

# Pío Baroja: anatomía del *hombre-circunstancia*

Juan Navarro de San Pío

El origen de *Meditaciones del Quijote* de Ortega se encuentra en un ensayo sobre la novela en Pío Baroja. Su obra permite a Ortega establecer una radiografía de la cultura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Baroja, al igual que Azorín, es “salvado” por Ortega al considerar el filósofo que estos literatos encarnan una nueva manera de ver las cosas (*modi res considerandi*), más allá del positivismo y el realismo. Si embargo, esa sensibilidad acabaría revelando su dimensión nihilista. De ahí que Ortega considere que los personajes barojianos, especialmente Andrés Hurtado, no logran trascender las circunstancias, no pudiendo realizar su proyecto vital.

*The origin of Ortega's Meditations on Quixote can be found in an essay on Pío Baroja's novel. His work allows Ortega to establish an overview of Spanish late 19th Century and early 20th Century culture. Baroja and Azorín are "saved" by Ortega to consider these writers embody a new way of seeing things (modi res considerandi), beyond positivism and realism. However, this sensibility would end up revealing its nihilistic dimension; that is why Ortega considers that Baroja's characters, especially Andrés Hurtado, are unable to transcend the circumstances, and eventually to carry out their life projects.*

Fecha de envío: 4 de abril de 2011  
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2011

Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz, adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?

P. Baroja, *El árbol de la ciencia*

Las meditaciones son como las raíces que va tendiendo nuestra alma sobre un paisaje. ¿Cómo elevar un árbol sobre una tierra sin raíces? Todo país, además de los puntos cardinales, necesita de una orientación moral. Y esas largas miradas de orientación son las meditaciones.

J. Ortega y Gasset, *Notas de trabajo*

Pío Baroja y Azorín fueron dos circunstancias esenciales en el proyecto orteguiano de las meditaciones o salvaciones. El origen de *Meditaciones del Quijote* de Ortega<sup>1</sup> no fue un análisis sobre la obra

cervantina, sino la reflexión estética en torno a la novelística barojiana y, concretamente, la actitud filosófica de Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia*. Hurtado se convierte así en el símbolo de esa “negación como sensibilidad” propia de la generación finisecular; encarna el determinismo del medio que acaba arruinando sus esperanzas transformadoras. Atrapado en su propia circunstancia, Hurtado renuncia a crear un paisaje propio. Ese desequilibrio barojiano es el que propicia la formulación filosófica del célebre principio orteguiano: *yo soy yo y mi circunstancia*. Sustentado en esta hipótesis interpretativa, este artículo considerará, en primer lugar, el diálogo de Ortega con Azorín y Baroja, evaluando diferencias y puntos de convergencia, para, después, centrar el análisis en la obra barojiana que, de acuerdo con la lectura orteguiana,

Juan Navarro de San Pío es profesor de filosofía en el IES Antonio Navarro Santafé de Villena (Alicante) y Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia. Recibió en 2007 el Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis sobre el pensamiento estético del joven Ortega y Gasset. Entre sus publicaciones cabe destacar artículos sobre Ortega, Azorín, Santayana y Wittgenstein.

#### Palabras clave:

- Pío Baroja
- Ortega y Gasset
- Azorín
- Circunstancia
- Paisaje
- Nihilismo

#### Keywords:

- Pío Baroja
- Ortega y Gasset
- Azorín
- Circumstance
- Landscape
- Nihilism

<sup>1</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Alianza Editorial, Madrid, 1998 (MQ). Por otro lado, los textos de Ortega serán generalmente citados, si no se indica lo contrario, por la edición de las *Obras Completas* de Alianza Editorial (Madrid, 1983), indicando, sucesivamente, el tomo y la página.

*Ortega encuentra en Baroja  
y Azorín atisbos, anticipaciones de  
esa “nueva manera  
de ver las cosas”*

tendrá en *El árbol de la ciencia* la más acabada y consecuente manifestación de los ideales estéticos y culturales del escritor vasco.

LA MIRADA INTERIOR Y LA MIRADA EXTERIOR. Pío Baroja y Azorín son dos de los escritores con los que dialoga Ortega en su pretensión de trazar un diagnóstico cultural y estético de la circunstancia española. Son “dos circunstancias nuestras” (I, 323), dirá Ortega en el prólogo de las MQ. El origen de este libro se encuentra en un ensayo sobre la novela en Baroja, una parte del cual es la llamada *Meditación primera* que cierra MQ. La obra de estos dos autores permite a Ortega establecer una radiografía de la cultura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y también fijar su propia posición intelectual. Es necesario destacar la importancia otorgada a la *salvación* de Azorín y Pío Baroja. Lleva razón Francisco J. Martín al recordar que Ortega no se molesta en “salvar” a Unamuno, al que no dedica ninguna meditación.<sup>2</sup>

Ortega reconoce en estos autores la emergencia de una nueva sensibilidad que rompe con el positivismo —en el ámbito de la ciencia y la filosofía— y con el realismo —en el terreno del arte— del XIX. No obstante, para Ortega, dicha sensibilidad no llega a desarrollarse plenamente en Baroja y Azorín. Encuentra en ellos atisbos, anticipaciones de esa “nueva manera de ver las cosas”. Son, en cierta manera, precursores de la nueva perspectiva que Ortega desarrolla en *El Espectador*. Pues, desde la óptica histórica y generacional de Ortega, estos dos literatos pertenecen a esa generación fronteriza que no solo marca el tránsito entre dos siglos, sino también entre dos sensibilidades. Es precisamente esa condición fronteriza y anticipatoria de sus obras lo que motiva el interés de Ortega.

En las novelas de Azorín y Baroja se pone de manifiesto la relación de sus personajes con el medio decadente donde viven. El paisaje y el medio son elementos centrales que determinan la acción y el modo de ser de sus personajes. Hay en ellos una pretensión de trascender el determinismo, de superar el nihilismo y la resignación del individuo ante un medio inerte que le imposibilita desarrollar una auténtica formación científica y cultural. Pero esa voluntad termina sucumbiendo, anulada por el medio. Schopenhauer y Darwin se imponen a Nietzsche, el nihilismo pasivo al nihilismo activo,

la adaptación a la rebeldía y transformación. Por eso, según Ortega, los escritores de dicha generación poseen una “sensibilidad negativa”, representan “la negación como sensibilidad” (IX, 497).

