

JAVIER ALCORIZA  
(editor)

# ESTUDIOS SOBRE NOVELISTAS CLÁSICOS

MARK TWAIN - BLASCO IBÁÑEZ  
PÍO BAROJA - JOSEPH ROTH

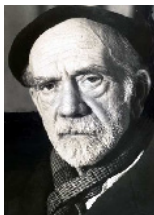
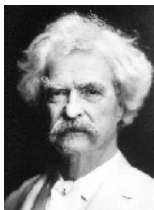


CLÁSICOS DYKINSON



# Estudios sobre novelistas clásicos

MARK TWAIN - BLASCO IBÁÑEZ  
PÍO BAROJA - JOSEPH ROTH



COLECCIÓN  
CLÁSICOS DYKINSON

*Serie: Estudios*

**Director de la Colección:**  
ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ

# Estudios sobre novelistas clásicos

MARK TWAIN - BLASCO IBÁÑEZ  
PÍO BAROJA - JOSEPH ROTH

JAVIER ALCORIZA  
FRANCISCO FUSTER  
PEDRO RUIZ TORRES  
EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

**Editor**

JAVIER ALCORIZA

Madrid  
2016

© Los autores (2016)

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés 61. 28015. Madrid.

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

Consejo Editorial véase <http://www.dykinson./quienessomos>

ISBN: 978-84-9085-987-2

Maquetación:

Juan-José Marcos

[juanjmarcos@yahoo.es](mailto:juanjmarcos@yahoo.es)

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de su titular, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ahora que escupimos estas semillas de melón, ¿cómo podemos evitar sentirnos culpables? Quien se come la fruta debiera al menos plantar la semilla. Sí, a ser posible una semilla mejor de la fruta que ha disfrutado. ¡Semillas! Hay infinitud de ellas que solo necesitan mezclarse con la tierra en la que yacen, mediante una voz o una pluma inspirada, para dar frutos de un sabor divino.

THOREAU

Podría suponerse que el único juez apropiado de las estatuas sería un escultor, pero puede creerse que otros que no sean el artista aprecian y ven la belleza del arte del mármol en Roma. Si lo que es mejor en la naturaleza y el conocimiento no puede ser reclamado por ninguna profesión privilegiada de los hombres, sería asombroso que hubiera una exclusividad esencial en esa región llamada arte, respecto a lo mejor que existe en ella. Ciertamente, el diletante puede emplear sus términos técnicos, pero ignorarlos no impide un sentimiento apropiado por el arte en ninguna mente naturalmente sensible a la belleza o la grandeza. Así como las producciones de la naturaleza pueden ser apreciadas tanto por los que no saben nada de botánica como por los que no se sienten inclinados a ella, las creaciones del arte pueden serlo por los que ignoran o se muestran indiferentes a su ciencia crítica.

MELVILLE

Nosotros no tenemos la fuerza necesaria para obrar como ellos, sino que obramos como el niño que moja su pluma en el tintero y copia lo que escribió su maestro. Mientras tiene ante los ojos el modelo del maestro, el niño escribe primorosamente; cuando el modelo desaparece o él introduce algún cambio por su cuenta, sus escritos pierden su hermosura. El Altísimo, alabado sea, ha hecho un convenio con todo lo creado durante los Seis Días; que nada ni nadie podrá cambiar el carácter que Él le imprimió (exceptuando las aguas del mar, que se separaron para dejar paso a Israel), y la escritura con buril pertenece a sus primeras criaturas.

S. Y. AGNON





## ÍNDICE

PRÓLOGO SOBRE LA NECESIDAD DE LOS CLÁSICOS .....	11
I. “Botarates de Arkansas”. Sobre <i>Las aventuras de Huckleberry Finn</i> Javier Alcoriza .....	17
II. <i>El árbol de la ciencia</i> (1911), de Pío Baroja Francisco Fuster .....	39
III. <i>Hiob. Roman eines einfachen Mannes</i> , de Joseph Roth. Un relato sobre judíos de otra época Pedro Ruiz Torres .....	65
IV. <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis: ¿el alumbramiento de un best seller?</i> Emilio José Sales Dasí .....	105
APÉNDICE. <i>Tres notas de lectura</i>	
A. Sobre <i>Medida por medida</i> .....	133
Dos apreciaciones y una traducción	
B. Sobre Wordsworth y Coleridge .....	149
C. Sobre la <i>Odisea</i> .....	157
NOTA SOBRE LOS AUTORES .....	165



## PRÓLOGO SOBRE LA NECESIDAD DE LOS CLÁSICOS

Decía el escritor inglés John Ruskin en la obra que dedicó a la lectura, *Sésamo y lirios*, que hay dos tipos de libros: libros para la hora y libros para todas las épocas. Cuando añadía que había libros buenos y malos de cada uno de esos tipos, reconocía implícitamente que, aparte de los libros, había que hacer una distinción en los lectores. Todo nuestro tiempo de lectura no está dedicado a los libros para todas las épocas. Nos gusta leer, en ocasiones, libros para el momento y, cuanto mejores sean esos libros, inferiores a los de todas las épocas, mejor para el lector. La distinción, en efecto, apunta a la manera en que nos entretiene la lectura. Un entretenimiento vulgar, por falta de exposición a las cosas bellas, será propio de personas vulgares. La experiencia da a entender que, antes que ser exigente con los libros, habría que serlo consigo mismo; que el buen lector no es solo el que lee siempre obras clásicas, para todas las épocas, sino el que descubre la posición que estas ocupan en la economía de la vida, tan necesitada de ahorrar tiempo.

Hablando de libros que hay que leer y de economía como filosofía de la vida, el contemporáneo de Ruskin, Henry David Thoreau, escribía en *Walden* que no había conocido nunca a un hombre que estuviera completamente despierto; su amigo, el filósofo Ralph Waldo Emerson, anotó en su *Diario* que ningún hombre filósofo durante las veinticuatro horas del día. La observación, a mi juicio, no invita a ser indulgentes, sino a extremar el cuidado que ponemos al recibir cierta luz de las pági-

nas a las que nos enfrentamos o al dejar que la voz del carácter literario compense la ausencia de revelaciones en que transcurre el resto del día. La atención, según el dicho antiguo, es la salud del alma, y nadie se atrevería a pedir más. Se trata, en efecto, de la única salud que uno puede darse a sí mismo, y para la cual son necesarios los libros que consideramos clásicos.

La función del crítico sería así como la de un médico de los malos lectores; y es bueno recordar que nadie puede juzgarse tan buen lector como debería ser. El crítico no nos evita páginas, sino que dirige el gusto a las más gratificantes. Incluso puede hacernos ver, sugiriendo “posibilidades de desarrollo”, como hacía Henry James, la parte de los buenos libros que aún quedaba por escribir. Como la imaginación no tiene límites, tampoco tiene atajos, y el camino que sigue habrá de ser, de manera simultánea, un camino de placer y de educación. Que este afán didáctico no esté en primer término en las grandes obras clásicas no significa que no exista, sino que dice mucho de la época en que fueron producidas. Al fin y al cabo, ningún lector se oye respirar. Sabemos que el tiempo no pasa inerte por nosotros, y menos aún el de la lectura, lo que es otra manera de decir que no debemos tolerar la inercia, y que cada vez que nos preguntamos por lo que enseñan las páginas de un libro, o en qué medida nos ayudarían a vivir, se ha trazado un círculo más amplio en las relaciones que mantenemos con el gran “concurso de los muertos” y, a través de ellos, con los vivos. Toda experiencia estética de la literatura resulta así continuamente amortiguada y revitalizada, generando las debidas reverberaciones cuando

el que la ha conocido está vacunado contra sus efectos fascinantes. La fascinación, de hecho, ha quedado atrás al pasar de un libro a otro, al dejar atrás un gran libro por otro. Somos los verdaderos escépticos de la fe que hemos profesado. Al respecto, la necesidad de los clásicos opera de manera singular.

Los ensayos recogidos en este volumen, como es obvio, cumplen una función ancilar respecto a los libros a los que se han aproximado. El beneficio de su lectura depende de esa subordinación. Pero son textos satélites cuya trayectoria obedecerá a la misma ley que la de los libros en torno a los cuales han girado. Se trata de una ley progresiva o creativa, desde luego, y con un destacado rasgo regresivo, en el sentido de que los clásicos siempre nos hacen pensar, de un modo u otro, en que hemos descuidado volver a los libros de todas las épocas. Aceptar esa metáfora universal no es la función menor de leer grandes novelas como *Job*, *El árbol de la ciencia*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* o *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Pedro Ruiz, Francisco Fuster, Emilio Sales y Javier Alcoriza, los autores de los ensayos aquí reunidos, por tanto, han querido hacer una aportación doble: al edificio vertical de la crítica de los autores estudiados— Joseph Roth, Pío Baroja, Blasco Ibáñez y Mark Twain, respectivamente — y a la ciudad entera de los lectores —en términos figurados, la numerosa biblioteca— en la que pueden encontrarse con ellos a diario.

Porque no olvidamos que la cultura de nuestro tiempo, sobre todo la literaria, acredita su valor al postularse como herramienta de una sociedad que apunta democrá-

ticamente a trascender sus propios fines en la esfera de la experiencia individual. La meta de ese tránsito no será, contra las apariencias, un horizonte de anarquía, porque la propia naturaleza, que no puede ser democratizada, nos invita sin cesar, como recuerda Thoreau, a la aventura de aprender a ganarnos la vida juntos. Tal vez el secreto de la vitalidad de nuestro mundo de lectores sea esta imposibilidad de cerrar el círculo o cortar el circuito de las enseñanzas proporcionadas por la cultura escrita sobre uno de sus polos, el individual o el colectivo, pero ese movimiento incesante no obedece a la fatalidad ni al azar, sino que involucra todas las energías invertidas en aquello que consideramos una necesidad prioritaria de nuestra vida. La pervivencia de los clásicos demuestra así que la parcialidad es solo un defecto de nuestra constitución. Su enmienda podría responder, como afirman los filósofos americanos, al propósito justo y tenaz de observar las leyes superiores de nuestra existencia.

\*\*\*

Los ensayos de lectura creativa que integran este volumen son el eje del ciclo de conferencias sobre la necesidad de los clásicos celebrado durante el curso 2015-2016 en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana. Cada uno explora cierta provincia en un territorio muy amplio, pero cabe recordar el consejo que daba Tolstói al joven escritor: si quiere ser universal, describa su aldea. La universalidad

es una aspiración que pertenece tanto al tema como a su enfoque.

Quiero agradecer a los autores que me hayan confiado su texto para verlos aquí juntos. En el Apéndice figuran algunas notas compartidas con los miembros del Club de Lectura San Miguel de los Reyes. También quiero expresarles a ellos mi gratitud por sus generosas aportaciones, así como a Miguel C. Muñoz, Coordinador Cultural, y a Charo Tamarit y Eve Ferriols Segrelles, Directoras Técnicas de la Biblioteca Valenciana, por su apoyo para que la idea de hablar sobre los clásicos haya llegado a feliz término en estas páginas. Me gusta pensar, en varios sentidos, que son ya el preámbulo de un nuevo libro.





# I

## “Botarates de Arkansas”. Sobre *Las aventuras de Huckleberry Finn*

JAVIER ALCORIZA

Well, hain't he got a father?

TOM SAWYER

Puede decirse que, con *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, estamos, para empezar, en los antípodas de lo que suele entenderse por literatura clásica. Hay un gran primer libro de viajes que, a pesar de sus terribles peripecias, puede leerse en clave de comedia, que es la *Odisea*. El arranque de la *Odisea* son las aventuras de Telémaco y la historia de un hogar sin padre; y más aún, la locura humana que lleva a la catástrofe, que es la historia de Egisto, de la muerte de Agamenón, “pastor de hombres” de la *Iliada*. Es especialmente importante conocer el destino de Agamenón en la *Odisea*, porque ahí tenemos el *otro* final de la *Iliada*. Ulises ocupaba un lugar intermedio en el catálogo de las naves, entre Aquiles y Agamenón, insuficientes por separado para resolver los problemas de los aqueos en

Troya. En la *Odisea*, antes de la aparición de Ulises, la desgracia de Agamenón la cuentan Zeus, Atenea, Néstor y Menelao.<sup>1</sup> Es un eco persistente en los oídos del lector y de Telémaco. Para no acabar como Orestes, Telémaco debe averiguar si su padre está vivo antes de que Penélope sucumba al asedio de los pretendientes. Antínoo, uno de ellos, culpa a Penélope de engañarlos, y tal vez Telémaco no supiera de ese engaño. De hecho, emprende el viaje, tras su rito de “efebía”, sin decirle nada a su madre.<sup>2</sup> Euriclea, la esclava de Laertes, padre de Ulises, queda encargada de descubrir a Penélope el viaje de Telémaco. Penélope debe resistir para que el final de Ulises no sea el de Agamenón, ni el de Telémaco el de Orestes. Recordemos que, en la rapsodia primera, Telémaco reprende a su madre cuando le pide a Femio que no cante la desgracia de los varones griegos en Troya. La esperanza de Telémaco, secretamente nutrida por Atenea, se alimenta de tener engañados a los pretendientes sobre su partida en busca de Ulises. Telémaco ha adivinado a Palas Atenea bajo la figura del huésped Mentos. Incluso los pretendientes advierten la grandilocuencia con que ahora habla Telémaco. Hay múltiples engaños al comienzo de la *Odisea* sobre la dificultad de

---

<sup>1</sup> HOMERO, *Odisea*, trad. de L. Segalá y Estalella, Aguilar, Madrid, p. 15: “Por ventura no sabes cuánta gloria ha ganado ante los hombres el divino Orestes, desde que hizo perecer al matador de su padre, al doloso Egisto, que le había muerto a su ilustre progenitor”. Véase la “Nota sobre la *Odisea*” en el Apéndice.

<sup>2</sup> Aprovecho este inciso para agradecer a Trinidad Sánchez y Ferrán Cortés, profesores de lenguas clásicas, sus observaciones sobre mi interpretación de la *Odisea*.

refundar un hogar tras la guerra de Troya. Han pasado muchos años. El tiempo desanima a los que esperan y los pretendientes se impacientan. Abusan de los ancianos, de Haliterses y Mentor, ante los itacenses. La fidelidad de la esclava Euriclea era el contrapunto de esa arrogancia. Se nos dice que Laertes, su amo, fue fiel a su esposa, como habrían de serlo Ulises y Penélope. De lo contrario, alcanzará a Ítaca la sombra del Atrida. ¿Podría leerse la *Odisea* como una réplica a la *Iliada* o, pese a su antelación, a la *Orestíada* de Esquilo? En cualquier caso, según vemos, con *Las aventuras de Huckleberry Finn* estamos muy lejos de los clásicos. La principal diferencia es que los dioses no están presentes al comienzo de la novela.

Al comienzo de *Huckleberry Finn* hay unas advertencias de Mark Twain sobre el propósito y la lengua de su obra. En el primer capítulo, el narrador nos remite a *Las aventuras de Tom Sawyer*, pero alega que no hará falta aquel libro para leer este: “Ese libro lo hizo el señor Mark Twain, y la mayor parte de lo que contó es verdad”.<sup>3</sup> Con todo, lo principal es que esta advertencia la hace el propio Huck Finn. Sabemos que Ulises conta-

---

<sup>3</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, trad. de D. Rolfe y A. Ferres, Cátedra, Madrid, 2015, p. 77. Es de consulta obligada, para los amantes de esta novela, MARK TWAIN, *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. de T. Cooley, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1999. La mayoría de las veces cito por la traducción de Amando Lázaro Ros, como en el título: “En vista de lo cual, declaró el duque que aquellos botarates de Arkansas eran incapaces de apreciar a Shakespeare” (*Las aventuras de Huckleberry Finn*, Ramón Sopena, Barcelona, 1962, p. 187).

rá la mayor parte de sus propias aventuras. Aquí se hace hablar al hijo, ya que el padre de Huck no merece una atención igual. ¿No es Mark Twain tanto el “padre” de Tom como de Huck? En la última página, Jim le revelará a Huck que su padre había muerto, “no va a volver jamás”.<sup>4</sup> Con esa revelación acaba el relato de las aventuras de Huck por él mismo. La cuestión de la paternidad es el verdadero punto final de esta novela. Huck será el hijo de Mark Twain, que es, como se ha dicho, el único escritor americano conocido por su seudónimo.<sup>5</sup> La gran novela moderna americana, según dictaminó Hemingway, nace de una voz apócrifa. Es como si resultara impropio indagar sobre su origen. (Por el contrario, el origen de Telémaco es lo único que importa a Atenea cuando le incita a actuar). Las aventuras deben dar respuesta a la pregunta por la identidad del protagonista. Melville, en *Redburn*, también hacía hablar a su protagonista, Wellingborough, del vacío metafísico que le causaba no encontrar en Liverpool los lugares de los que hablaba la guía de su padre.<sup>6</sup> Para un americano, el

---

<sup>4</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, trad. de D. Rolfe y A. Ferres, Cátedra, Madrid, 2015, p. 391.

<sup>5</sup> PHILIP FISCHER, “Mark Twain”, en *Historia de la literatura norteamericana*, ed. de E. Elliot, trad. de M. Coy, Cátedra, Madrid, 1991, p. 588.

<sup>6</sup> HERMAN MELVILLE, *Redburn*, trad. de M. Temprano García, Alba, Barcelona, 2008, p. 262: “Pero yo aún no había nacido cuando él anduvo sobre estas losas, ni tan sólo había sido concebido, no estaba incluido en el censo del universo”; p. 266: “Y me senté a meditar en el escalón de una tienda”; p. 267: “Las guías de viaje, Wellingborough, son los libros menos fiables de la literatura; y casi toda la literatura, en cierto sentido, está hecha de

reencuentro con sus antepasados es susceptible de sufrir cierto desajuste. Lo único que quedará en pie es una forma de escribir, o de viajar. Redburn afirma que los marineros solo conocen el mundo superficialmente. El impulso al que responde la escritura es lo que pone en marcha la novela de aventuras. *Huckleberry Finn*, como casi toda la obra de Mark Twain, fue concebida de manera compulsiva. Hay una inmediatez de la que depende la salud de esas páginas, y el escritor obedece a ella. Indagar en este punto puede ayudarnos a ver lo cerca o lejos que estamos de los clásicos.

Decíamos que, a diferencia de la *Odisea*, Huck empieza con el relato del protagonista. Huck ha aprendido a escribir, y ha leído *Las aventuras de Tom Sawyer*. Desde el principio nos acompaña la sospecha de si Huck, el personaje de *Tom Sawyer*, podría escribir tal como lo hace en *Huckleberry Finn*.<sup>7</sup> ¿Le ha enseñado la viuda Douglas a leer y escribir hasta el punto de contar su historia tal como la leemos? Huck será, al mismo tiempo, el muchacho inocente, por civilizar, de *Tom Sawyer*, y un consumado escritor, capaz de captar y reproducir las variedades dialectales de las que se hablaba al frente de la novela, y de dosificar con mano

---

guías... Cada época escribe sus propias guías y las viejas sólo sirven para pasta de papel. Sólo hay una guía sagrada, que nunca te engañará si la sigues con rectitud, y algunos nobles monumentos que perdurarán, aunque se desmoronen las pirámides”.

<sup>7</sup> TOM QUIRK. *Coming to Grips with Huckleberry Finn. Essays on a Book, a Boy, and a Man*, University of Missouri Press, Columbia y Londres, 1993; en especial, “Nobility out of Tatters: The Writing of Huckleberry Finn”.

maestra los sucesos de su propia historia.<sup>8</sup> Pero estas dificultades no son insalvables. Asumimos que es Huck quien habla. Podemos suspender nuestra incredulidad por el momento, ya que es preciso cierto tipo de fe para leer *Huck*. La literatura moderna puede prescindir de los dioses desde el comienzo, pero no de cierta credulidad, aunque sea el grado ínfimo de la fe. Jim y Huck son crédulos y supersticiosos. Emerson, el filósofo americano, decía que somos creyentes natos. Al leer esta novela, volvemos al punto de partida de nuestra condición de oyentes. ¿No es así como se captarán sus auténticas “variedades”? ¿No fue la *Odisea*, según la tradición, una historia oral antes que escrita? ¿No había sido también Homero analfabeto o ciego, como el aedo Demódoco de la *Odisea*? La memoria ocupa aquí el espacio que querrá hacer suya una inteligencia más sofisticada y letrada. Sabemos que Huck huirá al fin para escapar al empeño por civilizarle, tal como hace al comienzo. El plan final de huida de Tom está sacado, como todo el episodio de la liberación de Jim, de los libros. La necesidad de educarnos va más allá del hecho de aprender a leer y escribir. Hay una persistencia de hábitos salvajes que forma parte del núcleo de nuestra naturaleza. Thoreau lo atestigua así en *Walden*.<sup>9</sup> Le

---

<sup>8</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 43: “Esta noticia me desagradó mucho, porque ya no quería volver a casa de la viuda, ni vivir con tales apreturas, ni *civilizarme*, como ellos decían”.

<sup>9</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2005, p. 247: “Encontraba en mí mismo, y aún encuentro, un instinto hacia una vida superior o, como

bastaba con saber que el motivo para irse de Walden fue tan poderoso como el que le llevó allí. Obedecer antes de entender es un principio sólido de conducta: adelantarse a las razones por una causa más profunda. La fe nos mueve a actuar en diversos contextos. Thoreau se marcha a Walden, Huck emprende su huida junto a Jim. No hay hogar como una balsa, repite en su relato, aunque sepamos que nadie puede *vivir* en una balsa. La cabaña de Thoreau sería mejor que la balsa de Huck y Jim, un lugar de vida no permanente: “Quien sólo es un viajero aprende las cosas de oídas y por mitades y será de escasa autoridad”. Melville, con sus novelas del mar, recupera la noción de que no habrá un hogar salvo donde podamos vivir, o donde algo nos mueva a vivir con mayor convicción que la actual. Marcharse o quedarse tiene menos importancia que el motivo para hacerlo.<sup>10</sup>

La vida errante de Huck es, en todo caso, una forma de vida superior a la que le proponen sus mayores. Esto queda claro cuando comparamos la insuficiencia de la instrucción religiosa que Huck ha recibido con los dilemas morales a los que tendrá que enfrentarse. El humor de la novela crece escandalosamente sobre esa malinterpretación que hace el personaje de lo que debe hacer según el dictado de su conciencia. Al réirnos de Huck creemos conocerle mejor de lo que se conoce a sí mismo. Somos capaces de mirarle condescendientes, sobre

---

se suele llamar, espiritual, como la mayoría de los hombres, y otro hacia un estadio primitivo y salvaje, y siento reverencia por ambos. Me gusta lo salvaje tanto como lo bueno”.

<sup>10</sup> HERMAN MELVILLE, *Redburn*, p. 486: “Es posible que tengamos cuerpos civilizados y, sin embargo, almas de bárbaro”.

todo, cuando dice que Jim era “blanco por dentro”.<sup>11</sup> Entonces recordamos, en especial, que la voz del narrador es la de Huck. Hemos de asumir la autoridad con la que nos narra sus aventuras. Un muchacho del río, en la época anterior a la Guerra Civil, en Missouri, debía de expresarse hasta cierto punto como Huck. Sería la excusa de Mark Twain por ciertos pasajes en que Huck se refería a la religión, al negro Jim y a lo que supone ayudarlo a ser libre. Este es un apunte realista válido para apreciar la literatura norteamericana de la época. ¿No puede subrayarse así el hecho de que, veinte años después de la Guerra Civil y, sobre todo, después de *La cabaña del tío Tom*, estaba aún por escribir — “inalcanzada, pero alcanzable”— la gran novela de la esclavitud que los americanos debían leer?<sup>12</sup> Al obligarnos a mostrar reservas por el modo de hablar de Huck, Twain apuntaba a la conciencia del lector americano, incluso de sí mismo, o de lo que habría sido una experiencia común de su niñez y juventud. Hay algo centripeto, señala Bernard De Voto, en el americanismo de Twain.<sup>13</sup> Sea como fuere, Huck no tiene suficiente con las nociones religiosas de la viuda Watson. De manera divertida, hace ver al comienzo de la novela que debe

---

<sup>11</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 280: “La conciencia no razona”; p. 330: “Yo sabía que Jim era blanco por dentro y esperaba que hablase de ese modo”. Por su parte, Huck aparecía travestido en los capítulos X y XI.

<sup>12</sup> Véase DAVID L. SMITH, “Huck, Jim, and the American Racial Discourse”, en MARK TWAIN, *Adventures of Huckleberry Finn*.

<sup>13</sup> Véase la Introducción de Bernard DeVoto a *The Portable Mark Twain*, Penguin Books, Nueva York, 1977, p. 29.



haber “dos Providencias”. Más tarde vuelve a referirse a la Providencia que le hace hablar de cierto modo.<sup>14</sup> Detengámonos aquí un instante.

Cuando Tom y Huck están tramando las dificultades para la liberación de Jim, el tío Silas confiesa a su esposa que puede haber extraviado algo mientras leía, para preparar un sermón, el capítulo 17 de Hechos de los Apóstoles.<sup>15</sup> Ese capítulo cuenta, en particular, la estancia de Pablo en Atenas, que es la ocasión de predicar a los atenienses desde el altar erigido AL DIOS NO CONOCIDO. La escena, vale la pena decirlo, podría tomarse como una representación —con un magistral *coup de théâtre* del apóstol— del encuentro entre las dos grandes ciudades paradigmáticas de la Antigüedad, Atenas y Jerusalén. Pablo está propagando la nueva fe de raíz hebraica a los gentiles de Atenas. Sabemos que los atenienses no quedaron impresionados favorablemente al oír hablar de la resurrección de los muertos, aun cuando Pablo había asociado el Dios desconocido que venía a anunciarles con sus propios poemas (Hechos 17:28). La poesía griega, sin embargo, no admite ser leída a la manera cristiana. Con su *misreading*, Pablo se limita a buscar prosélitos. ¿Cómo podría despertarse la fe? Jesús había advertido a sus discípulos que no debían pensar en lo que se proponían decir (Lucas 21:14-15): “Proponed en vuestros corazones no pensar antes cómo habéis de responder en vuestra defensa;

---

<sup>14</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 27: “Saqué la conclusión de que había dos Providencias”.

<sup>15</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 305.

porque yo os daré palabra y sabiduría, la cual no podrán resistir ni contradecir todos los que se opongan”. El mensaje, lejos de ser una muestra de composición intelectual, debía venir solo a la boca. Las palabras se impondrían por sí mismas. La Providencia haría hablar persuasivamente a los apóstoles. Podemos suponer que lo haría de manera no distinta a como lo había hecho con los profetas, aun cuando su sentido fuera distinto. Los profetas evocaban los términos de la alianza ante el pueblo de Israel. Los apóstoles llevarían la buena nueva sobre la muerte del Mesías y su promesa de salvación universal. Sin embargo, la fuerza de la convicción con que hablarían sería semejante. Resulta notable que Huck, en sus aventuras, hable varias veces así: “Yo había comprobado que la Providencia ponía siempre en mi boca las palabras convenientes cuando la dejaba hacer a ella”.<sup>16</sup> Se refiere, desde luego, a las muchas historias inventadas que cuenta a los personajes con los que se cruza, americanos como los primeros lectores de la novela, uno de los cuales, por cierto, no se deja engañar cuando Huck aparece travestido, como si el disfraz visible fuera un obstáculo para la ficción. (También a Jim le “disfrazan” de esclavo apresado para no despertar sospechas).

No hay que llevar demasiado lejos este apunte de lectura comparada. Huck no es un apóstol ni un profeta. De hecho, en contadas ocasiones, se ve “forzado” a decir la verdad, aun cuando confiese que esto es lo

---

<sup>16</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 266.

último que conviene hacer.<sup>17</sup> La sociedad se entretiene con ficciones que la ayudan a seguir adelante. Cuando las palabras providenciales son desoídas, los hombres —los Grangeford y los Shepherdson— se arrojan a luchas fratricidas (¿guerras civiles?) incluso después de haber oído sermones sobre el amor fraternal. La literatura cumple así una función de cohesión social, aunque Huck no puede mentir cuando se ve afectada la felicidad de Jim o de otros esclavos. Ahí debe cesar la farsa: se trata de una línea que ni siquiera el narrador se atreve a cruzar. La novela contiene su propio antídoto para los abusos lingüísticos cometidos por los muchachos en la América esclavista.

No era la primera vez que en la literatura americana se abusaba de la verdad literal del cristianismo para rescatar su valor de enunciación espiritual. Emerson lo había hecho en su ‘Discurso a la Facultad de Teología’.

---

<sup>17</sup> El mismo impulso “providencial” lleva a Huck a decirle la verdad a Mary Jane cuando se aflige porque sus esclavos “ya no volverán a verse jamás los unos a los otros”. MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, pp. 228-229: “¡Las palabras me salieron sin tomarme tiempo para pensar!”... Aunque no tengo experiencia —pensé para mí mismo— y no estoy seguro de que ocurra así, me parece que la persona que, viéndose en un aprieto, saca fuerzas de flaqueza y declara la verdad, corre muchísimos riesgos; a mí, por lo menos, me parece así; sin embargo, que me aspen si en este caso no parece mucho más seguro decir la verdad que el recurrir a la mentira. Este problema lo he de apartar yo para meditarlo bien cuando tenga ocasión, porque resulta muy extraño y fuera de lo corriente”. Más adelante, el pragmático Huck reconocerá ante Tom que el “hacer como que creemos no nos traerá molestias” (p. 295).

