

## APROXIMACIÓN A LAS IDEAS LINGÜÍSTICAS DE PÍO BAROJA

A primera vista, parece que tratar cualquier aspecto de la obra de Pío Baroja puede resultar vano, porque, como ha dicho un crítico, «se ha escrito y hablado tanto de don Pío, que parece inútil y reiterativo otro intento de escudriñar su obra»<sup>1</sup>. En efecto, la bibliografía sobre Baroja es muy amplia y en ella encontramos títulos dispares, que abarcan desde los datos más nimios del escritor hasta monografías dedicadas a analizar aspectos unitarios dentro de su obra. Sin embargo, carecemos todavía —como sucede con otros escritores— de un análisis de conjunto que nos muestre en qué consiste ese particular estilo de Baroja, cuáles son las peculiaridades de su lengua. Con este artículo pretendo llamar la atención sobre las ideas lingüísticas de Baroja que, por ello, pueden añadir nuevos datos para cuando alguien acometa esa labor de conjunto.

El escritor vasco ha sido pródigo en sus opiniones y juicios sobre el estilo, la sintaxis, la etimología, la labor del novelista y otros tantos detalles en sus *Memorias*; en Baroja hay una constante obsesión por la lengua. Es un tópico aludir a la «exactitud» y «precisión» barojianas, pero tal vez no resulte ocioso recoger lo que Baroja opina sobre la lengua y cotejar con algunas posibles fuentes las exposiciones del escritor.

Analicemos, en primer lugar, cuáles son las ideas que Baroja expresa muy reiteradamente en ocasiones. Si se quiere buscar la raíz de la actitud barojiana, la hallaremos, sin duda, en el papel que compete al novelista:

«El novelista es, sin duda, y lo ha sido siempre, un tipo de rincón, de hombre curioso, de observador agazapado» (1055b)<sup>2</sup>.

Dos características destacan en esta definición: un estar presente sin hacerse notar, marcado por las palabras «rincón» y «agazapado», y una mirada atenta a todo lo que ocurre en su entorno.

Habría que añadir, además, que dicha mirada es selectiva. Si se han repetido hasta la saciedad las palabras barojianas —«la novela es un saco donde cabe todo»—, convendrá matizar que no todo cabe en ese saco. La novela puede tener muchas formas, pero su cabida tiene unos límites marcados por la exactitud, como ya veremos detalladamente. A esto agré-

---

<sup>1</sup> E. Alarcos Llorach: «Anatomía de "La lucha por la vida"», Madrid, RAE, 1973, p. 19.

<sup>2</sup> Cito siempre por el tomo VII de sus *O. C.*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

guese que Baroja, según confiesa él mismo, ha leído mucho, «quizá demasiado» (389b). La documentación de que disponía el escritor, a juzgar por la variedad de libros sobre temas distintos que se encuentran en su biblioteca de Vera, es considerable<sup>3</sup>.

Baroja ha reflexionado mucho sobre los problemas que conlleva lo que denominamos estilo y, pese a que él no insista en una cultura librecaca, ha leído tratados de estilo. Analicemos con rigor sus palabras:

«No he leído gran cosa sobre esta cuestión [del estilo]» (1084b).

pero en otro lugar nos ha anticipado:

«Sobre la cuestión de estilo, pienso explicarme después con más extensión» (439b).

Y, en efecto, Baroja se explica. Dentro de sus *Memorias* incluye un apartado de más de cien páginas titulado «El escritor según él y según los críticos». No nos extrañe, por consiguiente, la insistencia por determinar sus puntos de vista, ya que para unos críticos

«soy la negación del estilo y para otros soy una manifestación individual de un estilo también individual» (439b).

En cualquier caso, Baroja es consciente de su estilo y, para destacarlo, alude al «estilo correcto, alambicado», al «estilo refinado», etc. (1090a). No se trata, en ningún caso, de simples conjeturas. El novelista vasco conoce con detalle la historia de los estilos de la literatura española (si es que podemos denominarla así) y, con imágenes plásticas, recuerda:

«La prosa española, que desde el siglo XVIII venía siguiendo su paso de andadura, como un caballo bien domado, se puso a dar saltos de carnero y a dedicarse a las cabriolas cuando hace más de cuarenta años llegó la influencia del modernismo francés y la de D'Annunzio. Recordó su ascendencia gongorina y comenzó sus gracias y sus piruetas» (1091ab).

