

El discurso de los personajes en "El árbol de la ciencia"

Desde un punto de vista locucional, en un texto narrativo pueden distinguirse dos instancias de enunciación: el discurso del personaje y el discurso del narrador.

No cabe duda de que una buena parte de la información semántica y del efecto estético del texto depende de la particular distribución de estas instancias de habla y de la elección entre las diferentes formas de reproducción y de inserción de los enunciados del personaje.

En *El árbol de la ciencia*, Baroja evidencia una marcada preferencia por la forma de transmisión directa, que es el modo de reproducción del habla del personaje más mimético, ya que mantiene íntegramente la estructura formal y conceptual de las palabras pronunciadas, registrando todas las particularidades lingüísticas que reflejan el dialecto o idiolecto del personaje y todas las marcas semánticas que caracterizan su expresión.

Al concentrar todos los rasgos vinculados al proceso de habla, nos proporciona una sustancial información sobre el sujeto enunciante, y de ahí que una de las funciones fundamentales del diálogo directo sea la de caracterizar al personaje que habla.

Esta caracterización se produce en dos sentidos: en pri-

mer lugar, porque las palabras del personaje constituyen la expresión de sus propias opiniones y vivencias, o el testimonio de lo que sus sentidos captan; en segundo lugar, porque el modo de hablar del personaje informa sobre su origen, nivel cultural o procedencia social.

En *El árbol de la ciencia* se puede distinguir entre un tipo de diálogo vivo y coloquial, que por su tono recuerda una conversación verdadera, y otro tipo de diálogo fuertemente intelectualizado, que pone su énfasis en las ideas e incluye generalizaciones y divagaciones sobre temas diversos.

En los diálogos coloquiales, Baroja traza cuidadosamente las diferencias entre los personajes, tratando de adecuar su lenguaje a cada tipo. Los datos caracterológicos proceden, no sólo de lo que el personaje dice, sino también de la forma de decirlo, del tono empleado y de los gestos o actitudes de cada uno; por otra parte, determinados hábitos lingüísticos informan sobre la extracción del personaje o su pertenencia a un medio social concreto.

Así, Manolo el Chafandín se expresa en un tono petulante y agresivo, que refleja la chulería del habla madrileña de los bajos fondos («—A mí ningún pollo neque me toma el pelo—», p. 113); la pedantería y alambicamiento de los bohemios se manifiesta en sus expresiones vacías y grandilocuentes y en su tono melodramático y afectado («—Adiós, Rafael. ¡Tú eras un poeta! ¡Tú eras un genio! ¡Así moriré yo también! ¡En la miseria!, porque yo soy un bohemio y no venderé nunca mi conciencia. No», p. 299); Don Blas Carreño, el hidalgo acomodado de Alcolea, y su discípulo, el pianista del casino, que viven al margen de la realidad, en plena mentira y arbitrariedad, usan un lenguaje libresco y arcaizante, muy acorde con su propia actitud vital («—Este mi señor Don Blas, querido y agareno amigo, ha tenido la dignación de presentarme a su merced como un hijo predilecto de Euterpe; pero no soy, aunque me pesa, y su merced lo habrá podido comprobar con el arrayán de su buen juicio, más que un pobre cuanto humilde aficionado al trato de las musas, que labora con estas sus torpes manos en amenizar las veladas de

los socios en las frigidísimas noches del helado invierno», p. 232); el habla desenvuelta de Lulú, sus salidas ingeniosas y espontáneas y su tono callejero reflejan la franqueza de su carácter y el desenfado inicial de su vida («Valiente tía cerda»..., «—¿Pues qué es, sino una alcahueta o algo peor?, p. 100; —De pira ¿eh? Es usted un pirantón, don Cleto..., p. 122) ¹.

La preocupación por encontrar la expresión más adecuada para cada personaje se manifiesta ya en los primeros escritos del autor. Los diálogos cuidadosamente elaborados y con algunos toques costumbristas aparecen en la mayor parte de los cuentos que se incluyen en *Vidas sombrías* (1900), en los que Baroja trata de revelar y distinguir a cada tipo por sus hábitos y modales lingüísticos; en ellos aparecen también los párrafos muy breves, el léxico popular y los frecuentes rasgos humorísticos.

No sucede así en los diálogos de carácter expositivo y tono intelectualizado, en los que disminuye el número de interlocutores, su nivel cultural se eleva y la diferencia entre sus modos de expresión se vuelve cada vez más tenue.

Es muy difícil encontrar una obra de Baroja en la que no se dedique una parte más o menos considerable de la misma a la meditación. Sus personajes más representativos (Fernando Ossorio, de *Camino de perfección*, Luis Murguía, de *La sensualidad pervertida*, Andrés Hurtado, de *El árbol de la ciencia*, José Larrañaga, de *Agonías de nuestro tiempo*) tienen, al menos, dos rasgos en común: son excelentes conversadores y son hombres esencialmente solitarios. Cuando están entre la gente —y tal vez pueda reconocerse en ello la actitud del propio Baroja—, hablan y observan; cuando están solos, reflexionan sobre lo que han visto y oído, tratando de sacar sus propias conclusiones para llegar a una mejor comprensión del hombre, de la vida y de la realidad que les rodea.