Las formas históricas del cristianismo no pueden contener el crecimiento de la fe. Para Emerson, su influencia debía ser más real que ningún dogma extraído de él. La religión debía liberar el alma de sus restricciones, reeditar su potencia y enfrentarla al hecho de que, ante todo, existe en el presente. Pero el alma no *es*, sino que *deviene*: “El cristianismo se ha convertido en un *mythos*, como antes la enseñanza poética de Grecia y Egipto... Todos cuantos me oís, daos cuenta de que el lenguaje en que se describe a Cristo en Europa y América no es del estilo de la amistad y el entusiasmo dirigidos a un corazón bueno y noble, sino decoroso y formal, como si fuera un semidiós, igual que los orientales y los griegos describirían a Osiris y Apolo”.<sup>18</sup> Ese trascenderse, no ajeno al trasladarse en la balsa o al “exilio” de Thoreau, impediría consolidar las formas del culto por encima del valor de la adoración. El del cristianismo sería un dialecto de la lengua hablada por los hombres que confían en sí mismos. La vida de Cristo podía ser un hecho del pasado, pero la Providencia pone palabras extemporáneas en boca de sus elegidos. El tiempo de profetizar no habría cesado en el Nuevo Mundo. Más allá de la Independencia, el tiempo de traducir las imágenes bíblicas al lenguaje político se habría renovado al refundar la democracia en América. A Mark Twain se le ha llamado “el Lincoln de nuestra literatura”. Un punto en común entre Twain y Lincoln sería la licencia que les permitió

---

<sup>18</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 119-120.

releer la Biblia en clave política o literaria. Tampoco andamos lejos de la relectura de Shakespeare, como es bien conocido por los espectadores del duque y el rey en *Huckleberry*. Shakespeare no es una influencia de la que podamos desprendernos. Su majestad era indudable, a diferencia de la de los falsos reyes de la literatura: “Todos ellos se portan de manera parecida”. Antes que deshacerse de él, los personajes de *Huckleberry* lo usan para salir adelante. La divertida tergiversación del monólogo nos hace pensar bien incluso de los “botarates de Arkansas” que, según los farsantes, son incapaces de comprender a Shakespeare.

Ahora bien, estaría fuera de toda duda que nosotros, lectores de *Huckleberry*, somos capaces de comprender tan bien a Shakespeare como a Mark Twain. La lectura de la novela involucra, por tanto, dos públicos, en sentido degradado: el de los lectores de Mark Twain, entonces y ahora, y el de *sus* espectadores de Shakespeare. Shakespeare era una medida universal de la imaginación literaria en América, tal como la Biblia lo sería del sentir religioso. La gracia estaba en que los comediantes de *Huckleberry* no entienden mejor a Shakespeare que sus espectadores, mientras que se da por hecho que el lector de la novela entenderá a Shakespeare mejor que sus personajes: hay un sentido ascendente en la lectura que escapa a la hilarante puesta en escena de *La sin par realeza*, aun cuando se distinga el nivel del duque y el rey respecto al de los botarates de Arkansas. El novelista sabe que su público está versado en Shakespeare y en la Biblia. Ya hemos visto el alcance que puede tener deslizar alusiones bíblicas en las aventuras de Huck. Y

Huck ha aprendido a leer (“la señorita Watson... la emprendió también conmigo con un abecedario”) tanto como a oír: es él quien reproduce el monólogo hamletiano, sin olvidar el capítulo que leía el tío Silas. Este aparente desfase entre el personaje y el narrador es asumido también por el lector como una función de lo jovial que supone seguir el hilo de sus aventuras. Contar así los sucesos es la esencia del humor inspirador de Mark Twain. Todo va siendo revelado de manera tempestiva hasta la descompresión final, que llega cuando sabemos que Jim ha sido liberado antes de que Tom urda las dificultades añadidas que pondrán en riesgo sus propias vidas. Aquí llega a su extremo la conciencia de haber jugado con el azar, y la novela se vuelve, por encima de todo, lectura de novelas, ya que sabíamos, desde el principio, antes de que desapareciera, que Tom conocía el *Quijote*. Es evidente que Tom habla a Huck como lo hace el Quijote a Sancho, al hacerle ver que no sabe nada de libros de aventuras, que no sabe nada de romances. Nos queda mencionar aquí el asunto de la reaparición de lo romántico en la novela.<sup>19</sup>

A nadie se le escapa que hay dos partes en *Huckleberry Finn*, separadas por el momento en que el personaje tiene que reinventar su identidad como Tom, cuando, a continuación, reaparece el verdadero Tom. Incluso

---

<sup>19</sup> MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, p. 29: “Me contestó que, si yo no fuese tan ignorante, y hubiese leído un libro que se titula Don Quijote, sabría a qué atenerme sin preguntar nada. Todo aquello era obra de encantamiento”. Cf. con p. 291: “Así lo hizo siempre Máscara de Hierro, y es un recurso estupendo”.

en este trasvase de identidades, Mark Twain parece jugar al mimetismo del Quijote y Sancho en la segunda parte del *Quijote*. Pero, antes de Tom, Huck ha jugado a transformarse en otros personajes, una vez “muerto” a los ojos del mundo, salvo para Jim. (Aunque también muera para Jim cuando desaparece en el río, para hacerle creer que lo ha soñado). Huck miente sobre sí mismo, digamos, porque ha dejado atrás la verdad sobre quién era. Se hace esto cuando queda en suspenso el asunto de la paternidad: “Era como si yo hubiese nacido de nuevo”. Huck podrá llegar a sentir por Jim un afecto como el que sentiría un hijo por su padre, por mucho que la línea de color sea insuperable. (Recordemos los comentarios raciales cuando reaparece Tom, pero también que Huck ha sido el confidente, en el capítulo XXIII, del terrible episodio relatado por Jim sobre su hija enferma). Jim dará al final la noticia a Huck de la muerte de su padre, como si le dijera que el suyo será en adelante un vínculo “familiar” con el que contar. (Deformar el monólogo hamletiano tendría así un valor novelesco: convertir la existencia de la identidad en un asunto de vida o muerte). Pero nadie entiende a *ese* Shakespeare en esta novela, como si Mark Twain señalara que no se trataba de la tragedia. Todo ocurría, en efecto, en clave cómica, incluso el tema verdaderamente mortífero de la libertad, es decir, la esclavitud. El novelista nos hace reír con los disparates que convierten la liberación de Jim por Tom en un delirio novelesco. Nos dice: es divertido reeditar el género aun con lo más serio que hemos conocido como americanos, que ha sido la esclavitud y la Guerra Civil. Tal vez la lectura de la campaña

militar en la que intervino Mark Twain arrojara alguna luz al respecto.<sup>20</sup> Pero volvamos a lo romántico, que, desde Shakespeare, en el mundo anglosajón ha sido depositado tradicionalmente en las novelas.<sup>21</sup>

Sabemos que el *Quijote* tuvo una proyección cómica en las grandes novelas inglesas del siglo XVIII, como las de Lawrence Sterne y Henry Fielding. El héroe caballescresco había quedado enterrado hasta que la novela histórica de Walter Scott, en especial *Ivanhoe*, lo devolvió a la atención pública. Con todo, las novelas inglesas del siglo XIX seguirían la dirección trazada por Dickens. La preocupación por la identidad en Dickens también ha estado asociada a la paternidad perdida y recuperada. Basta pensar en *Oliver Twist*. Y cuando la ideología social envenena el clima espiritual de la familia, los niños corren el mayor peligro y, con ellos, toda la estructura social, como vemos en *Tiempos difíciles*.<sup>22</sup> El

---

<sup>20</sup> “The private history of a campaign that failed”, en *The Portable Mark Twain*, pp. 119-142.

<sup>21</sup> Sobre la herencia shakespeariana en los personajes de los grandes novelistas ingleses del siglo XIX, véase LOGAN PEARSALL SMITH, *Leer a Shakespeare*, trad. de J. C. Somoza, Stella Maris, Barcelona, 2016, pp. 140 ss.

<sup>22</sup> Dickens, gran ironista sobre las recetas de la economía política contra la desigualdad social, alineaba en *Tiempos difíciles* las funciones de la imaginación en el mundo de la infancia y de la fe en el de los adultos, tal como se advierte en la agonía de Stephen Blackwood, el “buen tejedor mecánico”: “Muchas veces, allá abajo, al volver en mí y verla alumbrándome en medio de mi desgracia, se me ocurrió que acaso fuese la misma estrella que mostró el camino del lugar en que estaba Nuestro Salvador. ¡Sí,



sentido del bien que va más allá de la posición social serviría para regenerar la imaginación del lector de novelas. Ya hemos visto que, en *Huckleberry*, lo que está bien o mal forma parte de un terreno no evidente por sí mismo para su protagonista. En el país de las verdades evidentes por sí mismas, las preguntas morales siguen generando perplejidad o “segundos pensamientos”: algo que *a priori* no puede resolver la religión de la viuda Douglas y la señorita Watson. Sobre los hombros de Walter Scott, entonces, había recaído la tarea de refloatar los ideales caballerescos, de sugerirnos que no había que enterrar al héroe parodiado en el *Quijote*. La novela era el medio de reactivar en la mente un mundo histórico que había desaparecido de la escena desde la época de Shakespeare. (John Ruskin apuntaría a Walter Scott como la imaginación más portentosa desde Shakespeare). Los romances de Walter Scott fueron el alimento literario de la generación de los trascendentalistas. América, como país sin pasado, sería el mundo natural en que lo heroico de los romances reconquistaría el terreno perdido en la historia. Fenimore Cooper habría rivalizado con Walter Scott en la revelación literaria del paisaje americano. La naturaleza sería el trasfondo adecuado en las vidas de Emerson y Thoreau y Whitman. Melville afirma que Fenimore Cooper le había “despertado” como escritor para medir sus fuerzas en el campo del romance, desde *Taipei* hasta *Mardi*. Sin embargo, los trascendentalistas no eran como los botara-

---

seguramente que es la misma!”. CHARLES DICKENS, *Obras selectas*, Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, pp. 851-852.

tes de Arkansas. Por mucho que la naturaleza esté maravillosamente visible en *Huckleberry*, el vínculo de Mark Twain con Walter Scott quedaba literalmente hundido en el capítulo en que los errantes Huck y Jim se topan con el *Walter Scott* naufragado.<sup>23</sup> La dureza de esos capítulos, que se extiende hasta el momento en que los estafadores suben a bordo de la balsa, apunta otra dirección de la novela. Pero Mark Twain ha sabido que debía acabar su historia como la empezó para que el ritmo de la vida no quedara interrumpido, y este era el gran mensaje americano que la literatura debía explorar desde *La letra escarlata* y *Moby Dick*, donde un naufragio no era el punto final de todo, ya que la voz de Ismael sobrevivía a la locura de Ahab.

Así que había que volver al *Quijote* para cerrar la historia con un guiño romántico, absolutamente libresco, y para prolongar el juego de espejos entre Tom lector de novelas y el lector de la novela escrita por Huck. De ahí que el reposo final de los personajes permita pensar en una nueva huida, sin bloquear la imaginación, a fin de que el mundo de los libros no diverja sustancialmente del mundo de la vida. Porque esta era la cesura que encontrábamos en la obra del contemporáneo de Mark Twain, Lev Tolstói. Por lejos que estén el uno

---

<sup>23</sup> Sobre el trasfondo natural, véase MARK TWAIN, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, pp. 60-61, 70-71, 149-150, 265. Sobre el romance y sus transformaciones en la literatura americana, véanse los ensayos "The Romantic Dilemma in American Nationalism" y "The Romance and the Novel" en PERRY MILLER, *Nature's Nation*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1967.

del otro, en la mente de estos escritores había penetrado con toda su fuerza el mensaje cristiano. Para ambos, la historia está presente en la novela, es la realidad de la novela, de la que no pueden evadirse el autor ni el lector. Es obvio que el lector y el personaje habían sido figuras sobre ese fondo ético desde el experimento “metaliterario” del *Quijote*. Lo que nos interesaría, por tanto, son las distancias: enorme, en el caso del hidalgo, y generada precisamente por la lectura de novelas, pero no menor para Nejljudov, el protagonista de *Resurrección*, enfrentado a la miseria de las pobres gentes y al espectáculo de las frívolas distracciones de los individuos de su propia clase. El cristianismo no podía dejar intacto ese hiato, lo que llevará a Tolstói a abjurar de su arte.<sup>24</sup> También en Dickens encontramos esa tensión del examen de conciencia sobre escenas imaginarias, pero profundamente imbricadas en las circunstancias sociales. El novelista responsable habría querido descubrir a su público con la imaginación para no dejarlo ir indiferente más allá de sus páginas. ¿Qué ocurría, por fin, con Mark Twain?

Ya hemos señalado el peso de las alusiones bíblicas, como si el narrador fuera consciente de los límites que tiene la religión en la “búsqueda de educación” que es la deriva de Huck y Jim por el río. La travesía fluvial supone, de hecho, una forma de suturar las heridas que deja a la vista el horizonte humano de la novela. El río,

---

<sup>24</sup> LEV TOLSTÓI, *Resurrección*, parte II, cap. XIV, en *Obras selectas*, trad. de I y L. Andresco, Aguilar, Madrid, 1981, vol. III. Recuérdense las citas evangélicas como colofón, en el cap. XXVIII de la parte III.

la columna vertebral del continente norteamericano, debía ser “leído” de manera apropiada. En *Viejos tiempos en el Misisipi*, Mark Twain, que nos revela el origen de su seudónimo, insiste en la necesidad y dificultad de saber leer el río, que no es el mismo al subir que al bajar, ni en una hora u otra del día, ni con un tiempo u otro.<sup>25</sup> El río ha de ser leído por quien quiera viajar por él, por quien aspire a ser piloto, el sueño romántico de la imaginación juvenil. El narrador se dará cuenta de que todo sueño de la juventud debe ser contrastado con la experiencia de la madurez. Las propias impresiones pueden llevarnos a engaño, ya que, como diría Emerson, incluso nuestros humores se contradicen entre sí. Nos queda atenernos al sentido práctico de lo que, en teoría, parecería indescifrable. Aprendemos a vivir, o a pilotar, más allá del escepticismo que nos invade al reconocer la “pobreza de mi experiencia”. Por tanto, el río puede ser leído, si no conocido en toda su profundidad. De hecho, es preciso sondear —*mark twain*— para navegar. Mucha literatura cruza por esta novela, desde la *Odisea*, el *Quijote*, Shakespeare y Walter Scott, con el mismo empuje que la religión, lo que ofrece un cómico contra-

---

<sup>25</sup> MARK TWAIN, *Viejos tiempos en el Misisipi*, trad. de J. A. Zabalbeascoa, Bosch, Barcelona, 1979, p. 163: “Hijo mío, tienes que saber el trazado del río a la perfección”; p. 165-166: “He aquí que existían leguas enteras de orilla que cambiaban de forma. Mi ánimo había tocado fondo de nuevo. Para mí había dos cosas que estaban bastante claras. La primera era que para ser piloto uno tenía que aprender más de lo que se debiera consentir a cualquier hombre; y la otra era que tenía que aprendérselo todo otra vez de modo diferente cada veinticuatro horas”.

punto para las mentiras de su protagonista. También la política tiene su cuota correspondiente, como observamos en los bufonescos delirios del padre de Huck o, más en serio, en el discurso de Sherburn, el asesino de Boggs, enfrentado a los linchadores.<sup>26</sup> La política aún debía constituir un marco común de experiencia para los lectores de *Huckleberry Finn*. Solo una sociedad que ha abolido espiritualmente la esclavitud podría entretenerse con las locuras de los “románticos” libertadores de Jim. Solo así pueden ponerse estas páginas al lado del discurso de la Segunda Inauguración de Lincoln y ver el modo en que los textos bíblicos reavivan la atención del público y del pueblo: “El Todopoderoso tiene sus propios designios”. Huck es el héroe —o un picaresco antihéroe— americano porque su educación está por hacer frente a estos desafíos históricos y literarios sin necesidad de ceder a un humor desesperado. La conciencia de su propia transformación como narrador de esta historia sería suficiente garantía de que su carácter, más allá de las dudas morales suscitadas, es digno de confianza.

---

<sup>26</sup> Este es el pasaje en torno al cual gira la interpretación de George Anastaplo, para el cual, desde el punto de vista socrático y shakespeariano, el de la relación íntima entre conocimiento y virtud, puede que no haya en *Huckleberry Finn* una manera pacífica de resolver el problema de la esclavitud que sea “coherente con los instintos humanitarios del impotente Huck”. Véase GEORGE ANASTAPLO, *The Artist as Thinker. From Shakespeare to Joyce*, Swallow Press, Chicago, 1983, pp. 179-194.



## II

### *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja

FRANCISCO FUSTER

Llega una etapa en la vida en la que, hechos todos los viajes, conocidas todas las experiencias, no hay mayor disfrute que el estudiar y ahondar en lo que ya se sabe, el saborear lo que se siente, el ver y el volver a ver a los que se ama: puras delicias del corazón y del gusto en la madurez. Es entonces cuando esa palabra, *clásico*, adquiere su verdadero sentido, que se concreta para el hombre de gusto en una elección de predilección e irresistible. El gusto ya está hecho, está formado y es definitivo; el criterio sopesado, si hemos de tenerlo, ya llegó. Ya no tenemos tiempo para probar, ni ganas de salir a descubrir. Nos conformamos con los amigos, aquellos que el largo trato hizo perdurar; viejos vinos, viejos libros, viejos amigos.

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE,  
*¿Qué es un clásico?* (1850)

## 1. UNA LECTURA DE JUVENTUD

Existe cierto consenso entre sus lectores a la hora de considerar que *El árbol de la ciencia*, la novela autobiográfica que Pío Baroja publicó en 1911, es la mejor de las escritas por el novelista vasco a lo largo de su dilatada y fecunda trayectoria. En este sentido, el propio Baroja fue el primero en admitir en varias ocasiones que, posiblemente, se trataba de la mayor de sus creaciones. Lo hizo cuando el editor Rafael Calleja (hijo y sucesor de Saturnino Calleja al frente de la editorial que hizo famoso el apellido de la familia) le pidió que seleccionara algunos fragmentos de sus obras para editarlos en la breve colección que su editorial publicó con el título de *Páginas escogidas*: unos pequeños volúmenes que incluían una selección de textos, realizada por el mismo autor, y unas escuetas notas explicativas sobre las obras representadas en la antología. Junto al pasaje de la novela elegido por Baroja para esta compilación, figura una pequeña glosa en la que se puede leer lo siguiente: “*El árbol de la ciencia* es entre las novelas de carácter filosófico la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos”.<sup>1</sup> Muchos años después, al escribir sus memorias, Baroja repasó el origen y las reacciones que suscitaron algunas de sus novelas y volvió a pronunciarse sobre el particular, reafirmandose en esa valoración hecha en 1918 y ampliando incluso su argumentación, al reconocer que se trataba de un libro escrito durante su madurez

---

<sup>1</sup> PÍO BAROJA, *Páginas escogidas*, Calleja, Madrid, 1918, p. 338.



creativa: “*El árbol de la ciencia* es, entre las novelas de carácter filosófico, la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos, en el tiempo en que yo estaba en el máximo de energía intelectual”.<sup>2</sup> Con esta alusión al momento de apogeo Baroja se refería al hecho de que, dentro de las cinco décadas largas que comprende su carrera literaria, existen dos grandes períodos más o menos diferenciados, en función de la calidad y el tono de sus obras:

Pensando en mis libros, he llegado a la conclusión, sin comprobarlo, que debe haber entre ellos, en lo malo o en lo bueno, dos épocas; una, de 1900 a la guerra mundial; otra, desde la guerra del 14 hasta ahora.

La primera, de violencia, de arrogancia y de nostalgia; la segunda, de historicismo, de crítica, de ironía y de cierto mariposeo sobre las ideas y sobre las cosas. No sé si esto parecerá una fantasía, un poco de egotismo.

Yo, al menos, noto estas dos épocas distintas.<sup>3</sup>

Atendiendo a estas palabras, varios estudiosos han admitido la existencia de este jalón o hito que separaría el total de la producción barojiana en dos épocas bien diferenciadas; dos etapas que, como leemos en palabras del novelista, no tienen tanto que ver con aspectos temáticos o estilísticos, como con la evolución personal del propio Baroja, desde una fase de juventud que culmina

---

<sup>2</sup> PÍO BAROJA, *Desde la última vuelta del camino* [1944], en *Obras completas* (OC), vol. I, dir. J.-C. Mainer, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, p. 933.

<sup>3</sup> PÍO BAROJA, *Desde la última...*, OC, vol. II, pp. 67-68.

en la madurez plena, ya con los cuarenta años cumplidos (en 1914 Baroja tenía cuarenta y dos), hasta otra que se abre cuando el novelista ya ha publicado la mayoría de sus obras más conocidas y que fue avanzando, progresivamente, hacia un agotamiento en lo creativo cada vez más acusado. Desde este punto de vista, parece existir un acuerdo total en reconocer la superior calidad de la primera etapa y, sobre todo, la madurez alcanzada por Baroja coincidiendo con la cuarentena y con la plenitud que representa el lapso temporal que va de 1910 a 1914, aproximadamente, con 1911 como fecha simbólica, por ser ese el año en que vieron la luz *El árbol de la ciencia* y *Las inquietudes de Shanti Andía* (otra de las grandes novelas del escritor)<sup>4</sup>.

En cualquier caso, y al margen del lugar que ocupa la novela como obra de madurez dentro de la producción barojiana, lo cierto es que nos encontramos ante una obra que, ya en el momento en que fue publicada, generó un importante interés, no solamente por su autor, en aquel momento ya un nombre consagrado en el complejo panorama literario de la España del cambio de siglo, sino también por su temática y contenido. Como predijo Ortega y Gasset al comentar la obra, pocos meses después de su aparición, *El árbol de la ciencia* estaba llamada a ser la novela por antonomasia para comprender la España finisecular, porque es precisamente en este libro donde Baroja se atrevió a tratar el

---

<sup>4</sup> Sobre este tema puede leerse mi ensayo: “Baroja sobre Baroja. Lo dionisiaco y lo apolíneo: Baroja par *lui-même*”, *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, nº 37, 2012, pp. 47-55.

“tema magno” de ese período de la historia de España que a ambos les tocó vivir. Un tema que el filósofo madrileño definió escuetamente como el problema que representa para un individuo sensible su adaptación a la confusa “atmósfera cultural” del fin de siglo español:

Parece el novelista haberse propuesto en *El árbol de la ciencia* el tema magno sobre el que ha de escribirse la novela mejor que en nuestros días y en nuestro país se escriba. Yo no sé si habrá alguien capaz de componerla: sospecho que no. Baroja seguramente no, según vamos a ver. Pero el tema está ahí: es el tema de *El árbol de la ciencia*.

El tema es el siguiente: dada la atmósfera cultural de España hacia 1890, averiguar lo que ocurrirá a un temperamento delicado, sensible y con exigencias ideológicas sometido a ella.<sup>5</sup>

Desde el punto de vista de su lectura, la característica más llamativa de esta novela ya centenaria es que se trata de un clásico de la literatura española del siglo XX, que ha sido leída fundamentalmente por la juventud. Primero, por aquellos jóvenes de la generación de Baroja que se vieron reflejados en la figura del protagonista; después, por todas esas generaciones de españoles que la conocieron como lectura obligatoria en los institutos y que, a pesar del rechazo inicial que les pudo generar la triste existencia de Andrés Hurtado, sintieron compasión y cierta simpatía por ese desorientado adolescente que

---

<sup>5</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Pío Baroja: anatomía de una alma dispersa* [1912], en *Obras Completas*, vol. VII, Taurus-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2007, p. 289.

afronta el trance del paso a la vida adulta con la inocencia propia de quien se dispone a descubrir un mundo nuevo. Aunque muchos lectores la hayan releído después, a una edad más madura, pensando en revivir ese impacto inicial de la primera lectura, la verdad es que la novela de Baroja se ha consolidado en el imaginario colectivo de nuestras letras como una lectura de juventud, especialmente recomendada para los adolescentes.

A propósito de esto, Pío Caro Baroja ha escrito que se trata una obra muy apegada al espacio y el tiempo que la vio nacer, en el sentido de que *El árbol de la ciencia* “es la novela de la juventud de España en una época determinada y como tal es difícil de entender fuera de nuestras fronteras”. En nuestro país, insistía el sobrino del novelista, su heterodoxia “puede producir grandes repulsas en gentes de mentalidad ortodoxa (sea la que sea su ortodoxia) pero puede preverse que muchos jóvenes seguirán, durante generaciones, teniendo una posición ante la vida que recuerda a la que tuvo el héroe barojiano”.<sup>6</sup> Con esta perspectiva, el caso de *El árbol de la ciencia* no deja ser curioso, pues se trata de una novela centrada en un contexto histórico —la España de fin de siglo— muy concreto, marcado por la coyuntura del 98, con la guerra hispanoamericana, la pérdida de las últimas colonias y el posterior debate sobre el atraso español y la crisis de identidad nacional, pero se trata, igualmente, de una historia lo suficientemente universal y atemporal como para traspasar límites geo-

---

<sup>6</sup> PÍO CARO BAROJA (ed.), *Guía de Pío Baroja: el mundo barojiano*, Madrid, Cátedra-Caro Raggio, 1987, p. 93.

gráficos y trascender épocas. De hecho, no hay que olvidar que se trata, sin ninguna duda, del libro más traducido (ya desde el momento de su aparición) y exportado de un autor tan poco propenso a la internacionalización como Baroja.

Sea como fuere, la realidad es que, al menos durante varias décadas, el tiempo ha dado la razón a quienes apostaron en su día por la perpetuación de esta novela y por su éxito entre los lectores adolescentes. Por eso, coincido con José-Carlos Mainer en que, siendo como es un libro escrito en plena madurez, cuando Baroja tenía casi cuarenta años, se trata de una novela que “deben y deberían leerla los jóvenes”, pues “no se sale indemne de ella, ni se ha marchitado una sola de sus páginas”.<sup>7</sup> O como ha escrito más recientemente Domingo Ródenas, uno de los pocos críticos que le dedicó unas palabras con motivo de un centenario que —salvo honrosas excepciones—<sup>8</sup> pasó prácticamente inadvertido, la consolidación de *El árbol de la ciencia* como una

---

<sup>7</sup> JOSÉ-CARLOS MAINER, “El árbol de la ciencia”, *Quimera: revista de literatura*, nº 214-215, abril de 2002, p. 48.

<sup>8</sup> Entre los días 2 y 4 de noviembre de 2011 se celebró en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia el curso “Historia y literatura: actualidades de Pío Baroja (a propósito del centenario de *El árbol de la ciencia*, 1911)”, organizado por el profesor Justo Serna y por quien escribe. En el mismo marco de conmemoración del centenario de la publicación de *El árbol de la ciencia* y de *Las inquietudes de Shanti Andía* en 1911, las revistas *Pasajes de pensamiento contemporáneo* y *Torre del Virrey: Revista de Estudios Culturales*, dedicaron sendos dossiers monográficos (los de los números 37 y 11, respectivamente) a la persona y la obra de Pío Baroja.

de las novelas que más han marcado a los españoles de las generaciones posteriores al 1975 tiene mucho que ver con el hecho de que “a los 18 años se conecta bien con el inconformismo crítico del protagonista, Andrés Hurtado, con la montaña rusa de vitalismo, desánimo, asco ante el mundo mal hecho, sumisión a los impulsos y miedo a la corrupción de los sueños”.<sup>9</sup> Por todas estas razones, y por otras que se podrían añadir, no me parece descabellado afirmar que, más de un siglo después de su publicación en 1911, esta novela de Baroja se ha convertido en un clásico de lectura obligada para muchas generaciones de españoles que, a lo largo de estos últimos cien años, han sucumbido a la fluidez de la prosa barojiana.

## 2. *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*: PARADIGMA DEL FIN DE SIGLO ESPAÑOL

En la introducción a su conocida monografía *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*, el gran historiador francés Lucien Febvre explicaba que, en su momento, eligió a François Rabelais para estudiar el ateísmo en el siglo XVI porque, por las características intrínsecas de su literatura, cualquier trabajo sobre el autor de *Gargantúa y Pantagruel* iba a ser, también, un trabajo sobre ese contexto histórico que es indisociable de la obra rabelesiana: “En una palabra,

---

<sup>9</sup> DOMINGO RÓDENAS, “Un árbol centenario”, *El Periódico de Catalunya*, 1-IV-2011.

