas, lo que provoca que ella se sienta ofendida y decida marcharse a París. Esta situación, extraordinariamente folletinesca, recuerda a la provocada por otros amores frustrados de la novelística

¹³ Según F. Flores Arroyuelo (1971: 351-352), «la trama de ficción que alimenta la trilogía compuesta por *Las figuras de cera*, *La nave de los locos* y *Las mascaradas sangrientas*, entre otras muchas, son auténticos folletines con un gran número de personajes de larga tradición en este género». Para ampliar este tema *vid.* A. Salvador Plans (1983).

¹⁴ Por ello se enamora de Ollarra, el muchacho que ella y Álvaro encontraron cerca de Itzea y que les guía por el País Vasco en su búsqueda de Chipiteguy. En el siguiente fragmento se describen a la perfección los sentimientos de Manón hacia Álvaro y hacia Ollarra: «Alvarito se preocupaba de Manón más que de sí mismo. A ella le conmovía tal generosidad. Álvaro resultaba leal, valiente y caballeroso. Ollarra, en cambio, no se preocupaba de nada ni de nadie, y, sin embargo, ella le admiraba más.» *La nave de los locos*, O. C., IV, p. 374.

barojiana, como la que separa definitivamente a Ignacio Arcelu y a Sacha Savaroff en *El mundo es así*. Pero además, la historia se cierra al final de *Las mascaradas sangrientas*, y lo hace de forma consciente por parte del autor implícito que decide dejar bien atados todos los cabos en el «Epílogo». Allí nos enteramos del retiro de Manón en Bayona tras su separación matrimonial, del amor que Álvaro sigue sintiendo por ella y del respeto de éste hacia los hijos de ambos, lo que le impide dar un paso en pos de su felicidad. Entonces cobran especial relieve los componentes sentimentales y folletinescos, que a su vez intensifican el elemento ficcional. Pero además, la culminación de esta historia amorosa, que es importante desde el punto de vista del contenido, contribuye decisivamente al cierre del ciclo formado por las tres novelas en la estructura general de la serie histórica, lo que remite, de nuevo, al asunto de la ficcionalidad.

La depresión anímica que siente Álvaro al enterarse de la boda de Manón¹⁵, le empuja a iniciar un viaje por España en busca de un patrimonio familiar inexistente. Como le sucede a Fernando Ossorio en *Camino de perfección*, las penalidades del camino, el cansancio y la compañía que a veces encuentra, van templando sus nervios y le van conduciendo poco a poco hacia un estado de ataraxia:

A medida que andaba y trajinaba, Alvarito notaba dos efectos muy importantes para él: soñaba poco y pensaba menos en sus penas. No era, naturalmente, la curación, pero sí el apaciguamiento, especie de insensibilidad en su herida, que se le producía al perder el espíritu de concentración, al esparcirse en la Naturaleza y al preocuparse por los mil detalles del camino. (*La nave de los locos*, O. C., IV, p. 399)

Éste es, pues, un viaje de autoconocimiento¹⁶, como el de Fernando Ossorio en *Camino de perfección*, el de Marina y Juan de Labraz en *El mayorazgo de Labraz* o el de Sacha Savaroff en *El mundo es así*, por poner sólo algunos ejemplos barojianos significativos¹⁷. El viaje, además, parte de Bayona y desemboca en Málaga, lo que le permite al autor analizar la situación histórica e intrahistórica del país durante la guerra y de dar entrada a diversos personajes que Álvaro encuentra en el camino. En esta parte de la historia, una vez más, domina el elemento ficcional porque no en vano está centrada en Álvaro y en su situación personal, cuyo peregrinaje, ya lo sabemos, recuerda al de otros personajes. Pero además, en la novela se concede gran atención a otros elementos ficcionales, ya que el viaje hace posible la presencia de nuevos actores portadores de nuevas historias. Al mismo tiempo, ese recorrido por España induce a incluir descripciones literarias de los lugares visitados, descripciones que van más allá del espacio físico porque recogen a un tiempo el horror que provoca la guerra y los sentimientos frustrados de Álvaro¹⁸. Este periplo de Bayona a Málaga en tiempo de

¹⁵ Se narra en la Cuarta Parte de la segunda de las novelas que forman la trilogía, *La nave de los locos*.