Analizando los personajes de las novelas de Azorín y Baroja, puede reconocerse esa sensibilidad negativa de la que habla Ortega. El personaje característico de la novela azoriniana suele ser un espectador contemplativo y resignado que renuncia a transformar el medio, mientras que el personaje prototípico de la novela barojiana acostumbra a ser el vagabundo y el aventurero, aquellos individuos que viven en los márgenes de la sociedad, en actitud permanente de búsqueda, sin meta ni orientación alguna. Si Azorín representa el modelo de vida contemplativa, el vivir *dentro de sí*, Baroja es el polo opuesto: la vida de acción, el vivir *fuera de sí*. Para Ortega, “en ese *estar fuera de sí* consiste precisamente el vivir espontáneo, el ser”, mientras que “al *estar dentro de sí*, el hombre deja de vivir y de ser y se encuentra frente a frente con el lívido espectro de sí mismo” (II, 82).

Teniendo en cuenta, por tanto, la diferenciación orteguiana entre vida de acción y vida contemplativa, resulta evidente que en Azorín predomina esta última: “Es un arte maravilloso, pero enfermizo, que tiende a construir recintos herméticos”. En Baroja, en cambio, todo es exterior, el mundo que construye carece de interioridad: “Son libros sin cámara, sin interior, donde no encontramos más que poros” (II, 97). Por tanto, en la literatura de Azorín y de Pío Baroja reconoce Ortega los dos tipos de miradas esenciales en los que aprende a vivir el individuo: la *mirada interior* y la *mirada exterior*.<sup>3</sup> Se contraponen así una mirada interior que contempla *hacia dentro* el mundo circundante, y una mirada exterior que lo ve *hacia fuera*:

A veces se abre en nuestra intimidad un manantial de deleitables recuerdos. Entonces nos parece que nos cerramos al mundo exterior, y recogiéndonos sobre nosotros mismos, permanecemos atentos al íntimo hontanar, degustando ensimismados el trémulo brotar de las frugantes reminiscencias. Esta actitud es la concentración hacia dentro. Si de pronto suenan unos pistoletazos en la calle, salimos de la inmersión en nosotros mismos, emergemos al mundo exterior, y asomándonos al balcón, ponemos, como suele decirse, los cinco sentidos, toda la atención, en el hecho que acontece en la rúa. Esta es la concentración hacia fuera (‘Musicalia’ [1921], II, 243).

En última instancia, critica Ortega la unilateralidad del *hombre de acción* (Pío Baroja) y del *hombre contemplativo* (Azorín), la insuficiencia de una vida fundada exclusivamente en la exterioridad sensible o en la interioridad inteligible. La síntesis, la integración entre *sensuales* y *me-*

<sup>2</sup> “Quizá haya sido una suerte de deformación profesional por parte de los profesionales de la filosofía que ha llevado a privilegiar la relación Unamuno-Ortega sobre otras aparentemente más ‘literarias’”, F.-J. MARTÍN, ‘Hacer concepto. Meditaciones del Quijote y filosofía española’, *Revista de Occidente*, nº 288, mayo de 2005, pp. 91-92.

<sup>3</sup> En un artículo de 1912, ‘Pío Baroja’, publicado en *El porvenir castellano*, Antonio Machado contraponen, en unos términos muy similares a los empleados por Ortega, los rasgos que definen la literatura de Azorín y Pío Baroja. Cf. A. MACHADO, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, pp. 302-303. “Azorín, dijimos, tiene una visión serena y apolínea del mundo, aun cuando describa el tumulto, la lucha, el movimiento, lo hace por instantáneas sucesivas y discontinuas; Baroja es el pintor del movimiento, de la acción, de la vida. Tiene Azorín una tendencia al éxtasis y Baroja una tendencia al vértigo. Como nadie os describirá Azorín una plaza vieja en un poblachón de Castilla, un jardín abandonado. Baroja os hablará siempre de un viandante, aventurero, inquieto, insaciable, nunca saciado de correr el mundo y de encontrar en todas partes la misma desilusión, idéntico hastío... Para Azorín lo esencial es el paisaje; para Baroja el hombre. Ambos tienen de común a la realidad española”.

ditadores, la encontrará Ortega en la obra de Cervantes y de Goethe: la sensualidad del concepto y el pensamiento de la mirada, respectivamente. Para Ortega, el autor de *Poesía y verdad* consigue desplegar un pensamiento visual: el “ver goethiano es más bien un pensar con los ojos” (I, 348). Mientras que el autor del *Quijote* representará la posibilidad de forjar un modelo estético y cultural al que denominará *manera cervantina de acercarse a las cosas*, donde se funden la idealidad del concepto y la materialidad de la impresión, la profundidad interior y la superficie exterior:

Ortega desconfía... tanto de los héroes de la acción [Baroja] como de la contemplación [Azorín] españoles. Pero hay también otra clase de héroes, más apasionada, la cervantina, más serena, la goethiana, la de los héroes del conocimiento. Cervantes y Goethe, lo español y lo germánico. Cada uno de ellos es ya una síntesis, una raza híbrida con desigual predominio de los genes de la impresión y el concepto: Goethe es el pensar con los ojos y Cervantes la sensualidad del concepto.<sup>4</sup>

Por el contrario, Azorín y Pío Baroja representan un mundo escindido en su dimensión interior —en el caso del primero— y exterior —en el del segundo—. Domina en ambos el *hombre-circunstancia*, el hombre modelado por su circunstancia, por una atmósfera paralizante, la cual le impide llegar a ser él mismo, sin poder descubrir ni desarrollar su propia vocación vital. Este *hombre-circunstancia* se encuentra desorientado y perdido en un medio extraño que no siente como propio, pero que llega a determinar su modo de ser. Por eso es un hombre *depaysé* que carece de un paisaje en el cual reconocerse y donde poder desarrollar su vocación. El hombre *depaysé* se muestra incapaz de superar el determinismo ambiental y crear un paisaje cultural. La fidelidad a sí mismo implica también una fidelidad al paisaje que nos rodea, o lo que es lo mismo, reconocer que “no hay un yo sin un paisaje”.<sup>5</sup>

El prurito de sinceridad que hemos notado en Baroja es, por lo pronto, el síntoma de haber triunfado, dentro de él, el hombre-circunstancia sobre el hombre que supera las circunstancias (MQ, 134).