¿por qué Rabelais? Porque cualquier estudio que dirija su atención a la novela y al pensamiento rabelésiano acusa, más allá de la obra misma, la evolución total del siglo que lo vio nacer. Que lo hizo nacer”.<sup>10</sup> Algo muy parecido se puede decir para el caso de *El árbol de la ciencia*: el lector de esta novela no está conociendo solamente las vicisitudes de un personaje de ficción; está respirando también el ambiente y la atmósfera de la crisis de fin de siglo en España. La peripecia de Andrés Hurtado nos atrapa porque es la historia de un individuo que sufre una crisis en su propia personalidad, pero una crisis que no se entiende aislada de su contexto: de su contexto en la ficción novelística y del correlato de ese contexto ficcional en la realidad de la España del cambio de siglo. La vida del protagonista de la novela es la vida del individuo inadaptado cuya sensibilidad es constantemente violentada por los elementos de un entorno social en el que no se reconoce. Por eso, *El árbol de la ciencia* no es la historia atemporal del hombre marginado o desplazado de su entorno; no podemos descontextualizar al personaje y trasladar su historia a otra época histórica, porque no se entendería. Andrés Hurtado es mucho más que un personaje autobiográfico inventado por Baroja para expresar, mediante la ficción, lo que pensaba de la España de fin de siglo. Si por algo nos interesa el protagonista de *El árbol de la ciencia* es, sobre todo, por su innegable valor documental como

---

<sup>10</sup> LUCIEN FEBVRE, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais* [1947], trad. de I. Balsinde, Akal, Madrid, 1993, p. 16.

testigo de una época y por su grado de representatividad del conjunto; por los aspectos que le convierten en un epítome de la sociedad española finisecular, y por los rasgos que le diferencian y le apartan de ella, de esa gran masa amorfa que le inspira un profundo rechazo. Dicho de otra forma, porque en él se conjugan lo personal y lo colectivo, lo individual y lo social, lo autobiográfico y lo generacional.

Y esto es así porque, aun siendo un personaje de ficción, una creación brotada de la imaginación literaria de Baroja, Andrés Hurtado encarna una actitud y una forma de estar en el mundo perfectamente asimilable a la de esos españoles que, por aquellos mismos años, tuvieron que experimentar sensaciones similares, llevando unas vidas muy parecidas a la suya. Fijémonos si no, por un momento, en el retrato de los jóvenes españoles de principios de siglo que hacía Ramiro de Maeztu en un artículo de prensa publicado en 1902, y veamos si se diferencia en algo de lo que ya conocemos de este personaje barojiano:

Hay en este Madrid desalentado y frívolo una generación melancólica y pensativa. Acaba de abandonar la Universidad: tiene veinte años, veinticinco a lo sumo, y lleva en la frente las arrugas sintomáticas del recogimiento. Si uno va al Ateneo, observa que predomina en la biblioteca el elemento joven; ocurre otro tanto en el Museo Pedagógico, en la Biblioteca Nacional y en los salones de lectura de diferentes sociedades. Es una generación que aún no ha tenido oportunidad de salir a la vida pública, y que tampoco muestra grandes premuras por hacerlo, según la vemos de retraída y silenciosa. Se aleja complacientemente de la otra juventud —la que



bulle por los cafés y los teatros y hace el amor a las modistas— y se refugia en las bibliotecas, donde lee y medita, compara y piensa y coteja lo aprendido en los libros con lo que enseña en su lento desarrollo la vida cotidiana.<sup>11</sup>

Leyendo esta descripción, me atrevo a decir que, de haber existido en la vida real, Maeztu se habría cruzado más de una vez con Andrés Hurtado en el Ateneo o en alguna sala de la Biblioteca Nacional. Porque, como esos jóvenes a los que señala el intelectual vasco, el protagonista de *El árbol de la ciencia* pertenece a esa generación pensativa que salió de la universidad española y que, de entre las dos posibles formas de reaccionar ante la crisis de valores que atenazaba a la sociedad en la que vivía, optó —frente a la posibilidad de integrarse en el bando de la bohemia finisecular— por el silencio de la lectura y la soledad de la reflexión.

Por otra parte, si algo he aprendido durante mis años de dedicación al autor es que en cualquier análisis de la obra barojiana se deben contemplar por igual el contenido y la forma: lo que dice Baroja y cómo lo dice. Y al poner el acento en la forma no pienso solamente en el estilo literario,<sup>12</sup> sino también en la especial habilidad de Baroja para recrear en una única novela el sentir de la sociedad española en un momento concreto de su histo-

---

<sup>11</sup> RAMIRO DE MAEZTU, “Una generación”, *Don Quijote*, n° 45, 14-XI-1902.

<sup>12</sup> Sobre este tema puede leerse mi ensayo “El secreto de Baroja: a propósito del estilo literario barojiano”, *Clarín: revista de nueva literatura*, n° 107, 2013, p. 13-16.

ria. Pese a que no es algo exclusivo de *El árbol de la ciencia*, sino que es más bien un rasgo de autor que Baroja imprime a muchas de sus obras, sí creo que en esta novela se eleva a la máxima expresión esa maestría del escritor vasco para resumir toda una época, como en su día señaló un barojiano como Juan Benet, en unas palabras que suscribo:

De alguna manera pese a haber novelado una época bastante revuelta, injusta y arbitraria; pese a haber con frecuencia escogido sus personajes como representativos de muchos y muy serios conflictos; pese a haber escrito muchas páginas de actualidad y haberlas protagonizado en ocasiones; pese a haber tomado partido (por lo general *su* partido) en las grandes causas de su tiempo, Baroja encerró todo el abigarrado conjunto de los problemas de su época en una boreal y serena novela, aureolada de cierta intemporalidad.<sup>13</sup>

No obstante ese talento innato de Baroja para describir el ambiente de una ciudad y sus costumbres, Azorín insistió en más de una ocasión en que no era eso lo más importante en la literatura de su amigo, pues él todavía veía en ella algo “que está más hondo y que es más perdurable”. Ese algo, decía el crítico alicantino, “no es nada y lo es todo; es como una neblina sutil que no se puede coger con las manos, y es, sin embargo, lo más permanente, lo más fuerte, lo más definitivo. Alu-

---

<sup>13</sup> JUAN BENET, “Barojiana”, en VV. AA., *Barojiana*, Taurus, Madrid, 1972, p. 41.

dimos a la psicología humana”.<sup>14</sup> En el caso de *El árbol de la ciencia*, la psicología de la que se sirve Baroja es la de Andrés Hurtado; su cosmovisión de la sociedad española de fin de siglo es la que nos da esa neblina intangible a la que se refiere Azorín. Ese es el rasgo definitorio de la obra barojiana: su capacidad para radiografiar la sociedad española y para hacerlo, además, de forma compleja y a la vez innovadora. Su concepción de la crisis es pesimista y crítica, subjetiva y contradictoria; pero, por encima de todo, es una visión personalísima. Esa es su fuerza y ese es su indiscutible valor, su irrefutable mérito.

Aunque esta visión barojiana de España es única en su especie, si hubiese que encontrarle algún parentesco o filiación, con todos los matices, quizá convendría incluirla dentro de esa corriente de pensamiento antimoderno estudiada por Antoine Compagnon a través de las figuras de Baudelaire, De Maistre o Chateaubriand, entre otros. En este sentido, coincido con lo dicho por José-Carlos Mainer al sugerir que “la modernidad española es quizá una modernidad de antimodernos”,<sup>15</sup> de personalidades paradójicas y ambivalentes como las de Ganivet, Costa, Maeztu, Azorín o el propio Baroja. En el caso de este último, y como he defendido en mi ensa-

---

<sup>14</sup>Azorín, “Una gran novela de Baroja” [1921], *Ante Baroja: edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*, ed. de F. Fus-ter, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2012, p. 159.

<sup>15</sup>JOSÉ-CARLOS MAINER, *Modernidad y nacionalismo, 1900-1936*, vol. 6, en *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, Crítica, Barcelona, 2010, p. 6.

yo *Baroja y España: un amor imposible*,<sup>16</sup> el carácter ambiguo de su personalidad tiene como resultado la creación de una obra que, analizada en su conjunto, como expresión de una filosofía de vida, no obedece a ninguna ideología concreta que no sea la barojiana misma. Con esta perspectiva, considero que nadie se ajusta más al modelo del pensador antimoderno que Pío Baroja; ningún intelectual del período es más crítico con la tradición, con el pasado y con la historia de España, y se muestra, al mismo tiempo, contrario a la modernidad, al capitalismo y al desarrollo industrial, urbano y tecnológico. Porque, como nos recuerda Compagnon, no debemos confundir a los “antimodernos auténticos” con los tradicionalistas o los reaccionarios; de hecho, para este historiador de la literatura, los antimodernos son “los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alertas”,<sup>17</sup> dicho de otro modo, son los “modernos decepcionados, desengañados de sus primeros amores, renegando de su época”.<sup>18</sup>

Con Baroja ha sucedido que la antimodernidad de su pensamiento no ha sido obstáculo para el reconocimiento de las generaciones posteriores a un discurso que, precisamente por su escepticismo, conserva intacta su actualidad. Ocurre lo mismo con sus compañeros de “generación antimoderna”, pero sucede de manera espe-

---

<sup>16</sup> FRANCISCO FUSTER, *Baroja y España: un amor imposible. Un ensayo sobre “El árbol de la ciencia” y la crisis de fin de siglo en España*, Fórcola, Madrid, 2014.

<sup>17</sup> ANTOINE COMPAGNON, *Los antimodernos* [2005], trad. de M. Arranz, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 12.

<sup>18</sup> ANTOINE COMPAGNON, *Los antimodernos*, p. 249.

cial con el caso de un Baroja cuyo inconfundible estilo sigue, todavía hoy, ganando adeptos. Seguramente, este vigor del discurso barojiano deba mucho al hecho, también apuntado por Compagnon, de que los antimodernos nos seducen cada vez más porque, a diferencia de lo que pasa con los autores que forman parte del canon, en ellos encontramos una concepción heterodoxa del mundo que les tocó vivir. En cierto modo, los antimodernos como Baroja son —y así se sintieron ellos— los “perdedores” de la historia, los opositores al *statu quo*, al discurso oficial de la época; quizá por eso, la visión barojiana de la España de fin de siglo nos resulta tan sugerente: porque es un retrato en tiempo real y porque, visto en perspectiva histórica, se convierte en un recuerdo nostálgico de una oportunidad perdida, de lo que pudo haber sido y no fue.

Una de las conclusiones más fáciles de deducir tras la lectura de *El árbol de la ciencia* es que Baroja fue un hombre que vivió a disgusto con su época. Este enfado con el mundo se percibe en toda su obra, pero se expresa con una maestría especial en sus novelas, cuando no habla en primera persona, sino a través de sus personajes. Como dice el propio escritor en un pasaje de *Juventud, egolatría* (1917), las novelas fueron para él una especie de “vía de escape”: su respuesta a la moral insana de una sociedad sin valores. De la misma forma que otros intelectuales expresaron su malestar por otros cauces, participando activamente en la vida pública o reivindicando sus opiniones en distintos foros, Baroja eligió la literatura:

Yo, desde la juventud, vi claramente el dilema y siempre dije: “No; antes la enfermedad, antes la histeria que la sumisión”.

La enfermedad y la histeria han venido a posarse en el fondo de mi conciencia.

Si yo hubiera podido seguir mis instintos libremente en esa edad trascendental de los quince a los veinticinco años, hubiera sido un hombre tranquilo, quizá un poco sensual, quizá un poco cínico, pero seguramente nunca un hombre rabioso.

La moral de nuestra sociedad me ha perturbado y desequilibrado.

Por eso la odio cordialmente y le devuelvo en cuanto puedo todo el veneno de que dispongo. Ahora, que a veces me gusta dar a ese veneno una envoltura artística<sup>19</sup>.

Por otro lado, la lectura de algunos textos muy posteriores a *El árbol de la ciencia*, de ensayos y artículos publicados en la prensa a finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, nos permite descubrir algo que juzgo de gran interés. Me refiero al hecho de que, en un momento concreto de su vida, justo cuando termina la Guerra Civil y el régimen de Franco impone su ley, Baroja —que acaba de volver a España tras su exilio en París— parece tomarse una pausa para echar la vista atrás, a ese Madrid de fin de siglo en el que transcurrió su juventud. Resulta muy curioso comprobar que, cuando escribe sobre aquella época que tanto aborreció, sobre aquella España a la que tan duramente criticó, no se percibe en sus palabras el rencor o

---

<sup>19</sup> PÍO BAROJA, *Juventud, egolatría* [1917], OC, vol. XIII, p. 360.

el odio que se podría esperar; al contrario, recuerda aquellos tiempos con cariño y añoranza, casi como si presagiara la larga condena que el franquismo iba a imponer al país. Así se aprecia claramente, por poner un ejemplo, en el artículo “El final de una sociedad aristocrática”, publicado en 1940 en el periódico *La Nación* de Buenos Aires. En este poco conocido texto, Baroja reflexiona sobre la historia de España y explica que, con el paso de los años, ha llegado a la conclusión de que, tal vez, aquella sociedad madrileña del fin de siglo, que él mismo había retratado en *El árbol de la ciencia*, no había sido tan terrible como él y sus compañeros de generación quisieron hacernos creer. Si llegó a saber lo que vendría después, parece querer decirnos el novelista vasco, no me hubiese quejado tanto:

Casi siempre sucede que al pasar una época y verla con una perspectiva lejana es cuando se le comienza a encontrar algún carácter. El final del siglo XIX y el principio del XX, período en el que vivió uno lo más importante de su existencia, se presenta ahora ante mí como una continuación del siglo XVIII. Pienso que esto era en España más que en otros países de Europa, quizá en Madrid más que en otros pueblos españoles.

A esta época de aristocratismo y de romanticismo los jóvenes de entonces no la mirábamos con toda la simpatía merecida; no nos daban un pequeño medio de vivir, y protestábamos; sin embargo, estábamos muy dentro del tiempo, empapados en él.

[...]

El romanticismo que comenzó en el primer tercio del siglo XIX llegó en su agonía hasta la guerra europea del 14.

Madrid, a pesar de no ser un pueblo rico ni pomposo, tenía al final del siglo XIX un señalado aire aristocrático. Era lástima que no pudiéramos comprenderlo los contemporáneos ni compararlo con otras épocas para gustar del tiempo. A veces protestábamos. No sabíamos lo que iba a venir. Si lo hubiéramos sabido no hubiéramos protestado.

Madrid era un pueblo sonriente que se dejaba vivir con sus virtudes y sus vicios, sus cualidades y sus defectos en una perfecta inconsciencia. ¡Qué noche de alegría y de despreocupación la madrileña! ¡Qué teatros de género chico! ¡Qué vida callejera! ¡Qué música popular! Es sin duda necesaria cierta laxitud para que la vida pueda ser sonriente y alegre<sup>20</sup>.

### 3. (DES)VENTAJAS DE SER UN CLÁSICO

En abril de 2002, la revista *Quimera* publicó una encuesta sobre la novela española del siglo XX<sup>21</sup> en la que más de cuarenta encuestados respondieron –mediante una lista de diez títulos– a una pregunta sobre cuáles consideraban que habían sido las mejores novelas españolas de la pasada centuria. Del recuento total se obtuvo un resultado en el que *El árbol de la ciencia* quedó en un más que digno octavo lugar (compartido con una

---

<sup>20</sup> PÍO BAROJA, “El final de una sociedad aristocrática”, OC, vol. XVI, pp. 1426-1428. (Este artículo apareció publicado por primera vez en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, 24-VI-1940).

<sup>21</sup> REBECA MARTÍN Y FERNANDO VALLS (coords.), “La novela española en el siglo XX”, *Quimera: revista de literatura*, nº 214-215, abril de 2002, pp. 10-28.



novela de Gabriel Miró), con un total de trece votos.<sup>22</sup> Entre quienes la situaron en el primer lugar de su lista personal figuran escritores, críticos y profesores de la talla de Santos Alonso, Andrés Amorós, Laureano Bonnet, Germán Gullón, José-Carlos Mainer, Javier Marías, José Ovejero, Ricardo Senabre y Juan Eduardo Zúñiga. Más recientemente, en el año 2008, Ediciones Cátedra celebró el trigésimo quinto aniversario de sus dos colecciones más representativas: “Letras Hispánicas” y “Letras Universales”. Para conmemorar dicha efeméride se publicó una edición especial de ocho títulos clásicos (cinco de “Letras Hispánicas” y tres de “Letras Universales”) elegidos de entre los mil publicados hasta la fecha por ambas colecciones. Las cinco obras de la historia de la literatura española seleccionadas fueron *Campos de Castilla* de Antonio Machado, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, las *Leyendas* de Bécquer, una antología de la *Poesía lírica del Siglo de Oro* y *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja.

Teniendo en cuenta estos datos objetivos, el lector menos familiarizado con la trayectoria de Baroja y con la evolución del juicio sobre su obra emitido por la crítica podría pensar que nos encontramos ante un autor y una novela que, por su aceptación mayoritaria, forman parte del canon de las letras españolas. Sin embargo, la veracidad de dicha afirmación requiere de algún matiz aclaratorio. Baroja forma parte de ese grupo de autores

---

<sup>22</sup> La novela más votada fue *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, cuya deuda con la obra de Baroja y con la novela que aquí me ocupa es más que evidente.

que no dejan indiferente a nadie: o nos ganan para siempre en esa primera y complicada toma de contacto que es el descubrimiento de un escritor del que hemos oído hablar mucho; o, por el contrario, les condenamos a una metafórica hoguera cuando, tras habernos convencido de la necesidad de aproximarnos a esa obra ignorada de la que nos han contado maravillas, comprobamos que la experiencia directa no logra colmar las quizá distorsionadas expectativas que nos habíamos creado. Por eso, insisto en que en torno a Baroja se han agrupado dos tipos de lectores: los que se han mantenido fieles desde la primera cita, y los que, ya en vida del autor, han preferido juzgar su estilo con arreglo al canon sancionado por el *establishment* literario de cada época. Consecuencia de esta paradoja es el hecho de que es justamente su actualidad lo que ha dificultado a Baroja su entrada en ese selecto salón de la fama del que son socios vitalicios los clásicos. Esta aparente contradicción ya fue advertida en su momento por ese reconocido barojiano que es Eduardo Mendoza cuando, según cuenta el novelista catalán, empezó a escribir un ensayo biográfico sobre su “maestro” y constató que las ideas que sobre su reputación póstuma se había formado estaban totalmente equivocadas:

Cuando empecé a trabajar en el presente texto, lo hice partiendo de dos errores de concepción. El primer error consistía en pensar que Baroja ocupaba un lugar ilustre en la historia de la literatura española. No tardé, sin embargo, en percatarme de que no era así, o, al menos, de que no lo era en el sentido que yo daba a la expresión, esto es, al de haber entrado Baroja en el mausoleo

de los escritores sancionados por el tiempo. Con grata sorpresa vi que Baroja seguía siendo un escritor actual, cuya obra se resistía a abandonar en las librerías el sector de “Narrativa” o incluso el de “Novedades” para ocupar otro más digno pero menos vivo en el de “Clásicos”. Con esto quiero decir que el lector no especializado sigue leyendo novelas de Baroja “de ida”, o “por saber qué pasa”, como las de cualquier otro autor contemporáneo, sin ninguna intención historicista o literaria, es decir, académica. Entre los novelistas españoles antiguos y algunos no tan antiguos, éste es un privilegio que, si no me equivoco, la obra narrativa de Baroja comparte únicamente con *La Regenta* de Clarín.<sup>23</sup>

Efectivamente, la obra barojiana posee una capacidad única dentro del panorama de la literatura española del siglo XX para conservar intacta su vigencia y mantenerse siempre, como decía Gadamer al definir el concepto de *clásico*, en “ese presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente”.<sup>24</sup> Es una de las ventajas de esas novelas de Baroja constantemente reeditadas en asequibles ediciones de bolsillo que todos tenemos en mente (*La busca*, *Zalacaín el aventurero*, *Las inquietudes de Shanti Andía* y, por supuesto, *El árbol de la ciencia*): la de haberse convertido en clásicos modernos, leídos sobre todo entre el público joven, capaces de conservar ese estatus de actualidad que, como explica gráficamente Mendoza, los devuelve

---

<sup>23</sup> EDUARDO MENDOZA, *Pío Baroja*, Omega, Barcelona, 2001, p. 9.

<sup>24</sup> HANS-GEORG GADAMER, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica* [1960], trad. de A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1997, p. 353.

periódicamente a la mesa dedicada a las “novedades” en las grandes librerías. Cosa distinta, y más discutible, es valorar hasta qué punto esta conversión de la obra en un clásico de la literatura española ha contribuido o no a la construcción de la figura de Baroja como la de un escritor con una doble naturaleza: querido y venerado como un autor casi de culto por muchos de sus lectores (los irreductibles “barojianos”), pero igualmente minusvalorado por aquellos críticos más ortodoxos que prefieren exagerar sus defectos (de forma y de estilo literario, principalmente) para negarle ese lugar entre los grandes de la literatura española que, por méritos propios, sin duda merece.

En mi opinión, Baroja es el escritor español del período contemporáneo que más y mejor se ajusta a esa completa definición de clásico que ofreció Azorín en el “Nuevo prefacio” (1920) escrito para la segunda edición de *Lecturas españolas*. Según explicaba el novelista alicantino en ese breve texto introductorio, la clave para diferenciar a un autor clásico de otro que no lo es, no radica en la mayor o menor calidad de su obra, sino en la capacidad de dicha obra para adaptarse al gusto cambiante de cada época; es el público de cada momento quien decide sobre la vigencia de un texto, dependiendo de su empatía para con él y de si el texto clásico es lo suficientemente versátil como para poder cautivar la sensibilidad del lector moderno. Por eso, concluía Azorín, el clásico es un autor abierto y nunca del todo concluso, pues vive en un continuo proceso de formación:

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. El *Quijote*, las *Églogas*, los *Sueños* los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad.<sup>25</sup>

En esta misma línea se expresó Jorge Luis Borges varias décadas más tarde, cuando en ese breve ensayo —“Sobre los clásicos”— que el escritor argentino dedicó al tema nos recordaba que un clásico “no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”.<sup>26</sup> ¡Y qué es, sino fervor y lealtad incondicional, lo que demuestran los barojianos hacia su autor de cabecera! Que sus ideas son contradictorias... Que su prosa es deficiente... Nada que no se sepa; como constató con acierto Julio Camba, de Baroja nos gustan por igual sus defectos y sus virtu-

---

<sup>25</sup> AZORÍN, *Lecturas españolas* [1912], Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 12.

<sup>26</sup> JORGE LUIS BORGES, *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Vol. II, ed. de C. Frías, Emecé, Barcelona, 1997, p. 151.

des, pues no se termina de saber muy bien cuáles son unos y cuáles las otras:

Pero yo, no por eso dejo de admirar a Baroja. Y es que yo no le he admirado nunca por sus cualidades, sino por sus defectos. No le he admirado, a pesar de sus incongruencias, sino por sus incongruencias, ni a pesar de sus faltas gramaticales, sino por sus faltas gramaticales, ni a pesar de sus ideas absurdas, sino por sus ideas absurdas. Y el día en que Baroja escriba un libro razonable, con ideas sensatas, con buena gramática y con un plan lógico, no seré yo quien se gaste tres cincuenta en adquirirlo.<sup>27</sup>

En el caso de Baroja, y más concretamente de *El árbol de la ciencia*, la única desventaja —si se puede considerar así— de haberse convertido en un clásico es que, a pesar de sus continuas reediciones, sí que parece haber quedado algo relegada en los últimos años, cuando de lectura obligatoria en muchos institutos ha pasado a ser un recuerdo lejano para esas generaciones de españoles que leyeron la novela durante su juventud. Como todo clásico que pasa a formar parte de la cultura nacional, la peripecia vital de Andrés Hurtado se ha convertido en uno de esos títulos que se tienen en la biblioteca, aunque no se hayan leído nunca enteros o, en el mejor de los casos, en “archivos” que guardamos —ocupando más o menos espacio según haya sido el impacto de esa

---

<sup>27</sup> JULIO CAMBA, “Pío Baroja” [1918], en *Caricaturas y retratos: semblanzas de escritores y pensadores*, ed. de F. Fuster, Fórcola, Madrid, 2013, p. 53.

primera lectura— en el “disco duro” de nuestra memoria de lectores.

Tanto a aquellos que leyeron *El árbol de la ciencia* en su día, como a aquellos que conocen su argumento de oídas y nunca se han atrevido a abrir sus páginas, intimidados tal vez por esa fama de pesimista que persigue a Baroja, les propongo una relectura y lo hago, además, haciendo mío ese principio defendido por Italo Calvino según el cual, “toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera”. En este sentido, y como sintetizó el escritor italiano con unas bellas palabras perfectamente aplicables a esta novela barojiana, considero que el mejor homenaje a ese clásico que leímos en nuestros años jóvenes es un reencuentro en la edad adulta, cuando las cosas se ven de otra manera y podemos comprobar mejor cómo nos ha tratado el tiempo:

Las lecturas de juventud pueden ser poco provechosas por impaciencia, distracción, inexperiencia en cuanto a las instrucciones de uso, inexperiencia de la vida. Pueden ser (tal vez al mismo tiempo) formativas en el sentido de que dan una forma a la experiencia futura, proporcionando modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: cosas todas ellas que siguen actuando, aunque del libro leído en la juventud poco o nada se recuerde.

[...]

Por eso en la vida adulta debería haber un tiempo dedicado a repetir las lecturas más importantes de la juventud. Si los libros siguen siendo los mismos (aunque también ellos cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado), sin duda nosotros hemos

cambiado y el encuentro es un acontecimiento totalmente nuevo.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ITALO CALVINO, *Por qué leer los clásicos* [1991], trad. de A. Bernárdez, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 14-15.



### III

*Hiob. Roman eines einfachen Mannes,*  
de Joseph Roth.

Un relato sobre judíos de otra época

PEDRO RUIZ TORRES

En 1930 Josep Roth publicó *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, una novela escrita en alemán que ha sido traducida al castellano con el título de *Job. Historia de un hombre sencillo*.<sup>1</sup> El protagonista principal es “un hombre sencillo”, “un hombre normal y corriente”, “un hombre ordinario”, pero el lector de la edición española no debe pensar en un libro de historia, si por tal entiende una narración de hechos verídicos, porque se trata de una “novela”,<sup>2</sup> de un relato inventado. Aun siéndolo, la

---

<sup>1</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, trad. de B. Vias Mahou, Acanalado, Barcelona, 2007.

<sup>2</sup> “Roman”, en alemán, viene del francés y originariamente tenía el significado de “narración escrita en lengua romance”, pero más tarde redujo su contenido semántico a lo que en castellano conocemos con el nombre de “novela”, del italiano “novella”, según el diccionario de la Real Academia Española: “obra literaria en prosa en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descrip-

diferencia entre ficción y realidad resulta en este caso menos nítida de lo que podría hacernos pensar su adscripción al género de la creación literaria. En *Job* hay muchos fragmentos de la vida de Joseph Roth, no pocas experiencias suyas y abundantes descripciones de ambientes y medios sociales y culturales de su época. Además, y es el segundo aspecto a destacar con solo tomar en cuenta el título, esta novela se inspira en el Libro de Job, que según la *Nueva Biblia de Jerusalén*<sup>3</sup> es “la obra maestra literaria del movimiento sapiencial en Israel”. El Libro de Job comienza con una narración en prosa: “Érase una vez un hombre llamado Job, que vivía en el país de Us. Era un hombre íntegro y recto, temeroso de Dios y apartado del mal. Poseía siete mil ovejas, tres mil camellos y quinientas yuntas de bueyes, quinientas burras y numerosos siervos. Era el más rico de toda la gente de Oriente...”<sup>4</sup> El *Job* de Roth imita el estilo del modelo bíblico y se inicia de esta manera:

---

ción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres”.

<sup>3</sup> *Nueva Biblia de Jerusalén*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2000. Aprovecho para agradecer de nuevo el ejemplar de esta Biblia que, en compañía de una edición de *L'Alcorà* (traducción al catalán de Mikel de Epalza, ECSA, Barcelona, 2001), recibí con motivo de la fundación de la Cátedra de las Tres Religiones, el año de la firma del convenio entre la Universitat de València, la Federación de Comunidades Israelíes de España, la Unión de Comunidades Islámicas de España y el Centro Ecuménico Padre Congar. La cátedra está dedicada a la investigación, la docencia y la difusión de la función social y cultural de las tres religiones monoteístas del Mediterráneo: la islámica, la judaica y la cristiana.

<sup>4</sup> *Nueva Biblia de Jerusalén*, pp. 853 y 857.

“Hace muchos años vivía en Zuchnow un hombre llamado Mendel Singer. Era devoto, temeroso de Dios y normal y corriente”. Los dos son, como vemos, muy distintos. Mendel Singer, a diferencia del Job de la Biblia, no era feliz, ni tampoco un hombre rico, no vivía en la opulencia, nada de él merecía una atención especial. Dios permitió a Satán que probara al Job bíblico para ver si seguía siéndole fiel en el infortunio. Mendel Singer era desdichado, sufría continuamente y su mala suerte le llevó a dudar de Dios y a rebelarse contra él, hasta que se produjo el esperado milagro.