De la observación y la reflexión surge el deseo de comentar. También es muy difícil encontrar una novela de Ba-

(1) Citamos por la edición de Caro Raggio, Madrid, 1973.

roja en la que no aparezca al menos un personaje cuya función sea, fundamentalmente, la de servir de interlocutor al protagonista para contribuir a clarificar, desde su punto de vista, los conflictos del mismo (Pepita, Soledad y Olsen, en *El gran torbellino del mundo*, la hermana de César, Alzugaray y Kennedy, en *César o nada*, Polentinos y el padre Escolapio, en *Camino de perfección*, etc.).

En *El árbol de la ciencia*, Iturrioz es uno de estos personajes que aparece definido más bien por lo que dice que por lo que hace («...era una de las pocas personas con quien se podía conversar acerca de puntos trascendentales», p. 127); su presencia condiciona, inevitablemente, la aparición de estos diálogos fríos y cerebrales en los que se trata de llegar a una concepción lógica del universo y a una comprensión racional de la vida humana.

Las conversaciones que Andrés Hurtado y su tío sostienen en el capítulo IX de la segunda parte, los cinco capítulos incluidos en la cuarta parte y el primer capítulo de las partes sexta y séptima adquieren con demasiada frecuencia un tono expositivo, que recuerda el estilo utilizado por Baroja en sus trabajos teóricos y de erudición sobre historia o sobre crítica literaria. El diálogo pierde en viveza y naturalidad y la conversación adquiere un aire de ensayo, pero interesa porque invita al lector a reflexionar sobre los problemas expuestos y a identificarse con las inquietudes del protagonista, que adquieren una dimensión universal en cuanto que afectan al hombre de todos los tiempos.

Así, mientras que las partes primera y segunda de la novela constituyen un claro exponente de la crueldad universal, plasmada en la historia de pequeñas vidas cotidianas, como las de Manolo el Chafandín, el Tío Miserias, Don Cleto, Doña Virginia, las gentes del hospital, etc., con sus preocupaciones insignificantes y sus pequeños incidentes, en el capítulo IX de la segunda parte, Iturrioz y su sobrino discuten en términos lógicos sobre la posibilidad de hallar un principio racional convincente que de coherencia, sentido y finalidad a la vida humana, vida que Iturrioz acierta a definir como «una

lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando los unos a los otros», p. 128.

Esta tendencia al ensayo revela, además, el fondo ético que preside el quehacer literario de Baroja y que constituye un componente tan importante en sus novelas como lo pueda ser el de la acción, la anécdota o la aventura.

La preocupación ética no ha de entenderse aquí como sinónimo de afán didáctico-moralizante o de valoración moral de la conducta humana, sino como una invitación al análisis y a la reflexión².

Por otra parte, el fondo ético no se identifica con la defensa de la moral convencional, contra la que Baroja se ha rebelado constantemente, sino que se entiende, en líneas generales, como un acuerdo sumamente flexible con los principios de la vida y de la naturaleza:

«...yo creo que, para la moral, se puede tomar como norma la vida misma. Debemos decir lógicamente: «Todo lo que favorece la vida es bueno; todo lo que la dificulta es malo.»»

La dama errante. Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 62.

En definitiva, y a la vista de los rasgos que definen los diferentes tipos de diálogo que distinguíamos al comienzo de nuestro estudio, parece conveniente admitir que la función caracterizadora que en un principio atribuimos al discurso directo del personaje difiere considerablemente según el nivel cultural de los interlocutores y según el tono y el tema de la conversación.

En los diálogos coloquiales la información sobre el personaje procede tanto de lo que dice como de la forma de decirlo; las diferencias sociales, culturales, ideológicas, etc., se

(2) (La ética) «no pretende ser una valoración, sino que se contenta con ser una explicación. Antes, el moralizar tenía dos formas: el elogio y el vituperio; hoy no puede tener más que una: el análisis». *La dama errante*, ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 62.

acentúan notablemente y se plasman, también, en su forma de hablar.

En los diálogos con carácter expositivo, las palabras del personaje informan sobre su carácter en cuanto que constituyen la expresión de sus pensamientos, de sus inquietudes y de sus frustraciones íntimas pero se actualizan en menor grado los aspectos subjetivos del lenguaje.

Por otra parte, mientras que estos diálogos se caracterizan por su continuidad expositiva, por su considerable extensión (p.p. 128-133, p.p. 166-193, p.p. 259-264 y p.p. 309-312) y por su coherencia temática, los diálogos coloquiales se caracterizan por su fragmentarismo.