ORTEGA ANTE LA ENCRUCIJADA BAROJIANA. Las reflexiones de Ortega en torno a la figura de Pío Baroja se encuentran en diversos lugares de la obra orteguiana. En 1912 aparece un artículo en *La Prensa* de Buenos Aires titulado ‘Un libro de Pío Baroja’, que es una inicial reseña de *El árbol de la ciencia*. En el primer volumen de *El Espectador* (1916) apareció el ensayo ‘Ideas sobre Pío Baroja’. En la edición de 1928, el autor decidió incluir

*Domina en ambos  
el hombre-circunstancia, el hombre  
modelado por su circunstancia,  
por una atmósfera paralizante,  
la cual le impide llegar  
a ser él mismo*

un apéndice al ensayo ya publicado: ‘Una primera vista sobre Pío Baroja’. Más tarde, en 1960, se descubrió que este texto no era sino la parte final de un escrito más extenso sobre la novelística barojiana que llevaba por título ‘Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa’, que fue, como se ha indicado, el auténtico punto de partida del proyecto de MQ.

En el prólogo de esta obra señala Ortega las razones que le hacen considerar a Pío Baroja un autor esencial para comprender la nueva “sensibilidad negativa” que emerge en la literatura española de comienzos del siglo XX. Aunque la aproximación a su figura será, en algunos casos, ocasión o pretexto para abordar reflexiones mucho más amplias que constituyen el trasfondo de buena parte de las preocupaciones intelectuales expuestas en los ensayos de MQ y *El Espectador*. De ahí el valor de “encrucijada” estética y cultural que posee la obra del escritor vasco: “En Pío Baroja tendremos que meditar sobre la felicidad y sobre la ‘acción’; en realidad, tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada” (I, 325).

EL FONDO INSOBORNABLE. En ‘Ideas sobre Pío Baroja’, Ortega reflexiona sobre Baroja a partir de su novela *Los recursos de la astucia* (tomo V de *Memorias de un hombre de acción*). Dedicó el ensayo a todos aquellos jóvenes españoles que “viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante” y que ofrecen todavía resistencia ante “la abyección y la oquedad de la vida española” (II, 69).<sup>6</sup> Narra Baroja en esta novela, y en toda la serie de la que forma parte, las aventuras de su tío Eugenio Aviraneta. Lo cual hace pensar, dice Ortega, que la acción pertenece a su tío y la memoria al sobrino, habiendo entre ambos una perfecta coincidencia entre el estilo literario de Baroja y la vida de Aviraneta, aunque sin olvidar que, en el fondo, “Baroja se dedica desde su rincón a soñar la vida de un hombre de acción” (II, 90).

Se detiene Ortega en analizar la figura del vagabundo en la literatura de Baroja, aquellos personajes “errabundos e indóciles” que transitan por sus páginas, seres marginales e inadaptados a las formas establecidas del medio y de la sociedad. Aunque en la práctica esas vidas son fracasos que no conocen el éxito ni el reconocimiento social, sin embargo, en un sentido moral y sentimental,

4 J.-L. MOLINUEVO, *Para leer a Ortega*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 86.

5 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Temas del Escorial’, *Notas de andar y ver*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 50.

6 En un breve texto de presentación que antecede a ‘Ideas sobre Pío Baroja’, Ortega dedica el ensayo a los jóvenes que ofrecen resistencia al medio, salvaguardando una parte de sí mismo -su “fondo insobornable”- de su influjo corruptor y disgregador: “A esos muchachos díscolos e independientes, resueltos a no evaporarse en la ambiente impureza, dedico este ensayo, donde se habla de un hombre libre y puro que no quiere servir a nadie ni pedir a nadie nada” (II, 69).

pueden ser consideradas modelos de una “vida ascendente”. Esta ambivalencia en la que se mueven el vagabundo, el inadaptado, le lleva a preguntarse qué significa el éxito social. Tener éxito supone muchas veces ser un individuo eficaz y útil en la medida en que se desempeña una función dentro del engranaje social: alguien integrado y adaptado a la dinámica social con independencia de la dirección que esta pueda tomar.

En este espacio se mueve el “hombre medio” u “hombre trivial”, anticipando ya la futura temática orteguiana del hombre masa: “El hombre medio piensa, cree y estima precisamente aquello que no se ve obligado a pensar, creer y estimar por sí mismo en esfuerzo original” (II, 83). Un hombre, por tanto, cuya heteronomía intelectual y moral se manifiesta en su voluntad de adaptación al medio existente.

Baroja es para Ortega un modelo de independencia y sinceridad: no acepta ningún tipo de convención política, social o artística. Vive y escribe a contracorriente, manteniendo una lealtad consigo mismo: “Siempre dirá lo que siente y sentirá lo que vive — porque no vive al servicio y domesticidad de nada que no sea su vida misma, ni siquiera el arte o la ciencia o la justicia”. Esta fidelidad a sí mismo, a ese *fondo insobornable*, representa una actitud próxima al nihilismo: “Llámeselo esto, si se quiere, nihilismo; pero entonces es nihilismo la actitud sublime: sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir” (II, 101). Ese fondo insobornable define, para Ortega, el “yo profundo” (Bergson) frente al “yo convencional”.

Ortega no niega el valor de la utilidad, lo que critica es el reduccionismo funcionalista que entiende y juzga la vida de una persona y de una sociedad teniendo por referente único dicho valor. De ahí que uno de los principales rasgos definitorios de *El Espectador* sea su rechazo al utilitarismo y al positivismo en cuanto ideologías políticas, morales y artísticas. Considera que comienza a germinar en el alma europea “una nueva manera de sentir” que supone una ruptura con el clima cultural dominante durante el siglo XIX. Por eso, Baroja es un “adelantado o precursor de esa sensibilidad” nueva que comienza a vislumbrarse en el horizonte. Esto hace augurar en su obra, según Ortega, “a pesar de los graves defectos que veo en ella, mejor porvenir que presente” (II, 72).

El personaje del vagabundo “no se deja modelar por las imposiciones del medio”, es un inadaptado exigente e inquieto que opta por la fidelidad a sí mismo y apela a su “fondo insobornable”. Lo que persigue Baroja es el dinamismo, el esfuerzo e ímpetu del espíritu. Pero no se contenta con esa simple huida y distanciamiento propio del vagabundo; su aspiración es hacer aventureros a sus personajes.