He puesto como subtítulo de este trabajo “un relato sobre judíos de otra época” debido a lo siguiente. Por pura curiosidad, contrasté la traducción al castellano con el texto original en alemán, en una de sus muchas ediciones y, al comenzar ambas lecturas, dudé de si lo más característico de Mendel Singer era su condición de “judío como cualquier otro”, “judío normal y corriente”. Desde luego ese es el significado de la expresión “ein ganz alltäglicher Jude”, bien traducida por tanto al castellano.<sup>5</sup> Sin embargo, Mendel Singer, más que “ein ganz alltäglicher Jude”, es “ein ganz *ältlicher* Jude”, un judío completamente viejo, antiguo y no por la edad, aunque acabará siéndolo al final del relato, sino desde el comienzo mismo, cuando apenas tiene treinta años. A pesar de su juventud, resulta un judío antiguo porque

---

<sup>5</sup> JOSEPH ROTH, *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, Kiepenheuer & Witsch, Berlín, 2015, p. 7: “ Vor vielen Jahren lebte in Zuchnow ein Mann namens Mendel Singer. Er war fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude...”

pertenece a un tiempo pasado que ha envejecido con extraordinaria rapidez; es un judío de otra época y en cualquier lugar. Su antigüedad es la del mundo en que ha nacido, telón de fondo de la primera parte de la narración, el *shtetl* de Zuchnow, una pequeña ciudad de nombre inventado que Roth sitúa en el Este, dentro del imperio ruso. En ella el tiempo parece haberse detenido, tan presente está el pasado de muchos siglos atrás. Pero Mendel Singer continúa siendo un judío antiguo en el mundo al que llega, en América, el del futuro que cambia por completo el modo de vida, los valores, las creencias, las expectativas de los seres humanos, para bien y para mal, el escenario de la segunda parte de *Job*. En mi opinión, no deja de resultar significativo que Roth identifique el judío normal y corriente con el judío antiguo del Este, ese judío de otra época que recibe el primer golpe de muerte con la Gran Guerra (el segundo y definitivo se lo dará la Alemania de Hitler), con el *Ostjude* pobre, devoto, temeroso de Dios, pegado a la tradición. Mendel Singer es “ein ganz alltäglicher Jude” y también *ein ganz älthlicher Jude*, un judío sencillo, como otro cualquiera y un judío muy antiguo y tradicional; así como un *Ostjude* al que las circunstancias le obligan a emprender el viaje hacia Occidente.

La estructura que sostiene las primeras novelas de Roth, nos dice Claudio Magris,<sup>6</sup> el tema que encontra-

---

<sup>6</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, trad. de P. L. Ladrón de Guevara, EUNSA, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, inicialmente publicado en italiano, editorial Einaudi, 1989; un es-

mos en gran parte de su obra y también en *Job*, es la odisea del *Ostjude* errante hacia Occidente. Se trata, como vamos a ver, de la odisea del propio Roth, aun cuando este, a diferencia de Mendel Singer, no abandonó a desgana su medio tradicional, sino por voluntad propia y movido por la esperanza de encontrar un mundo mejor. El nacimiento de Roth, en 1894, tuvo lugar en Brody, en la antigua Galitzia, en la frontera oriental más extrema de la monarquía de los Habsburgo, limítrofe con Rusia. Por entonces se trataba de una región con un intenso tráfico de mercancías y de personas que cruzaban clandestinamente y con facilidad la porosa línea de separación entre los dos imperios, el austrohúngaro y el de los zares. En dicha zona abundaban las comunidades judías o *shtetl* (en yidish). A lo largo de una gran parte de su historia,<sup>7</sup> Galitzia había sido la frontera entre la Mancomunidad de Polonia-Lituania, deshecha por los tres repartos de Polonia a fines del siglo XVIII, y los imperios y pueblos del este y del sur: los tártaros, los cosacos, los turcos otomanos, los rusos. Una mezcla interétnica e interreligiosa, por un lado, y de hostilidad, conflictos y matanzas, por otro, caracterizaba la región. En Galitzia surgieron diversos movimientos artísticos y

---

tudio en el que no se sabe qué admirar más, si la capacidad analítica del autor o la calidad de su prosa.

<sup>7</sup> La información sobre esta región y su historia procede sobre todo del libro de OMER BARTOV, *Borrados. Vestigios de la Galitzia judía en la Ucrania actual*, trad. de F. Trías, Malpaso, Barcelona, 2016, cap. 1, “La zona fronteriza”, pp. 25-31; y de la biografía de DAVID BRONSEN, *Josep Roth*, Éditions du Seuil, París, 1994, pp. 27-28.

políticos, entre ellos una literatura romántica polaca que glorificaba el reinado sobre estas tierras de las grandes familias nobles de Polonia, así como un potente foco de nacionalismo literario y político ucraniano. Allí florecieron distintas tendencias religiosas entre los judíos: el sabateanismo, el frankismo, el jadaísmo, el iluminismo (la *haskalah*) y finalmente el sionismo. La corriente llamada hassidismo, con su veneración del sentimiento y su rechazo de la razón, encontró una amplia acogida entre los judíos de esa zona. En 1772, la Casa de Habsburgo se anexionó las regiones meridionales de Polonia y dio entidad administrativa a Galitzia dentro del imperio austrohúngaro. Desde entonces y hasta 1918 fue la provincia más grande de la Corona austríaca (no de la monarquía dual, que comprendía también Hungría). En el interior de sus 78.492 kilómetros cuadrados destacaban las tierras bajas de la Galitzia del norte, las altas montañas de Tatras, así como la cadena intermedia de los Cárpatos y, en la región de Roth, los bosques inmensos y la meseta y los pantanos o marismas de Podolia. En la época de Roth los recursos esenciales eran la agricultura y la silvicultura, un tercio de la tierra estaba en manos de grandes propietarios. La ocupación de Galitzia por los austríacos planteó por primera vez en la nueva Austria la cuestión judía. Sin ser filosemita, José II incluyó a los judíos en sus planes de reforma y estos consiguieron la emancipación cívica en 1782. A los judíos se les garantizó la libertad de practicar el comercio y el artesanado, así como la posibilidad de convertirse en propietarios de sus negocios.

Los primeros años de Roth transcurrieron en Brody, la segunda ciudad más grande de Galitzia (después de Lemberg) y una de las de mayor proporción de población judía (88%) entre las ciudades de Europa oriental. No vivió en un gueto, sino en un *shtetl*, un tipo de ciudad judía casi cerrada en sí misma, pero por más que se lo propuso, Roth nunca acabó la novela sobre la población judía de esas comunidades o *shtetls*, un libro que debía llamarse *Endbeenen* (Fresas) e iba a estar ambientado en su lugar de nacimiento. No obstante, dejó escrito lo siguiente:

La ciudad en la que nací se encontraba en el este de Europa, en una gran llanura escasamente poblada. Hacia el este era interminable. En el oeste estaba limitada por una cadena de colinas azules que sólo se veían en los claros días de verano. En mi ciudad vivían más o menos diez mil personas. Tres mil de ellas estaban locas, aunque no eran un peligro público. Una ligera locura las rodeaba como una nube dorada. Iban en pos de sus negocios y ganaban dinero. Se casaban y tenían hijos. Leían libros y periódicos. Se preocupaban por las cosas del mundo. Charlaban entre sí en todas las lenguas en las que se entendía la abigarrada población de nuestra comarca.<sup>8</sup>

Sin mencionarla o con otros nombres, la pequeña ciudad de Brody aparece en numerosos relatos de Roth

---

<sup>8</sup> Estas lenguas eran sobre todo el polaco, el ruteno o ucraniano, el ruso, el alemán y el yidish. El fragmento anterior se encuentra editado en castellano en JOSEPH ROTH, *Escenas de la vida burguesa. Perlefter y Fresas, dos relatos inacabados*, trad. de R. Bravo de la Varga, Siglo XXI, Madrid, 2009, p. 101.

y sus recuerdos le sirven para trazar personajes en varias de sus novelas, como ocurre en *Job*. Zuchnow, en la ficción, remite a Brody, por más que el autor la sitúe en Rusia. En Brody, casi en la frontera del imperio de los zares, pero todavía dentro del de los Habsburgo, pasó Roth su niñez y recibió su primera educación escolar, en una escuela municipal judía. Más tarde, en 1905, ingresó en el Rudolf-Gymnasium con el fin de cursar la enseñanza secundaria, que terminaría en 1913. El centro antes mencionado era el único instituto alemán en toda Galitzia, a excepción del de Lemberg (Lvov), que estaba reservado a los hijos de oficiales y funcionarios austriacos. El Rudolf-Gymnasium llevaba el nombre del príncipe heredero de la Corona imperial y real, y era conocido entonces por su severidad. Sólo la literatura y la historia de Polonia se enseñaban en polaco, las demás materias eran impartidas en alemán. La diversidad nacional de estudiantes y profesores resultaba muy grande y había tres religiones diferentes (católica romana, católica ortodoxa griega y judía) que tenían entonces una gran importancia. Los profesores judíos estaban en minoría, si bien más de la mitad de los estudiantes del centro y dos tercios de los de la clase de Roth eran judíos. Roth entró en ese instituto el último año en que la enseñanza era casi toda en alemán. Vivía con su madre, una persona solitaria y poco sociable, y no conoció a su padre. Su madre procedía de una familia judía instalada en Brody, de comerciantes de tejidos que compraban en Inglaterra y vendían en Rusia. Sus parientes le ayudaron económicamente cuando desapareció el marido. El padre de Roth tenía la intención de montar una empresa



de madera en Prusia oriental, pero no regresó de uno de sus viajes. La familia de la madre de Roth averiguó más tarde lo ocurrido. El padre tuvo un ataque de locura en el tren que le llevaba a Hamburgo, fue ingresado en un sanatorio de enfermos mentales en Alemania y quedó luego bajo la custodia de sus parientes más próximos, en Galitzia occidental, quienes a su vez lo llevaron junto a un rabino milagroso, en la parte polaca de Rusia, donde en 1910 murió, completamente enajenado, sin haber visto jamás a su hijo ni haber tenido noticia de su existencia.<sup>9</sup>

La odisea de Roth en su camino hacia Occidente comienza por tanto en Brody. El instituto le ayuda a integrarse plenamente en la cultura alemana. El avance progresivo del polaco como lengua de enseñanza le disgusta. Termina la enseñanza secundaria con mención extraordinaria y el joven huérfano parece destinado a un futuro prometedor. En 1913 se inscribe en la universidad de Lemberg (Lviv, Lvov) y apenas permanece en ella. En septiembre de ese mismo año asiste en Viena al XI Congreso sionista, pero no se siente atraído por

---

<sup>9</sup> Para reconstruir brevemente la biografía de Joseph Roth he utilizado sobre todo los siguientes libros: DAVID BRONSEN, *Josep Roth*, Éditions du Seuil, París, 1994; HELMUTH NÜRNBERGER, *Josep Roth*, trad. de E. Renau, Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1995; SOMA MORGENSTERN, *Huida y fin de Josep Roth*, trad. de E. Gil Bera, Valencia, Pre-Textos, Valencia, 2008; EDUARDO GIL BERA, *Esta canalla de literatura. Quince ensayos biográficos sobre Josep Roth*, Acantilado, Barcelona, 2015; AA. VV., *L'Herne. Josep Roth*, Les Cahiers de l'Herne, n° 111, dirigido por Carole Ksiazenicer-Matheron y Stéphane Pesnel, Éditions de l'Herne, París, 2015.

dicho movimiento. Aprovecha entonces para instalarse en la capital del imperio austrohúngaro. Viena está inmersa en una época boyante.<sup>10</sup> Otto Wagner construye las primeras casas modernas de Europa. Su discípulo Joseph Hoffmann funda con Gustav Klimt y otros artistas la “Secesión” vienesa, cuya divisa es “A cada época su arte, al arte su libertad”. Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern sobresalen en la música, y Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka en la pintura. Viena es la ciudad de Sigmund Freud y de Stefan Zweig, también a la que va Adolf Hitler con la intención de ingresar en la Academia de Bellas Artes, sin éxito. En la Universidad de Viena, Roth estudia sobre todo literatura alemana, en la Facultad de Filosofía, y se plantea la posibilidad de doctorarse en germanística, al terminar la carrera, con el objetivo de ser profesor de universidad, pero la Primera Guerra Mundial lo cambia todo. En 1916 Roth entra en el ejército. A pesar de haber sido declarado inútil para el servicio militar y de oponerse a la guerra, Roth decide ese año incorporarse como voluntario. Con un amigo, consigue que no le destinen al regimiento de infantería de Galitzia, que es el que le corresponde, y hace la instrucción en el batallón de cazadores de Viena, el mismo año en que el emperador Francisco José I es sepultado en la

---

<sup>10</sup> Sobre el auge cultural de la Viena fin de siglo y durante el periodo al que puso fin el estallido de la Gran Guerra hay varios estudios excelentes, pero me limitaré a destacar el de CARL E. SHORSKE, *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, trad. de S. Jawerbaum y J. Barba, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

Cripta de los Capuchinos.<sup>11</sup> De allí sale con dicho regimiento en 1917 a Galitzia para prestar servicio en la oficina de prensa (censor de cartas) a diez kilómetros de la línea de fuego, en el frente del Este.

El año 1918 significaría para Austria-Hungría no sólo el de la derrota en la Primera Guerra Mundial, también el del fin de la historia secular de un Estado-imperio con muchas naciones. Roth pierde entonces sus dos patrias: la de sus orígenes, en la Galitzia multiétnica, multicultural y de una gran diversidad de lenguas y religiones; y la del viaje a Occidente, a la capital de ese imperio austrohúngaro de tantas naciones y pueblos. La primera de sus patrias, la de su niñez y su juventud, en la que ha comenzado su huida a Occidente, es la Galitzia de la mezcla de judíos, polacos, rutenos (ucranianos) y alemanes, rica en pueblos y en culturas diferentes. Un mundo antiguo, con distintas tradiciones, que la modernidad y ese fruto suyo que es la guerra industrial, total y de masas destruyeron por completo y al que Roth no podrá volver. Ha huido de él, pero ese pasado se mantiene vivo en su memoria, no sin cierta nostalgia, y cuando la “patria chica” deje de existir, a consecuencia de la Gran Guerra y del derrumbe de los viejos imperios, le será imposible el retorno. La región, después de 1918 y durante bastantes años, seguirá siendo el escenario de numerosos conflictos bélicos y en la Segunda Guerra Mundial formará parte de las *Tierras de sangre* a

---

<sup>11</sup> Fuente de inspiración de una de sus últimas novelas, publicada en 1938, *vid.* JOSEP ROTH, *La Cripta de los Capuchinos*, trad. de J. Pardo, Acantilado, Barcelona, 2002.

las que el historiador Timothy Snyder ha dedicado uno de sus mejores libros.<sup>12</sup> A finales de 1918 Roth regresa a Viena, sale hacia Lemberg en busca de su madre y de su tío, pero no consigue llegar a esta última ciudad, que ha sido ocupada por las tropas polacas. Se dirige a Brody, bajo control ucraniano, donde intentan a la fuerza enrolarle en el ejército, y huye hacia Viena, pero en los Cárpatos se encuentra en medio de otra guerra que en este caso enfrenta a checoslovacos y ucranianos. De nuevo es amenazado por el reclutamiento forzoso, pero logra escapar y por fin llega a Viena en marzo de 1919, carente de recursos, obligado a renunciar a sus estudios y en busca de trabajo.

En Viena empieza entonces a escribir en distintos periódicos y revistas, pero su fama no le viene de su condición de reportero. No encuentra su lugar en la información periodística, ni tampoco en la lírica, como al principio pretendía, sino en el periodismo literario.<sup>13</sup> En un primer momento, en 1919, la redacción del *Neuer Tag* le envía como corresponsal a la parte occidental de Hungría, que acaba de ser anexionada a Austria, y más tarde se instala en Berlín. El *Neuer Berliner*

---

<sup>12</sup> TIMOTHY SNYDER, *Tierras de sangre*, trad. de J. de Cos Pinto, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.

<sup>13</sup> De sus artículos periodísticos hay varias recopilaciones en castellano. Véanse, por ejemplo, JOSEPH ROTH, *El juicio de la historia. Escritos 1920-1939*, trad. de E. Gil Bera, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2004; *Primavera de café. Un libro de lecturas vienesas*, ed. de H. Peschina, trad. de C. Fortea, Barcelona, Acantilado, 2010; y *La filial del infierno en la tierra*, ed. de H. Peschina, trad. de B. Vias Mahou, Acantilado, Barcelona, 2012.

*Zeitung* le encarga el seguimiento de la guerra ruso polaca de 1920. Roth escribe en diversos periódicos y revistas berlineses, y se gana una buena reputación por sus artículos sobre la vida urbana moderna. En 1923 se convierte en colaborador del *Frankfurter Zeitung* en Berlín. Los años que van desde 1923, cuando entra en este periódico y publica su primera novela, *La tela de araña*, hasta 1929, en que termina *Job*, son de una intensa actividad periodística, literaria y social. Viaja y establece relaciones con muchas personas importantes desde el punto de vista intelectual o artístico. Adquiere una gran fama que lo convierte en el colaborador mejor pagado del *Frankfurter Zeitung*, el periódico de mayor calidad que se edita en lengua alemana y en el que escriben Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Iliá Ehrenbourg, entre otros, y aparecen los primeros poemas de Bertolt Brecht. Desde 1922 Roth está casado con Friedrike Reichler (Friedl) y ambos dan la impresión de ser un matrimonio feliz. Las novelas de Roth en aquel tiempo están estrecha y claramente relacionadas con sus trabajos periodísticos y sus experiencias durante y después de la Gran Guerra: *La tela de araña* (1923), *Hotel Savoy* (1924), *La rebelión* (1924), *Abril. Historia de una vida* (1925), *Fuga sin fin* (1927), *Zipper y su padre* (1928), *Izquierda y derecha* (1929), fragmentos de *El profeta mudo* (escrita en 1929, se publicará en 1966). En 1925 se convierte en corresponsal del *Frankfurter Zeitung* en París y escribe *Las ciudades blancas*, pero al año siguiente deja con disgusto ese puesto y en 1926 (después de descartar España, Italia y Estados Unidos) viaja por encargo de dicho

periódico a la URSS y aparece su *Viaje a Rusia*. Un año más tarde irá a Albania. En 1926 el *Wiener Morgenzeitung* da a conocer los primeros pasajes de un estudio que se editará al año siguiente con el título de *Judíos errantes* y que abarca en su mirada tanto a los judíos del Este como a los de Viena, Berlín y París, e incluye un capítulo dedicado a la situación de los judíos en Rusia, que antes había sido publicado en el *Frankfurter Zeitung*. Se trata de un magnífico ensayo que produce la impresión de haber sido escrito por un judío del Oeste que ha descubierto las cualidades más humanas de los judíos del Este y toma partido por estos. Como si el viaje de Roth hacia Occidente, que había comenzado poco antes del estallido de la Gran Guerra, dejara paso ahora a otro muy diferente, en dirección contraria, a mediados de la década de los veinte.

Con anterioridad al momento en que nuestro autor comienza a escribir *Job*, en 1928, la odisea a Occidente, la *Fuga sin fin* que da nombre a una de sus novelas,<sup>14</sup> la huida constante de Roth a que se refiere Soma Morgenstern, la salida y huida del *shtetl*, en palabras de Claudio Magris, tuvo al menos tres consecuencias. La primera de ellas es que ese viaje acabó convirtiéndose en sinónimo de abandono del judaísmo, un mundo supuestamente eterno de valores trascendentes y comunitarios que iban más allá del individuo. El camino que le llevaba a Occidente traía el ingreso en la historia, la entrada

---

<sup>14</sup> JOSEP ROTH, *Fuga sin fin*, trad. de J. L. Vermal, Acantilado, Barcelona, 2003.

en la esfera de la secularización y de la modernidad.<sup>15</sup> Sin embargo, como muestran los personajes de las novelas de Roth, y es la segunda consecuencia, a donde estos judíos errantes se dirigen, tal como ellos lo perciben, es hacia un mundo fragmentado, a un vacío absoluto similar al desierto kafkiano, en el que se diluye su personalidad de manera acorde con la desintegración de su época. Los judíos errantes han de hacer frente a una fuerza superior a la que, de entrada, están condenados a someterse y se sienten solos.<sup>16</sup> En el mundo moderno de Occidente están desorientados en el más completo aislamiento, inseguros en la más angustiosa soledad, dentro de un orden en el que predomina la mentira y el engaño, las falsas patrias y la idolatría nacionalista, y en el que hay una ausencia de significados por lo que atañe a lo esencial. El judío errante y el hotel en el que se ve forzado a vivir, en su ir y venir constante de un sitio a otro, el hotel que nunca llegará a sustituir la calidez del hogar, del *shtetl*, constituyen así la inquietante alegoría de la civilización industrial.<sup>17</sup> Por último, la tercera consecuencia a destacar nos lleva directamente a la novela *Job*. Una vez quedó atrás el mundo recién abandonado, al que pronto resultaría imposible volver, el de los padres y los abuelos con sus creencias y sus tradiciones, el de los *shtetls* de los *Ostjuden*, surge el deseo de ponerse en el lugar de aquellos que hasta hace poco se rechaza-

---

<sup>15</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, p. 68.

<sup>16</sup> DAVID BRONSEN, *Josep Roth*, p. 153.

<sup>17</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, pp. 71-131.

ba. La Gran Guerra había creado una situación completamente nueva y Roth forma parte de “la generación perdida”, es uno de esos hombres que regresaron insensibles después de lo que habían visto y en los que se manifiesta la resignación y el disgusto de vivir. Tal vez por ello es capaz de entender mejor y de valorar más que antes el orden de un pasado anclado en la tradición. Su huida hacia Occidente, su plena integración en el mundo moderno, viene acompañada de una angustiada soledad. Resulta por tanto comprensible, en ese contexto, que Roth sintiera una creciente atracción, una nostalgia en aumento por el mundo perdido de sus antepasados, el de Mendel Singer, tal como quedaría reflejado en la novela que terminó a principios de 1929 y a la que puso el nombre de *Job*.

Mendel Singer, nos dice Roth en *Job*, es un judío devoto y temeroso de Dios que ejerce el modesto oficio de maestro y transmite el conocimiento de la Biblia con auténtico celo, pero sin resultados espectaculares, a niños de seis años que leen y memorizan la Biblia, por lo que recibe escasos ingresos. De barba negra y cerrada, que a los treinta años le cubre la boca, lleva un gorro de reps de seda negra en la cabeza, caftán judío a media pierna típico del país, con faldones que revolotean al andar, y altas botas de cuero. Tiene una mujer y cuatro hijos: “Dios había concedido fertilidad a sus entrañas, serenidad a su conciencia y pobreza a sus manos”, “amaba a su mujer y se regocijaba en su carne”, comía con sano apetito y azotaba a sus hijos cuando eran desobedientes. Su mujer, Deborah, era un ama de casa ejemplar, que limpiaba con esmero toda la pequeña



vivienda y cuidaba el hogar, pero no por ello dejaba de ser “una hembra y a veces la llevaba el demonio”, codiciaba los bienes ajenos, envidiaba a los ricos y le echaba en cara a Mendel todo aquello que iba mal.

Mendel Singer rezaba las oraciones del día y esperaba cada semana la llegada del *Sabbat*. Circuncidaba a sus hijos varones al nacer, recitaba la Biblia palabra por palabra, celebraba las fiestas judías. “Los días se estiraban hasta formar semanas. Las semanas crecían hasta constituir meses”. Así transcurre el tiempo en el hogar de Mendel Singer, hasta que llega la desgracia. Menuchim, su hijo recién nacido, resulta un ser deforme al que le dan ataques en la cuna. Un médico le diagnostica epilepsia. Como los demás afligidos, desheredados, desahuciados, Deborah acude al rabino que hace milagros y este le anuncia: “Menuchim, el hijo de Mendel, sanará. No habrá muchos como él en Israel. El dolor le hará sabio. La deformidad, bondadoso. La amargura, dulce. Y la enfermedad, fuerte. Su mirada será amplia y profunda. Su oído, fino y lleno de resonancia. Su boca callará, pero cuando abra los labios, anunciará cosas buenas”. Pero el milagro no llega. El niño crece deforme y con el tiempo sólo pronuncia la palabra “mamá”. ¿Por qué ha sobrevenido la desgracia? Mendel Singer se resigna, Dios así lo quiere. Deborah llega incluso a pensar que quizás esa desgracia se anunció un terrible día de verano en el que la condesa pasaba por delante de la iglesia y su carruaje azul se detuvo. Entre el barullo, la pequeña y única hija del matrimonio Singer, Mirjam, se soltó de la mano y desapareció. Deborah la encontró en el interior de la iglesia cristiana, entre “el dorado

resplandor”, “el canto pletórico” y “el bramido del órgano”. Con la desgracia de Menuchim llegaba también la vejez y con la vejez se acabó el deseo en el matrimonio. El pudor volvía a hacer acto de presencia, como al principio.

Mendel y Deborah tienen también dos hijos varones, de más edad que Menuchim y Mirjam. El mayor, Jonás, fuerte y lento como un oso, quiere ser campesino y soldado. El menor, Schemarjah, astuto y ágil como un zorro, se propone ser rico y entrar en contacto con la vida, la vida que sólo puede verse en las ciudades, circulando en tranvía. Los dos son declarados aptos para el servicio militar en el ejército del zar y Deborah una vez más hace frente a la adversidad, mientras Mendel se resigna a la voluntad divina, como en tantas otras ocasiones. Ella al menos consigue, con lo que tiene ahorrado, comprar la ayuda de personas que llevarán a Schemarjah, el segundo de sus hijos, al otro lado de la frontera, con la connivencia del guardia, y de allí a la primera ciudad extranjera, donde a él y a otros doce fugitivos los recoge un empleado de una compañía naviera de Trieste. Como Schemarjah no tiene dinero, a diferencia de los demás emigrados, se verá obligado a trabajar en el negocio de ir a por los desertores que cruzan la frontera. Más tarde conocerá a una muchacha y finalmente, primero él y luego ella, entrarán en América. Schemarjah se convierte así en el primero de la familia Singer que emigra al otro extremo del mundo occidental, al nuevo continente americano, a los Estados Unidos, donde progresa rápido. Al principio, está a punto de convertirse en sastre, “como todos los judíos en América”, pero

se mete en el mucho más prometedor negocio de los seguros, en este caso para los judíos, con un socio americano que hace otro tanto con los irlandeses. Gana dinero y por medio de este socio, su amigo americano Mac, que visitará más tarde a los Singer, les anuncia a sus padres que pronto enviará los pasajes del barco para que puedan también irse con él a América.

La marcha a la otra punta de Occidente deshace la familia Singer. Jonás entra en el ejército ruso y nada saben de él. Menuchim es incapaz de hacer el viaje y se queda en Zuchnow. Mendel y Deborah esperan en vano el milagro y deciden irse, con un terrible dolor, no porque quieran, sino para salvar a Mirjam de los cosacos de la guarnición de Zuchnow, con los que ella está amorosamente liada. La despedida de los amigos tarda más de una hora. “Algunos miran escépticos, algunos le envidian. Pero todos le dicen que América es un país magnífico. Un judío no puede desear nada mejor que llegar a América”. Así lo hacen los Singer, cruzando una vez la porosa frontera, con papeles en regla que han conseguido comprándolos a unos funcionarios arbitrarios y corruptos, primero en carro, en tren más tarde, hasta llegar a Bremen, donde cogen un barco, el *Neptuno*, que la noche vigésimo cuarta del viaje por mar les pone delante de la altísima estatua de la libertad, en la entrada de Nueva York, una estatua que sostiene en la mano una antorcha. “Y lo más hermoso es que esa antorcha arde de noche y nunca se consume. Porque se ilumina eléctricamente. Cosas así sólo se hacen en América”, dice Mendel Singer. Sin embargo, a pesar de las maravillas que tiene ocasión de contemplar, a nuestro protagonista

no parece importarle América ni su gente. Duda de si sigue siendo el mismo, de si sigue siendo ésta su familia, como si su ser se hubiera separado de él y quedado en Zuchnow, junto a Menuchim, y su corazón empezara a enfriarse lentamente. “Latía como un brazo metálico contra un frío cristal. Mendel Singer se había quedado solo. Ya estaba en América”. Así acaba la primera parte de *Job*.<sup>18</sup>

La segunda parte transcurre en Nueva York, en la América de la estatua de la libertad iluminada por la electricidad durante la noche, en la que “flotaba un espeso velo de hollín, polvo y calor sofocante”, cuyas calles Mendel Singer atraviesa en un pesado carro a una velocidad furiosa y frenética que levanta un viento caliente, “el aliento de fuego del infierno”. Mendel Singer percibe al llegar “el acre olor a alquitrán”,<sup>19</sup> se desmaya, pero pronto acaba encontrándose como en casa, entre judíos, a diferencia de un antepasado suyo que había llegado mucho antes procedente de Volinia. Su nuera es rubia, con ojos azules, delicada, bondadosa. “¡Qué más da que sea tonta!”, nos dice este Mender Singer anclado por completo en la mentalidad machista tradicional. “¡Las mujeres no necesitan ser inteligentes!”. Su esposa Deborah se transforma, con su cadena de oro en el cuello. “Parece una de las mujeres de vida alegre de las que a veces hablan las Sagradas Escrituras”.<sup>20</sup> Mirjam trabaja como vendedora en la tienda de su

---

<sup>18</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 9-122.

<sup>19</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 120-121.