¹⁶ El viaje, como el paisaje que el personaje encuentra al paso, es claramente simbólico. En este sentido, véase este fragmento: «Se le figuró que en aquella España seca y sin árboles, veía la vida con mucha más claridad que mientras había estado en Bayona; le parecían los horizontes vitales como clarificados y desprovistos de bruma, pero tristes, llenos de desolación». *La nave de los locos*, O. C., IV, p.472. Sobre la simbología del paisaje en Baroja *vid.* B. Ciplijauskaité (1972), F. R. Rogg (1972) y A. Rivas (1998a).

¹⁷ Sobre la presencia del relato de viajes en la novelística barojiana, incluida la serie histórica, *vid.* J. M. López Marrón (1985: 77-125).

¹⁸ Éste es un fragmento de la descripción de los campos de Castilla: «Tras de la aridez, tras de los terrenos con aire estéril, como sembrados de sal por alguna maldición bíblica, tras de las ramblas con juncales y los descampados llenos de piedras y de espejuelos, con algunos pobres cardos secos, venía la tierra

guerra permite, además, ofrecer con nitidez y variedad imágenes de *La nave de los locos*. Frente a la tranquilidad que se respira en Bayona tras el regreso, frente al orden que reina en esta ciudad del sur de Francia, la situación en España parece sacada de un cuadro del Bosco:

Al llegar a la frontera, al notar la tranquilidad y el orden que reinaba en Francia, llevó su imaginación inmediatamente, con melancolía, hacia las tierras de España, a aquella *Nave de los locos*, desgarrada, sangrienta, zarrapastrosa y pobre que era su país. (*La nave de los locos*, O. C., IV, p.472)

La alusión continua a *La nave de los locos*, convertida en leitmotiv de la trilogía¹⁹; el carácter circular del viaje (Álvaro parte de Bayona y regresa al mismo lugar), las referencias a Manón, etc., contribuyen de forma decisiva a crear el carácter ficcional del relato.

Finalmente, el secuestro de Chipiteguy, narrado al final de *Las figuras de cera*, y la posterior búsqueda del trapero por parte de Álvaro y Manón, constituyen el tercer elemento ficcionalizador de la trilogía, la base del contenido que hace posible primero el encuentro y después el desencuentro de la pareja, y que hace verosímil la narración de la guerra en el País Vasco porque son los mismos personajes quienes la viven en su recorrido por la región.

Un tercer componente de la ficcionalidad lo constituyen las numerosas referencias literarias, metaliterarias y culturales de las novelas. Dada su mayor presencia, analizaremos tres de ellas: las alusiones a las figuras de cera, a la nave de los locos y al *Quijote*.

Las figuras de cera es el título de la primera novela y alude al grupo de figuras adquiridas por Chipiteguy con el fin de sacar de ellas algún rendimiento económico. Las referencias a las figuras de cera, continuas en toda la trilogía, suponen una deformación, una ridiculización del elemento histórico. Se trata de unas esculturas de deshecho que el trapero quiere transformar en personajes reales, y para ello las adorna con pelucas, bigotes, sombreros y distintas prendas de vestir, convirtiéndolas en militares y guerrilleros que participaron en la Guerra Carlista. Estas figuras, con todo el elemento mistificador que las envuelve, recuerdan a los esperpentos de Valle-Inclán y suponen un modo de reírse de la Historia por parte del autor implícito, de introducir ironía en las novelas, de embromar al lector, diciéndole que no merece la pena tomarse nada en serio. Pero además, estas figuras implican una forma de ficcionalidad dentro de la Historia, como la propia representación –irónica y carnavalesca– de la Historia en la ficción. Ejemplo claro de esa ironía desmitificadora de la Historia es el final de las figuras de cera, que se reproduce aquí a pesar de su amplitud, porque refleja perfectamente ese tono de broma y de ironía grotesco que busca el autor:

Algunas, como las de Fouché, Paganini y Fualdés, las vendió, aunque muy baratas; otras, como la de Marat, las dio regaladas. En general, tuvieron poco éxito y un fin un tanto desdichado.

cultivada y el olivar triste y dramático; tras de los montes erosionados en cárcavas profundas, las huertas a orillas de un arroyo; tras de los cerros secos e infecundos, los campos cuadrículados, los rectángulos de un verde luminoso, del trigo y la cebada». *La nave de los locos*, O. C., IV, p.411.

¹⁹ También en *El mundo es así* la alusión continua al lema escrito en el escudo de Navaridas se convierte en leitmoiv de la novela y en elemento clave para su interpretación.

La de Mirabeau fue a parar a casa de un frenólogo, que llenó la cabeza de rayas y de nombres absurdos, del sistema de Gall; la de Robespierre terminó en una peluquería; dos figuras de mujer fueron, después de cortarlas por debajo del pecho, a un escaparate de una tienda de corsés.

La única que se vendió bien fue la de Robinson Crusoe, que un carlista entusiasta compró, creyendo que se trataba del retrato auténtico de Sagastibelza, por quien sin duda, tenía gran admiración, quizá por lo pintoresco de su nombre.

Dos figuras de mujer, María Antonieta y Madama Roland, se las regaló Alvarito a su hermana, para que le sirvieran como maniqués en su tienda. (*Las mascaradas sangrientas*, O. C., IV, pp. 525-526)

En el primer capítulo de la Primera Parte de *La nave de los locos* el narrador explica el origen del título de la obra: está tomado de una serie de grabados en madera inspirados en una obra del siglo XVI escrita por el poeta estrasburgués Sebastian Brandt²⁰. Algunas de las estampas que guardaba Chipiteguy en su almacén eran copia de originales de Holbein y el Bosco en las que se comentaban las palabras atribuidas a Salomón y traducidas al latín *Stultorum infinitus est numerus*:

Alvarito recordó también las estampas de *La nave de los locos*, de casa de Chipiteguy, y pensó que considerar el mundo como absurdo y zarrapastroso carnaval no es una locura, pues lo visto por él en el viaje más parecía una serie de extravagancias carnalescas que otra cosa.

La Dama locura se paseaba por los rincones de España, asolados y destrozados por la guerra; pero la Dama locura de los campos españoles no era mujer fina y sonriente, graciosa y amable, como la de las estampas de Holbein, sino una mujerona bestial, que, negra de humo y pólvora, borracha de maldad y de lujuria, iba quemando casas, fusilando gente, violando y matando. (*La nave de los locos*, O. C. IV, p. 384)

El sentido simbólico de la referencia queda patente en las explicaciones del narrador:

La nave de los locos, el carnaval o carro naval, símbolo de la gran locura de los mortales, era el barco de la Humanidad, que marcha por el mar proceloso de la vida, y en el cual se albergan los mayores disparates. (*La nave de los locos*, O. C., IV, p. 328)

Si este sentido simbólico de *La nave de los locos* es ya un elemento de la ficcionalidad, la relación que se establece entre esta referencia y las danzas de la muerte, de evidente raigambre literaria, lo refuerza aún más:

Hermana en intención de *Las danzas de la Muerte*, así como éstas querían demostrar la igualdad de los hombres ante el sombrío esqueleto, con su guadaña y