La opinión podrá ser más o menos aceptada, pero resulta innegable el interés de Baroja por la forma que han empleado sus antecesores hispánicos. Es significativo que recuerde a Góngora —o mejor al gongorismo— y observe el cambio de actitud operado en el siglo XVIII. Baroja conoce, *sui generis*, los diferentes estilos y sabe lo que pretende.

El ideal de Baroja se cifra en un estilo sencillito (aunque alcanzar dicho estilo no sea nada sencillito); es por eso por lo que no entiende que en la novela se ejecuten lo que denomina «ejercicios de estilo» (1090a); pero, al mismo tiempo, rechaza una posible «fórmula general» (1090b),

---

<sup>3</sup> J. Alberich: «La biblioteca de Pío Baroja», *Los ingleses y otros temas de Baroja*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966, pp. 37-63; J. Corrales Egea: *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969.

cuya aplicación, caso de darse, nos llevaría a lo que, muy jocosamente, compara con «no el estilo de Chateaubriand (vizconde), sino el estilo de Châteaubriant (solomillo)» (1090b). Si Baroja comunica al lector lo que él cree que no se debe seguir, a continuación se explya en las posibles pautas del escritor:

«Algo así como una norma, como un punto de referencia de la prosa, sería que hubiera en nuestra lengua un tipo de narración sencilla, precisa y elegante, sin adornos comunales de mogollón, que fuera como la fórmula media del idioma escrito» (1091a).

A partir de esa fórmula general se admiten variaciones de estilo. No surge una contradicción con lo indicado antes a propósito del vizconde y del solomillo, puesto que no existe una imposición de una u otra fórmula. En lo que insiste es en el abandono de lo innecesario y en la adecuación al tema de que se trate. No debe extrañarnos que Baroja no sólo explique su postura, sino que ejemplifique a propósito de ciertos autores y movimientos literarios para aplaudir o censurar:

«Tiene que haber una relación entre el asunto y la forma de expresión» (1090a).

Lo que ahora denomina «asunto» y «forma», unas páginas antes había sido considerado de una manera más tradicional: «fondo» y «forma». Entre ambos conceptos no hay antítesis, puesto que la división es «retórica y arbitraria» (1084b); pero, por si le quedaran dudas al lector, Baroja acude a una imagen que exprese acertadamente su punto de vista, y compara la forma no con un gabán que se podría vestir cualquiera, sino con la piel de un animal, apta sólo para quien la tiene (1084b). En este sentido, Baroja ha sido fiel a sus principios y, tal vez, cuando escribe:

«He ensayo [*sic*] en literatura cuando he podido ensayar» (1039a).

hay que entender sus tentativas dentro de los límites previamente aceptados. Sabemos ya que en cinco elaboraciones sucesivas sobre unos aspectos de *La busca*, Baroja se ha mantenido fiel a sus fórmulas<sup>4</sup>. Los «ensayos» barojianos no apuntan más que a un objetivo: la exactitud, la precisión, la claridad, la compenetración del manido binomio fondo/forma.

Es así como podemos entender que Baroja asuma la definición de estilo dada por el francés Buffon: «El estilo es el hombre» (1038a) con ciertas precisiones, es decir, cuando el estilo abarca fondo y forma, y no cuando se identifica estilo con forma exclusivamente (1085b). Para precisar mejor su criterio, Baroja reformula —como tantas veces— esa máxima de Buffon. En sus *Memorias*, dentro de «La intuición y el estilo», dedica un apartado, «Pequeña erudición» (1093) a analizar finalmente el

<sup>4</sup> R. Senabre: «Notas sobre la elaboración de "la busca"», *Homenaje a la memoria de Carlos Clavería*, Universidad de Oviedo, 1976, p. 401 especialmente.

estilo de los escritores de su época, juzga de acuerdo con sus ideas a los escritores contemporáneos. Considera «mejores escritores» a *Azorín* y Ortega y Gasset, y confiesa no tener entusiasmo por Miró, Pérez de Ayala, Valle-Inclán y Ricardo León. Pero no se limita a expresar sus simpatías o antipatías, sino que ofrece los motivos en que se apoya. Miró no evoca el Levante español conocido por Baroja (razón más que suficiente para descalificar a un escritor), Pérez de Ayala tiene «mucho palabra sobrante» (1094a) y Valle-Inclán disocia forma y fondo, o, de nuevo con otra comparación, el traje es lo esencial:

«Es [el estilo de Valle-Inclán] como el que cose un traje y lo adorna no para una persona viva, sino para hacer algo bonito, que luego lo armará sobre un maniquí inventado y pensado para el traje. Es decir, que el traje será lo esencial en la figura» (1094a).