<sup>20</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, p. 126.

hermano, que ahora se hace llamar Sam y ha puesto un nuevo negocio, unos grandes almacenes, en compañía de su socio Mac. El negocio va viento en popa. Sin embargo, Deborah había esperado ir a un mundo distinto, pero América no es un mundo tan nuevo, porque hay más judíos que en Kluczysk, nos dice ella, en realidad “es un Kluczysk más grande”. El matrimonio vive en una casa muy modesta, sin luz eléctrica, sin gramófono. Mirjam gana dinero, es una “señorita elegante con sombrero y medias de seda” y sale con Mac. Este último y Sam están metidos en nuevos negocios, especulan en terrenos para la construcción. Mendel Singer sigue llevando su vestimenta de antaño, pero ahora los faldones de su levita no le golpean las piernas, porque en América, donde todo el mundo corre, ha aprendido a caminar despacio y va contra la corriente. Sigue siendo un “devoto, temeroso de Dios, un judío como otro cualquiera”,<sup>21</sup> que visita a sus amigos de la comunidad judía y recibe a sus tres hijos, a su nieto y a Mac una vez a la semana. Mientras ellos cuentan historias del teatro o del cine, historias de sociedad y de política, él sueña “con sucesos de la patria y cosas de las que América tal sólo había oído hablar” y una y otra vez piensa en Menuchim. “Creía lo que le decían sus hijos de que América era la tierra de Dios”. Qué afortunado iba a ser su nieto. “Sin embargo, en su admiración por el futuro se mezclaba la nostalgia de Rusia”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, p. 139.

<sup>22</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 139-140.

Sam ha ganado quince mil dólares de golpe y la familia proyecta el viaje a Rusia para traer a Menuchim, del que reciben noticias en una carta de las personas que le cuidan, así como de Jonás, que sigue en el ejército, pero ese viaje nunca llegará, porque en 1914 lo impide el estallido de la guerra. Con ella también viene la destrucción total del mundo y asimismo de la familia de los Singer. Sam va a la guerra, pero a diferencia de su hermano Jonás, lo hace porque “América no es Rusia. América es una patria”, un argumento que ha tomado de su hermana. “El zar es una cosa y América otra”.<sup>23</sup> Un día Mirjam entra en casa y comunica la gran desgracia: Sam ha muerto en el frente. Deborah recibe un impacto emocional terrible que le hace arrancarse los pelos de la cabeza con las manos y muere poco después. Más tarde Mirjam se vuelve loca. La destrucción del judío devoto y temeroso de Dios ha comenzado. Los amigos le hablan del Job de la Biblia, pero el corazón de Mendel Singer está desgarrado, lleno de reproches. Él ha sufrido todas las penas del infierno y reniega de Dios, de un Dios más cruel que el mismo demonio.<sup>24</sup> Mendel el descreído... hasta que se produce el milagro.

A principios de 1929 la escritura de *Job* llegó a su fin. En marzo de dicho año Roth anunciaba a un amigo que dentro de poco acabaría el libro. Tras el adelanto de algunos capítulos en un periódico, la novela se publicó en octubre de 1930 y de inmediato tuvo un gran éxito. En 1931 apareció la edición americana y se convirtió en

---

<sup>23</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 149-150.

<sup>24</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 163-177.

un *best seller*. En 1933 se editaba en Gran Bretaña. A su enorme éxito posterior contribuyó en gran medida un interview a Marlene Dietrich, en el que la famosa actriz declaraba que *Job* era su libro preferido. Años más tarde, en su biografía, ella misma reiteró la admiración que sentía por dicha novela. Sin embargo, las críticas también llegaron enseguida. El filósofo y escritor alemán Ludwig Marcuse(1894-1971), de origen judío y más tarde exiliado en Estados Unidos, escribió que esta novela, desde el principio sosteniéndose en una predicción que sólo podía cumplirse gracias a un milagro, simulaba una teodicea que no resiste la razón crítica del hombre moderno y llega a irritar al lector de hoy en día.<sup>25</sup>La segunda parte solía apreciarse menos que la primera y se consideraba que Roth describió la sociedad norteamericana de un modo muy artificial, porque él no la conocía en persona. Con todo, pronto *Job* recibirá el calificativo de obra maestra. Para Stefan Zweig su nivel era muy alto y tenía algunas escenas de gran carga emocional que le habían nublado los ojos de lágrimas. Zweig destacaba que la novela podía verse también como la trasposición de la tragedia del matrimonio Roth. Reconocía en el personaje de Mirjam, la hija de Mendel Singer que se vuelve loca, un retrato fiel de Friedl, la mujer de Roth. En efecto, esta tragedia forma parte indisoluble de la novela. La enajenación mental de Friedl había empezado a manifestarse con claridad en marzo de 1928 y Roth se culpabilizaba por ello, tal como escribió poco después a un amigo. Había puesto

---

<sup>25</sup> DAVID BRONSEN, *Joseph Roth*, pp. 196-200.

fin a la escritura de *Job* sin haber perdido la esperanza en la curación de su esposa.

Según David Bronsen, que dedica un capítulo de su excelente biografía de Roth a la enajenación mental de Friedl,<sup>26</sup> la fuente y la inspiración de esta novela (la más marcada de todas por el judaísmo) es la gran conmoción que le produjo el martirio interminable de su mujer, atravesada por una enfermedad incurable de la que Roth se siente en gran medida responsable. Así lo manifiesta él mismo no sólo en sus cartas, también en las instrucciones a sus suegros, y confía en que una tirada de treinta mil ejemplares le permitiría seguir ayudando a Friedl. Aconsejado por un médico, que ha diagnosticado esquizofrenia, lleva a su mujer a un establecimiento de neurología, pero al cabo de dos meses la saca de allí. Como debe viajar a menudo a cuenta de su periódico, se ve obligado a dejarla al cuidado de otro amigo, hasta comienzos de 1930, y bajo la vigilancia de una enfermera. A petición de Roth, ese amigo suyo va en busca de un rabino milagroso, originario del Este, que debía exorcizar a la enferma con el mismo efecto que mucho antes había tenido una acción parecida en el caso del padre de Roth, es decir, ninguno. Friedl permanece en un letargo sólo interrumpido por gemidos o ataques vehementes y de odio, a pesar de lo cual su marido sigue convencido de que puede curarla, por ejemplo, poniéndose a su nivel o comportándose como si fuera un loco. Finalmen-

---

<sup>26</sup> DAVID BRONSEN, *Joseph Roth*, cap. 14, "Le long chemin de croix: l'aliénation mentale de Friedl", pp. 170-180; véase también la p. 197.



te acepta los consejos de un psiquiatra de llevarla con sus padres y devolverla a su antiguo entorno, y la deja en Viena. De noviembre de 1930 a diciembre de 1933 Friedl permanecerá en un sanatorio, a 20 kilómetros de Viena. Cuando Roth se vea obligado a emigrar y no pueda pagar el sanatorio, la enferma será tomada a cargo del Estado austríaco en un establecimiento público para enfermos mentales cerca de Viena. En 1935 pasará a otro de esos centros, esta vez en las proximidades de Amstetten, de donde la trasladarán a un asilo en Linz, “en vistas de mejores cuidados”, un circunloquio usual para hablar de eutanasia en la Alemania nazi que en 1938 se había anexionado Austria. El acta oficial de defunción, dirigido a la hermana de la enferma, lleva fecha de 15 de julio de 1940. Friedl ha sobrevivido diez meses y medio a su marido. Además de lo que Bronsen relata en su biografía, hay una narración extensa de este drama a cargo de alguien que lo vivió en persona, su amigo Soma Morgenstern, en *Huida y fin de Josep Roth*, así como de la lucha de Roth contra la psiquiatría de la época.<sup>27</sup>

En la primera parte de *Job*, Mirjam es una joven muy bella que en Rusia sale a escondidas de casa para liarse amorosamente con los cosacos de la guarnición de Zuchnow. “Tierna, coqueta, con las piernas delgadas, saltarinas...”.<sup>28</sup> “Coqueta y atolondrada como una gacela. Cuando corría ligera por las calles para hacer algún

---

<sup>27</sup> SOMA MORGENSTERN, *Huida y fin de Josep Roth*, pp. 181-190 y 191-209, respectivamente.

<sup>28</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, p. 26.

recado, delgada y esbelta, una sombra reluciente, con el rostro moreno, la boca grande y roja, un chal amarillo dorado anudado bajo la barbilla formando dos alas ondulantes y dos viejos ojos en medio de la atezada juventud del rostro, entraba en el campo visual de los oficiales de la guarnición, se quedaba grabada en sus despreocupadas cabezas ávidas de placer...Justo detrás de las puertas externas de los sentidos de Mirjam acechaba la curiosidad, hermana de la juventud, mensajera del deseo...”.<sup>29</sup>En la segunda parte de *Job*, cuando los Mendel Singer viven en América y ella trabaja de vendedora en la tienda de Sam, sale con Mac y es una “señorita elegante con sombrero y medias de seda”, Mirjam enloquece después de traer la noticia de la muerte de Sam en la guerra, que a su vez provoca la de su madre. Mendel Singer entra entonces por primera vez en la casa de su difunto hijo y le llevan a un cuarto:

Allí estaba Mirjam en una cama amplia, blanca. Sus cabellos manaban sueltos, en una negrura reluciente, azulada, sobre las almohadas blancas. Su rostro estaba al rojo. Y sus ojos negros tenían anchos cercos rojos, redondos. Los ojos de Mirjam aparecían rodeados por anillos de fuego. Una enfermera se encontraba sentada junto a ella...Extendió una mano hacia su padre y empezó a reírse. Su risa duró un par de minutos. Sonaba como el tintineo ininterrumpido, agudo, de una campanilla en una estación de ferrocarril, y como si se golpeara con miles de varillas de latón contra mil coplas de fino cristal. Durante unos segundos se hizo el silencio. Después Mirjam comenzó a sollozar. Se quitó la manta.

---

<sup>29</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, pp. 33-34.

Sus piernas desnudas se agitaron. Sus pies golpeaban el lecho con rápida regularidad. Cada vez más deprisa. Siempre con regularidad. Mientras sus puños cerrados sacudían el aire al mismo ritmo. La enfermera sujetó a Mirjam con fuerza. Ella se tranquilizó.<sup>30</sup>

Desde el principio, considera David Bronsen, esta novela reposa en la realización de la predicción que constituye el *leitmotiv* del libro, algo que sólo puede producirse gracias al milagro anunciado. Este milagro, la curación de Menuchim, que se convierte en un músico famoso, compositor y director de orquesta, exigido por la construcción literaria, no puede ser objeto de reproche, añade Bronsen, por el hecho de que el autor no se identifique con la incredulidad de sus lectores. Roth no piensa que la razón crítica del hombre moderno pueda dar cuenta de todo. La fábula no se sostiene en eso, sino en la fe. Los golpes que sufre el hombre tienen sus raíces en la naturaleza de Dios y sólo pueden tener sentido por medio de la fe. Job es un misterio marcado por el judaísmo de la Europa del Este, un misterio que gracias a la abolición de la incredulidad puede ofrecer la consolación, una consolación que no viene de la ilusión de que las relaciones entre Dios y el hombre tengan alguna significación, sino de la fe amenazada tan fuertemente. Sólo el milagro permitirá el mantenimiento de la fe.<sup>31</sup> Por el contrario, Helmut Nürnberger, quien también insiste en que la fuente de inspiración de Roth en

---

<sup>30</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, p. 157, y sigue después en las pp. 158-162.

<sup>31</sup> DAVID BRONSEN, *Josep Roth*, pp. 198-199.

esta novela es su destino personal y hace hincapié en los numerosos elementos autobiográficos que contiene, no la considera una “expresión del acercamiento de su autor a la fe divina, sino de la común falta de fe en la capacidad de los hombres para cambiar su destino con sus propias fuerzas”. En este sentido, *Job* sería más bien “el último eslabón de la crítica social desarrollada por Roth en los años 20.”<sup>32</sup>

En mi opinión, hay una diferencia notable entre *Job* y las novelas anteriores de Roth, pero también una continuidad y una coherencia mayor de lo que podría suponerse. En cuanto a la diferencia, tiene razón Bronsen<sup>33</sup> cuando nos dice que Roth había tomado hasta entonces mucha distancia respecto del mundo que aparecía en sus creaciones literarias, del mismo modo que hacía con su propia experiencia, en gran medida la materia prima que elevaba a un nivel poético en sus novelas. De toda esa amalgama había salido el malentendido de su adscripción a una corriente literaria de moda en la década de 1920, la llamada “nueva objetividad”. Ahora, por el contrario, rompe con dicha tendencia, como él mismo proclama, y afirma con contundencia que la pretensión de dar testimonio de lo vivido no sólo está alejada de la verdad “interior” o “más alta”, sino también de la fuerza de la realidad. Sólo la obra de arte es auténtica, como la vida misma, motivo por el cual Roth se libera por la escritura, y tanto en *Job* (1930) como en *La marcha Radetzky* (1932) deja de actuar como espectador y se

---

<sup>32</sup> HELMUTH NÜRNBERGER, *Josep Roth*, p. 128.

<sup>33</sup> DAVID BRONSEN, *Josep Roth*, pp. 167-168.

transforma en el creador de mundos y dueño por completo, como jamás lo había sido antes, de los personajes que habitan esos mundos ficticios. Además *Job*, por sus orientaciones metafísicas, expresa una tendencia distinta de la de sus obras precedentes.

Con anterioridad, nos dice Claudio Magris y puede verse de manera nítida en novelas como *Fuga sin fin* o *Izquierda y derecha*, “el escritor solía abandonar intencionadamente la narración por la descripción, o mejor recuperar la primera en la segunda: el espacio parece abolir el tiempo y con él cualquier desarrollo del personaje. El cuento se vuelve discurso, abierto continuamente a paréntesis resumidos y de crónica, a fugas laterales e injustificadas, a inserciones irónicamente informativas que en realidad no aclaran nada. El narrador cede el sitio al cronista y la narración a la información”.<sup>34</sup> A veces también se incluye algo así como una parodia del lenguaje periodístico, que a Roth le parece la quintaesencia de la falsificación realizada por la moderna industria de las conciencias. “El caos y el desorden, afrontados en las primeras obras, no le permiten a Roth establecer ningún valor ni dar un sentido a la experiencia”, que ha de buscarse en el pasado, no en la crónica del presente, en el arte, no en la realidad tal como aparece.<sup>35</sup> Por el contrario, en *Job* “Roth vuelve hacia la novela clásica y ‘realista’ en la acepción corriente y falsificadora del término”, que no es otra cosa que el artificio formal para

---

<sup>34</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, p. 114.

<sup>35</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, pp. 173-174.

hacer frente, mediante la ficción épica, “a las insoportables carencias de lo real y permite la recuperación de aquello a lo que Roth había renunciado amargamente en las primeras novelas: la elección de lo esencial y el redescubrimiento del detalle como portador de significados. Roth reencuentra al hombre integral, al héroe en la figura del padre y sobre todo —como también en Mendel Singer— en esa figura absoluta de padre de familia que él descubre en estado puro únicamente en el judío oriental, en el padre de familia *ostjüdisch*”.<sup>36</sup>

No obstante, junto a la ruptura que supuso *Job* en la trayectoria literaria de Roth durante el periodo de entreguerras, me gustaría hacer hincapié en la continuidad y la coherencia mucho mayor de lo que suele ponerse de relieve. En cierto modo lo da a entender también David Bronsen, para quien el personaje de Job, en tanto que plantea las últimas cuestiones sobre la existencia humana que quedan sin respuesta, está presente bajo formas múltiples en el centro o al margen de todas sus primeras novelas. Ahora por primera vez hay una respuesta positiva, pero el biógrafo de Roth añade con razón: la búsqueda de la explicación, que no se encuentra, se transforma, en nombre de una paz ilusoria, en una falsa huida. En una falsa huida porque parece como si Roth no acabara de tomarse esto en serio, cuando aborda la cuestión de la fe. Sobre dicho asunto su escepticismo es más fuerte que sus aspiraciones y por eso no aceptó

---

<sup>36</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, p. 176.

nunca que *Job* fuera su obra maestra.<sup>37</sup> En ese sentido, me gustaría añadir, hay en Roth una constante ironía que brota, en mi opinión, tanto del escepticismo frente a los “grandes discursos de la modernidad”, como de lo que él entiende que es la falta de significación profunda del mundo moderno, de un mundo movido por el engaño y la mentira, en el que los seres humanos se encuentran solos, vacíos, angustiados por la falta de respuestas a las verdaderas preguntas. Cada vez queda menos de ese “mundo de ayer” al que se refiere en sus memorias Stefan Zweig,<sup>38</sup> uno de los más fieles amigos de Roth, lo que para este último supone una doble pérdida. Por un lado, la del viejo mundo de los *shtetls* de Galitzia, en el extremo oriental del imperio austrohúngaro, del que ha salido en busca del progreso en Occidente, como tantos otros, y por el que siente ahora una creciente nostalgia. Por otro, todo aquello que había sido antes su patria de elección, la que tenía su centro en Viena y comprendía múltiples y diversas naciones y pueblos. Roth recrea el primero de esos mundos en *Job* y el segundo en *La marcha Radesky*, su segunda gran novela, que aparecerá en 1932, pero ¿qué significa recrear un mundo por medio de la ficción y qué resulta de dicho intento? ¿Qué pretende y qué consigue nuestro autor?

Roth se propone ir más allá de lo que proporciona la experiencia en el mundo moderno y dar algún sentido a la vida, sin dejar de ser consciente de que esto último no

---

<sup>37</sup> DAVID BRONSEN, *Josef Roth*, p. 199.

<sup>38</sup> STEFAN ZWEIG, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, trad. de J. Fontcuberta y A. Orzeszek, Acantilado, Barcelona, 2001.

se consigue. Por ello su escepticismo y su ironía se mantienen intactos, porque en el fondo no hay manera de darle significado a lo que ocurre. Tanto da que uno sea fiel a la realidad que observa, al modo de sus primeras novelas, como si busca ahora ese sentido fuera de la realidad, en la religión de los padres. Ciertamente, Roth recrea el mundo antiguo en *Job* y lo contrapone al moderno, pero en su ficción y en su comportamiento, a finales de los años veinte y principios de los treinta, nada hace pensar en que haya hecho suya la alternativa reaccionaria del retorno al pasado, por mucha nostalgia que sienta. Al menos todavía, porque, sobre todo desde la subida de Hitler al poder, en 1933, la amenaza nazi le hará cambiar. Para colmo, Roth es en *Job* el creador de un mundo que campa a sus anchas en dicha novela y en ella hace de Dios ante la clamorosa ausencia de este, que no parece intervenir ni en Oriente ni en Occidente. Dios sólo existe en la fe de Mendel Singer, inquebrantable ante el cúmulo de desgracias, por más que momentáneamente la pierda tras la muerte de su esposa y la locura de su hija. Cuando Mendel Singer se convierta en un descreído, como en el fondo lo es Roth, y Dios desaparezca por completo, Roth y no Dios se encargará de hacer el milagro en la cabeza de Mendel Singer. Menuchim, por el contrario, está convencido de que su curación nada tiene de extraordinario y es obra de la medicina, del cuidado y la atención de otras personas, de sus condiciones innatas para la música y de lo que ha ido aprendiendo. El supuesto milagro hace que Mendel Singer recupere la fe en Dios, pero el creador del mundo ficticio de esta novela acaba el relato de una forma



repleta de ironía: “Mendel se durmió en paz y descansó del peso de la felicidad y de la grandeza de los milagros”. Dicho de otra manera, también resulta agotador imaginar milagros para hacer felices a los hombres sencillos y normales y corrientes como Mendel Singer.

Podríamos pensar que Mendel Singer encarna en la ficción la figura del padre que Roth no conoció, pero ¿deseaba un padre así? No lo parece, a resultas de los inventos que puso en circulación a lo largo de la mayor parte de su vida entre amigos y conocidos. Según les decía, él era hijo ilegítimo de un rico fabricante de municiones que vivía en Viena, un funcionario del Estado austríaco, un noble polaco, un pintor como el de *La marcha Radetzky*, un judío que se había convertido al catolicismo, un oficial del ejército que tenía una mujer en cada guarnición... En cuanto a las relaciones con el sexo femenino, con independencia del parecido entre Deborah y la madre de Roth, y de las problemáticas relaciones que mantuvo con esta última y con cada una de sus amantes, el autor de *Job* se encuentra en las antípodas de Mendel Singer. Hemos hablado antes de Friedl, su esposa, de la que nunca se divorció. Roth vivía con Andrea Manga Bell y sus dos hijos cuando escribió *Job* y más tarde lo hizo con Irmgard Keun. Las tres fueron mujeres modernas, con ansias de libertad, muy alejadas del modelo de mujer de Mendel Singer y mucho más cerca de la bella, moderna y desinhibida Mirjam.

En definitiva, si de algo resulta sobre todo testimonio *Job* es de la búsqueda de un sentido que no se encuentra en un mundo escindido entre la modernidad, que

destruye, anula y conduce al vacío, y la tradición, de la que ha huido y quedó muy atrás, pero cuyo recuerdo provoca nostalgia, sobre todo al comparar el mundo antiguo con el de entreguerras. Aun cuando en las creaciones de nuestro autor campen libremente sus ansias, preocupaciones, contradicciones, angustias, frustraciones y de esa forma nos muestren su agitado, cambiante, inestable y contradictorio mundo interior, también en su ficción hay algo que va más allá y da salida a un sentimiento colectivo de soledad y de desconcierto, compartido por muchas personas en aquella época.

En un contexto tan específico y con una personalidad tan singular, Roth se vio obligado a emigrar a París en 1933, el año en que Hitler llegó al poder. Nuestro autor continuó escribiendo artículos en los periódicos, novelas y relatos cortos: *Jefe de estación Fallmerayer* (1933), *Tarabas, un huésped en esta tierra* y *El anticristo* (1934), *El triunfo de la belleza* y *El busto del emperador* (1934, edición alemana en 1935), *El Leviatán*, *Confesiones de un asesino contadas en una noche* y *El falso peso. La historia de un inspector de pesas y medidas* (1936), *La Cripta de los Capuchinos* (1938) y *La leyenda del Santo Bebedor* (1939). Fue destruyéndose a sí mismo con la bebida, buscó ayuda para resolver sus problemas financieros y sentimentales, se comprometió en proyectos tan descabellados como el de restaurar la monarquía de los Habsburgo en Austria y de esa forma impedir la anexión por parte de Alemania, que finalmente se produjo en 1938, sin que todavía hoy tengamos claro si de verdad se convirtió al catolicismo y se bautizó. Soma Morgenstern, en *Huida y fin de Joseph*

Roth,<sup>39</sup> narra de esta manera los últimos momentos de su amigo y la escena que vino a continuación. Había dejado a Roth como de costumbre en el café, a las doce y media de la noche, y cuando regresó estaba completamente borracho, furioso y agresivo. Le llamaron por teléfono y al volver se dejó caer en su sitio, como un anciano desvalido. Pronto empezaron los ataques y los temblores, lo llevaron al hospital, el lugar que tanto temía, y pocos días después murió. En su entierro, los judíos bautizados propusieron una ceremonia cristiana, pero Morgenstern discutió con ellos y les dijo que Roth no quería verlos en el hospital y que había negado estar bautizado. Al final Morgenstern cedió y se celebró el entierro a la manera católica. Le concedieron que pudiera rezar el *kaddish*, la oración judía por el difunto. Por su parte, Helmuth Nürnberger destaca la presencia en el entierro de algunas de las mujeres a las que Roth más amó, Manga Bell entre ellas. El conde Trautmannsdorff, en representación de Otto de Habsburgo, llevó una corona con lazo negro y amarillo y una única inscripción: “Otto”. Cuando en el acto fúnebre empezó a ensalzar a este “leal combatiente por la monarquía”, los comunistas allí presentes protestaron. En el momento en que el sacerdote católico se dispuso a rezar sus oraciones ante la tumba, los judíos orientales que habían acudido al entierro se pusieron a murmurar. “Con cuál de todos ellos se identificaba Roth es una cuestión que nadie supo responder ante su tumba”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> SOMA MORGENSTERN, *Huida y fin de Josep Roth*, pp. 336-345.

<sup>40</sup> HELMUTH NÜRNBERGER, *Josep Roth*, p. 170.

Roth murió el 27 de mayo de 1939. El 1 de septiembre de 1939 dio comienzo la Segunda Guerra Mundial y durante la misma se llevó a cabo el plan nazi de exterminio de los judíos en Europa. Omer Bartov nos recuerda que acabamos de dejar atrás el siglo más sangriento de la historia y añade, de manera pesimista, “parece que nos dirigimos hacia otro que podría terminar siendo aún peor”. Motivo por el cual: “Antes de zambullirnos en un nuevo océano de sangre, es nuestro deber reflexionar sobre las causas y las consecuencias de las atrocidades anteriores para comprender, por fin, que el origen de la violencia colectiva se encuentra invariablemente en la represión de la memoria y en una construcción falsa del pasado”.<sup>41</sup> Tal vez sea exagerado afirmar, como hace el citado historiador, que la clave para entender la violencia colectiva esté en la represión de la memoria y en la manipulación interesada del pasado, pero no cabe duda de que ambas han contribuido a hacer posible ese “descenso a los infiernos” que, en palabras de Ian Kershaw,<sup>42</sup> estuvo a punto de destruir Europa. No deberíamos olvidar, sin embargo, que entre las muchas causas que lo hicieron posible, el protagonismo principal lo tuvo un tipo de ideología, la de aquellos que buscaron imponer la supremacía de una nación y de una supuesta raza a costa de la servidumbre, la esclavitud o el exterminio de otros pueblos, sin la más mínima comprensión ni respeto por las creencias y las tradiciones de estos

---

<sup>41</sup> OMER BARTOV, *Borrados. Vestigios de la Galitzia judía en la Ucrania actual*, p.237.

<sup>42</sup> IAN KERSHAW, *Descenso a los infiernos. Europa 1914-1919*, trad. de J. Rabasseda y T. de Lozoya, Crítica, Barcelona, 2016.

últimos. Hasta qué punto esta ideología extrema del fascismo y del nacionalsocialismo creció y se desarrolló en el terreno cultivado por una modernidad omnipotente, aniquiladora y homogeneizadora, que durante mucho tiempo se alimentó de la mitología del progreso, no deja de ser un problema reiteradas veces planteado y debatido desde entonces. Josep Roth lo tuvo muy presente en sus novelas y de manera especial en *Job*, que se convierte así en uno de los frutos literarios más significativos de una personalidad desgarrada y escindida entre dos mundos, el viejo de los dos extremos del imperio austrohúngaro y el nuevo recién salido de la Primera Guerra Mundial, y de la imposibilidad de enraizarse en ninguno de ellos.

Casi al final de *Job*, Mendel Singer se dice a sí mismo: “Me he hecho viejo. He visto desaparecer ya un par de mundos. Al fin me he vuelto sensato. Todos estos años fui un maestro necio. Ahora sé lo que digo”.<sup>43</sup> Tal vez fuera el deseo de Roth, que en 1929 hablaba por boca de Mendel Singer, pero lo cierto es que a principios de los años treinta, y más todavía en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, los peores presagios confirmaron su escepticismo y su incapacidad a la hora de alcanzar ese estado de sabiduría en el más absoluto aislamiento. Sensible en grado sumo al mal y a las desgracias ajenas, Roth no se dejó llevar por el pesimismo hasta el extremo de perder por completo la esperanza, pese al abandono de su persona, que trajo una vejez y un deterioro físico prematuros. En su huida y retorno a

---

<sup>43</sup> JOSEPH ROTH, *Job. Historia de un hombre sencillo*, p. 162.

ninguna parte, sacó a la luz unos sentimientos, unos deseos y, sobre todo, la necesidad de dar un sentido profundo a los cambios del mundo moderno, que desembocaron una y otra vez en la frustración.

Por ello es posible concluir que el Job de Roth resulta más bien una parábola de naturaleza completamente diferente a la del Job de la Biblia, como si su autor hubiera querido conscientemente invertir el significado de la del texto sagrado. Veámos al principio que el Job bíblico era rico, mientras el de Roth fue siempre pobre. Al primero le iba todo bien, hasta que Dios le puso a prueba en la adversidad, para que tomara conciencia de que la fe verdadera sólo existe cuando las cosas se tuercen, pero el Job pobre de Roth no tenía necesidad de someterse a semejante castigo. Al fin y al cabo era un hombre al que, como a todas las personas normales y corrientes, todo le salía mal y, sin embargo, su fe se mantenía firme. La desgracia de este hombre sencillo llegó a tal extremo, resultaba tan insoportable, que comprendemos su rebelión contra un Dios demasiado cruel y la necesidad de hacer justicia por medio de un “milagro”. Sin embargo, lo más significativo de este relato, que toma la forma de una parábola en negativo si la comparamos con el texto sagrado, es que en el fondo su autor seguía viéndose como un descreído, no en vano hacía tiempo que había abandonado la fe de sus padres. Su ironía anula, en consecuencia, el carácter mismo de la parábola bíblica. Roth, es cierto, muestra en *Job* una gran empatía con aquellos que, como Mendel Singer, son capaces de dar sentido con su fe a un mundo lleno de sinsabores y sobreviven en la adversidad con la espe-

ranza puesta en la profecía divina. A Roth le gustaría que ese antiguo y bello relato sacara a la luz una verdad escondida en lo más profundo de la existencia, pero tanto la razón como la experiencia, a las que el mundo moderno y Roth como parte del mismo dan una gran importancia, le dicen justo lo contrario. El drama está, por tanto, en que, a la hora de hacer frente a las desgracias, que la modernidad acrecienta, esa razón y esa experiencia no desempeñan ni de lejos el papel consolador de las antiguas creencias en el mundo antiguo. Así, de rechazo, la anti-parábola del Job de Roth nos habla de una modernidad de doble cara, aniquiladora de un lado y creativa del otro, y en relación con el viejo mundo de Oriente nos hace ver lo que se pierde, y no sólo lo que se gana, al dejarse llevar por el torbellino del progreso concebido a la manera de Occidente.