²⁰ Sebastián Brandt fue un humanista alsaciano (Estrasburgo 1458-*id.* 1521). Fue jurisconsulto y profesor de literatura latina y derecho en Basilea, y después canciller en Estrasburgo. Escribió en dialecto alsaciano el poema satírico *La nave de los locos* (*Das Narrenschiff*, 1494). La obra consta de 2079 versos pareados de ritmo yámbico y se inspira en una vieja costumbre carnalesca del bajo Rin. El autor imagina que todos los locos embarcan en una nave hacia Locogonia; a cada loco, que simboliza un vicio y representa a una clase o estamento social, le dedica un capítulo; el poema tiene 112 capítulos y un epílogo, y fue traducido a casi todas las lenguas europeas. (Datos tomados de la *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1981)

su reloj de arena, *La nave de los locos* quería probar la universalidad de la tontería y de la estulticia humana y el reino absoluto de la Dama Locura. (*La nave de los locos, O. C., IV, p. 328*)

A partir de estas alusiones la trilogía transmite la imagen de una España grotesca, que se mueve a impulsos de carnaval, de locura y de estupidez, y que sitúa a la Historia definitivamente en un ámbito de ficcionalidad. En la nave de los locos no sólo entran las terribles estampas de la guerra en España con sus fusilamientos y sus violaciones; con su bestialidad y su canibalismo; con su tristeza y su desolación. También los personajes ficcionales, en su loca carrera por sobrevivir, son dignos pasajeros de la nave de los locos: Prudenschi, con su mezcla de ingenuidad y desvergüenza; Lacour con sus extravagancias; Manón con su extremada coquetería; Ollarra con su salvajismo y su independencia... El mismo padre de Álvaro, absurdamente ajeno a la realidad haciéndose pasar por ilustre miembro de una familia aristocrática, es destacado viajero de esa nave turbulenta que tiene como bandera la estupidez humana, según se relata en *Las mascaradas sangrientas*.

Finalmente, una de las más notables referencias literarias de la trilogía, que remite de nuevo al interés por lo ficcional, es el *Quijote* cervantino. En *Las figuras de cera* aparece un personaje al que se presenta como lector empedernido. Pedro D'Arthez vive inmerso en el mundo de la ficción, encerrado en «una vida irreal» como dice el narrador. Al igual que a don Quijote, la literatura le ocupa completamente el pensamiento, condiciona su modo de actuar y le hace «mirar la realidad con desagrado» (p. 263).

De otro lado, el mismo Álvaro se siente ante Manón como don Quijote ante Dulcinea: el mismo tipo de mujer inalcanzable, la misma sensación de amor no correspondido... De hecho, el narrador de *La nave de los locos* dice que es «la dama de sus pensamientos» (p. 342), y al adentrarse en la conciencia de Álvaro introduce una referencia expresa a la novela de Cervantes:

Se acordó de Don Quijote cuando velaba sus armas en la venta, y pensó que él debía sentirse feliz, porque el objeto de sus cuidados no era ilusión vaga, sino una mujer tan seductora como Manón. (*La nave de los locos, O. C., IV, p. 342*)

En *Las mascaradas sangrientas* las referencias al *Quijote* se vinculan a la figura de Francisco Xavier Sánchez de Mendoza, el padre de Álvaro. Se trata del último de los hidalgos españoles, de cabeza hueca y grandes palabras, que ha hecho creer a sus hijos en la existencia de un pasado noble y de una riqueza familiar social y económica. Pero al final de su vida, como el mismo don Quijote, recupera la cordura para confesar la falsedad de su hidalguía:

-Sí; era una ilusión, una majadería, una impostura... Ahora no me lo explico... No comprendo por qué he inventado esas necesidades... *Las mascaradas sangrientas, O. C., IV, p. 563*.