Quizá sea Valle-Inclán el compañero de su época más distante de las concepciones lingüísticas de Baroja. Resulta curioso observar cómo se repiten las comparaciones. Cuando Baroja aludía a la forma=«piel» y no «gabán» parecía que estaba pensando en el escritor gallego. Aquí la «piel» pasa a ser «gabán» (=traje), con lo cual se disocian fondo y forma.

Baroja ha leído muy atentamente no sólo a sus compañeros. Prueba de ello es que en esa «Pequeña erudición» realiza una síntesis de las formas de estilo principales que concreta en tres posibilidades (1094ab):

- 1.—«El estilo constituido por las formas literarias antiguas famosas».
- 2.—«El estilo como ornamentación verbal».
- 3.—«El estilo como una manifestación, la más completa, de la personalidad y de la individualidad literaria».

Por supuesto, Baroja es partidario de esta última tendencia. En esta concepción del estilo no se nos ofrece ninguna técnica en especial. La opinión de Baroja sobre su forma de escribir hay que entresacarla de entre las notas dispersas a lo largo de sus escritos.

La obsesión barojiana por el estilo es constante, pese a que afirme que él no se preocupa «mucho del estilo» (1092a). Sucede que el estilo es difícil de analizar, porque determinados elementos resultan fáciles, pero otros son «oscuros y difíciles de someter a la crítica» (1084b). Quizá por esta dificultad, Baroja incide una y otra vez sobre el mismo problema desde ángulos distintos, con imágenes más o menos felices para establecer de una manera exacta su concepción personal. Así, divide el estilo en «interno» y «externo» (1085a); el primero imprimiría una dirección a la obra literaria y el otro la realizaría. La separación de lo interno y externo coincide con el fondo y la forma. La división es artificial, puesto que ambos tienen una cohesión íntima. En otra ocasión sitúa su obra alejada de lo que considera que se ha llevado a cabo en nuestro idioma, donde no hay más que dos estilos:

«Uno, el arcaico y castizo, y el otro, el modernista, un poco de confitería» (1087a).

Ambos carecen de exactitud y tienden al adorno y jerigonza. Y más adelante vuelve a comparar el estilo realizado hasta ahora en español con la política:

«La derecha, lo tradicional, y la izquierda, lo extravagante» (1092a).

No parece difícil establecer la equivalencia entre esta división y la anterior. Lo arcaico y lo castizo es la derecha, y lo extravagante y modernista, la izquierda. Baroja se sitúa ajeno a ambos extremos.

El término que actúa de gozne en toda la obra barojiana es la *exactitud*. En última instancia, la opinión positiva o negativa de Baroja ante un escritor se fundamenta en ese criterio. Por eso, la técnica en la novela puede quedar relegada, hasta cierto punto, a un segundo plano. No pretendo afirmar que la técnica carece de importancia en Baroja, sino que, en una escala de valores, lo primero es la *exactitud* y después lo demás. No es la técnica lo que magnifica una obra, porque:

«Si la técnica aumentara la fuerza del arte y de la literatura, ¿qué serían el Beethoven de hoy y el Goya de hoy?» (1093a)<sup>5</sup>.

Son la exactitud y el estilo personal los primeros eslabones para que una obra tenga «garra». Por encima de ambos está la *invención*:

«Más que nada, el inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios sentimentalmente por algo» (1042b).

Pero la invención, por la que es grande Cervantes, por ejemplo, supone ya otros planteamientos y tiene una serie de condiciones inexplicables. Es bien conocida la admiración de Baroja por Dickens, Tolstoi, Balzac y Dostoyevski, y sin embargo, señala que éstos no han tenido la suerte de un Shakespeare o un Molière (1042b). La inventiva subyuga fuertemente a Baroja; al lado de esta veta, el estilo tiene su importancia, pero, a diferencia de lo que sucede con la imaginación, se puede mejorar «a fuerza de trabajo y de estudio» (1042b). Afirmación que se contradice con lo que unas páginas más adelante escribe:

«Yo dudo mucho que el trabajo sirva para tener estilo verdadero» (1093b).