Añadiré, antes de terminar, que esta es una lectura e interpretación de *Job* entre las muchas posibles. Cualquier obra literaria de cierto relieve admite por supuesto una gran diversidad de aproximaciones, pero en *Job* hay además un motivo muy particular. Nunca podremos estar seguros, dada la contradictoria personalidad de Roth y la ambigüedad de su discurso, de cuánto hay de tradición o de modernidad en un relato cuyo protagonista es un hombre sencillo y extraordinariamente religioso, un judío normal y corriente de Europa oriental. Para mí, al menos, hay algo indudable. Siquiera sea por medio de una extraña y paradójica mezcla de ingenuidad y de ironía, de un deseo de trascendencia y de una maniifiesta incredulidad, *Job* ha llegado a convertirse en uno

de los productos culturales más significativos de la época de entreguerras.



### III

## *Los cuatro jinetes del Apocalipsis: ¿el alumbramiento de un best seller?*

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

Se afirmaba recientemente en la prensa nacional que a Blasco Ibáñez le llegó la fama mundial “a partir de *Sangre y arena* (1908) y, sobre todo, de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) —libros pensados y planificados como auténticos *best sellers*”.<sup>1</sup> La verdad del aserto se sustenta en la incuestionable evidencia de que, en efecto, la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes* significó un verdadero hito en la trayectoria personal y editorial del novelista,<sup>2</sup> que, por lo demás, ya era conocido en diversos países porque varias de sus obras ante-

---

<sup>1</sup> MANUEL RODRÍGUEZ RIVERO, “Blasco Ibáñez y Papá Piernas Largas”, *El País. Babelia*, 15-VIII-2015.

<sup>2</sup> La editorial Dutton and Company sacó a la venta *The Four Horsemen of the Apocalipsis* en julio de 1918, solo cuatro meses antes de que Alemania solicitase el armisticio. En la clamorosa acogida que le dispensó el público estadounidense existía una clara sintonía con la orientación antigermánica de la novela, que no fue necesariamente la única causa de su inusitada popularidad.

riores se habían vertido a otras lenguas. No obstante, ¿era cierto, como sugiere la cita, que el autor pensó y planificó estos títulos con la seguridad del que se siente con el dominio de unas estrategias que podrían garantizarle un éxito masivo de ventas? Desde luego, Blasco Ibáñez solía depositar todas sus esperanzas en cada una de las novelas que enviaba a las prensas, expectativa lógica por otra parte en la mayoría de escritores. Asimismo, el valenciano aspiró desde siempre a participar sus invenciones a un grupo mayoritario de lectores,<sup>3</sup> de ahí la opción elegida de un estilo capaz de llegar a cualquier público<sup>4</sup> y el empleo de una serie de estrategias propagandísticas con las que estaba familiarizado como editor. Pero ello no significa que en un momento determinado el autor hubiera dado con la clave segura del éxito. Y eso que la familiaridad constructiva existente

---

<sup>3</sup> En este sentido, Antonio Laguna Platero reconoce en él un ejemplo ilustrativo y destacado de lo que se ha dado en llamar “Industria Cultural”: “Blasco cabalga a lomos de una industria que él mismo está empeñado en forjar; una industria de la cultura, dirigida a todos sin apenas limitación, que se saldrá finalmente con la socialización del libro y de la cultura” (“De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito”, *Debats*, 64-65, invierno/primavera de 1999, p. 134).

<sup>4</sup> “Cuanto más sencillo es un autor —dice Blasco— menos esfuerzo cuesta su lectura. Por lo mismo procuro siempre escribir sin oropeles retóricos, llanamente, con el propósito único de que el lector ‘se olvide’ de que está leyendo, y al terminar la última página le parezca que sale de un sueño o que acaba de devanarse ante sus ojos una visión de cinematógrafo” (cf. EDUARDO ZAMACOIS, *Vicente Blasco Ibáñez, La Novela Mundial*, Madrid, 1928, p. 21).

entre algunas de sus novelas, en especial las valencianas, de empaque más naturalista,<sup>5</sup> invita a pensar en la plasmación de un artificio formulario capaz de satisfacer las expectativas del mercado.

Aun así, la efectividad de ese taller, el hallazgo de unas recetas narrativas —de factura casi industrial— que se le presupone a Blasco Ibáñez resulta cuanto menos matizable. Baste recordar que, tras su publicación, *Los cuatro jinetes* tuvieron en el ámbito castellano una recepción proporcionalmente más modesta que en el mercado anglosajón.<sup>6</sup> Por tanto, sin restarle mérito alguno a la labor creativa del novelista —que los tuvo, y muchos—, tal vez haya que analizar sus obras no en función del efecto que nos producen ahora, sino teniendo muy en cuenta las circunstancias en las que tal o cual relato se gestó, situándonos del lado del creador, siem-

---

<sup>5</sup> “Las novelas valencianas proceden de un mismo taller”, observaba Joan Oleza, antes de proceder al cotejo de las afinidades estructurales y de la poética que subyace a las mismas (“Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad”, en *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista [Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1988]*, ed. de J. Oleza y J. Lluch, Biblioteca Valenciana, València, 2000, vol. I, p. 20; primera versión en *Debats*, 64-65, pp. 95-111).

<sup>6</sup> Dando el salto al terreno de la cinematografía, nos encontramos con el curioso fenómeno de que los guiones originales escritos por Blasco Ibáñez para las productoras estadounidenses no gozaron, ni mucho menos, de una suerte similar a la de sus novelas. Sorprendentemente, estas últimas poseían una capacidad visual más sólida que aquellos escenarios redactados ex profeso para el nuevo arte.

pre que tal posibilidad sea factible, para entender sus designios. Esta es la línea que se postula en las páginas siguientes, y desde la cual, digámoslo ya, entendemos *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* como una de las novelas más consecuentes del autor con los hechos de los que fue testigo directo y que asolaron el Viejo Continente, así como uno de los títulos más consecuentes con las urgencias que embargaban la existencia privada y doméstica del propio literato.

Si en mayor o menor grado es posible advertir en gran parte de la narrativa blasquiiana la imposibilidad de su artífice para desligar la imaginación de los referentes personales (biográficos o ideológicos) que nutrieron sus historias, en el caso de *Los cuatro jinetes* este vínculo adquirió una naturaleza decisiva y determinante, hasta el punto de que la novela fue el resultado de las diferentes circunstancias a las que Blasco Ibáñez tuvo que responder como soldado de la pluma a favor de unos ideales políticos contra los que agredía el militarismo alemán, como hombre que necesitaba rehabilitar su dañada economía después de su aventura argentina e incluso como pensador que invita a reflexionar en tono oracular sobre la eterna recaída humana en la barbarie. A todas y cada una de estas eventualidades debió atender el novelista por igual, de modo que su historia fue creciendo con una complejidad que, en ocasiones, arrastró el solapamiento de instancias discursivas de dispar procedencia. Así, hasta provocar una impresión de abigarramiento, pues al menos pueden reconocerse en ella tres directrices funcionales: el propósito informativo y noticiero, en el reportaje cronológico de los sucesos de la gran

conflagración; la función demostrativa que asume la anécdota novelesca, en tanto que la peripecia de los personajes está anclada en una realidad histórica y a través de su conducta puede desarrollarse, a un mismo tiempo, un mensaje en clave propagandística y de rechazo de la guerra; y la función predictiva, de aviso y moraleja, que se apoya en el elemento mítico-bíblico de los jinetes y del que el lector debe extraer una enseñanza provechosa de cara al futuro.<sup>7</sup>

Blasco Ibáñez contaba con la experiencia necesaria para afrontar los objetivos planteados. No en balde los años que ejerció como director del diario *El Pueblo* le permitían ofrecer una interesante crónica periodística, más fidedigna si cabe por la proximidad del autor a los sucesos registrados y la comprobación ocular de sus desastrosas consecuencias durante su visita al frente. La vertebración del plano histórico y el ficcional corría a cuenta de las condiciones ya demostradas por el artista en sus novelas precedentes; mientras que al imperativo didáctico le podía atender con el bagaje que le suministraban su aprendizaje lector y su conocimiento del mundo. Y no se olvide tampoco la significativa contribución que tuvo en esta simbiosis el hecho de que el novelista era un avezado orador, una figura cualificada en el manejo de los instrumentos retóricos con los que pole-

---

<sup>7</sup> Es posible distinguir en la novela una temporalidad circular, mítica, que interpreta la cronología histórica con un propósito de orden moral. Desarrollo la idea en "El eterno retorno de los apocalípticos jinetes", en "Tempus fugit". Décimo aniversario de "Destiempos", ed. de M. Reinoso y L. von der Walde, Ed. Grupo Destiempos, México, 2016, pp. 310-328.

mizar abiertamente sobre diversos temas. El asunto tratado era, en ese sentido, terreno idóneo para la confrontación de ideas que, si al escritor iban a permitirle entablar una dialéctica maniquea entre las irreconciliables posturas ideológicas de germanos y franceses, al discurso le imprimirían un carácter de “novela seria”, casi de tesis.

Ahora bien, si nos atenemos al detalle de que el mismo novelista asegura que escribió su historia entre noviembre de 1915 y febrero de 1916, y, además, se considera la actividad febril en que estaba envuelto el creador (recuérdese, por ejemplo, la atención que le exigía ese otro proyecto editorial de la *Historia de la guerra europea de 1914*), la rapidez con que culminó la redacción de su libro no solo se explicará por el frenesí característico en el escritor impulsivo que se exprimía durante horas y horas en la labor creativa. Las urgencias económicas a las que nos hemos referido le obligaron a duplicar el esfuerzo, pero también le impulsaron al reaprovechamiento de instancias previas.<sup>8</sup> Dicho de otro

---

<sup>8</sup> En la correspondencia epistolar que mantuvo por estas fechas con sus socios valencianos en la editorial Prometeo fueron constantes las referencias a la necesidad de dinero para sobrevivir. Como botón de muestra, valgan estas afirmaciones, plasmadas en la carta con fecha del 3 de enero de 1916. Mientras se afanaba en la redacción de *Los cuatro jinetes*, el escritor llegaba a decir: “Si yo me he puesto a escribir otra vez novelas es porque necesito dinero, porque estoy muerto de hambre [...] Como me importa tres puñetas la gloria, de aquí que, si las novelas no han de dar dinero, no escribiré más” (*Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, ed. de M. Herráez, Generalitat / Consell Valencià de Cultura, València, 1999, pp. 205-206).

modo, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* no es un relato que surgiera de repente para dar testimonio de una realidad cotidiana al autor. Más bien se fue gestando mucho antes de que Blasco Ibáñez se pusiera a escribir sus primeras líneas, e incluso, mientras acoplaba cada episodio en su linealidad discursiva, ejerció un papel primordial la pervivencia en su memoria de situaciones novelescas ya plasmadas en relatos anteriores. No se trata aquí de dilucidar si ahora persiste o no en la novela la hipotética herencia naturalista que la crítica ha reconocido en su etapa valenciana o en la de sus relatos sociales y españoles.<sup>9</sup> Como se dirá más adelante, apelamos a la reaparición de unos esquemas argumentales que, pese al transcurso temporal, seguían ofreciéndole a Blasco la oportunidad de reformular antiguos diseños actanciales para incorporarlos a un nuevo contexto espacio-temporal.

De momento, es preciso detenerse en un fenómeno persistente en todos los escritos blasquianos de aquellos meses tan convulsos: el del trasvase indiscriminado de ideas, imágenes, juicios y argumentos que el autor refuncionalizará de acuerdo con la naturaleza del cauce en que se difundan. En principio, la reaparición de unos idénticos contenidos podría ser fácilmente justificable porque el referente no varía, solo se extiende en múltiples ramificaciones. Sin embargo, los ejemplos que a continuación se expondrán no solo nos hacen presumir

---

<sup>9</sup> En opinión de Javier Varela, la novela se inscribe “dentro del canon naturalista” (*El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Tecnos, Madrid, 2015, p. 705).

la visión oportunista de quien había tratado de avalar el vasto proyecto de la *Historia de la guerra europea de 1914* en estos términos: “Mientras dure la guerra y subsista el interés, venderemos todo lo que ofrezcamos... No habrá otra ocasión como ésta. Si la perdemos nos hemos jodido, pues ya no encontraremos en nuestra vida una guerra como ésta”.<sup>10</sup> Además, cabe pensar que la del escritor es una lucha contra el tiempo y contra su propia capacidad para atender a los múltiples compromisos en que se recurre a su pluma o a su facundia oratoria. Es en esta tesitura donde cobran sentido las contundentes analogías halladas entre conferencias, artículos periodísticos, cuentos y novelas.<sup>11</sup>

Más concretamente, el 26 de marzo de 1915, la revista parisina *La Renaissance* organizó unas conferencias en las Galerías Georges Petit, a las que fue invitado

---

<sup>10</sup> *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, carta del 26 de diciembre de 1914, p. 107.

<sup>11</sup> La reaparición de motivos y situaciones argumentales entrelaza la singladura de *Los cuatro jinetes* y los cuentos que Blasco escribió en esas fechas (agrupados, primero, en *Cuentos de la guerra*, y después, con la incorporación de nuevos títulos, en *El préstamo de la difunta y otros relatos*). Por citar unos pocos paralelos, signifíquese la idea de que la guerra pone fin a una existencia frívola y casquivana (“El monstruo” y “Las vírgenes locas”); la creencia de los familiares en la invulnerabilidad ante las balas del soldado (“La vieja del cinema”); la muerte del hijo en el campo de batalla (“El novelista”); el despertar de la solidaridad y el altruismo entre toda la población (“El beso”); o el viaje en tren como pretexto para el encuentro con personajes que lamentan las atrocidades de la guerra (“Los dos soldados” y “El empleado del coche-cama”).



el novelista valenciano. El título de su disertación fue “El mundo español y Francia”. Su contenido era una condena radical del pangermanismo y una defensa del *homo mediterraneus*.<sup>12</sup> Pues bien, el primer bloque de la charla, el referido al orgullo imperialista alemán, puede encontrarse con muy ligeras modificaciones en el primer tomo de la *Historia de la guerra europea de 1914*, en las páginas 452-453 y 483-488.<sup>13</sup> ¿Era acaso esta coincidencia puramente esporádica? ¿El laborioso trabajo desempeñado en una crónica destinada a unos lectores en castellano solo iba a servir de sostén para una conferencia dirigida a un público francés?

Una lectura minuciosa de la *Historia*, a buen seguro, nos depararía numerosas sorpresas en cuanto a su condición de fuente primaria de la que se nutrió Blasco Ibáñez, seleccionando determinados pasajes que sometió, por ampliación o por reducción, a una reescritura más o menos textual para reubicarlos en las páginas de *Los cuatro jinetes*, dándose la circunstancia de que dichos materiales de acarreo también fueron reutilizados en otros lugares, como la mentada conferencia. En general, se trata de fragmentos de carácter histórico-informativo que en la novela contextualizan la peripecia de los personajes, y de los que aquí se ofrece una pequeña muestra, a título ilustrativo:

---

<sup>12</sup> Publicada en Valencia, Prometeo (¿1915?), puede consultarse la conferencia en VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978, Vol. VI, pp. 1037-1057.

<sup>13</sup> Remito a la edición de Valencia, Prometeo, 1915.

<i>Historia de la guerra europea</i>	<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>
Nosotros los alemanes somos la sal de la tierra (I, p. 465) <sup>14</sup>	Nosotros representamos la aristocracia de la humanidad, “la sal de la tierra”, como dijo nuestro Guillermo (p. 159) <sup>15</sup>
Hasta los habitantes de la Península Ibérica, españoles y portugueses, quedaríamos comprendidos en sus reivindicaciones históricas cuando nos llegase la hora. Los burgraves de la universidad evocarían el recuerdo de los godos, fundadores de la monarquía española. Igualmente harían memoria de los vándalos que de las arenosas llanuras de Prusia vinieron a civilizar Andalucía con la antorcha y con la espada, lo mismo que sus descendientes acaban de civilizar a Bélgica. Y como la mayor parte de América fue descubierta y civilizada por españoles y portugueses, el vencedor alemán, en nombre de una	—También el señor es extranjero. Procede de la noble España, que nos debe a nosotros lo mejor que tiene: el culto del honor, el espíritu caballeresco [...] —Ustedes eran celtas miserables, sumidos en la vileza de una raza inferior y mestizados por el latinismo de Roma, lo que hacía aún más triste su situación. Afortunadamente, fueron conquistados por los godos y otros pueblos de nuestra raza, que les infundieron la dignidad de personas. No olvide usted, joven, que los vándalos fueron los abuelos de los prusianos actuales (pp. 156-157)

<sup>14</sup> Regularizo la acentuación conforme a las normas de la RAE.

<sup>15</sup> En lo sucesivo, para las citas a la novela sigo mi edición de VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Akal, Madrid, 2012.

<p>Iberia alemana hace quince siglos por la invasión de los godos y los vándalos, haría valer sus derechos sobre el Nuevo Mundo, desde los Estados meridionales de la República Norte-Americana que fueron españoles hasta la Tierra de Fuego (I, p. 486)</p>	
<p>Según Bismarck, los germanos eran la aristocracia enérgica de la humanidad y los celtas de una molicie femenina que los condenaba fatalmente a ser esclavos de los otros. Francia había sido fuerte mientras vivió bajo el régimen feudal y absolutista, que era de esencia germánica. Luego con la Revolución habían triunfado los celtas sobre el elemento germánico, y el pueblo francés no era más que un polvo de hombres, sin cohesión alguna, tumultuoso y que al menor soplo se levantaba en torbellinos malsanos y revolucionarios para volver a caer inerte pasada la tormenta (I, p. 304)</p>	<p>El nobilísimo germano pone por encima de todo el orden y la fuerza. Elegido por la naturaleza para mandar a las razas eunucas, posee todas las virtudes que distinguen a los jefes. La Revolución francesa había sido simplemente un choque entre germanos y celtas. Los nobles de Francia descendían de los guerreros alemanes instalados en el país después de la invasión llamada de los bárbaros. La burguesía y el pueblo representaban el elemento galo-celta. La raza inferior había vencido a la superior, desorganizando al país y perturbando al mundo. El celtismo era el inventor de la democracia, de la doctrina socialista, de la anarquía. Pero iba a sonar la hora del desquite germánico, y la raza nórdica volvería a restablecer el orden, ya que</p>

	para esto la había favorecido Dios conservando su indiscutible superioridad (p.158)
<p>Alemania cree —por lo menos así lo suponen los políticos, los soldados y los profesores que han definido su política— que es la nación más grande y privilegiada de la Historia, y que Dios le ha confiado el solemne deber de dignificar el mundo, imponiéndole por la fuerza de las armas la cultura alemana y el benéfico genio alemán (I, p. 249)</p> <p>Los grandes hombres de la humanidad no han bastado a la ambición anexionista de estos dementes del patriotismo. Han querido dar a su doctrina un carácter divino, y el doctor Reimer, en una obra voluminosa titulada <i>Una Alemania pangermanista</i>, ha hecho algo más que todos sus colegas. Reimer prueba de un modo concluyente que Jesucristo fue alemán... El erudito doctor remacha su demostración con el apoyo de la etimología —que no se engaña nunca—, analizando el nombre de Jesús. La pri-</p>	<p>Alemania se ha fabricado un dios a su semejanza, y cuando cree adorarlo, es su propia imagen lo que adora. El dios alemán es un reflejo del Estado alemán, que considera la guerra como la primera función de un pueblo y la más noble de las ocupaciones. Otros pueblos cristianos, cuando tienen que guerrear, sienten la contradicción que existe entre su conducta y el Evangelio, y se excusan alegando la cruel necesidad de defenderse. Alemania declara que la guerra es agradable a Dios. Yo conozco sermones alemanes probando que Jesús fue partidario del militarismo (p. 191)</p>

<p>mera sílaba, <i>Jex</i>, es para él una alteración de la sílaba <i>Ger</i>. La segunda sílaba, <i>us</i>, es una terminación latina de todas las palabras masculinas y equivale en idioma germánico <i>aman</i>. De lo que resulta indiscutiblemente que Jesús quiere decir <i>German</i>, o sea germano (I, p. 482)</p>	
<p>La ciencia que no es alemana se atreve a decir que es una puerilidad hablar de razas como de algo determinado e intangible; que no existen razas puras; que después de tantos siglos de historia conocida, cada pueblo es un conjunto de diversas sangres y orígenes, y que la misma nacionalidad alemana, formada al azar de las conquistas, está compuesta de diversos elementos étnicos. Los prusianos, directores de los destinos de Alemania, resultan, por su origen, más eslavos que germanos. No todos ellos son rubios ni tienen los ojos azules, y en cambio las gentes de este aspecto abundan en los pueblos del Sur. El cráneo del ario era, según los investigadores, muy desarrollado y saliente en su parte</p>	<p>[El doctor Von Hartrott] explicó la superioridad de la raza germánica. Los hombres estaban divididos en dos grupos: dolicocefalos y braquicefalos, según la conformidad de su cráneo. Otra distinción científica los repartía en hombres de cabellos rubios o de cabellos negros. Los dolicocefalos representaban pureza de raza, mentalidad superior. Los braquicefalos eran mestizos, con todos los estigmas de la degeneración. El germano, dolicocefalo por excelencia, era el único heredero de los primitivos arios. Todos los otros pueblos, especialmente los del sur de Europa, llamados "latinos", pertenecían a una humanidad degenerada. El español no pudo contenerse más. ¡Pero si estas teorías</p>

posterior, y el buen alemán, por la grotesca configuración de la cápsula ósea que contiene el tesoro de sus orgullos y sus locas esperanzas, ha merecido de muchos pueblos el apodo de “cabeza cuadrada”...

Los profesores alemanes convierten al ario —ya que este no puede quejarse y se presta á todo— en un perfecto alemán, y en nombre de la superioridad aria justifican las aspiraciones germánicas al dominio del mundo. El mundo debe ser gobernado por los más nobles; y los más nobles son ellos.

Europa se halla dividida, según los pangermanistas, en dos enormes agrupaciones étnicas. Al Norte, el ario, o sea el alemán, el señor que reclama su herencia, “la sal de la tierra”, rubio, blanco, con ojos azules. Al Sur, el *homo mediterraneus*, moreno, inquieto, mentiroso —pues solo el alemán conoce la verdad—, de gran rapidez para la comprensión, de una inteligencia siempre pronta al invento y con un exagerado amor a la libertad; defectos

del racismo eran antiguallas en las que no creía ya ninguna persona medianamente ilustrada! ¡Si no existía un pueblo puro, ya que todos ellos tenían mil mezclas en su sangre después de tanto cruzamiento histórico!...

Muchos alemanes presentaban los mismos signos étnicos que el profesor atribuía a las razas inferiores.

—Hay algo de eso —dijo Hartrott—. Pero aunque la raza germánica no sea pura, es la menos impura de todas, y a ella corresponde el gobierno del mundo (pp. 157-158)

<p>todos ellos que le hacen ser algo independiente e ingobernable. En resumen: una mala persona (I, pp. 484-486)</p>	
<p>En sus avances de agosto y septiembre el ejército alemán fue seguido por centenares de miles de cartas; cartas de familia, cartas surgidas del santo hogar, que luego han sido encontradas en los bolsillos de muertos y prisioneros. “No tengas misericordia con los pantalones rojos. Mata <i>velches</i>. No perdones ni a los chiquillos...” “Te agradecemos los borceguíes, pero la niña no puede ponérselos. Esos franceses tienen unos pies ridículamente pequeños.” “Procura enviarnos un piano.” “Me gustaría un buen reloj.” “Nuestro vecino <i>Herr</i> capitán ha enviado a <i>Frau</i> capitana un collar de perlas. ¡Y tú solo envías libros y estatuas! Apodérate de una sillería cuando menos” (III, p. 192)</p>	<p>Eran papeles encontrados en los bolsillos de muertos y prisioneros. “No tengas misericordia con los pantalones rojos. Mata <i>velches</i>: no perdones ni a los pequeños...” “Te agradecemos los zapatos, pero la niña no puede ponérselos. Esos franceses tienen unos pies ridículamente pequeños...” “Procura apoderarte de un piano.” “Me gustaría un buen reloj.” “Nuestro vecino el capitán ha enviado a su esposa un collar de perlas. ¡Y tú solo envías cosas insignificantes!” (pp. 445-446)</p>

La totalidad de los ejemplos aportados sugiere que el escritor trasladó a su novela materiales que recopiló sobre el conflicto bélico a partir de la lectura de libros y periódicos, o a través de su propia experiencia ocular,

materiales que habían formado parte previamente de su *Historia* y resultaban igualmente efectivos para su novelesca creación. Quizá cabría especular sobre la hipótesis de que, en algunos casos, tales semejanzas obedecieran al hecho de que Blasco alternara en algún momento la redacción de su crónica con la de *Los cuatro jinetes*. No obstante, cuando leemos en el relato que Marcelo Desnoyers acudía a la estación ferroviaria del Este para comprobar cómo partían hacia la guerra los soldados y les despedían sus familiares, se descubre que el narrador ha desglosado en dos páginas (212 y 222) y transcrito literalmente un fragmento que en la *Historia* (I, pp. 132-132) se presenta como descripción unitaria. Con ello, lo más seguro es que el novelista compusiese su relato teniendo delante un texto sobre el que operaba su labor selectiva,<sup>16</sup> avanzando así con mayor rapidez en su tarea literaria.

No terminan ahí, sin embargo, los paralelismos entre *Los cuatro jinetes*, la *Historia* y otros escritos anteriores del propio escritor. Y es que, en el tomo tercero de su larga crónica, reprodujo exactamente el artículo “Un héroe”, que se publicó, el 2 de enero de 1915, en la revista madrileña *La Esfera*, en la que Blasco colaboraba como corresponsal, el artículo “El héroe”. En él relata, a la manera de los artículos costumbristas de Larra, la visita que recibió de un joven soldado español que años atrás había conocido en Valencia. El tal Llopis,

---

<sup>16</sup> No se olvide tampoco que, conforme se fueron agravando los problemas oculares derivados de la diabetes, el autor tuvo que recurrir a un secretario al que le dictaba.



hijo de una familia acomodada que residía en París dedicado a la importación de frutas, se alistó como voluntario para ofrecer su generosa contribución al país que encarnaba los ideales republicanos. Por un instante, a través de la actitud entusiasta del personaje, se intuye cierta instrumentalización propagandística. Pero, dejada a un lado tal hipótesis, adquieren protagonismo enseñada dos pasajes concretos del artículo. En uno la conducta ejemplar del joven sirve como prefiguración de lo que se dirá en la novela de otros tantos voluntarios españoles que le dieron el mismo rumbo a su idealismo:

<i>“Un héroe”-Historia de la guerra europea</i>	<i>Los cuatro jinetes</i>
<p>No tuvo paciencia para esperar durante un mes a que el gobierno admitiese extranjeros en su ejército. Además, a su individualismo español, rebelde a toda agrupación, le repugnaba juntarse con los compatriotas. Deseaba presentarse solo, ingresando en uno de los regimientos que salían para la frontera. Se imaginaba que la guerra iba a ser corta y temía llegar tarde (p. 137)</p>	<p>Todos estos hombres se movían con espontáneo impulso, deseosos de manifestar su amor a la República (p. 211)</p> <p>Veinte batallones de españoles se iniciaban al mismo tiempo con igual éxito en distintos lugares de París. Cada entusiasta quería ser jefe de los demás, con la soberbia individualista y la repugnancia a la disciplina propias de la raza. Al fin, los futuros caudillos, faltos de soldados, buscaban inscribirse como simples voluntarios... pero en un regimiento francés (p. 241)</p>

Otra vez las analogías, aunque en esta ocasión, entre tres textos editados en diferente soporte físico y que, asimismo, permiten ilustrar incluso el comportamiento de Julio Desnoyers en la novela. Así, cuando Llopis, recuérdese personaje de acomodada condición, se muestra generoso con sus compañeros en el frente: “El joven español, fue el soldado de bolsa generosa que protege a los camaradas y los obsequia. Ofrecía su tabaco a los oficiales en las escaseces de la campaña, compraba víveres a cualquier precio, en los pueblos casi abandonados” (p. 137), ¿no está anunciando una cualidad similar de la que hizo gala el nieto del entrañable centauro Madariaga?:

Recibía grandes paquetes de su madre llenos de víveres escogidos, de tabaco, de ropas. Pero él no guardaba nada; todo era poco para atender a sus compañeros, hijos de familias pobres o que estaban solos en el mundo. Su munificencia se había extendido desde su grupo a la compañía, y de esta a todo el batallón. Don Marcelo adivinó una popularidad simpática en las miradas y sonrisas de los soldados que pasaban junto a ellos. Era el hijo generoso de un millonario (p. 421).