Esta tendencia al fragmentarismo se manifiesta, formalmente, en el empleo de párrafos muy cortos y en el uso de frases breves e incisivas, a menudo, entrecortadas y, a veces, incluso, reducidas a expresiones monosilábicas o casi monosilábicas:

«—¿Andrés no quiere venir?

—No. Está trabajando.

—Tu marido es un erizo.

—Bueno. Dejadle.»

(p. 317).

Temáticamente tampoco se aprecia una continuidad en la exposición: la conversación fluye de una forma natural, interrumpiéndose cuando a alguno de los interlocutores se le ocurre algo relacionado de forma más o menos directa con el tema tratado.

De ahí, que los diálogos coloquiales típicamente barojianos aparezcan salpicados de recuerdos, de comentarios marginales, de anécdotas variadas o de noticias curiosas, que le confieren una especial amenidad y viveza.

Si en la tendencia al ensayo se advierte el deseo de Baroja de crear una obra que no sea válida sólo estéticamente, en el gusto por la anécdota y por la conversación de todos

los días advertimos el afán de interesar al lector, de entretener y de llegar a un público amplio...

El don de la amenidad ha sido uno de los aspectos que Baroja ha valorado con más insistencia en su forma de concebir y de acercarse a la literatura y uno de los fines más conscientemente perseguidos por el autor. La pretensión de «hacer la novela poco aburrida» (*Las horas solitarias*, O.C. V, p. 253) concuerda con la elección de personajes y temas cotidianos —no hay héroes ni grandes hazañas, sino el deseo de retratar al hombre medio, con sus pequeños problemas de cada día— y con la utilización de un lenguaje claro y sencillo, con muy pocas metáforas y con comparaciones tomadas de la realidad de cada día.

Baroja se aleja intencionadamente de un lenguaje colorista y llamativo, en el que la forma pueda llegar a prevalecer sobre el fondo, y se esfuerza en conseguir un estilo sobrio, en el que la palabra no consigue desviar la atención del asunto; este acercamiento a una «prosa gris», deliberadamente llana, se consume, a nuestro juicio, a partir de *La lucha por la vida* en la que el autor ve convertido en realidad el ideal, expresado en *La caverna del humorismo* de «escribir con palabras esmeriladas y silenciosas, que no brillasen ni metiesen ruido al pronunciarlas» (OC: V, p. 439).

Con un mínimo de recursos lingüísticos, Baroja consigue decir exactamente lo que quiere, de una forma clara y precisa, y en ello radica, sin ninguna duda, la maestría de su estilo.

Resulta sorprendente que la crítica haya insistido con tanta frecuencia en el descuido y en la incorrección de los escritos barojianos.

Se ha dicho que Baroja escribe de una forma rápida y espontánea, que no acepta ningún tipo de norma que pueda coartar su libertad creadora, que se resiste a revisar y corregir sus escritos y que su estilo descuidado, rápido y, a veces,

brusco, no responde a propósito alguno³; se ha repetido hasta la saciedad aquella famosa anécdota en la que Ortega contaba las dudas del novelista sobre si había de decir «bajó de zapatillas», «bajó con zapatillas» o «bajó a zapatillas»⁴, olvidando que la duda de Baroja se produce, precisamente, porque está corrigiendo sus manuscritos y porque reflexiona sobre cuál ha de ser la expresión correcta y más adecuada.

Hoy, y después del trabajo de Biruté Cipliauskaitė⁵, está totalmente comprobado que Baroja revisaba y corregía sus escritos continuamente; su estilo llano y aparentemente descuidado aparece como fruto de una elaboración trabajosa y de una técnica muy pensada y deliberadamente perseguida.

La frecuencia con la que Baroja cede la palabra a sus personajes y el empeño con que se esfuerza en recoger sus propias peculiaridades lingüísticas, tratando de destacar el rasgo distintivo de cada individuo, constituye una prueba más de la preocupación por el lenguaje que el autor ha manifestado de forma constante.

El discurso directo, además de caracterizar e individualizar al personaje a través de sus propias manifestaciones, favorece la expresión sencilla y coloquial del lenguaje de la calle, siempre rápido, eficaz y desprovisto de toda retórica.

En el intento de buscar la expresión peculiar de cada hablante y de adecuarla a la situación y contexto sociocultural del mismo ha de reconocerse, por lo tanto, una deliberada actitud estética relacionada, en última instancia, con el afán de precisión y exactitud a que aspira Baroja.

MAGDALENA CUETO PÉREZ

(3) Vid., entre otros: AUB, Max, *Discurso de la novela española contemporánea*. Fondo de cultura económica, México, 1945, p. 63.

CHABAS, J., *Literatura española contemporánea*, Cultura La Habana, 1952, p. 88.

SALAVERRÍA, J. M., *Retratos*, ed. Calpe, Madrid, 1926, p. 185.

(4) ORTEGA Y GASSET, J., OC., II, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 78.

(5) *Baroja, un estilo*, Insula, Madrid, 1972, págs. 124 y ss.