Como la inventiva se posee o no, pero nadie tiene la llave para alcanzarla, vamos a volver de nuevo a la exactitud.

La relación entre trabajo y estilo se advierte mejor con el cotejo de

---

<sup>5</sup> Empleo el término «técnica» porque así aparece en Baroja, pero creo que el escritor vasco entiende por tal el «perfeccionamiento del idioma» (1093ab) en una ocasión; y en otra escribe: «Si la novela fuera un género bien definido, como es un soneto, tendría una técnica también definida» (1041b). Parece, por consiguiente, que la «técnica» recubre un significado más extenso de lo que usualmente entendemos por ella.

otros textos. Según Baroja, el trabajo ayuda a corregir los defectos, pero no crea estilo propio; es así como se explica que no haya «fórmula general que dirija el estilo» (1090b). Este aparente desdén por el trabajo no debe engañarnos. Baroja ha estudiado con detalle ciertas obras y buena prueba de ello es la opinión sobre sus contemporáneos. Baroja posee un estilo suyo, propio, muy elaborado pese a la sencillez en la que a primera vista pueda pensar el lector. Con el estilo barojiano ocurre algo semejante a lo que se comenta sobre el tópico de si hay o no plan en sus novelas. El propio Baroja cuenta su actitud frente a Galdós, hecho hartamente citado (1032ab); mientras Galdós trazaba un plan previo, Baroja confiesa que no procedía así. No obstante, si interpretamos con atención sus palabras llegaremos a la convicción de que el escritor vasco tenía unos planes clarísimos:

«Los libros que he escrito los he pensado, o para leerlos de un golpe, buscando la unidad del efecto, o para leerlos a ratos, haciendo los capítulos cortos y concentrando toda la atención en los detalles» (1032b).

Si Baroja careciera de un plan premeditado, habría que convenir en que está pensando totalmente en el futuro lector... y eso es un plan. No hace falta ya acudir a la rectificación que unas páginas más adelante escribe a propósito de Galdós, y, cuando sin citarse él mismo, apunta que en Tolstoi y Dostoyevski existe.

«a pesar del aspecto un poco descosido de la acción, una ciencia de novelista quizá intuitiva, muy perfecta y muy sabia» (1080b).

A Baroja le cuadra muy bien lo de «descosido» y admite aquí claramente la existencia de un plan previo<sup>6</sup>.

Pues bien, creo que en el estilo Baroja nos ha dado un quiebro semejante al de su plan. El trabajo mejora el estilo y Baroja ha sido lector ávido.

Si hasta ahora hemos observado las características que no encajan con lo que Baroja piensa sobre el estilo en contraposición con su obsesión de exactitud, vamos a entresacar los aspectos positivos e, incluso, ejemplos de lo que constituye su lengua.

La perfección del estilo consiste en la exactitud y precisión:

«En no decir ni más ni menos de lo que se debe decir, y en decirlo con exactitud» (1087a).

Ya he aludido antes a este término fundamental, y prueba de ello es que en una ocasión indica:

«En un idioma, primero, lo que se necesita es exactitud y claridad; después, si se puede, elegancia; pero lo primero exactitud» (1092a).

<sup>6</sup> No estoy convencido de que en Baroja exista «falta de estructura preconcebida» como afirma J. Alberich: *ob. cit.*, pp. 60-61.

Esta idea se repite incansablemente, unas veces con el mismo término (439b, 430b), otras con palabras diferentes que apuntan al mismo objetivo: «retórica en tono menor» (1098b), «claridad, la precisión y la rapidez» (1088a). Por este criterio, Baroja mide sus palabras y nos puede dar ejemplo de su uso. Recuérdense lo que escribe a propósito de una opinión de César Barja sobre Valle-Inclán. Barja califica la figura del escritor gallego de «noble, ascética y peregrina», y Baroja comenta:

«Yo no le noté [a Valle-Inclán] que tuviera tipo noble ni ascético; ahora, peregrino, no sé, porque es palabra de muy poca precisión» (405a).

Todo el planteamiento de Baroja —y todo su ideario— se va a plasmar consecuentemente en su obra. No basta con invocar la exactitud, sino que hay que ser exactos. Esto lo podremos examinar con más detalle en dos aspectos de los que él mismo trata: la sintaxis y el léxico. Baroja aúna precisamente estos dos elementos de una manera global:

«Los elementos principales de la prosa son, evidentemente, la sintaxis, unas veces regular, lógica, y otras irregular, con transposiciones; el léxico o vocabulario y la elección del período con párrafo largo o con párrafo corto. La sintaxis tiene gran importancia» (1088a).