Blasco habría contado, pues, con datos y mimbres suficientes si no hubiera pretendido ir más allá del reportaje objetivo. Pero él mismo estuvo tentado de escribir un folletín sobre la guerra, una “novela popular” para la que inventaría un autor falso, porque su reputación no podía permitirse tanto efectismo como le

sugería su imaginación. La clave de su éxito iba a residir en su diversidad espacial y en la acción trepidante:

Pasará en Alemania, en Inglaterra, en Bélgica, en Francia, en Servia, en los Dardanelos. Habrá ciudades incendiadas, fusilamientos, raptos, violaciones, palos, tiros, cuchilladas, ¡la descojonación! [...] Será una especie de Rocambole de la guerra.<sup>17</sup>

Al final, no se dejó vencer por lo disparatado de la invención, y prefirió articular la sustancia histórica que tenía al alcance de la mano mediante un esquema novelesco que ya había dado sus frutos años atrás. Si a nivel temático resulta primordial la omnipresencia del conflicto bélico y de sus trágicas repercusiones, si la misma naturaleza de la contienda opone a dos ramas de una misma familia (Desnoyers y Von Hartrott), no es menos cierto que el peso narrativo del argumento recae en la línea francesa, y a partir de ella se reparte el protagonismo entre cada miembro representativo de la sucesión generacional en el clan familiar. Entendida la novela como una sucesión en la que sobresalen las figuras del centauro Madariaga, Marcelo Desnoyers y Julio Desnoyers, es fácil evocar otro relevo generacional plasmado en *Cañas y barro*, que integraban el tío Paloma, Tono y Tonet.

En ambas historias cada etapa en la descendencia familiar encarnaba una concepción diferente de la existencia, pero el transcurso lineal de la temporalidad ges-

---

<sup>17</sup> *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, pp. 183-184.

taba unas expectativas de progreso y mejoramiento que la trama debería dilucidar. A su vez, más allá de la libertad individual de cada uno de sus miembros, sus acciones acabarían teniendo unas repercusiones que trascendían del plano personal. Dicho en otros términos, las dos novelas plantean tres estadios temporales que el discurso argumental vinculará entre sí.

En el primero de ellos, el centauro Madariaga viene a ser el correlato del tío Paloma, en tanto que ambos representan una concepción vital arraigada en el sentimiento de identidad con el espacio. Por ende, tanto el uno como el otro defienden su individualismo y se mantienen al margen de los cambios inmediatos.

En un segundo estadio se sitúan Marcelo Desnoyers y Tono. Yerno e hijo, ambos conectan con sus antecesores curtiéndose en el mismo oficio: Marcelo como estanciero y Tono como pescador. Sin embargo, en ambos casos, los personajes se irán distanciando de sus ámbitos respectivos en situaciones distintas y con presupuestos diferentes: el uno, para regresar a su patria natal y vivir de los réditos que producen sus propiedades;<sup>18</sup> el otro, para convertirse en sedentario labrador. Para los dos, en fin, la paternidad se convierte en algo más que un vínculo sanguíneo, pues apela a unas cuestiones de índole

---

<sup>18</sup> En el personaje de Marcelo Desnoyers es igualmente perceptible la huella de otra criatura blasquiiana. Su cómica obsesión por adquirir en subastas todo tipo de enseres cuyos antiguos dueños se habían arruinado, y que va a obligarle a adquirir un castillo para poder albergar una ingente cantidad de muebles y objetos, es fiel remedo de lo narrado en *Arroz y tartana* a propósito del personaje de don Juan, tacaño redomado.

moral. Esto es. Marcelo Desnoyers llegó a Argentina huyendo de Francia por no querer entrar a filas durante la guerra de 1870, acción del pasado que resucita el sentimiento de culpa al retornar a su país. Por su parte, Tono no solo debe bregar con la miseria, sino que posee muy asumido el sentimiento de honra que le hace estar vigilante ante la conducta de su hijo.

En última instancia, Julio Desnoyers y Tonet, identificados los dos por su talante despreocupado y licencioso,<sup>19</sup> por un empaque que les permite sobresalir y que, en contextos muy dispares, los conduce hasta el asunto del adulterio. Al involucrarlos en la anécdota amorosa, el autor los empuja a depender de sus amantes, mientras que la deriva que registra la relación sentimental condiciona la consumación de los anhelos que se han forjado sobre ellos sus padres.

A grandes líneas, este es el paradigma narrativo en que se apoyó Blasco Ibáñez para bosquejar la andadura de los personajes de *Los cuatro jinetes*. Los desvíos que operó sobre dicho patrón se justificaban por dos causas lógicas: por un lado, además de variar el marco espacio-temporal, también habían evolucionado los intereses personales del autor; por el otro, la guerra imponía sus reglas y marcaba decisivamente el destino de los entes ficcionales. Aun así, pese a las contingencias señaladas, es posible distinguir los atributos característicos de varios personajes de la Albufera valenciana.

---

<sup>19</sup> Pertenecen a esa estirpe de jóvenes haraganes cuyo carácter indisciplinado es un auténtico quebradero de cabeza para sus padres. Con ellos se vincula también el Tonet de *Flor de mayo*.

Qué curioso que la primera descripción de Pepe Argensola incida en los rasgos siguientes:

Joven español al que [Julio] llamaba unas veces «mi secretario» y otras «mi escudero», por no saber con certeza qué funciones desempeñaba cerca de su persona. En realidad, era una mezcla de amigo y de parásito, el camarada pobre, complaciente y activo que acompañaba al señorito de familia rica en mala inteligencia con sus padres, participando de las alternativas de su fortuna, recogiendo las migajas de los días prósperos e inventando expedientes para conservar las apariencias en las horas de penuria (p. 56)

¿Acaso no era el parasitismo uno de los rasgos con los que se presentaba *Sangonera* en *Cañas y barro*? Claro que ya no nos hallamos ante un individuo con trazas de pícaro que ha crecido en un medio hostil, que busca la compañía de Tonet para mimetizarse con el entorno. Pero también Argensola es un tipo ocioso que no tiene reserva alguna en acudir al piso de Marcelo Desnoyers, y “con el deseo de que no se perdiesen las buenas costumbres, anunció que subiría una vez más por la escalera de servicio para llevarse un cesto de botellas...” (p. 381). Precisamente, botellas de vino a las que tan aficionado era el *Sangonera* del Palmar.

Tampoco el retrato de Chichí tiene que ver nada con aquel de la humilde *Borda*, sacada de la inclusa por el tío Tono para que exprimiera sus fuerzas en una existencia de silenciosa laboriosidad. Entre ambas se ha interpuesto un tipo femenino al que Blasco fue acudiendo cada vez con más frecuencia: el de la joven amazona,

con aire varonil, que conjugaba su atractivo físico con una incontestable iniciativa.<sup>20</sup> Pero, a pesar de ello, conforme nos acercamos al final de ambas novelas, se descubre la ambigua propensión sentimental de las dos mujeres hacia Julio y Tonet. El narrador fue gráfico en este sentido cuando reprodujo los pensamientos de Chichí ante la tumba de su hermano: de no haberlo sido, “hubiese querido ser su amante”. Al menos ella podría resarcirse de la tragedia familiar con el calor que le ofrecería su esposo, mientras que el único consuelo de la Borda fue besar la cabeza del último de los Paloma, antes de ser enterrado, “con un beso ardiente, de inmensa pasión, de amor sin esperanza, osando, ante el misterio de la muerte, revelar por primera vez el secreto de su vida” (p. 340).<sup>21</sup>

Las hipotéticas deudas del ingeniero Laurier con respecto a *Cañamel* apenas asoman cuando se alude a su complexión corpulenta y a la diferencia de unos diez años con respecto a su esposa Margarita. Ello no es óbice para que el triángulo sentimental establecido entre el matrimonio y Julio Desnoyers nos permita profundizar en la trascendencia de la revisión del motivo del

---

<sup>20</sup> Ya en títulos como *Sangre y arena*, pero, sobre todo, a medida que el novelista fue entrando en contacto con una sociedad más pudiente y cosmopolita, tanto en París como en la Costa Azul, menudearon con mayor frecuencia en sus obras los tipos femeninos que dejaban atrás la sumisión tradicional al varón. Analizo más ampliamente este motivo en “Entre la docilidad y la seducción: la mujer en la cuentística de Blasco Ibáñez”, *Tonos Digital*, 30 (enero 2016).

<sup>21</sup> VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, *Cañas y barro*, ed. de E. Sales Dasí y J. C. Pantoja, Akal, Madrid, 2012.

adulterio. Ya no se trata de que la esposa infiel conserve algún rasgo privativo de la Neleta valenciana. Más bien, la oposición entre ellas sobresale al confrontar el egoísmo y la codicia de esta última con la capacidad de sacrificio de Margarita. Y esta predisposición altruista se pondrá de relieve, ni más ni menos, cuando la apocalíptica plaga que asola Francia golpee directamente la mundana cotidianidad de todos y cada uno de los personajes de la novela.

Recuérdese que también Tonet se enroló en el ejército y cruzó el Atlántico para participar en la guerra de Cuba. Su marcha propició el matrimonio de Neleta, y el regreso nada heroico del protagonista conllevaría el inicio de las relaciones adúlteras de la pareja. Todo lo contrario a lo que ocurrirá en *Los cuatro jinetes*. Margarita quería rehacer su vida con Julio, sin llegar a odiar al que fue su marido. Pero cuando Laurier vuelve herido del frente, su deseo de divorciarse es reemplazado por un ansia de redención: “Amaba a Julio... y amaba a su marido. Eran amores distintos. No quería decir cuál resultaba más ardiente, pero la desgracia la impelía a escoger entre los dos, y aceptaba al más doloroso, el de mayores sacrificios” (p. 297).

La participación de Laurier en la contienda le inviste de un halo heroico que empuja a Margarita a volver al seno del matrimonio. De inmediato, en causal ilación, tras perder el favor de su amada, Julio toma una decisión que transforma por completo su etopeya. El indolente vividor destaca en el campo de batalla por su valentía. También entonces puede equipararse a su rival en amores, y paladeando los laureles de la gloria militar se



redime de su pasado, a la par que su padre se siente eximido de la culpa que pesaba sobre su conciencia cada vez que se recordaba como un desertor.

A través de la ficción, Blasco Ibáñez novelaba la contundente impresión que le provocó un conflicto armado e inexplicable. De cara al lector, Laurier, Margarita y Julio Desnoyers quedaban ennoblecidos por su conducta abnegada, en tanto que el autor encarecía la manera drástica en la que la peripecia vital de los protagonistas era absorbida por el acaso inmisericorde de la guerra, por un azote que, si bien anulaba las diferencias sociales y empujaba a los humanos a bregar por los más nobles ideales, no hacía tampoco excepciones con nadie. Esa es la gran tragedia provocada por los apocalípticos jinetes: la de hermanar a la colectividad en sus necesidades, pero también en su viaje aciago en brazos de la muerte. En este punto, cuando la trayectoria de Julio Desnoyers y Tonet vuelven a juntarse, cuando sus padres expresan desolados el sinsentido de la existencia ante su tumba, la intriga se transforma en la máxima expresión de la barbarie. Por muy honrosa que se antoje la muerte de Julio en el campo de batalla, aunque esté despojada de las connotaciones negativas que podrían extrapolarse del suicidio de Tonet, la muerte de ambos sumerge a sus padres en una situación de atroz nihilismo, de perturbador desconcierto ante el triunfo de las ambiciones absurdas que atentan contra la razón y el sentido común.

Blasco Ibáñez dio testimonio de esta involución del ser humano, llevado por las prisas y haciendo acopio de similares argumentos a los esgrimidos en otros lugares

de su producción. Tal reaprovechamiento o refuncionalización de instancias previas no debe ser interpretada peyorativamente desde la distancia. Aparte de informar sobre las eventualidades que apremiaban al novelista durante el proceso creativo, revelaban preocupaciones de superior calibre. En especial, la inquietud permanente del escritor por el progreso, todo un principio ordenador de su pensamiento y que le otorgó una continuidad inconfundible a su novelística, más allá de que varios de sus relatos se nos presenten bajo la etiqueta de célebres *best sellers*.

# *Apéndice*

Tres notas de lectura

JAVIER ALCORIZA



## A

### Sobre *Medida por medida*. Dos apreciaciones y una traducción

#### 1. *BIEN ESTÁ TODO LO QUE BIEN ACABA.*

Es casi una obviedad decir que, con Shakespeare, nos vemos llevados de pronto a otro universo, el cual, por extraño que resulte, tiene más que ver con el nuestro que ningún otro imaginable. Shakespeare nos reconcilia con cierta bondad, nos demuestra que vivíamos innecesariamente reñidos o imperfectos. Se diría que las distancias visibles por la lectura se vuelven así una bendición para la naturaleza humana, que puede confiar en que no todo esté perdido: es algo que ocurre al leer o releer *Bien está todo lo que bien acaba*. Parece no haber palabras más puras de amor que las de Helena por Bertrán. Es una joven de gracia e inteligencia admirable. Se presenta ante el rey como portadora del remedio para su enfermedad, y debe apostar su vida para ser creída. Hace pensar en el descreimiento que invade la casa de Ulises, donde también suena inevitable la muerte del

rey. Pero este rey de Francia, de *Bien está*, merece también nuestra aprobación, nos eleva a su altura, ejerce como un soberano en lo mundano y en lo privado, en la guerra de Florencia y, al fin, en el destino de Helena: “Me alivia mucho hablar de tu buen padre en su juventud”, dice a Bertrán. Esa manera de expresarse restablece la salud en quien le escucha. El rey dice que la distinción más gloriosa es la que procede de nuestros actos. La salud del rey, de este rey, afectará al reino. En la jerarquía de los caracteres, debe gobernar, y Bertrán obedecer. Pero Bertrán no quiere casarse con Helena. Nuestro siglo le defendería frente a la voluntad del rey; el de Shakespeare, por su boca, prefiere apuntar a la falta de Bertrán, que aún es incapaz de reconocer los méritos de Helena. *Bien está todo lo que bien acaba* señala que podemos aprender a amar. Para la trama, es suficiente el ingenio que muestra Helena, al ocupar el lugar de Diana, con el “bed trick”, en su encuentro nocturno con Bertrán. Helena conoce a Bertrán mejor de lo que este se conoce a sí mismo. No hay por qué indagar más en su motivo para quererle. Tal vez influya en ello la desigualdad de rango, que el rey viene a corregir. Pero la desigualdad, vista por Bertrán, le lleva a despreciar a Helena. Su lujuria lo lanza a perseguir a Diana ciegamente, tal como declara Helena: “¡Pero qué hombres extraños, que pueden hacer tan dulce uso de lo que odian cuando la lasciva confianza de los pensamientos engañados mancha la noche de pez!”. Por el intercambio de anillos se revela al final que Helena vive y ha consumado su designio de recuperar a Bertrán. El ocio servirá para referir esa historia. Lo que hemos visto es

suficiente para comprobar que puede enmendarse una voluntad errada. Bertrán pide perdón y el rey se lo da por anticipado. Maravillosamente, el final no admite el resentimiento, a pesar de todas las traiciones y desvíos. Podría ser que Bertrán, tozudo y petulante, como dice William Hazlitt, aprendiera algo sobre sí mismo en el interrogatorio de Paroles, en el que, por así decirlo, sobran las palabras. Paroles, humillado, tratará de salir adelante también. En toda la obra prevalece, al fin, la mujer frente al hombre, cuyo deseo caprichoso y jactancia lo hace equivocarse. La que ama es quien nada tiene que perder. Ninguna desgracia puede sucederle a Helena. Esta condición la lleva a preocuparse por Bertrán cuando este marcha a la guerra. Bertrán, por su parte, tendrá que aprender, y habla ya como esposo de Helena cuando se culpa de haber menospreciado a la hija de Lafeu, que fue el primero en desenmascarar a Paroles. ¿No se presenta así la sospecha de que Bertrán no conoce a las personas y, por tanto, no sabe lo que le conviene? ¿No lo saben, mejor que él, Helena, el rey, y su madre? Pero no es la educación de Bertrán el objeto de *Bien está*, sino la gracia de Helena y la majestad del rey. La obra pide ser leída de manera positiva. Con esa garantía, las afrentas pueden perdonarse. La práctica del perdón colorea la sombría comedia de Shakespeare. Recordemos cómo en la tragedia, en *Hamlet*, se llega a decir, con sentido, que a veces la virtud pide perdón al vicio, o que el “deber” se vuelve a veces “una especie de suspiro disipador”.

## 2. *MEDIDA POR MEDIDA.*

“Nuestra hora más aprehensiva y simpática...” Sin ella, como dice Emerson, no es posible conocer a Shakespeare, conocer cuanto tiene que decirnos bajo sus máscaras, que son medios del Medio, la expresión en la que, como subraya Henry James, no ha tenido superior. Con esta clara conciencia de inferioridad empezamos a indagar, pero sabiendo que es el principio del camino y que el gesto sumiso quedará pronto compensado por las maravillas de su creación. No había nada poco antes de comenzar a leer y de pronto ahí está todo, y el todo en una sola parte, que llega como anuncio de otras, y tal vez de otros todos. Porque un misterio de leer a Shakespeare es quedar convencidos de que, por fin, no faltará nada, de que nuestra naturaleza quedará satisfecha, saturada con unas palabras en las que, sin embargo, no hay que apoyarse demasiado, porque solo revolotean en torno a otras cuya trayectoria puede ser aún más sorprendente y “aerolítica”. Shakespeare autoriza de diverso modo esa alternancia de credulidad e incredulidad en nuestros “oídos heridos por el asombro”, casi la exige. Saber que no necesitaremos ir más lejos de donde nos lleve es una función de su virtud. Coarta las expectativas, o las aniquila con las pruebas de haber alcanzado secretos de sabiduría y retrocedido con ellos al terreno del intercambio común, insertado como varilla de un abanico que contiene lo delicado y lo grosero, lo cruel y lo abnegado. Y el aire de ese abanico es suficiente: no queríamos más, ni habitar otro lugar, ni conocer a otras personas, que dejarán una huella más vulgar, a pesar de su refinamiento, que las más hipócritas de sus dramas.



El suyo es un secreto omnímodo, y su triunfo es hacernos admitir que no hemos de esperar más, sino aprovechar mejor las provisiones que llevamos, y que son el mismo aire y luz y tierra que lo acompañaron al dar el salto de la vida al arte, en un intercambio fructífero, que deja en evidencia nuestra torpe obstinación por las incógnitas sobre cómo ha sido posible ese adelgazar entre tan portentosas voces de la naturaleza. Y si el misterio es grande, digamos, en *La tempestad*, por no saber el lector cómo habría de afectarle a Próspero el resignar la magia, el deponer esa poesía tan inmensa, no lo es menos cuando atisbamos la osadía del Duque en *Medida por medida*, que dispone de las vidas ajenas como destinos del alma, de los cuales los demás personajes debían aprender antes de que la muerte torciera aún más sus vidas erradas. Si el Duque es dueño de los hechos, con sus reapariciones, no parece arriesgado ver ahí la posición vicaria del autor, que toca los resortes adecuados para generar efectos de belleza moral que resultan tan familiares como extraños. ¿De qué otro modo leer la escena en que Isabela enamora contra su voluntad — contra sus voluntades respectivas— a Ángelo, transformándolo en un monstruo de hipocresía con alma? ¡Porque antes de ella era un desalmado, al que el Duque había encomendado nada menos que restaurar los estatutos que, como advierten los graciosos, “despoblarían” el ducado! No se puede legislar contra natura, nos susurra el genio de la obra, pero la naturaleza no se agota en la lascivia, sino que la rodea y transfigura, convirtiéndola en espectadora de los matrimonios que prometen la felicidad de los personajes equivocados. La obra es

grande incluso en la indignidad de que Claudio pida a Isabela que cometa el “menor” de los pecados, ya que el propio Ángelo es culpable de él. Claudio es imperfecto e Isabela está adornada con todas las gracias: por ello será la esposa del Duque, que todo lo ha previsto para que ni siquiera Ángelo haya de pagar por la muerte de Claudio, demorada gracias a la lealtad del Preboste, a cuyo ingenio se debe que Ángelo sea engañado con la cabeza de Ragonzino. Era esencial que en el romance no ocurriera ninguna muerte para que la ligereza de este profundo engaño no se viera afectada, pues bastaba con poner del revés y forzar la actitud de los personajes: Ángelo, Isabela, Claudio, Mariana. Todos ellos, en un momento u otro, se ven envueltos en complicaciones que los hacen hablar contra lo que nos hacía conocerlos mejor y aun confiar en ellos. Claudio pide a Isabela que ceda ante Ángelo; Isabela debe acusar falsamente a Ángelo; Mariana ruega a Isabela que implore a su vez por la vida de Ángelo, y Ángelo es la rectitud debelada. En tono menor circula el coro de secundarios que padece la ejecución de las leyes que el Duque había dejado dormitar como león en su cueva y que da pie a momentos hilarantes, que alivian la presión ejercida por el Duque, el cual, según Escalo, solo se ha marchado para “conocerse a sí mismo”. El motivo de esa marcha, más allá de esas palabras, podría estar en la justicia negada a Mariana, un tipo de retribución que no debía obtenerse de las leyes, porque las leyes, medida por medida, no sirven para buscar la felicidad. Algo que resulta evidente cuando se aplican sin restricciones. Pero el Duque debe intervenir para que la restricción no condene a

Claudio ni a Bernardino. El Duque obrará como Porcia en *El mercader de Venecia*, disfrazada para evitar la tragedia y ser, sin embargo, la desgracia de Shylock. El Duque es el gran maestro de la obra, el artífice de la reconciliación por una sabiduría *inconmensurable*, pero susceptible de ser representada y admirada en todas sus manifestaciones. Es como un poder divino que obra cuando Ángel dice desear antes la muerte que la clemencia. No sería humano, sin embargo, sin la presencia de Isabela, a la que involucra en su plan hasta el punto de poner en riesgo el honor por su fe en él. Isabela humaniza al Duque, que hará de ella su esposa e impedirá que su castidad la desvíe de la felicidad en este mundo, el cual, con todas sus perversiones, es el único que tiene las condiciones donde la virtud resplandece sobre el vicio. El hechizo de *Medida por medida* no está tanto en la sabiduría del Duque como en su enamorarse de Isabella, la mujer que, de rodillas junto a Mariana, significa la más bella expresión del perdón implorado para la vida por encima de la venganza. La obra nos deja la impresión de haber bordeado un precipicio y, al mismo tiempo, de haberlo hecho sujetos por un cinturón invisible, uno de cuyos extremos es el poder o sabiduría del Duque, y el otro, la pureza o fidelidad de Isabela. Y es notable que eso no haya evitado ciertos vértigos, sobre todo al final, cuando las explicaciones, con buen sentido, han de dejarse para más adelante, porque es suficiente la vuelta del Duque y de Claudio para asumir que no ha habido ningún exceso irreparable. Es este sostener el pulso vital lo que asombra en *Medida por medida*, la sumisión de la ley al corazón y la reducción del deseo a

la razón. Porque tanto aquí como en *Bien está*, alguien con más poder parece saber lo que le conviene a quien aún no se conoce a sí mismo por ignorar, en realidad, la verdadera naturaleza de la virtud, que no puede apreciarse cuando el deseo ciega al hombre. Solo con un placer cegado recobrará este la vista y la salud de su alma. El deseo debe ser sagazmente reconducido para demostrar a su víctima cuánto se engañaba por tener menos en cuenta su efecto que su satisfacción.

WILLIAM HAZLITT

*Medida por medida*<sup>1</sup>

Esta es una obra tan llena de genio como de sabiduría. Sin embargo, hay un pecado original en la naturaleza del tema, que nos impide sentir un cordial interés en ella. “La altura del argumento moral” que el autor ha mantenido en los intervalos de pasión o entreverado con los impulsos más poderosos de la naturaleza, no ha sido sobrepasada en ninguna de sus obras. Pero hay, en general, una falta de pasión; los afectos están detenidos; nuestras simpatías son rechazadas y derrotadas en todas direcciones. La única pasión que influye en la historia es la de Ángelo; y, con todo, parece sentir una pasión mucho mayor por la hipocresía que por su amada. Tampoco estamos muy enamorados de la rígida castidad de Isabela, aunque no pudiera actuar de otro modo que como lo hacía. No sentimos la misma confianza en la virtud que es “sublimemente buena” a costa de otro, que en el caso de que hubiera sido sometida a una prueba algo más

---

<sup>1</sup> William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays* (1818), Oxford University Press, Oxford, 1952, pp. 261-266. En los pasajes de *Medida por medida* (III, i) citados por Hazlitt seguimos la traducción de Luis Astrana Marín.

desinteresada. En cuanto al Duque, que conforma un personaje muy imponente y misterioso, está más absorto en sus propios planes y gravedad que ansioso por el bienestar del Estado; resulta más tenaz en su propio carácter que atento a los sentimientos y aprensiones ajenas. Claudio es la única persona que siente de manera natural; y, sin embargo, se encuentra en circunstancias tan desgraciadas que casi impiden el deseo de su liberación. Mariana, además, está enamorada de Ángelo, a quien odiamos. Al respecto, puede decirse que hay un sistema general de malentendidos entre los sentimientos de los diferentes personajes y la simpatía del lector o el público. Este principio de repugnancia parece haber alcanzado su cumbre en el carácter de Bernardino, que no solo desafía las opiniones de los demás, sino que incluso se ha desprovisto de toda autoestima: “Es un hombre que no teme a la muerte más que al sueño de una borrachera; despreocupado, indiferente, sin tener miedo del pasado, del presente o del porvenir”. Es una fina antítesis de la moralidad y la hipocresía de los otros personajes de la obra. Bernardino es el Calibán transportado desde la isla hechizada de Próspero hasta los bosques de Bohemia o las prisiones de Viena. Es la criatura de los malos hábitos, como Calibán lo es de los groseros instintos. Tiene, sin embargo, una fuerte noción de la natural idoneidad de las cosas, según sus propias sensaciones —“He bebido toda la noche y no quiero consentir en morir hoy”—, y Shakespeare lo ha indultado al fin. No comprendemos por qué el crítico filosófico alemán, Shlegel, debe ser tan severo sobre esas agradables personas, Lucio, Pompey y Froth, como para llamarlas “mise-

rables”. Aparecen muy cómodas en sus ocupaciones y están decididas a seguir con ellas, “mientras les sirvan el cuerpo y la fortuna”. Una muy buena muestra de la falta de autoconocimiento y desprecio por los otros, que es tan corriente en el mundo, está en boca de Abhorson, el carcelero, cuando el Preboste le propone asociarse con Pompeyo en su oficio: “¿Un alcahuete, señor? ¡Fuera de ahí! ¡Va a desacreditar nuestro arte!”. Y la misma respuesta serviría en nueve de cada diez ejemplos a cualquier comentario de este tipo: “Pesáis el uno tanto como el otro; una pluma haría inclinar la balanza”. Shakespeare era en un sentido el menos moral de todos los escritores, porque la moralidad (que así suele llamarse) está compuesta de antipatías, y su talento consistía en simpatizar con la naturaleza humana, en todas sus formas, grados, depresiones y elevaciones. El objetivo del moralista pedante es descubrir lo malo en todo: el de Shakespeare era mostrar que “hay cierta alma de bondad en las cosas malas”. Ni siquiera Bernardino queda a expensas de lo que otros piensen de él, sino que, cuando llega, habla por sí mismo y defiende su causa, como si se le hubiera asignado juicio. En un sentido, Shakespeare no era moralista en absoluto; en otro, era el mayor de los moralistas. Era un moralista en el mismo sentido en que la naturaleza es una. Enseñó lo que había aprendido de ella. Mostró el mayor conocimiento de la humanidad con la mayor solidaridad por ella.

Uno de los pasajes más dramáticos en la presente obra es la entrevista entre Claudio y su hermana, cuando viene a informarle de las condiciones que Ángelo ha puesto para salvarle la vida.

CLAUDIO: Mostradme de qué se trata.

ISABELA: ¡Oh!, te temo, Claudio; tiemblo al pensar que no acaricies demasiado una vida toda de fiebres o que consideres seis o siete inviernos más que un honor perpetuo. ¿Tienes valor para morir? El sentimiento de la muerte no es más que un prejuicio. Y el pobre escarabajo que aplastamos al pasar experimenta un dolor corporal tan grande como un gigante cuando muere.

CLAUDIO: ¿Por qué me infligís esta afrenta? ¿Pensáis que tengo necesidad, para tomar una resolución, de la animación de una imagen consoladora? Si me es forzoso morir, iré ante la noche eterna como ante mi prometida, y la meceré en mis brazos.

ISABELA: ¡Ese que habla es mi hermano! ¡Es, en verdad, la voz de mi padre que sale del fondo de su tumba! ¡Sí, debes morir; eres demasiado noble para conservar la vida en bajas condiciones. Ese gobernador de la santidad externa, cuyo rostro impasible y palabra de gravedad fría infunden respeto a la juventud y reducen las locuras a la inmovilidad, como el halcón hace con las aves, es, sin embargo, un demonio; si se quitase todo el barro que le encenega, parecería una sima profunda como el infierno.

CLAUDIO: ¿El santo hombre? ¿Ángelo?

ISABELA: ¡Oh! Esa es una de las estratagemas del infierno; revestir y embozar al cuerpo más infamante con una librea de galones de santidad. ¿Crearías, Claudio que si quisiera cederle mi virginidad podrías estar libre?

CLAUDIO: ¡Oh, cielos! ¡Eso no es posible!

ISABELA: Sí; al precio de este ultraje sin nombre, te daría tu libertad, permitiéndote así ofenderle aún. Esta noche misma es cuando habría que consentir en la acción que tengo horror de nombrar; si no, morirás mañana.

CLAUDIO: No harás eso.

ISABELA: ¡Oh! Si no estuviese en juego más que mi vida, la arrojaría por vuestra liberación, sin otro titubeo, como si fuera un alfiler.



CLAUDIO: Gracias, querida Isabela.

ISABELA: Estad dispuesto a morir mañana, Claudio.

CLAUDIO: Sí. ¿Luego tiene pasiones que le empujan a tratar con desprecio la ley en el momento mismo en que la aplica con tanto rigor? Seguramente no es un pecado, o, si lo es, de los siete que son mortales, es el menor.

ISABELA: ¿Cuál es el menor?

CLAUDIO: Si mereciera condenarse, ¿cómo el, tan prudente, correría el riesgo de una condenación eterna por el placer de un instante? ¡Oh, Isabela!

ISABELA: ¿Qué dices, hermano?

CLAUDIO: ¡La muerte es una cosa terrible!

ISABELA: ¡Y una vida en la vergüenza, despreciable!

CLAUDIO: ¡Sí!... Pero morir e ir no sabemos adónde; yacer en frías cavidades y quedar allí para pudrirse; este calor, esta sensibilidad, este movimiento, convertirse en un puñado de blanda arcilla; esta inteligencia deliciosa, bañarse en olas de fuego, o residir en alguna región escalfriante, de murallas de hielos espesos; estar aprisionado, en vientos invisibles y arremolinarse, con violencia sin tregua, en derredor de un mundo suspendido en el espacio; o volverse más miserable que el más miserable de esos seres que imaginan aullando pensamientos inciertos y desarreglados. ¡Es demasiado horrible! La vida terrenal más penosa y más maldita que la vejez, la enfermedad, la miseria o la prisión puedan imponer a una criatura, es un paraíso en comparación a lo que tememos de la muerte.

ISABELA: ¡Ay, ay!

CLAUDIO: Dulce hermana mía, déjame vivir; cualquier pecado que cometas para salvar la vida de un hermano, la Naturaleza lo excusa de tal modo que lo convierte en virtud.

Lo que añade belleza dramática a esta escena y al efecto del apego apasionado de Claudio a la vida, es que sigue inmediatamente al sermón que le dirige el Duque,

bajo el disfraz de fraile, recomendándole absoluta indiferencia hacia ella:

Razonad así con la vida: Si te pierdo, pierdo una cosa que solo los locos quisieran guardar; no eres más que un soplo, expuesto a todas las influencias del aire que, hora por hora, deterioran esta vivienda en que habitas; para hablar con propiedad, no eres sino el juguete de la muerte, pues buscas siempre el evitarla por la huida, y, sin embargo, corres siempre delante de ella. No eres noble, porque todas las voluptuosidades que son patrimonio tuyo se nutren de bajezas. Estás lejos de ser valiente, pues temes la punta tierna y floja de un pobre gusano. Lo que tienes de mejor en ti es el sueño, y a menudo le provocas; sin embargo, temes groseramente la muerte, que no es otra cosa que un sueño. Tú no eres tú misma, pues tu existencia resulta de millares de granos que salen del polvo. No eres dichosa, porque lo que no tienes te esfuerzas por adquirirlo, y lo que posees lo olvidas. No eres constante, pues tu complexión, según las fases de la Luna, sufre extrañas alteraciones. Si eres rica, eres pobre; pues, parecida a un asno cuyo lomo se dobla bajo el peso de los lingotes, no llevas tus pesadas riquezas sino un solo viaje, y la muerte te descarga de ellas. No tienes amigos, pues el fruto de tus propias entrañas que te llama padre, la simple efusión de tus lomos, maldice la gota, la lepra y el catarro, porque no te acaban con demasiada prisa. No tienes ni juventud ni vejez, sino que no eres, por decirlo así, más que un sueño de siesta después de haber comido, acosado por ensueños de esas dos edades; pues toda tu feliz juventud se pasa en hacerse vieja y en solicitar las limosnas de la paralítica vejez; y cuando, al fin, eres vieja y rica, no tienes ya calor, ni sentimiento, ni fuerza, ni belleza, para hacer tus riquezas agradables. ¿Qué queda aún de esto que lleva el nombre de vida? Otras mil formas de

muerte están todavía ocultas en esta vida, y, sin embargo, tememos la muerte, que da el finiquito a todas estas miserias.



## B

### Sobre Wordsworth y Coleridge

Which on a wild secluded scene impress  
Thoughts of more deep seclusion...

The mind that is within us, so impress  
With quietness and beauty

#### 1. IMPRESIONES NATURALES.

“Parecían ser ese cultivo mismo de los sentimientos que yo estaba buscando”. Así se expresa John Stuart Mill, el filósofo, sobre el efecto que tuvieron en él los poemas de William Wordsworth, el autor de la mayoría de las *Baladas líricas*, cuya primera edición (1798) se abría con la *La rima del Anciano Marinero* de Coleridge. Wordsworth y Coleridge forman, como es sabido, la primera generación del Romanticismo inglés; Keats, junto con Shelley y Byron, la segunda. Hay un acentuado lirismo en la poesía de Keats, lo que se ha llamado el

fundirse del poeta con su tema, una falta de distancia o embriaguez que no está en Wordsworth y Coleridge. En las odas *A un ruiseñor* y *A una urna griega*, esa embriaguez es reconocible en la primera antes que en la segunda. El pájaro es el cantor de los bosques cuyas notas atraen al poeta que quiere dejar atrás los sinsabores de este mundo. Hay versos de Wordsworth en que Keats podría haberse inspirado, aunque es un tópico de la poesía que el mundo natural reconcilia al ser humano consigo mismo. La naturaleza es guía para las pasiones, para entenderlas y sobrellevarlas. Keats, con su juventud, parece expuesto al reproche de Wordsworth sobre la desventaja que supone no haber alcanzado el reposo que traería consigo la edad. Sin embargo, no habría que precipitarse en este punto contra Wordsworth, el cual también afirma que hay hombres que han mantenido indebidamente viva la juventud dentro de sí. La edad no lo enseña todo, es una condición suficiente, no necesaria para aprender a juzgar los sentimientos. Por el estado de excitación que asociamos al trabajo del poeta, los jóvenes serían los sujetos poéticos ideales; pero hay poesía capaz de convertir esa excitación en objeto de experiencia, así como vemos al poeta asomado al río Wye, en “Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey”, cinco años después, con visión para el pasado, el presente y el futuro. El poeta wordsworthiano es señor de los tiempos. Distanciado del que fue, y esperanzado respecto a los placeres que la naturaleza siembra en su mente de cara al porvenir. Esa dimensión no está en el joven Keats, donde el éxtasis poético lo es todo, como en el “Ruisseñor”, o lo ha sido todo, como en

el amor “fotografiado” del relieve en la “Urna”. El encanto de la intensidad de Keats no es el de la contemplación en Wordsworth, aunque en ambos, como diría este, la voz del poeta es escogida por ser la de quien repara en cómo *aparecen* ante nosotros las cosas, no en lo que *son*. “Vemos dentro de la vida de las cosas”, dice en “Tintern Abbey”. No vivimos suficientemente en las apariencias. Y estas son decisivas también en cuestiones de vida o muerte, como en la “Rima” de Coleridge, donde el Anciano elige con la mirada, sujeta al Invitado y le cuenta su historia, le confiesa su historia, la revive. La poesía proporciona ocasiones de revelación sobre la vida y la muerte. En el relato del Anciano se dan cita la locura, el pecado, la superstición, la expiación, el terror, la maravilla, la soledad y, por fin, la caridad. Es el hombre culpable confesando al Invitado, que está a punto de celebrar el amor, aquello que le ha enseñado el sufrimiento que resurge al contar su historia.

Las cosas de la vida pasan en el lenguaje, según advertimos. La balada es popular, una canción ordinaria, diríamos, en un libro destinado a recuperarse para la poesía el lenguaje de los hombres, aunque ese lenguaje solo puede recuperarse, o revivir, de manera poética. El verdadero lenguaje de los hombres, por muy humildemente que quieran expresarse los poetas, es el de su arte. Toda la excitación contenida en la poesía, toda su pasión traducida, será un ingrediente de nuestros pensamientos, que son los representantes de nuestros sentimientos pasados. No hay diferencia esencial, dice Wordsworth, entre el lenguaje de la poesía y el de la prosa, ni la hay, añadimos, entre el lenguaje de los sen-

timientos y de los pensamientos. Ambos son educables, a la manera shakespeariana. El Duque de *Medida por medida* sabía lo que convenía a Ángelo y sabía lo que convenía a Isabella; el rey de *Bien está todo lo que bien acaba* sabe mejor que Bertrán que Helena es mejor que él y, por tanto, Bertrán deberá aprender a amarla. Hay una exquisita falta de capricho en la elección de Helena por confiar en que Bertrán llegue a amarla cuando se haya desengañado de su lujuria:

Era hermoso, aunque un dolor, verle a todas horas y, sentada, dibujar sus arqueadas cejas, sus ojos de halcón, sus rizos, en la tabla de mi corazón; un corazón demasiado impresionable a todas las líneas y rasgos de su dulce rostro. Pero ahora se ha ido, y mi fantasía idólatra debe santificar sus reliquias.

El engaño de Bertrán le devolverá al verdadero reino de las apariencias, hablando poéticamente. Tenemos que agradecer a Wordsworth que se haya fijado en un marco natural para retratar los sentimientos. Natural es la palabra clave de los poetas románticos, como si nuestro sentir poético fuera, en efecto, uno de nuestros derechos naturales. Y la naturaleza imprime ciertos pensamientos, a través de los sentimientos, en los que la frecuentan. La naturaleza ha impreso las *Baladas líricas*. Y no siempre se trata de criaturas dichosas, como vemos por “La vagabunda”, “El espino”, “El último del rebaño” o “La madre loca”. Son seres marginales, solitarios, incluso desahuciados. El Anciano Marinero no está solo. Las almas trastornadas han encontrado en la naturaleza cierto bálsamo, como la del poeta. Y observamos que el



poema conversacional no es un azar del género lírico. Hay una necesidad comunicativa inherente a este tipo de escenas dictadas por los sentimientos, representados por los pensamientos, que brotan frente a paisajes predilectos. Es un hallazgo de psicología literaria: ciertos lugares tienen un valor poético para cada hombre, es decir, todos los hombres conocen algo de poesía en su experiencia, aunque oculto bajo capas de “impaciente agitación sin beneficio”. Que el Anciano de Coleridge comparta espacio en el libro con los versos de “Tintern Abbey” no es casual, cuando sabemos que puede aprenderse a amar, o que los gestos no recordados de bondad son indicios de un alma viva. Lo que nutre nuestra experiencia, sea grande o pequeño, está hecho de esa cualidad idéntica, la única que nos hace progresar porque nos ha permitido regresar, tal vez un poco más tristes, pero más sabios, a los recuerdos como intimaciones de inmortalidad. La poesía nos enseña que nuestros sentimientos son educables, que no debemos enrocarnos en la desgracia ni codiciar la felicidad, sino aspirar a algo mejor, desviar la mirada de ella, como decía Mill, sin perderla de vista del todo:

Descubrí que Wordsworth también había tenido una experiencia semejante a la mía; que él también había sentido que la primera frescura del gozo juvenil de la vida es algo que no dura para siempre, pero que había buscado una compensación y la había encontrado del modo en que ahora estaba enseñándome a mí a encontrarla.

## 2. SOBRE “LA RIMA DEL ANCIANO MARINERO”.

He aquí una cuestión crucial de la escritura: a quién se dirige el autor. Una cuestión casi tan importante como la de lo que el autor tiene que decir. Diría que Coleridge, como poeta, nos lo aclara de este modo: antes de contar la historia hay que encontrar a su oyente. No son dos puntos aislados: por lo que ha de oír, por lo que ha de leer, el lector habrá de ser escogido. Hay una elección del lector consustancial al poema o el relato que ha de leer, que cambiará su manera de pensar y, en efecto, de actuar. Ningún texto serio, ningún texto en que haya estado en juego el sentido de la vida del autor, o en que este ofrezca un relato sencillo y sincero de su propia vida, debería ser escuchado por quien no esté a la altura de lo que se contará. Sin embargo, no hay modo racional de averiguar de antemano quién ha de ser el lector de un texto. Parece que habrá necesidad de distinguir, por tanto, entre lo exotérico y lo esotérico en la composición de un poema como el de Coleridge. En otras palabras: todos podrán leer la “La rima del Anciano Marinero”, pero solo algunos serán sus verdaderos lectores. Si identificamos al Invitado a la boda del poema con el oyente escogido no solo del Anciano Marinero, sino de la “Rima” de Coleridge, entonces comprobamos la eficacia de la distinción. El verdadero lector se despertará, al día siguiente, “más triste y más sabio”. Podemos atribuir la tristeza al contraste entre la expectativa de la boda y el efecto que le ha causado la terrible historia del Anciano. Es notable que el Invitado se despierte más sabio, cuando había tomado por “loco” al anciano tras verse abordado por él. Sócrates decía que lo

contrario de la sabiduría no es la ignorancia, sino la locura. Otro personaje, el Hijo del Piloto, enloquece al encontrarse con el Anciano. El Anciano es un ser excepcional, como él mismo advierte: está dotado de un “extraño poder de expresión”. Pero no es la palabra ni la mano la que atrapa al Invitado, sino su mirada. Hay algo inefable en la comunicación de las cosas más importantes, según su proceder. La historia del Anciano es la confesión de la historia de su alma, donde se ha producido una lucha espantosa entre las fuerzas del cielo y el infierno, de la vida y la muerte. De hecho, el Anciano confiesa al Invitado haber confesado ya su historia al Ermitaño. No es posible deshacerse de esta “agonía”, sino solo mitigarla al contarla a quien debe oírla. Para ello hay que elegir bien al oyente. El primero en oírla ha sido el Ermitaño, es decir, alguien que no vive con los hombres. Si el Anciano reconoce a quien debe oírla antes de contarla es porque posee un poder superior al del intelecto, como el de la adivinación o profecía. ¿Se trata de un poder equivalente a su “extraño poder de expresión”? El Anciano habla, en efecto, como un hombre poseído por palabras que parecen escapar al entendimiento habitual de los hombres. Ha sido el causante de la muerte del albatros (al que saludan los marineros “como si hubiera sido algún cristiano”), que es la metáfora del pecado, y será el único superviviente del barco, testigo de la llegada de la VIDA-EN-LA-MUERTE y de la resurrección de los demás miembros de la tripulación. Tal vez convenga recordar aquí las palabras sobre el *Hermano de la Costa*, de Joseph Conrad: los términos políticos, como revolución, república o igualdad, care-

cen de significado en el mar. El hombre de mar ha forjado e interiorizado sus propios valores. La soberanía de la naturaleza allí es indiscutible. Sin asumir la desigualdad, el barco resulta ingobernable. Además, como en *Moby-Dick*, el combate entre el bien y el mal parece absoluto. El desembarco es, por tanto, una especie de vuelta a la civilización: de la naturaleza al mundo humano. Lo que el anciano tiene que contar es algo que los hombres que han vivido siempre en tierra no están acostumbrados a oír, de modo que podrían tomarlo por loco. La mayoría de los hombres, parece insinuar Coleridge, vivirá en la ignorancia de sucesos tan extraordinarios como los del Anciano. Para escucharlos, no obstante, será preciso privarse de alguna ocasión especialmente dichosa. La *Rima* da a entender que el Invitado no se arrepiente de haber escuchado al anciano. El buen lector de la *Rima* será el que haya quedado preso por su “mirada”.

## C

### Sobre la *Odisea*

Pero el nuestro era un verano californiano,  
y un terremoto era un accidente mucho  
más probable que un chaparrón.

R. L. STEVENSON

*i*

Pensar en la *Odisea* es pensar, antes que nada, en un libro de aventuras, el libro de las aventuras de Ulises. Como con *Los viajes de Gulliver*, del que sería un precursor, más allá de las interpretaciones de que es susceptible, la obra seguirá siendo maravillosa por los episodios narrados por el héroe, más aún que por los narrados sobre él. Ulises cuenta dos veces su viaje, a los feacios (cantos IX al XII) y a Penélope (XXIII), cuando, de noche, ya en Ítaca, repite su narración: “Después que los esposos hubieron disfrutado del deseable amor, se entregaron al deleite de la conversación”. La *Odisea* es un libro de cuentos contados dos veces (XXIII, 310):

“Empezó narrándole cómo había vencido a los cícones”, etc. Tal vez hagamos bien fijándonos en este nivel de lectura, pero sin ignorar que el arco descrito aquí, como en la *Iliada*, es muy amplio: desde el primer canto, que introduce a los dioses en el palacio de Zeus Olímpico, hasta el último, que se inicia allí “donde residen las almas, que son imágenes de los difuntos”. La mayor parte de la historia transcurre, no obstante, en el mundo de los hombres, el “ecuador de la vida”. Téngase en cuenta este pasaje de “Experiencia”, el segundo de la segunda serie de los *Ensayos* de Emerson:

He comparado mis notas con las de un amigo que lo espera todo del universo y al que le decepciona cualquier cosa inferior a lo mejor, y he descubierto que comienzo por el extremo opuesto, sin esperar nada, y agradezco siempre los bienes moderados. Acepto el estruendo y parloteo de tendencias contrarias. Tengo en cuenta también a borrachos y pelmazos. Confieren al cuadro circunyacente una realidad de la que no puede prescindir esa meteórica apariencia evanescente. Por la mañana me despierto y descubro el viejo mundo, la esposa, los niños y la madre, Concord y Boston, el viejo y querido mundo espiritual, y aun el viejo y querido diablo no muy lejos. Si tomamos lo bueno que encontramos sin preguntar tendremos medidas colmadas. Los grandes dones no se obtienen por análisis. Todo lo bueno está en la vía pública. La zona media de nuestro ser es la zona templada. Podemos ascender al delgado y frío reino de la geometría pura y la ciencia inerte o hundimos en el de la sensación. Entre estos extremos está el ecuador de la vida, del pensamiento, del espíritu, de la poesía, una franja estrecha.

Ahora bien, incluso en esa zona templada, a veces laberíntica, la narración necesita un hilo conductor. La grandeza de la historia de Ulises está en la fuerza del regreso, en el propósito de volver para recuperar la felicidad conyugal, para no padecer la desgracia de Agamenón, evocada al comienzo de la *Odisea*, sucesivamente, por Zeus (I, 35), por Atenea (I, 298) y por Néstor (III, 255). En el catálogo de las naves de la *Iliada*, Ulises ocupaba una posición intermedia entre Agamenón y Aquiles. Por Ulises debía pasar la solución de su antagonismo. Ulises, el rico en ingenios, no será solo un artífice de la victoria griega, sino, sobre todo, el héroe del regreso. ¿De qué sirve conquistar Troya si no puede recuperarse el propio hogar? ¿No es la *Odisea* la continuación y, en tal sentido, la culminación de la *Iliada*? Esa parece la intención del canto XXIV, con el intercambio póstumo entre Agamenón y Aquiles: Aquiles, que se ha llevado la mejor parte de la posteridad, refiere la muerte intempestiva de Agamenón, pero sus palabras a Ulises en el Hades habían sido inequívocas, sobre que es preferible ser labrador a “reinar sobre todos los muertos” (XI, 488-491). Es algo que debe oír Ulises antes de acabar su viaje. ¿No contienen los grandes libros, como la *Odisea*, un movimiento de regreso, cierto arrepentirse de lo nuevo para refundar la sede de la vida, como si haber estado muy lejos significara, de lo contrario, no haber ido demasiado lejos?

## ii

La narración de Ulises no solo ha culminado, sino que también había garantizado su vuelta a casa: Ulises había tenido que ganarse el favor de los feacios, que “no son muy sufridos con los forasteros” (VII, 32), en especial de Nausícaa, la cual pretende a Ulises como esposo, pero no quiere que otros lo piensen, aunque sí que lo haga el propio Ulises (VI, 244-245, 275-278). Atenea le aconseja que se abrace a las rodillas de Areté, la reina madre, para ganarse su benevolencia. Ulises contará sus viajes desde la isla de Calipso, pero omitiendo la ayuda del velo inmortal de Ino (V, 339-350). Su salvación le obliga a desprenderse de bienes inestimables (¿cómo Nausícaa?). Su relato en la corte de Alcínoo está plagado de adversidades nacidas del olvido y la envidia —los lotófagos y Eolo—, de atroces pérdidas humanas —el cíclope, los lestrigones y Escila— y de los riesgos de la lasitud —en el palacio de Circe. Sus andanzas despiertan la compasión. Ha llegado solo y es el único testigo de sus desgracias; es un gran narrador, y no hay que descartar, como sugiere George Anastaplo, que el hecho de que Ariadna ocupe la posición central entre las sombras con que se encuentra Ulises en el Hades tenga que ver con la silenciosa decepción que ha de sufrir Nausícaa por pensar en él como futuro esposo. Merece la pena fijarse en que Alcínoo, el rey de los feacios, un pueblo tan civilizado como los troyanos, queda impresionado por el carácter de Ulises *antes* de conocer su nombre (VIII, 26-33). (El amigo de Virgilio, Horacio, podía haber tenido a Ulises como parangón de Eneas en



el arranque de su “oda romana” [III, 3]: *Iustum et tenacem propositi virum*).

*iii*

Por seguir cierta pauta con Emerson, cabe recordar que, en la segunda serie de los *Ensayos*, ‘Carácter’—el hecho de que hay un poder personal captado— viene después de ‘Experiencia’—la penosa evidencia de que nos contradecemos—, cuya pregunta inicial es digna de figurar en medio de la *Odisea*: “¿Dónde nos encontramos?”. El filósofo americano nos demostraba que somos víctimas de nuestra percepción, pero también que, por encima del escepticismo de los cambios de humor, debía prevalecer una pasión disciplinada. ¿Cuál sería su origen? De vuelta a la *Odisea*, sabemos que el mundo antiguo supeditaba el carácter heroico al reconocimiento de la soberanía de los dioses, como comprobamos en la serie de profecías a las que responderá la acción (I, 200-205; II, 170-176; XIII, 172-177; XV, 172-179 244). No es menos cierto que Ulises había exhibido algunas debilidades, como su temeraria actitud con Polifemo, la relación que se apoderaba de él con Circe, o la somnolencia que le impide evitar el sacrilegio de sus hombres en Trinacia. Esa lectura, tal vez la más respetuosa con cierto propósito que anima al narrador de la *Odisea*, haría de Atenea la protagonista real de la obra y serviría para apreciar el valor de su cómica reprimenda cuando, ya en Ítaca, Ulises trata de engañarla con otra de sus falsas identidades. Por indicación de la divina Circe, Ulises ha tenido que conjurar antes a los muertos, y ha

oído las profecías de Alcínoo y de Polifemo, ha obedecido al Argifonte a las puertas del palacio de Circe, y ha sido enaltecido por Atenea entre los feacios. Por elevado que sea su perfil, no deja de ser un peón en el juego de los inmortales.

*iv*

¿Cómo había de reaccionar (si había de hacerlo) el autor de la *Odisea* a esta inevitable admisión de que hay un cosmos que desborda su propia labor poética? Homero estaría más cerca de Ulises que de ningún otro personaje de la *Odisea*, por advertencias tan literales como el duplicado elogio de la hermosura de Nausícaa (VI, 102, 150-151). Con esta perspectiva, la premeditación de la estructura debería tenerse por un pensamiento creativo de primer orden, una sabia administración de las propias energías. Ese pensamiento reforzaría el vínculo de la poesía con la religión, si atendemos a su querella con la filosofía, para la cual la autoridad de los dioses podía resultar al menos discutible. Serían ejemplos de deliberada arquitectura textual, entre otros, la recurrencia del episodio de las vacas del Sol (I, 8-9; XII, 137-141) como secuela moral del tema del hambre, presente ya en la estancia con los feacios (VII, 215-218) y en el relato sobre Polifemo y Circe; el caso de la muerte de Elpénor, que hilvana los cantos X, XI y XII; o los ya mencionados intercambios de Ulises con Nausícaa y Alcínoo, que lo miran como pretendiente *in pectore* (VII, 311-315).

v

Más allá de sus avatares editoriales, hoy no encontramos solución de continuidad entre los cantos IX y XII de la *Odisea*. Forman —por usar un título de Stevenson, un escritor de su estirpe— la combinación inextricable de los esfuerzos y placeres de Ulises. Suspendida toda incredulidad, resulta imposible resistir su encanto y su capacidad de persuasión. Si hay falsedad en ellos, es de la misma índole que la que llevará a Ulises a ocultar su identidad a sus más allegados al regresar a Ítaca (XIV, 199; XIX, 183; XXIV, 306), la parte de la historia que ocupa la segunda mitad de la obra. Y el héroe lleva el juego de la ficción al momento piadoso de descubrirse ante su padre, al que contempla trabajando en el huerto, lejos del palacio, en una escena de sobrecogedora ternura y humor apacible. En definitiva, contar era una manera natural de estrechar vínculos. Más allá de la verosimilitud, la verdad del carácter debía imponerse en las relaciones entre los hombres. ¿Cuál es la base de nuestros intercambios más productivos? Si unimos a la respuesta el dato de la supervivencia del héroe-narrador, el final de la *Odisea* puede resultar casi una invitación a comenzar de nuevo su lectura, a no dejar de oír las aventuras que nutren la textura misma de la vida. Numerosos cantos de la *Odisea* (II, III, IV, V, VII, VIII) comienzan con una visión del amanecer, del día renovado: “No bien se descubrió la hija de la mañana, la Aurora de rosados dedos”. No desesperar por no haber conocido a un hombre que esté por completo despierto sería un

modo de consumir con la poesía homérica un anhelo propio de la filosofía de la mañana.

## NOTA SOBRE LOS AUTORES

**Javier Alcoriza** es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia y Director del Club de Lectura San Miguel de los Reyes de la Biblioteca Valenciana. Ha traducido, entre otros autores, a Kant, Benjamin Franklin, William Hazlitt, Thoreau y Lincoln. Es autor, entre otros, de los libros *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea* (2005), *La experiencia política americana. Un ensayo sobre Henry Adams* (2005), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (2010), *El tigre de Hircania. Ensayos de lectura creativa* (2012) y *Látigos de escorpiones. Sobre el arte de la interpretación* (2015).

**Francisco Fuster** es doctor en Historia Contemporánea y profesor del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia. Ha sido Investigador Posdoctoral Juan de la Cierva en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CCHS-CSIC). Entre sus méritos académicos figura haber codirigido un curso sobre la obra de Pío Baroja en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y haber publicado artículos en revistas como *Bulletin of Spanish Studies*, *Arbor*, *Revista de Literatura*, *Ínsula*, *Revista de Occidente* o *Cuadernos Hispanoamericanos*. Su principal línea de investigación se ha centrado en la historia de la cultura española de la Edad de Plata (1900-1939), con especial interés en las figuras de Pío Baroja, Azorín, Julio Camba o Rubén Darío.

**Pedro Ruiz Torres** es catedrático de Historia Contemporánea en la Universitat de València, de la fue rector durante ocho años, y director de *Pasajes de pensamiento contemporáneo*. Ha sido presidente de la Asociación de Historia Contemporánea y director de la revista *Ayer*. Entre sus trabajos sobre la crisis del Antiguo Régimen y la Revolución liberal, figuran *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano, 1650-1860* (1981), *La época de la razón* (1993) y *Reformismo e Ilustración* (2008). Sus últimos estudios se han centrado en las ideas y las acciones políticas de los reformadores sociales de finales del siglo XIX y principios del XX (Joaquín Costa, Rafael García Ormaechea, Rafael Altamira), en la teoría de la historia (Siegfried Kracauer, Agnes Heller, Hayden White) y en la historiografía, la memoria y los usos públicos del pasado. Es el coordinador de *Volver a pensar el mundo de la Gran Guerra* (2016).

**Emilio José Sales Dasí** es catedrático de Lengua Castellana y Literatura y doctor en Literatura Española. Ha recibido el Premio Santillana de “Experiencias docentes 2007” y el Premio de Ensayo de la Generalitat Valenciana (2008) con el estudio *Bajo el hechizo de lo novelesco. Blasco Ibáñez, ochenta años después*. Es autor de varias obras sobre la literatura caballeresca, como *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas* (2004) y *Dels llibres de cavalleries a Blasco Ibáñez* (2007). Con vocación divulgativa, ha publicado *De Narnia a Hogwarts: magia, religión y fenómeno mediático* (2006), *Antología del ciclo de Amadís de Gaula* (2006) y *Policisne de Boecia* (2008). Ha editado los siguientes

títulos de Blasco Ibáñez: *Lobos de mar y otros cuentos* (2011), *Arroz y tartana* (2011), *La barraca* (2011), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (2011), *Cañas y barro* (2012) y *Cuentos de la Gran Guerra* (2012). Como creador, es autor de la novela *El talismà* (2010) y la colección de relatos *La memoria del otoño* (2011).