VIDA CONTEMPLATIVA Y VIDA DE ACCIÓN. Es esta oposición entre acción y contemplación la que Ortega reconoce en las novelas de Baroja, llegando a dar incluso una incompatibilidad entre ambas actitudes, la del *vivir* y la del *sentirse vivir* (II, 82). A esa incompatibilidad añade Ortega la desproporción entre el extremo “ser potencial” y el escaso “ser actual” que destilan los personajes barojianos, y en cuyo desajuste radica la infelicidad que padecen.

Desde este punto de vista, el (anti)héroe barojiano solo es capaz de concebir la felicidad como el *estar fuera de sí*, una huida sin rumbo ni orientación alguna que adquiere la forma de la acción como ideal. En este sentido, para Baroja el modelo del “hombre sano y fuerte” es el de la acción por la acción. Aunque Ortega entiende que no es tanto acción como aventura lo que mueve a sus personajes novelescos; pues, mientras la primera concibe el esfuerzo para imponer un “nuevo cariz a la realidad”, para el segundo este solo es “pretexto” o “resorte que dispara sus movimientos” (II, 92). Ante la ausencia de sentido que le rodea, busca el aventurero un “alma virtual” desde la que vivir, sin pasado que recordar ni futuro que esperar, instalado en un presente inmóvil cargado de aventura que focaliza su atención. Como dice Simmel, la aventura es una isla, un fragmento vivencial autónomo y desligado de la vida como totalidad.<sup>7</sup> Un episodio que, sin embargo, puede teñir idealmente de sentido a la vida entera: “La aventura da una ficción de sentido a la vida” (II, 93).

Ortega reconoce en una nota a pie la influencia del ensayo de Simmel sobre la aventura. La oposición acción-contemplación en términos de vivir *fuera de sí* y vivir *dentro de sí*, respectivamente, puede haber sido tomada del análisis del ensayista alemán de la figura del aventurero, quien vive:

[En] su aquí y ahora; siente toda la fuerza de la corriente de la vida, sobre todo en la circunstancia puntual de la vivencia desgajada del curso normal de las cosas, a la que, no obstante, une un nervio con el corazón de la vida. Todo este salirse-de-sí de la vida, este distanciamiento y oposición de los elementos penetrados por ella, solo puede nutrirse del exceso y arrogancia de la vida tal y como se da en la aventura, en el romanticismo, en la juventud.

A esta idea del *salirse-de-sí de la vida*, propia de la juventud aventurera, contraponen Simmel la imagen de una vejez contemplativa en la que prevalece una interioridad reflexiva:

A la vejez, en cambio, si posee una actitud característica, valiosa y concentrada, le cuadra el ánimo histórico. Este puede ampliarse hasta devenir visión del mundo o puede limitar su in-

<sup>7</sup> “Es como una isla en la vida — escribe Simmel —, cuyo comienzo y final vienen determinados por sus propias fuerzas configuradoras y no, como en el caso de un continente, también por la de sus antecesores y sucesores... Su atmósfera, como hemos visto, es la de un presente incondicional, el desbordamiento del proceso vital en un punto que tiene ni pasado ni futuro”. G. SIMMEL, ‘La aventura’, *Sobre la aventura*, Península, Barcelona, 2001, pp. 20 y 35-36.

terés al pasado inmediato propio, pero en todo caso le cuadra en su objetividad y su reflexividad retrospectiva la imagen de los contenidos de la vida, de los que ha desaparecido de la propia vida (*Ibid.*, p. 35).

Para Ortega, las aventuras de los personajes barojianos resbalan ante la mirada del lector sin suscitar en él *espesor sentimental*. Los acontecimientos se suceden atropelladamente, sin plan ni organización, sujetos a un azar y a una contingencia sin fin, pero no llegan a reverberar sentimentalmente dentro del lector: “Cuanto acaece es externo a nosotros, no acaece en nosotros, sino en un plano de dos dimensiones, como la pantalla del cinematógrafo. Es un acontecer superficial”. Falta profundidad emocional, pues, según Ortega, los sucesos gozan de “doble existencia: una fuera, en la superficie de la vida; otra dentro, en la perspectiva emocionada de nuestro corazón” (II, 96).

Al igual que en la realidad busca Ortega una integración de estos dos planos, también la verdad del hombre, su autenticidad, estriba “en la correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu, en la perfecta adecuación entre lo externo y lo íntimo” (II, 85). O expresado de otra manera, citando Ortega a Goethe: “Nada hay dentro, nada hay fuera; / lo que hay dentro eso hay fuera”.<sup>8</sup>

Esa correspondencia ha de darse entre la vida contemplativa y la vida de acción, entre el vivir *dentro de sí* y el vivir *fuera de sí*. Este es el ideal que persigue *El Espectador*, buscando un equilibrio entre la praxis y la teoría, entre la vida y la cultura. De esta manera, la dualidad entre vida y contemplación,<sup>9</sup> que en Azorín, Baroja y Unamuno se manifiesta como conflicto y contradicción que deviene trágica disyuntiva, aparece en Ortega como un perseverante esfuerzo de equilibrio e integración.

Al contrario que Azorín, Baroja resuelve ese conflicto existencial que le atormenta optando por la acción y la vida exterior en vez de por la interioridad contemplativa y estática:

Yo, queriendo, o sin querer, soy un tanto dionisíaco... Este fondo dionisíaco me impulsa al amor por la acción, al dinamismo, al drama. La tendencia turbulenta me impide el ser un contemplador tranquilo y, al no serlo, tengo, inconscientemente, que deformar las cosas que

*Los personajes de Baroja se resisten a adaptarse al medio, pero su acción no llega a traducirse nunca en una transformación social del entorno*

veo, por el deseo de apoderarme de ellas, por el instinto de posesión, contrario al de contemplación.<sup>10</sup>

Echa en falta Ortega un mayor equilibrio entre acción y contemplación en la obra barojiana: “El primer mandamiento del artista, del pensador es mirar, mirar bien el mundo en torno. Este imperativo de contemplación, o *amor intellectualis*, basta a distinguir la moral del Espectador de la que establecen los activistas, no obstante sus múltiples coincidencias” (II, 98).

Los personajes de Baroja se resisten a adaptarse al medio, pero su acción no llega a traducirse nunca en una transformación social del entorno. Se trata de personajes fracasados ante una circunstancia social y cultural desfavorable, que les aboca a la resistencia pasiva. El pensamiento barojiano expresa un modo de ver el mundo próximo a un escepticismo nihilista y anárquico: “Mi anarquismo era un anarquismo schopenhaueriano y agnóstico, que se hubiera podido resumir en dos frases: no creer, no afirmar”,<sup>11</sup> escribió sobre sí mismo el novelista vasco.

Ortega reconoce ese heroísmo nihilista del personaje barojiano, aunque ello le resulta insuficiente. Hace falta además una transformación de ese medio, *reabsorber la circunstancia*, es decir, convertir el *medio* determinista en *paisaje* posibilitante. Por tanto, el estado de desorientación propio de los personajes barojianos representa para Ortega el modelo de hombre que ha perdido la capacidad de dialogar con su entorno: hombre *depaysé*. Un hombre sin un paisaje, sin una circunstancia propia a través de la cual orientar y determinar su vida.

Tampoco el protagonista de *Camino de perfección* (1902), Fernando Ossorio, encuentra un lugar definitivo donde establecerse. Su vida es una continua búsqueda sin una meta determinada. Y aunque viajando, descubriendo nuevos lugares, persigue encontrarse a sí mismo, sin embargo, su permanente estado de tránsito da la sensación de ser una huida de sí mismo, un alejamiento y distanciamiento de sí. Al final Ossorio encuentra el sosiego en la naturaleza, pero también en la vida convencional y acomodada a la que se oponía y criticaba. Del mismo modo que en *El mundo es así* (1912), donde un personaje declara: “Sí, soy un vagabundo sin raíces en ninguna parte. Mi tendencia ha sido siempre huir y destruir”.<sup>12</sup>

El vagabundo es un idealista porque no encontrando una realidad en la que proyectar y realizar su anhelo, persiste en su empeño quijotesco de búsqueda. El imperativo que rige la vida de Aviraneta es una muestra de esa orientación idealista: “Si Aviraneta hubiera sido filósofo y hubiera intentado postular su ley moral, la hubiera formulado así: obra de modo que tus actos concuerden

8 La obra de Goethe refleja la armonía entre naturaleza y espíritu, el equilibrio entre la verdad objetiva y la belleza subjetiva: “no hay nada fuera de nosotros que no esté al mismo tiempo en nuestro interior”. J.-P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, ed. y trad. de R. Sala Rose, Acatilado, Barcelona, 2006, p. 272.

9 Ortega anuncia en una nota a pie la futura publicación de un ensayo que habría de llevar por título *Acción y contemplación* del que, por el momento, no se ha encontrado ningún manuscrito: “Véase el ensayo *Acción y contemplación*, que en números próximos publicará *El Espectador*”. No figura dicha nota en las *Obras Completas*; aparece en el volumen *Ensayos sobre la Generación del 98 y otros escritores contemporáneos*, p. 110.

10 P. BAROJA, *Obras Completas* (OC), Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, tomo II, p. 229.

11 P. BAROJA, ‘La formación psicológica de un escritor’ (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), OC, tomo V, p. 891.

12 P. BAROJA, *El mundo es así*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 223.

*Según Ortega, la tradición heredada del siglo XIX olvidó que “la felicidad es una dimensión de la cultura”.*

y parezcan dimanar lógicamente de la figura ideal que te has formado de ti mismo”.<sup>13</sup>

También Don Quijote representa, para Andrés Hurtado, un referente vital de la fuerza y la perseverancia de la voluntad: “Don Quijote, a quien Cervantes quiso dar un sentido negativo, es un símbolo de afirmación de la vida. Don Quijote vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros”. La ficción y el ideal son condiciones necesarias para afirmar la vida. De lo que se trata, en definitiva, es de determinar “la cantidad de mentira que es necesaria para la vida”.<sup>14</sup>

Por eso Ortega se distancia del vitalismo de tintes irracionistas que respiran algunos de sus personajes. En *El tablado de Arlequín*, Baroja define esta actitud: “Yo creo posible un renacimiento, no en la ciencia ni en el arte, sino en la vida”.<sup>15</sup> Esta frase, citada por Ortega, le permite posicionarse frente al primado unilateral de la vida, apostando también por el renacimiento de la ciencia y el arte, de la cultura, en definitiva. Frente a la disyunción, la integración: cultura y vida, razón y vida. Frente al idealismo quijotesco, el idealismo cervantino.

*LA LUCHA POR LA VIDA.* En *Aurora roja* (1906), la novela que cierra la trilogía de ‘La lucha por la vida’, es reconocible el fuerte impulso anarquista y darwinista que dirige a los personajes barojianos:

¡Créeme! En el fondo no hay más que un remedio. Y un remedio individual: la acción. Todos los animales, y el hombre no es más que uno de ellos, se encuentran en un estado permanente de lucha... La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la vida estática en dinámica; este es el problema. La lucha siempre, hasta el último momento, ¿por qué? Por cualquier cosa.<sup>16</sup>

Los personajes de Baroja se rebelan ante su medio, niegan las leyes, costumbres y prejuicios que constituyen el entramado de la sociedad. Se oponen frontalmente a la tradición y a los valores establecidos, sean estos artísticos, filosóficos o religiosos. El único principio válido es la vida:

No hay que respetar nada, no hay que aceptar tradiciones que tanto pesan y entristecen. Hay que olvidar para siempre los nombres de los

teólogos, de los poetas, de todos los filósofos, de todos los apóstoles, de todos los mixtificadores que nos han entristecido la vida sometién-dola a una moral absurda. Tenemos que inmoralizarnos. El tiempo de la escuela ha pasado ya; ahora hay que vivir (*Ibid.*; citado también por Ortega [II, 86-87]).

Solo cabe entonces someterse al imperativo darwinista de la lucha por la existencia: “No creo que haya nada tan hermosamente expresado como esta teoría de Darwin a la que denominó él, con una brutalidad shakesperiana, *struggle for life*; lucha por la vida” (*Ibid.*; citado también por Ortega [II, 86]). En *Camino de perfección*, Fernando Ossorio también llega a la misma conclusión darwiniana. La apuesta por la vida no deja lugar ni a la contemplación, ni a la reflexión: “¡Qué bárbara lucha por la vida! ¿Pero para qué pensar en ella? Si la muerte es depósito, fuente manantial de vida, ¿a qué lamentar la existencia de la muerte? No, no hay que lamentar nada. Vivir y vivir... esa es la cuestión”.<sup>17</sup>

La cultura auténtica ha de proporcionar también felicidad a los individuos: “Una cultura contra la cual puede lanzarse el gran argumento *ad hominem* de que no nos hace felices es una cultura incompleta” (II, 89). Según Ortega, la tradición heredada del siglo XIX olvidó que “la felicidad es una dimensión de la cultura”. Era una cultura enferma y decadente que solo era capaz de percibir lo distante (“cultura prósbita”), sin prestar atención a lo inmediato y circunstancial de la vida.

*LA NEGACIÓN COMO SENSIBILIDAD.* La novela de Baroja *El árbol de la ciencia* aparece en 1911, tres años antes de MQ. En la relación manuscrita del inicial proyecto de las meditaciones, la de ‘Pío Baroja: anatomía del alma dispersa’ ocupaba el primer lugar. De hecho, el artículo ‘Un libro de Pío Baroja’ (1912) sobre *El árbol de la ciencia* cuenta con párrafos idénticos a los que aparecen en ‘Anatomía de un alma dispersa’.

“Había en él algo de precursor”. Como recuerda Ortega, con estas palabras concluye Baroja su novela. Pero, precursor ¿de qué? ¿Hacia dónde se dirige Andrés Hurtado? ¿Qué buscaba realmente? En *El árbol de la ciencia* escribe Baroja: “La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable”. Andrés Hurtado, su protagonista, es un inadaptado al medio, que continuamente se encuentra en actitud de búsqueda, tratando de encontrar un lugar en el mundo donde poder ser fiel a sí mismo. Su falta de felicidad es consecuencia del desajuste que existe entre su ser potencial y su ser actual, entre la posibilidad y la realidad. No consigue actualizar, ejecutar, las capacidades que posee.

13 P. BAROJA, *Memorias de un hombre de acción. Con la pluma y con el sable* (Crónica de 1820 a 1823), OC, tomo III, p. 423.

14 P. BAROJA, *El árbol de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 132. A partir de ahora, AC más número de página.

15 P. BAROJA, *El tablado de Arlequín*, OC, tomo V, p. 27. Citado también por Ortega (II, 86).

16 P. BAROJA, *Aurora roja*, Caro Raggio, Madrid, 1972, p. 309.

17 P. BAROJA, *Camino de perfección*, Caro Raggio, Madrid, 1998, p. 281. En numerosos pasajes de la obra de Pío Baroja encontramos opiniones similares en boca de sus protagonistas. Así, por ejemplo, en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), su protagonista se dice a sí mismo: “¿Qué van a hacer el débil, el impotente -pensaba él- en una sociedad complicada como la que se presenta; en una sociedad basada en la lucha por la vida, no una lucha brutal de sangre, pero no por ser intelectual menos terrible?”. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, p. 129.

Andrés Hurtado se siente perdido y desorientado ante la imposibilidad de encontrar un sentido que le permita determinar un proyecto de vida al cual atenerse: “Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz, adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?” (AC, 126). De ahí que la vida de Hurtado transcurre en permanente estado de búsqueda, pero no sabiendo en ningún momento el lugar hacia el cual dirigir su existencia. Es una búsqueda ciega. Para Ortega, Hurtado experimenta una sensación de extrañamiento al saberse diferente de la “España circundante”:

Andrés Hurtado siente su incompatibilidad con la vida que le rodea, con la vida nacional entera: se siente otro que esa España circundante. Él y sus conciudadanos normales se sienten irreductiblemente extraños, o como los griegos decían de aquellos, se sienten mutuamente bárbaros. Hablan en ellos dioses distintos (IX, 491).

Andrés Hurtado se limita a ser testigo de su propia vida, espectador de una vida deseada pero negada por el medio nihilista. Por eso toma finalmente la determinación del suicidio. La vida de Andrés Hurtado oscila entre dos principios: “[V]ida y verdad, voluntad e inteligencia”. Ellos orientan dos modelos de vida:

Filósofos y biófilos... Los unos, la mayoría literatos, ponen su optimismo en la vida, en la brutalidad de los instintos, y cantan la vida cruel, canalla, infame, la vida sin finalidad, sin objeto, sin principios y sin moral, como una pantera en medio de la selva. Los otros ponen el optimismo en la misma ciencia (AC, 135).

Hay siempre un conflicto entre ambos extremos: “[P]redominio de la inteligencia o predominio de la voluntad” (AC, 136). Esta dualidad barojiana reproduce, como es sabido, el núcleo esencial del pensamiento de Schopenhauer contenido en *El mundo como voluntad y representación*. Para el tío de Andrés Hurtado, Iturriz, su interlocutor en estas discusiones filosóficas, el conflicto existencial reproduce la elección entre el árbol de la ciencia y el árbol de la vida:

Kant pide por misericordia que esa gruesa rama del árbol de la vida que se llama libertad, responsabilidad, derecho, descansa junto a las ramas del árbol de la ciencia para dar perspectivas a la mirada del hombre. Schopenhauer, más austero, más probo en su pensamiento, aparta esa rama, y la vida aparece como una cosa oscu-

ra y ciega, potente y jugosa, sin justicia, sin bondad, sin fin; una corriente llevada por una fuerza X, que él llama voluntad y que, de cuando en cuando en medio de la materia organizada, produce un fenómeno secundario, una fosforescencia cerebral, un reflejo, que es la inteligencia. Ya se ve claro en estos dos principios: vida y verdad, voluntad e inteligencia (AC, 135)

Esta disyuntiva excluyente entre *filósofos* y *biófilos*, entre razón y vida, reflexión y voluntad es consecuencia de la crisis existencial que atraviesa no solo Baroja, sino también Unamuno y Azorín. La oscuridad schopenhaueriana termina por eclipsar la luminosidad kantiana. En todos ellos acaba triunfando, imponiéndose, la *voluntad* existencialista e irracional frente a la *inteligencia* científica y metódica.

Ortega no acepta esa condición nihilista que comparte la generación que le precede; de ahí que la regeneración cultural del país solo puede llevarse a cabo superando ese horizonte nihilista, estático y contemplativo, y proponiendo, para ello, una cultura de la integración. Por eso Ortega concibe las meditaciones como un trasfondo reactivo sugerido por sus lecturas barojianas y azorinianas. Las notas preparatorias del proyecto de las meditaciones evidencian claramente su propósito constructivo y, a la vez, su contraste con la “tesitura” nihilista en la que vive y piensa la generación anterior: “Ensayos de salvación. / Estos son ensayos de una rebeldía constructora”.<sup>18</sup>

Efectivamente, carecen ellos de un impulso constructor, pero la enseñanza fundamental que dichos literatos están mostrándole al joven intelectual es la lección del inconformismo, el aprendizaje de la rebeldía como condición necesaria, pero no suficiente, para cualquier proyecto de transformación social y cultural.

En este sentido, la figura de Hurtado aparece como símbolo de esa escisión existencial-intelectual que Ortega pretende reconciliar. La existencia de Hurtado es un reflejo de la dualidad metafísica entre voluntad y representación que articula el pensamiento de Schopenhauer. La vida de este joven estudiante de medicina se decanta desde muy pronto por la ciencia y el pensamiento, que busca en la lectura de Kant y de Schopenhauer.<sup>19</sup>

Tras comprobar su fracaso, Andrés Hurtado, al igual que Antonio Azorín, comprende que su existencia solo puede tener lugar en un estado de serenidad y ataraxia, negando la voluntad y refugiándose en un ensimismamiento escéptico (AC, 241). El extrañamiento y distanciamiento experimentado por Hurtado respecto al medio en el que vive hace que se le convierta todo en una “isla desierta y él mismo en Robinson” (IX, 497). Hurtado se transforma así en un “hombre cavernario” y solitario que retorna a la naturaleza tras haber

18 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre Cervantes y *El Quijote* desde *El Escorial* (Notas de trabajo)’, *Revista de Occidente*, nº 156, mayo de 1994, p. 36.

19 Sobre la influencia de Schopenhauer en Baroja, véase I. Fox, ‘Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*’, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa Calpe, Madrid, 1988. El propio Pío Baroja reconocería en sus memorias que “los dos libros que he leído bastante bien y han influido profundamente en mí han sido *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, y la *Introducción al estudio de la medicina experimental*, de Claudio Bernard”, *La intuición y el estilo*, OC, tomo II, p. 376.

*Andrés Hurtado muestra indicios de “una nueva manera de pensar”, que, sin embargo, no coincide con el mundo en el que le ha tocado vivir*

fracasado en su intento de hacerse un lugar en la sociedad. De ahí que Ortega llegase a calificar *El árbol de la ciencia* de *robinsonada*.

La novela refleja la atmósfera cultural española en torno a 1890, que califica de “pragmatismo viejo” o utilitarismo, en la que un individuo de “temperamento delicado, sensible, y con exigencias ideológicas” (IX, 482) se ve sometido a un medio adverso que le impide poder desarrollar sus inquietudes y preocupaciones filosóficas. Sin embargo, cree Ortega que no consigue suscitar en su novela la relación entre el individuo y el medio: “Baroja no consigue sugerirnos esa relación biológica, generadora, entre el medio y el individuo. En este libro, como en los demás, medio e individuo se son extrínsecos” (MQ, 125). Pues, aunque Baroja describe el medio, no consigue generar la interacción entre el individuo y su entorno. La severa crítica del filósofo, en este punto, llega a poner en cuestión la condición de novelista de su autor: “Ya veremos que Baroja no ha conseguido en ninguno de sus libros la aspiración esencial del arte novelesco: suscitar en torno a unas figuras el medio de que espiritualmente viven, en que se personalizan. Si esto es así no tendré otra salida que aceptar como consecuencia la lamentable exclusión de Baroja entre los novelistas” (MQ, 135).

Andrés Hurtado muestra indicios de “una nueva manera de pensar”, que, sin embargo, no coincide con el mundo en el que le ha tocado vivir. Este nuevo pensamiento y sensibilidad, del que Hurtado es precursor, no llega a cristalizar del todo: “No llega a pensar nuevos pensamientos, simplemente los balbucea” (IX, 491). La obra de Baroja es para Ortega un “balbuceo ideológico y estético”. Hay atisbos de una nueva sensibilidad en la novela barojiana, pero no encontramos un desarrollo completo y coherente. De ahí la conclusión que extrae Ortega sobre el protagonista barojiano: “Hace falta no solo haber sido primero un héroe capaz de la negación trágica, sino ser después un robusto afirmador, un poderoso artífice, un constructor” (IX, 496).

Lo mismo sucede con el resto de escritores “que comenzaron a publicar en 1898”, a los cuales Ortega también considera precursores: Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Maeztu, Martínez Ruiz, Baroja, etc. “Fue una irrupción insospechada de bárbaros interiores” que surgieron de la “mitología nacional” heredada de la España de la Restauración a la que se oponían y criticaban en sus obras.

No obstante, se trataba de una crítica negativa sin referentes positivos ni constructivos: “Su comunidad fue negativa. Eran no-conformistas. Converían heterogéneos en la inaceptación de la España constituida: historia, arte, ética, política” (IX, 494).

Con este grupo de escritores se manifiestan las primeras señales de ruptura con el mundo en el que viven. Esta situación de crisis la perciben “como una dualidad, como una escisión, como una inquietud, como un desgarramiento” (IX, 495). Ausentes de reconocimiento, se encuentran en un estado de extrañamiento ante el mundo. Se sienten solos, “sin cosas, sin mundo”, sin una circunstancia auténtica con la cual poder interactuar. No sienten como propia la circunstancia que les rodea:

Decía yo que el estado coincidente de espíritu en los hombres de 1900 era negativo. De entonces acá y aun entonces había en muchos de ellos, cada cual dentro de lo suyo, elementos constructivos que se han desenvuelto después. Pero lo característico del momento era la sensibilidad negativa, la negación como sensibilidad. Pues bien, Baroja es solo esto, puramente esto (IX, 497).

Para Ortega, el novelista y, en general, el artista, han de hacerse cargo de sus circunstancias, pero manteniendo siempre un distanciamiento, pues de lo contrario acaba disolviéndose en el medio. La génesis artística se da, según el filósofo, entre el genuino *yo-artista* y el *yo-no artista*: este último vive preso de su época (“Época es lo que nos rodea y envuelve: la *circum-stantia*” [MQ, 131]),<sup>20</sup> mientras que el primero aspira a trascender su época, a ir más allá de su circunstancia, a forjarse su propio paisaje estético. Si el *yo-no artista* vive preso de su propia circunstancia epocal, el auténtico *yo-artista* hace brotar desde esa misma circunstancia un paisaje autónomo dotado de una “eterna actualidad”: “El artista tiene que trascender de su época. La obra genial se caracteriza porque nacida de unas circunstancias las anula, las rebosa ... La poesía arranca de entre lo circunstancial una circunstancia y la dota de eterna actualidad”. (MQ, 132)

*Lo circunstancial* significa la condición relativa, particular, contingente, fragmentaria, que atraviesa la vida cotidiana. El arte arranca de entre lo circunstancial una perspectiva singular para salvarla desde la sensibilidad y el concepto. Eternizar lo perecedero supone, por tanto, captar el sustrato lógico y erótico de la circunstancialidad vital. El paisaje es una circunstancia salvada, al trascender lo meramente circunstancial. Solo así es posible dotarla de eterna actualidad.

Por eso Ortega insiste tanto en el análisis de la figura de Andrés Hurtado, pues en él ve concentrada el ideal estético de su autor y sus contradic-

<sup>20</sup> Para Ortega el *yo-no artista* se refiere al “yo-época, compuesto de ideas recibidas, ambientes”, el cual es sinónimo del “yo-ideológico” (MQ, 133).



ciones. “No ha podido prepararse para la lucha contra el medio; por otra parte, no puede pervivir en el medio porque su esencia consiste precisamente en la negación de este. El medio lo reabsorbe, lo aniquila” (MQ, 138). Esta *aniquilación* del personaje en el medio arrastra tras de sí a Baroja como artista: “No se ha formado la barricada de una ideología nueva y no puede crearse un ámbito propio, dentro de la inercia de la época, para que su inspiración se expanda. Enemigo del ambiente contemporáneo tiene que alimentarse de él. La musa queda envenenada” (*Ibid.*).

Ello explicaría el triunfo en Baroja del *hombre-circunstancia* sobre el hombre que aspira a superar las circunstancias, imposibilitando su conversión en un auténtico *yo-artista*, el cual es el único capaz de generar un paisaje estético propio:

Quando Baroja se sienta a escribir colaboran dos hombres. El uno es todo aspiración a dinamismo y vida heroica: el otro quiere decididamente escribir una novela. Aquel posee una intuición nueva y se propone aumentar el mundo; este repite el gesto literario que ha recibido de la época y es un esforzado del concepto novela. Pocas veces aparece tan claro el naufragio de una inspiración en una ideología que es anacrónica con respecto a ella (*Ibid.*).

Acontece un naufragio en su narrativa porque el heroísmo y dinamismo al que aspira quedan presos finalmente de un concepto de novela todavía subordinado a la época y el ambiente. Por eso, como ha señalado Inman Fox, el naufragio que Ortega atribuye a la inspiración de Baroja tal vez se deba a que no surge de una inquietud de naturaleza estética sino ética.<sup>21</sup> La presencia constante del *yo-ideológico* resta autonomía estética a una obra novelística que termina arrinconando al *yo-artista* y que ha de aspirar a transformar la *circunstancia* epocal en auténtico *paisaje* estético. Algo que, según Ortega, es lo propio del genio, como Cervantes o Goethe: “Goethe, toda obra grande es obra de circunstancia: pero esto es lo genuino de la obra genial, que anula la circunstancia”.<sup>22</sup>

Ese anular la circunstancia significa desprenderse de su carga epocal, conyuntural, para alcanzar una metamorfosis paisajística, cuya plenitud y autonomía estética posibilite al lector gozar de su permanente actualidad en tanto que clásico. Arranca de la circunstancia un instante de plenitud que se hace permanente en el espacio y en el tiempo. Todo cuanto precisa el poeta para su creación está ya contenido en la realidad:

Lo que a uno le convierte en poeta es el hecho de sentir vivamente las circunstancias que lo rodean y su capacidad de expresarlas... Un

caso concreto solo se volverá universal y poético cuando lo trate el *poeta*. Todas mis composiciones líricas son poemas de circunstancias que han sido inspirados por la realidad y que encuentran su fondo y su base en ella. A mí los poemas sacados del aire no me dicen nada.<sup>23</sup>

A la realidad no “le falta interés poético”. Es en la captación y expresión de la vivencia particular de las circunstancias donde “palpita la vida del arte”. La poesía anula la circunstancia, haciéndola suya, trascendiéndola. Solo así es posible salvar la circunstancia, eternizándola, dotándola de una actualidad permanente. Solo así la circunstancia deviene paisaje. De ahí que la obra clásica sea aquella que se muestra como espejo en el que el pasado se hace presente y donde, también, la palabra del otro ilumina la palabra propia.

El juicio de valor que emite el filósofo sobre Pío Baroja resulta, como se ha visto, ambivalente: de un lado reconoce en él indicios de una nueva sensibilidad capaz de iluminar la desorientación de la sociedad española de principios de siglo a través de sus protagonistas novelescos; de otro lado, esa crítica le resulta insuficiente al no saber desplegar una visión creadora del paisaje, una *modi res considerandi* destinada a la construcción de un nuevo paisaje cultural.

Pío Baroja responde a esa crisis nihilista optando por la acción, por ese vivir *fuera de sí*, en continua *alteración* de sí mismo que contrasta con la pura interioridad en la que viven los personajes azorinianos. Y aunque valora Ortega el esfuerzo de Baroja por criticar y denunciar el erial cultural de la España finisecular, no logra, a su modo de ver, distanciarse ideológicamente de ese medio decadente. Esa ausencia de distanciamiento tiene, a diferencia de Azorín, consecuencias nefastas para su concepción estética de la novela. La contradicción *barojiana* le resultaba insuperable, arruinando su condición de novelista. La intención estética termina frustrada. El *hombre-circunstancia* acaba apoderándose del entorno ideológico y estético de sus obras. Por eso la dialéctica del *yo* y de la *circunstancia* se ve quebrada en uno de sus extremos, reduciéndose todo a circunstancia. En la meditación embrionaria de MQ, Ortega deja muy claro lo que *yo* significa: “Yo, es decir, un ensayo de aumentar la realidad” (MQ, 138): trascender los límites que impone la circunstancia, creando nuevos paisajes.

A la luz de la interpretación aquí trazada, el significado de MQ cobra una nueva dimensión porque el supuesto carácter ontológico atribuido a la relación *yo-circunstancia* se revela realmente como una *dualidad cultural y estética* originada al hilo del análisis crítico de la novelística barojiana.

21 I. FOX, ‘Ortega y la cultura española (1910-1914): Vieja y nueva manera de mirar las cosas’ *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, p. 389.

22 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre Cervantes y El Quijote...’, p. 51.

23 J.-P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*, p. 188 y pp. 55-56.