Sin duda, Baroja se inclina por la sintaxis regular, un léxico «auditivo» y el párrafo corto<sup>7</sup> y desecha las demás posibilidades, pero lo explica con riqueza de matices. El rechazo del párrafo largo, empleado por los escritores anteriores y puesto en boga otra vez por Ortega y sus seguidores, va enraizado con la personalidad del vasco. Pese a que se escude en que el párrafo largo es síntesis, y, por el contrario, «nuestro tiempo tiende al análisis» (1098a), no es esa la razón última por la que Baroja elige el párrafo corto. Considero que la explicación auténtica se halla unas líneas más adelante, donde lo vincula con la «forma más natural de expresión».

Si, como hemos analizado, el estilo era el hombre —con las debidas consideraciones—, y lo natural, para Baroja, es el párrafo corto, huelgan los demás comentarios que dedica al párrafo largo: es síntesis, es sonoro, es monótono, se respira mal, etc. En resumidas cuentas, a Baroja no «le va» esa manera de escribir, ese tipo de sintaxis, porque no coincide con su manera de ser. Por eso, no niega la posibilidad de escribir con párrafos largos, es decir, no se convierte en su detractor tal y como planteaba los estilos arcaico y moderno, de derechas y de izquierdas. Simplemente, no encaja con su manera de ver las cosas.

---

<sup>7</sup> En lo que se refiere a la sintaxis habría que revisar bien la obra barojiana. El ejemplo tan manoseado de «bajó en/con/de zapatillas» no determina sus vacilaciones. A falta de un estudio, podemos adelantar que las «incorrecciones» en Baroja no sobrepasan a las que, generalmente, tienen otros escritores. Algunos críticos han explicado algunas peculiaridades por su origen vasco, como E. de Nora: *La novela española contemporánea*, I, 2.<sup>a</sup> edic., reimpresión, Madrid, Gredos, 1973, p. 119, y J. Alberich: *ob. cit.*, p. 91.

En lo que se refiere a las irregularidades en general, el criterio es simple: si son populares le «parecen bien» (1089b) (fórmula muy popular a su vez), si son deliberadas no. Así es como él se apoya para censurar el trueque del pluscuamperfecto de indicativo por el pretérito imperfecto de subjuntivo por dos razones: el cambio es artificioso y el sentido estricto entre ambos no es idéntico (1089b). Todo ello nos advierte de que los menores detalles en sus correcciones tienen una importancia mayor de la que, en ocasiones, se les ha dado<sup>8</sup>. Asimismo, defiende el empleo del *que*, el gerundio y los verbos auxiliares (1089b-1090a). Un escritor que renunciase a los citados elementos conseguiría un estilo elegante, pero poco expresivo, no natural.

El léxico es la otra gran preocupación del escritor. Lo único que determina la aceptación o rechazo de un término es el uso «auditivo» y no el libresco, lo que oye y no lo que lee. A Baroja no le preocupa ni la etimología, ni la pureza, sino el que la palabra usada esté viva en su tiempo. Como ocurría con el párrafo corto (amoldado a su temperamento), en el léxico Baroja parte de algo fundamental, que corresponde a la relación autor-lector, y a propósito de si se deben usar o no palabras especiales, populares o sabias, afirma: «No puedo escribir para mí solo» (1088b). Por esta razón, rechaza el valor primitivo, etimológico de las palabras en favor del uso actual (de su época):

«El escritor tenía que saber únicamente el significado de las palabras en su idioma y en su tiempo» (1084a).

Así se explican las críticas a Nietzsche y a Unamuno (1095b) y la lista célebre de términos que Baroja glosa: de un lado alude al valor etimológico y del otro las contrasta con su uso actual<sup>9</sup>. En definitiva, sólo el

---

<sup>8</sup> Escribe J. Alberich: «También abundan las alteraciones de sinónimos: «al lado de» por «junto al», «se me antoja» por «me parece», etc., *ob. cit.*, p. 60. Más verdad tiene J. Alberich, y con ello parece contradecirse, cuando a continuación, en la p. 61, dice: «Y, probablemente, el examen detallado de alguna de estas alteraciones pondría a la luz un cuidado estilístico mayor (por pequeño que sea) del que se le suele atribuir». La atención de Baroja al léxico es excepcional y cualquier cambio supone algo más que la elección de un pretendido sinónimo por otro. En el caso de «antojar» y «parecer» resulta claro que no estamos ante dos términos idénticos.

<sup>9</sup> ¿Habrá una crítica a *La agonía del cristianismo* de M. de Unamuno cuando Baroja explica el término *agonía* (1096b)? Como muestra de las divergencias entre Baroja y Unamuno en este aspecto, observemos las reflexiones de ambos escritores en torno al término *palabra*: «La misma voz española «palabra» parece que viene de «parábola», «parabole» en griego (comparación, apólogo), formada a su vez de «parabolein», de «para» (al lado) y de «bellein» (echar). Es decir, que la palabra, en un sentido etimológico, es una comparación, una alegoría y nada más» (1095b). El análisis de Unamuno es diferente: «Palabra. El vocablo palabra es de origen griego: deriva de *parábola*. En su forma más antigua —ya que quedamos en que no existe lo primitivo— significó rodeo en el tiro o disparo. *Parabellein*, en efecto, significa lanzar el proyectil soslayando el blanco y luego rodear, así como *hyperballein* pasar por encima del blanco, y luego *parábola* circunloquio o rodeo, e *hipérbola* exageración. Aparte de las dos curvas, dos secciones cónicas, así llamadas. Palabra es, pues, rodeo. Y un rodeo es la palabra. Porque a la íntima realidad, a la idea, a la esencia de las cosas no se puede ir de frente y por fuerza. Todo el que



pueblo es dueño y señor del significado de las voces (1097a). Es indudable que el escritor vasco no podía corroborar lo que Roque Barcia escribió en el Prólogo de su obra, quizá conocida por tratarse del primer Diccionario etimológico español: «La lengua más sabia es aquella que más se parece al idioma de donde se deriva»<sup>10</sup>. Y sin embargo, tenemos pistas por las que llegamos a concluir que Baroja conoce y se preocupa por la etimología, aunque no emplee las palabras más que con valor usual y descarte el primitivo. Así, cuando alude a la utilización de «etiqueta» o «marbete» se inclina por la primera, porque «marbete es una palabra que nadie conoce» (1088b), pese a que los tradicionalistas aboguen por ésta. Baroja ha debido de leer el *Diccionario* de la RAE ya que señala como origen etimológico de «marbete» el flamenco<sup>11</sup> y, sin lugar a dudas, esos tradicionalistas son los académicos que, durante tiempo, negaron la entrada de «etiqueta»: «En el sentido de 'marbete' [etiqueta] se opuso la Academia a su introducción durante mucho tiempo: falta todavía en la edición de 1899, aunque ya circulaba antes de 1855 (Baralt)»<sup>12</sup>. Todo ello nos afirma en la idea de que Baroja ha leído cuidadosamente sobre el léxico y su opinión es clara: el vocabulario barojiano es hijo de su época y tiene que ser entendido por sus lectores:

«Yo creo que el término que no se comprende hace en un texto el mismo efecto que un espacio en blanco en una página impresa» (1089a).

De este modo Baroja glosa algo más de veinte voces y rechaza totalmente el significado acorde con su origen primitivo. Por ejemplo:

«Pontífice se dice que primitivamente era el constructor de puentes; hoy es el Papa» (1095b).

Resulta difícil determinar si Baroja ha obtenido su lista de un solo autor o de varios, probablemente ha utilizado más de uno. Él mismo cita a Bréal (988a y 1095b) y a Pictet (1096a), pero tal vez haya conocido también a F. Retrespo, cuyo *Diseño de semántica* fue publicado por vez primera en 1917, además de los *Diccionarios* de la RAE y quizá el citado estudio de R. Barcia.

Las ideas de Bréal no son muy diferentes de las que muestra Baroja. Si Bréal es un estudioso de la semántica, no cae en el engaño de refugiarse en la etimología, sino justamente observa los cambios que se producen. Es así como se explican las siguientes palabras de Bréal: «Celui qui s'en tient à l'étymologie sans prendre garde à l'affaiblissement des sens

---

ha logrado cojer [*sic*] algo real, lo cojió [*sic*] de sesgo, bordeándolo. De frente se estrella uno» (M. de Unamuno: *O.C.*, VII, Introducción, bibliografía y notas de M. García Blanco, Madrid, Escelicer, 1967, p. 1501).

<sup>10</sup> R. Barcia: *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, I, Madrid, 1880, p. VIII.

<sup>11</sup> Así lo indica, por ejemplo, el DRAE de 1925, 15 edición, s.v.: *marbete*. No coincide con la obra de R. Barcia, quien prefiere un origen árabe (s.v.: *marbete*).

<sup>12</sup> J. Corominas y J. A. Pascual: *DCECH*, II, Madrid, Gredos, 1980, s.v.: *etiqueta*.

peut être amené à d'étranges erreurs»<sup>13</sup>. Y en otra parte escribe: «Le progrès pour le langage consiste à s'affranchir sans violence de ses origines. On ne parlerait pas si l'on voulait ramener tous les mots à l'exacte portée qu'ils avaient en commençant»<sup>14</sup>. Con Bréal nos hallamos ante una comprensión exactamente opuesta a la de R. Barcia. Claro es que se trata de dos enfoques distintos: uno es semantista (valga la palabra) y otro etimologista. Baroja comprende que el idioma es cambiante, «como un río» (1088b), por eso se aferra a la exactitud y al uso de los términos en su época, analiza la historia del idioma español a modo de ejemplo a través de unas palabras, y sólo acepta, en aras de sus lectores, lo actual, porque no hay pautas ni modelos lingüísticos. De esta actitud es muy consciente el escritor:

«El idioma de Galdós sería impuro para Larra, y el de Larra para Jovellanos, y el idioma de Jovellanos para Cervantes, y el de Cervantes, impuro para el Arcipreste de Hita» (1088b).

Baroja defiende implícitamente su forma de escribir, su sintaxis, su párrafo corto y su léxico. Si se le tacha de heterodoxo o «impuro», habría que plantear a los críticos ¿qué es lo impuro en la lengua? Siempre dependerá del enfoque que se quiera adoptar.

En conclusión, Baroja se nos presenta no como un hombre de ideas fijas, sino de ideas razonadas, que no ha variado a lo largo de sus escritos. Baroja ha leído y reflexionado mucho, pese a esa alsa modestia sobre la cuestión del estilo<sup>15</sup>. Y, en general, desborda los posibles modelos; los somete a su raciocinio y expone sus propias ideas. Como ejemplo veamos a uno de los autores anotados por Baroja y cotejemos lo que uno y otro piensan sobre el estilo. Me refiero a A. Albalat, a quien Baroja leyó con gran atención<sup>16</sup>. Albalat, en la relación entre fondo y forma, escribe: «No se les puede separar, como no puede separarse el músculo de la carne (...) La forma *se pega* a la idea»<sup>17</sup>, imagen parecida a la de Baroja, pero desarrollada con menos potencia que en el escritor vasco. Dentro del estilo, lo primero es la *claridad*<sup>18</sup>, que, de modo semejante a Baroja, va unida a la exactitud. En Albalat, la exactitud, la sencillez, la claridad resultan propiedades del verdadero estilo<sup>19</sup>. Podemos ver, por consiguien-

<sup>13</sup> M. Bréal: *Essai de sémantique. Science des significations*, París, Hachette, s.f., pp. 103-104.

<sup>14</sup> M. Bréal: *ob. cit.*, p. 123.

<sup>15</sup> Sin duda hay en Baroja más que una «cierta preocupación» por estos problemas, como escribe cautamente J. Alberich: *ob. cit.*, p. 95.

<sup>16</sup> De las anotaciones realizadas por Baroja en la obra de A. Albalat nos dan noticias J. Corrales Egea: *ob. cit.*, pp. 312-313 y J. Alberich: *ob. cit.*, pp. 56 y 95 n. 34. Sigo una edición en castellano, cuya traducción se debe a L. Castillo: *El Arte de Escribir y La Formación del Estilo*, 4.<sup>a</sup> edic., Buenos Aires, Atlántida, 1961. Supongo, ya que en la traducción no se ofrece el título original francés, que ambas obras corresponden a *L'art de'écriture* y *Le Travail du Style*.

<sup>17</sup> A. Albalat: *ob. cit.*, pp. 47-48. Hay una gran semejanza entre el «músculo/carne» de Albalat y la «piel» de Baroja.

<sup>18</sup> A. Albalat: *ob. cit.*, p. 55.

<sup>19</sup> A. Albalat: *ob. cit.*, pp. 71-72.

te, una cierta afinidad entre la concepción de estilo de Albalat, pero no es así. Albalat busca un equilibrio, un justo medio que para Baroja es inaceptable. Frente al párrafo corto, Albalat propugna un empleo masivo del párrafo largo y ciertos descansos con el párrafo corto<sup>20</sup>. En la sintaxis, el orden de palabras ha de ser lógico, es decir, rígido<sup>21</sup>. La realización del estilo es divergente en Albalat y Baroja. El propio escritor vasco alude irónicamente al francés en sus *Memorias*:

«¡Qué cantidad de necesidades dicen los profesores sabios!» (1094a. Vid. también 1098a).

exclama cuando glosa la idea de que se puede llegar a alcanzar un buen estilo por la simple asimilación de los autores griegos y en especial de Homero.

De un modo provisional, y mientras no dispongamos de un estudio de conjunto sobre la obra barojiana, se puede adelantar que Baroja ha tenido siempre unas ideas claras sobre lo que buscaba con su trabajo. Ha sido fiel a sus principios y los ha expuesto de maneras muy diversas a lo largo de su obra para manifestar con la mayor *exactitud* su pensamiento.

Se puede advertir un paralelismo entre su estilo y sus ideas lingüísticas. Su estilo rompía con los cánones vigentes a comienzos de siglo, constituía una novedad al no ajustarse a los patrones acostumbrados. Pues bien, sus ideas lingüísticas —acordes con la forma de escribir— adquieren un sentido peculiar. Baroja ha filtrado las lecturas y ha matizado finalmente lo indicado por otros, como hemos señalado, por ejemplo, a propósito de Buffon. No sabemos si ha conocido a F. Restrepo, aunque es muy posible; pero en ningún caso suscribiría semejante opinión: «Al escritor hay derecho para exigirle que conozca a fondo la lengua en que escribe (...). Por aquí se verá que gran parte de las llamadas voces anticuadas no lo son sino por la incuria de los escritores, y sólo esperan que autores diligentes las saquen de los pergaminos en que yacen injustamente olvidadas, para ponerlas nuevamente en circulación»<sup>22</sup>.

Para Baroja el hecho fundamental consiste en que ciertas palabras están olvidadas y ya no viven ahora; que resulte injusto o no, no le compete a él (recordemos el ejemplo de «marbete» y «etiqueta»). El significado actual es lo único importante; de ahí el interés de Baroja por la entonces nueva ciencia de Bréal, la semántica. En una ocasión confirma que la obra del lingüista francés no le iba a interesar porque las circunstancias prebélicas no favorecían su lectura *profunda* (1095b), pero él mismo nos indica que la ha leído con detalle, como se deduce de la validez

<sup>20</sup> A. Albalat: *ob. cit.*, p. 90. Más adelante adopta una solución híbrida: la mezcla de frases largas y cortas, p. 204.

<sup>21</sup> A. Albalat: *ob. cit.*, p. 92. Conviene advertir que el orden de palabras es más inflexible en francés que en español. Este cotejo no es tan válido como los anteriores.

<sup>22</sup> F. Restrepo: *El alma de las palabras. Diseño de semántica general*, edición dirigida por H. Bejarano Díaz, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974, pp. 44-45.

asignada a la nueva rama científica (988ab). Si bien, Baroja perfila el alcance de la semántica y atisba lo que se puede entender bajo el concepto de significado hoy. Al parecer, Baroja se inclinaría por una definición sintética y no analítica del significado, porque las definiciones del *Diccionario* del tipo «Pobre: individuo que vive en la pobreza», etc. (988a) le parecen «subterfugios ridículos». Las palabras entendidas de esta manera serían simples etiquetas. No es ahí donde reside lo que denomina la «verdad íntima de las cosas y de las ideas» (988b). Por negación implícita, Baroja piensa que los términos significan por lo que se hace con ellos y no por lo que se dice.

Igual que hemos comprobado en los demás casos, Baroja admite el rigor de la ciencia de Bréal, pero lo adecua a su pensamiento. Acepta lo valioso y pone de relieve los puntos en los que no coincide.

Las uentes examinadas —unas ciertas y otras muy probables— no son las únicas de Baroja. En su biblioteca existen otros tratados y libros que él ha leído y acotado. En cualquier caso, espero que estas notas sirvan para destacar el carácter tan original del escritor vasco.

MIGUEL A. REBOLLO TORÍO