Y llegado el momento de la muerte, curado ya de su locura, pide perdón a la familia como don Quijote a Sancho Panza²¹, por haber llevado tan lejos su mentira:

-Pido perdón –exclamó él mirando al techo- porque he sido inútil y perjudicial para la familia; todos os habéis sacrificado por mí, y yo no he hecho más que ser un charlatán y decir mentiras. (*Las mascaradas sangrientas*, O. C., IV, p. 563)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque Baroja se documentó adecuadamente antes de componer la serie de Aviraneta y se preocupó por los problemas de un método histórico, lo cierto es que, como dice J. A. Maravall, sus libros son sólo novelas «y nada más que novelas». Su intención, además, no era ocuparse de los grandes acontecimientos históricos sino de la intrahistoria, es decir, del suceso pequeño, de lo anecdótico, de lo familiar, de la vida que fluye en el tiempo de la Historia. Porque Baroja, ya de entada, no creía en la objetividad de la Historia. En su opinión, desde el momento en el que hay un individuo que vive inmerso en una circunstancia vital determinada y que es el encargado de seleccionar los episodios, lo objetivo se diluye y sólo queda una visión subjetiva y parcial de los acontecimientos. Sin embargo, Baroja sí cree en la Historia como trasfondo de situaciones ordinarias, de los sucesos que mueven la vida de los hombres más o menos comunes. De ahí que, incluso en la serie de Aviraneta, estos acontecimientos, vinculados a lo ficcional, destaquen con fuerza sobre lo real.

Así, en la trilogía formada por *Las figuras de cera*, *La nave de los locos* y *Las mascaradas sangrientas* Baroja compone un extraordinario mosaico ficcional enmarcado en una circunstancia histórica concreta: el final de la segunda Guerra Carlista en el País Vasco. Aquí la Historia sirve de cañamazo a la composición inventada por el novelista, que sobresale una y otra vez sobre aquélla, mostrando su supremacía. Lo hace, para empezar, en unos prólogos que invitan al lector a un juego irónico sobre diversos grados de ficcionalidad en el que intervienen distintos autores, y continúa en el interior de las novelas donde se encuentran historias ancladas en la invención. Son historias amorosas, cargadas de elementos románticos y folletinescos, historias de búsqueda, historias de viajes a un tiempo interiores y exteriores que permiten la crítica de la guerra. Y todo ello salpicado con descripciones maestras en las que se capta una personalidad, la esencia de un paisaje, o en las que se unen los sentimientos, el estado anímico de un personaje y la crítica acerba de una situación injusta. Y todo ello animado de referencias literarias y culturales, con alusiones continuas a un tema que se repite con tozuda insistencia para mostrar al final y a pesar del juego, la visión amarga de un autor plenamente consciente de la Historia.

Pero por encima de todo ello, para un lector fiel y apasionado del autor, está el placer, siempre intacto y gozoso, de volver a Baroja.

²¹ «-Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo». Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 801.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, (2002) *Poética*, ed. de A. López Eire, Madrid, Istmo.
- BAROJA, P. (1919), *La caverna del humorismo*, en *O.C.*, V, pp. J. Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 423-447.
- BAROJA, P. *Aviraneta o la vida de un conspirador*, en *O.C.*, IV, pp. 1171-1326.
- BAROJA, P. (1924), *Las figuras de cera*, *O.C.*, IV, pp. 171-303.
- BAROJA, P. (1925), *La nave de los locos*, *O.C.*, IV, pp. 305-472.
- BAROJA, P. (1927), *Las mascaradas sangrientas*, *O.C.*, IV, pp. 473-583.
- BATAILLÓN, M. (1979), «Para la biografía de un héroe de novela», en J. Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 417-419.
- CERVANTES, M. (1967), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- FLORES ARROYUELO, F. (1971), *Pío Baroja y la Historia*, Madrid, Helios.
- LONGHURST, C. (1974), *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Labor.
- LÓPEZ-MARRÓN, J. M. (1985), *Perspectivismo y estructura en Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MARAVALL, J. A. (1979), «Historia y novela», en J. Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 423-447.
- PÉREZ MONTANER, J. (1979), «Sobre la estructura de las *Memorias de un hombre de acción*», en J. Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 449-460.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998a), «Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja», en *Ínsula*, nº 617, mayo, Madrid, pp.18-20.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998b), *Pío Baroja: aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ROGG, F. R. (1972), «Aspectos psicosimbólicos del paisaje en *Camino de perfección*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, Madrid, pp. 531-536.
- SALVADOR PLANS, A. (1983), *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura.