

Pío Baroja en Italia: Una presencia discontinua y un complejo desafío*

Giovanna FIORDALISO
Università della Tuscia

Resumen

En el panorama de la literatura española, y de los autores españoles que se han convertido en clásicos, leídos al extranjero y traducidos a varias lenguas, la presencia de Pío Baroja como novelista en Italia es un caso bastante peregrino, que se puede sintetizar como una presencia discontinua y un complejo desafío. Este trabajo intenta plantear algunas cuestiones que se refieren al asunto para aclarar un poco el porqué de esta condición, coleccionando datos que se refieren a la circulación de sus obras, es decir a las traducciones italianas, a los estudios que se le han dedicado a lo largo de los años, así como al influjo y/o a la presencia de la literatura italiana en su producción –y, con un movimiento de ida y vuelta, al influjo y/o a la presencia que él mismo ejerció en la literatura italiana.

Palabras clave: Pío Baroja, Italia, literatura en traducción, literaturas comparadas, crítica literaria.

Abstract

Considering the panorama of Spanish literature, and those authors now considered as classics, the presence of the novelist Pío Baroja in Italy is a rather peregrine case, which can be summarized as a discontinuous presence, as well as complex challenge. This work aims at raising some questions referred to the state of the subject, collecting data about the circulation of his works, that is Italian translations, the studies that have been dedicated to him over the years, as well as the influence and/or the presence of Italian literature in his production, and the influence and/or the presence that he himself exerted in Italian literature.

Keywords: Pío Baroja, Italy, literature in translation, comparative literatures, literary critique.

En el panorama de la literatura española, y de los autores españoles que se han convertido en clásicos, leídos y traducidos a varias lenguas, la presencia de Pío Baroja como novelista en Italia es un caso bastante peregrino, que se puede sintetizar como una presencia discontinua y un complejo desafío: si nos detenemos en la circulación de sus obras, es decir en las traducciones italianas, en los estudios que se le han dedicado a lo largo de los años, así como en el influjo y/o en la presencia de la literatura italiana en

* El presente trabajo procede de mi relación en el Coloquio “Los Baroja en Italia”, organizado en la sede de la Academia de España en Roma, el 21 de septiembre de 2018. Expreso mi agradecimiento por eso a Joaquín Ciáurriz por la invitación.

su producción —y, con un movimiento de ida y vuelta, en el influjo y/o la presencia que él mismo ejerció en la literatura italiana— la producción de don Pío resulta sí conocida, en parte incluso apreciada, pero siempre *sub condicione*.

En este trabajo intentaré plantear algunas cuestiones que se refieren al asunto para aclarar un poco el porqué de esta condición: sin pretender ser exhaustiva, pero sí sugerente, una aproximación de este tipo es imprescindible para analizar la figura del autor vasco hoy en día y es el camino necesario para señalar nuevos matices, borrando definitivamente unos lugares comunes, y en algunos casos prejuicios, con los que una parte de la crítica lo ha estudiado desde hace tiempo. Se trata, claro está, de un enfoque *in fieri*, ya que la presencia de Pío Baroja en Italia según los niveles aludidos es bastante reciente y, sobre todo, intermitente y desordenada: en apariencia sin criterio.

No es algo raro. Desde este punto de vista, el de Baroja en Italia no es un caso aislado, sino una condición que comparte con la mayoría de los autores españoles de todas las épocas —excepto algunos nombres que se han convertido en mitos literarios, como Cervantes o García Lorca. Un destino, su presencia en Italia, su recepción y circulación, que sufre de las relaciones que desde siempre las dos literaturas, la italiana y la española, viven: dos literaturas hermanas, tan cercanas no sólo geográficamente, sino también por razones históricas, políticas y culturales; dos literaturas que vivieron durante varios siglos la una al lado de la otra, con un intercambio muy enriquecedor, y que en cambio, en la actualidad, parecen no comunicarse, o desentenderse mutuamente. Por eso, a parte de algunos hallazgos y resultados importantes y originales, que comentaré dentro de poco, queda todavía mucho por hacer.

Para empezar hay que agrupar unos datos objetivos, que es posible utilizar para elaborar una propuesta concreta, considerando que en los últimos años algo efectivamente está cambiando, a causa del interés del hispanismo italiano hacia uno de los novelistas más importantes de la literatura española y, al mismo tiempo, con un enfoque más amplio, a causa del rumbo que está viviendo la crítica literaria, no sólo en nuestro país sino en toda Europa, ocupándose de la crisis de finales del siglo XIX y de los cambios que el mundo vivió en el XX con un enfoque interdisciplinario, europeo e internacional. Con la adecuada distancia crítica e intelectual, el siglo XX es un amplio territorio de investigación, en el que la figura de don Pío y la circulación de sus obras van a depararnos sin duda alguna nuevos e interesantes hallazgos.

ITALIA EN BAROJA

Merece un capítulo a parte, del que tengo que prescindir en esta ocasión, el estudio de la presencia de Italia en la producción de Baroja, desde sus inicios hasta el final, consecuencia de su condición de viajero curioso e inquieto, así como de sus orígenes familiares.

El autor mismo, en *Juventud, egolatría*, afirma: “Soy un vasco, no por los cuatro costados, sino por tres costados y medio. El medio costado que me resta, extra-vasco, es lombardo. De mis ocho apellidos, cuatro son guipuzcoanos, dos navarros, uno alavés y el otro italiano” (Baroja, 2017: 30). Y en el Prólogo a la segunda edición de *La dama*

errante: “Yo me he definido un poco en broma como una mezcla de vasco y de lombardo: siete octavos de vasco, por uno de lombardo. No sé si este elemento lombardo (el lombardo es de origen sajón, al decir de los historiadores) habrá influido en mí; pero, indudablemente, la base vasca ha influido, dándome un fondo espiritual, inquieto y turbulento” (Baroja, 1987: 229). Serían muchísimas las citas que se podrían añadir, como muestra del interés de Baroja por nuestro país: gracias a los muchos perfiles biográficos que se le han dedicado, conocemos en sus pormenores las ocasiones que tuvo para viajar a Italia, turista apasionado de su cultura y de su arte.

El contacto directo con Italia y con algunas de sus ciudades más célebres se concretiza en su producción, donde nuestro país está presente como escenario, teatro, ambiente, paisaje, que Baroja describe y sabe convertir en protagonista de sus ficciones: pensemos en las páginas de *César o nada*, *El mundo es así*, *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas*, pasando por los artículos del *Nuevo tablado de Arlequín*, por ejemplo, hasta llegar a obras de su madurez como *Ciudades de Italia*. Al mismo tiempo, los italianos son personajes de sus obras, enfocados colectivamente: un grupo con sus propias características, tal como los ingleses, franceses, españoles, alemanes, etc., fruto del interés de Baroja por Europa, por la vieja Europa y sus componentes, por las razas, por la etnia, por el mundo latino y el germánico, como recuerda Sobejano comentando *La caverna del humorismo*¹.

En su producción hay también referencias a la música italiana, a su historia, arte y literatura: datos comentados en el único estudio monográfico que se ha dedicado al tema hasta ahora, el de Cangioti, del que volveré a ocuparme para subrayar que falta todavía un análisis sistemático y completo de estos aspectos, que hay que emprender cuanto antes.

BAROJA EN ITALIA

Parece en cambio más simple —a pesar de que realmente no lo sea— proponer una reflexión que tenga en consideración el estado de la cuestión sobre la circulación y la recepción de la obra de Baroja en Italia, con el intento de recopilar lo hecho, identificar lo mucho que queda por hacer y tener nuevas perspectivas, y con la convicción de que el nombre de don Pío va a tener sin duda alguna un papel protagonista en el porvenir.

Es indiscutible en Italia también la consideración de Baroja como un clásico de la literatura de su país, después de Cervantes y Galdós, el escritor más prolífico de las letras españolas, como atestiguan los manuales italianos de literatura española en los que se le dedican muchas páginas, describiendo su biografía y su producción y considerándolo como el novelista por antonomasia de la generación del 98: resulta no sólo su presencia sino también la descripción de don Pío como representante fundamental de su generación, testigo imprescindible de la crisis y de los cambios que la sociedad española vivió entre el siglo XIX y el XX, que supo contar en novelas muy apreciadas, objetos de estudio en los colegios o en las universidades italianos.

¹ Cfr. Sobejano (1975).

Una atención aún mayor merece la consideración de las traducciones italianas de las obras de don Pío. Gracias a un trabajo reciente del hispanista italiano Matteo Lefèvre, podemos contar con un listado completo de las traducciones italianas de las obras de Baroja, que empezaron a circular desde los primeros años del siglo pasado hasta nuestros días, y que listamos a continuación (Lefèvre, 2017: 334):

- *La scuola dei furbi*, Milano, Treves (“I migliori e più recenti romanzi stranieri “), 1907 (título original: *La feria de los discretos*);
- *Il maggiorasco di Labraz*, trad. di Bruno Ducati, Palermo, R. Sandron, 1908 (título original: *El mayorazgo de Labraz*);
- *La scuola dei furbi*, Milano, Treves (“Biblioteca amena”), 1909 (título original: *La feria de los discretos*);
- *Paradox re*, trad. di Gilberto Beccari e Giulio de Medici, Milano, Modernissima, 1923 (título original: *Paradox rey*);
- *Casa Aizgorri*, trad. di Gilberto Beccari e Giulio de’ Medici; prefazione di Mario Puccini, Milano, G. Morreale Editrice Tipografica, 1926 (título original: *La casa de Aizgorri*);
- *Paradox re*, trad. di Gilberto Beccari e Giulio de’ Medici, Milano, Delta (“I contemporanei”), 1930 (título original: *Paradox rey*);
- *Zalacain l'avventuriero*, trad. e pref. di Gilberto Beccari, Perugia et al., Novissima (“Romanzieri moderni di tutto il mondo”), s.d. (ma anteriore al 1936) (título original: *Zalacain el aventurero*);
- *Malerba*, trad. di Cesco Vian, Roma, Ed. Astrea (“Scrittori di Spagna”), 1945 (título original: *Mala hierba*);
- *Avventura picaresca*, trad. di Cesco Vian, Roma, Ed. Astrea (“Scrittori di Spagna”), 1945 (título original: *La busca*);
- *La via della perfezione*, trad. di Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli (Biblioteca Universale Rizzoli), 1960 (título original: *Camino de perfección*);
- *Le inquietudini di Shanti Andia*, trad. di Ileana Schweiger Acuti, Milano, Lerici (“Narrativa”), 1960 (título original: *Las inquietudes de Shanti Andia*);
- *Zalacain l'avventuriero*, trad. di Antonio Gasparetti, Francavilla (CH), Edizioni Paoline (“Filo d’erba”), 1965 (título original: *Zalacain el aventurero*);
- *Il volto degli italiani*, trad. di Alessandra Melloni, Bologna, R. Patron, 1967;
- *La sensualità perversa*, trad. di Giuliano Soria, Roma, Lucarini (“Il laberinto”), 1990 (título original: *La sensualidad perversa*);
- *L’albero della scienza*, trad. di Fiorenzo Toso, Genova, Marietti (“Narrativa”), 1991 (título original: *El árbol de la ciencia*);
- *Cammino di perfezione: passione mistica*, introd. di Francisco José Martín; trad. di Francesco Fratagnoli, Firenze, Le Lettere (“Siglo XX. Piccola Biblioteca Ispanica”), 2002 (título original: *Camino de perfección*);
- *La dama di Urtubi*, a cura di Francesco Gallavresi, Milano, La vita felice (“Il piacere di leggere”), 2013 (título original: *La dama de Urtubi*);

- *Racconti*, a cura di Maria Luisa Jetti, Viagrande (CI), Algra (“L’albatros”), 2017;
- *L’albero della scienza*, a cura di Ida Grasso, Napoli, Marchese editore, 2018 (título original: *El árbol de la ciencia*).

Lo primero que llama la atención es la falta de continuidad en la publicación de las traducciones de las novelas barojianas: hay en cambio saltos, momentos más o menos de éxito, por razones de varia naturaleza. El artículo de Lefèvre empieza con una premisa: si hay una literatura olvidada, o a la que se ha dedicado una atención intermitente en Italia, esa es la literatura española, que de una forma discontinua se ha estudiado o enfocado destacando en particular algunos autores de principios del siglo XX (Unamuno, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, pero olvidando casi por completo a don Pío). Eso a pesar de que hay sin duda alguna “una certa omogeneità tra Italia e Spagna nel tono delle considerazioni del clima sociale a cavallo del secolo in questione” (Testaverde, 2014: 5), como afirma Testaverde en un trabajo sobre el concepto de generación literaria en Italia y España.

Homogeneidad y sin embargo desorden: es éste el primer elemento que tenemos que considerar pensando en la forma con la que la producción barojiana llega a Italia: las traducciones, afirma Lefèvre,

hanno infatti conosciuto ritmo e obiettivi diversi, fortuna e oblio, ma soprattutto sono specchio dei tempi e dei modi dell’editoria italiana del XX secolo, documento essenziale di una «estetica della ricezione» (Jauss 1988) che ha attraversato distinte congiunture ideologiche e letterarie e di fatto ha contribuito alla definizione di un canone della narrativa straniera (e spagnola, in primis) in Italia. Il tutto, come accennato, anche in rapporto alla nascita e all’evoluzione di un’ibridistica moderna, dei suoi metodi e delle sue predilezioni, nonché di una traduttologia dapprima in embrione e poi sempre più consapevole [...] Ne deriva un affresco variegato che contempla sia l’aspetto documentario, con tutta la serie dei dati bibliografici, sia l’analisi delle evidenze raccolte, dalla vocazione di editori e traduttori in fatto di poetica, interessi politici e professionali, alla collocazione delle opere in determinate collane e alla veste editoriale predisposta per un pubblico ampio o di specialisti, per il lettore comune o lo studente. (Lefèvre, 2017: 331-332)

Con esta premisa, Lefèvre define las traducciones de las novelas de Baroja en Italia como estrellas distantes: “luci intermittenti che si alternano nel cosmo dell’editoria di un Novecento letterario propositivo, multiforme e inquieto e di un nuovo millennio che annuncia presagi simili” (Lefèvre, 2017: 332).

Detengámonos pues en las fechas de publicación de las traducciones, así como en los títulos elegidos y en la colocación editorial: la metáfora de Lefèvre como estrellas intermitentes es sin duda alguna muy acertada.

Las primeras traducciones de las novelas de Baroja se realizan a principios del siglo XX y son casi contemporáneas a la publicación del texto original. Se trata de *El mayorazgo de Labraz* y de *La feria de los discretos*, ésta última en dos ediciones por la editorial Treves, sin la indicación del nombre del traductor y como parte de la colección *I migliori e più recenti romanzi stranieri*. Colección en la que encontramos también *Suor San Sulpizio*, de Palacio Valdés. La misma editorial vuelve a proponer en la colección *Biblioteca amena*, dos años después, *La feria de los discretos*.

En sus *Páginas escogidas* Baroja cuenta que fue él mismo quien propuso al editor Treves el título italiano, mostrando su interés por todo lo que se refiere a la circulación y recepción de su obra: “*La feria de los discretos* fue traducida al italiano con el nombre *La scuola dei furbi* (La escuela de los tunantes), nombre que yo indiqué a la casa Treves, de Milán” (Baroja, 1918: 189). La traducción que Baroja elige para el lema español “discreto” nos permite entender el juego del novelista con las palabras, su ironía y su alusión a una forma invertida y ambigua de representación de la realidad.

Estas primeras traducciones son indicativas de la atención que se dedica a Baroja en los países-hermanos en estos primeros años del siglo XX: comparto con Lefèvre la idea de que

È senz'altro in una prospettiva di apertura nei confronti delle letterature europee che la casa editrice pubblica il volume di Baroja, ma *Il maggiorasco di Labraz* doveva probabilmente attrarre la Sandron anche per un discorso più profondo: l'opera, in effetti, come spesso accade nei romanzi del nostro autore, al di là della trama *folletinesca* declina sottotraccia un conflitto di idee, una contesa sottile tra reazione e progresso, conservatorismo e liberalismo, che senza dubbio poteva coinvolgere l'editore nei suoi interessi di natura politica e sociale. In questo senso, non solo la *novela de ideas barojiana*, ma l'intera Spagna a cavallo dei due secoli rappresentava lo scenario perfetto di uno scontro tra culture e mentalità destinato successivamente a deflagrare in modo violento e a conoscere una dolorosa resa dei conti nella Guerra Civile. (Lefèvre, 2017: 338)

Son varios los comentarios de Lefèvre alrededor de estas traducciones: su listado es un punto de referencia esencial para enfocar con una aproximación lingüística y cultural la circulación y la recepción italiana de las obras de don Pío, y al mismo tiempo para conocer y estudiar el mundo editorial italiano de la primera mitad del siglo pasado. Su listado y el relativo estudio nos permiten entender el interés discontinuo y limitado de la industria editorial italiana hacia Baroja, quizá viciado por el desinterés general hacia la literatura española, al que podemos añadir una visión parcial y desentendida de la escritura de don Pío por parte de la crítica. Si su figura y su obra interesaron efectivamente durante mucho tiempo en cuanto representante de la generación del 98, el enfoque utilizado fue sobre todo de corte ideológico: una atención inferior, o escasa, se ha dedicado en cambio a su producción en cuanto decisiva contribución a la novela de principios del siglo XX, que don Pío escudriñó y estudió con muchísimo cuidado desde sus obras iniciales hasta las últimas, con una reflexión teórica y práctica.

Todo esto procede –sin que suene a justificación ni a una simplificación– del contexto: los varios cambios políticos e históricos que ya España ya Italia vivieron en las primeras décadas del siglo XX determinan y condicionan sin duda alguna el interés, la circulación, la recepción del público y de la crítica hacia las obras de Baroja. Es otro aspecto que merecería la pena profundizar: un marco fundamental para enfocar, interpretar y entender los saltos temporales que sufrió la publicación de las traducciones. Hay pues que esperar a los años 20 y 30 para volver a encontrar traducciones de las novelas barojianas, con una intermitencia que llega hasta nuestros días, cómplice la coyuntura histórica del fascismo, de la primera y de la segunda guerra mundial, de las condiciones comerciales y editoriales italianas, así como de las tendencias y de los intereses del hispanismo italiano. Todas estas son las razones por las que tenemos que

esperar a los años 60 para encontrar nuevas traducciones, tímidos y escasos intentos para dar a conocer a nuestro autor, con un salto que nos conduce directamente a los años 90 hasta llegar a nuestros días, gracias a la actividad de algunos estudiosos.

LA CRÍTICA SOBRE BAROJA

Conocida pues, con este rápido resumen, la circulación italiana de las obras de Pío Baroja hasta el presente, el interés se dirige ahora hacia otra vertiente, la otra cara de la moneda, a saber: los estudios que se le han dedicado a su producción.

Si las traducciones son pocas y sin un aparente criterio, o en cualquier caso con criterios que responden a una lógica editorial en la que la literatura española se conoce poco y con muchos prejuicios, los trabajos críticos del hispanismo italiano sobre Baroja son escasos, y en la actualidad son muy pocos los especialistas que se ocupan de su escritura: nos enfrentamos pues con una fuerte contradicción, casi una paradoja, si pensamos en la importancia de don Pío en el conjunto de su generación y en cuanto testigo de su época, así como en la atención que el autor dedicó a Italia a lo largo de su producción.

¿De qué depende este desinterés y, diría, incluso este desentendimiento? Hay varias razones, que no son tan dispares de las señaladas considerando las traducciones italianas. Razones que proceden de unas tendencias críticas preocupadas prioritariamente por la ideología y los contenidos de algunas obras (sobre todo *Camino de perfección*, *La busca* y *El árbol de la ciencia*) y que han olvidado casi por completo otras.

En Italia, los estudios críticos que se le han dedicado a la obra de Baroja son escasos en número, pero muy apreciables, representativos del tipo de itinerario que la recepción barojiana ha vivido y sigue viviendo en nuestro país, y no sólo.

El primer trabajo, al que aludía antes, es el de Cangiotti, de 1969, fundamental en cuanto se trata de un análisis pormenorizado de los textos de Baroja de ambientación italiana. Tomando en consideración la historia, el arte, el paisaje italiano, Cangiotti hace un interesante comentario de la actitud y de la postura de Baroja hacia Italia, subrayando su interés y atracción por nuestro país, enfocado a través de unos aspectos que le permiten descubrir todo lo que España e Italia comparten. Pero, afirma Cangiotti deteniéndose en la idea barojiana de la realidad étnico-ética de Italia, de su literatura, y con afirmaciones contra la retórica de D'Annunzio (y por ende contra el fascismo italiano), el juicio de Baroja es muy claro y al mismo tiempo desemboca en el desengaño no encontrando en el arte y en la historia italianos un ideal ético-espiritual italo-español o, mejor, italo-vasco.

La perspectiva de Cangiotti es una aproximación que queda aislada en el hispanismo italiano, pero que hay que volver a utilizar para profundizar en la ideología de don Pío, muchas veces desentendida, u objeto de prejuicios, así como para conocer más detenidamente la imagen, social y literaria, de Italia que Baroja construye en su producción a lo largo de los años: Italia vista por Baroja sigue siendo un tema en el que hay que profundizar y que se puede relacionar pues con la imagen que otros autores españoles elaboraron sobre o alrededor de nuestro país.

Otro momento importante en la aproximación que la crítica italiana reservó a las novelas de Baroja se produce en los años 80, con un estudio que se ha convertido en un punto de referencia imprescindible: la hispanista Cessi Montalto, examinando la “*struttura aperta*” de las novelas de Baroja, estudia la construcción, la arquitectura de sus textos, y analiza el recurso del manuscrito encontrado, traducido, etc. como un rasgo peculiar de la producción de don Pío desde sus inicios hasta sus últimos textos. Rasgo sobre el que la crítica no se había detenido hasta aquel momento² y que nos hace entender la fuerte y compleja conciencia compositiva de la novela que nuestro autor tuvo desde siempre.

A la de Cessi Montalto siguen otras contribuciones más: un trabajo de Ambrosi, presentado con ocasión del XIX^o Congreso de la Asociación de Hispanistas Italianos, sobre la presencia de la pintura de El Greco en *Camino de perfección*, y los trabajos recogidos en el volumen *Las novelas de 1902*³, coordinado por Francisco José Martín. El terreno de investigación pues se dilata para profundizar en las relaciones entre Baroja, El Greco y Azorín; el viaje que los dos autores emprendieron a Toledo, también objeto de estudio del hispanista Martín Cabrero, autor de la premisa que abre la traducción de *Camino de perfección*; la relación entre pintura y novela analizada por Von Prellwitz; la presencia de la censura en *Camino de perfección*, en el examen de Ambrosi.

Ambrosi destaca por una lado la fecha fundamental de la publicación de *Camino de perfección*, 1902, “*anno come si sa di cruciale importanza nella narrativa modernista spagnola per la pubblicazione, a distanza di pochi mesi, di alcuni tra i più interessanti romanzi che segnano il cambio d’epoca*” (Ambrosi, 2001: 135). Por otro, menciona la forma con la que la novela vio la luz: primero en folletín en *La Opinión. Diario de Madrid político, literario y de información*, del 30 de agosto al 8 de octubre de 1901, y luego en volumen, en 1902, por el editor Bernardo Rodríguez Serra. En los años siguientes, salen otras ediciones de la novela: en 1913, 1920, 1936 y en 1947 en el volumen VI de las *Obras completas* por Biblioteca Nueva, con varios cortes debidos a la censura. A pesar de todo esto, y del éxito de la novela, considerada una de la más importantes dentro de la producción barojiana, Ambrosi lamenta la falta de una edición crítica de *Camino de perfección*:

A distanza di un secolo non disponiamo ancora dell’edizione critica di *Camino de perfección*, ma soltanto di una ristampa dell’edizione Caro Raggio del 1974 (l’ultima è del 1993), l’unica accessibile al pubblico, e della versione mutilata dalla censura nelle *Obras completas* (Biblioteca Nueva 1946-51, VII), e questo sebbene il giudizio unanime dei commentatori abbia consacrato *Camino de*

² Otro trabajo con una aproximación parecida es el de Rivas Hernández, publicado en 1998.

³ En 2002 se celebró, en un congreso organizado por Francisco José Martín, el centenario del célebre *annus mirabilis*, pues fue el de la publicación de las cuatro novelas que representan un punto decisivo en la renovación narrativa de principios de siglo, según Mainer (1988), novelas reconocidas como la manifestación, en la pluma de cuatro artistas, de “una nueva forma de concebir la novelística” (Zamora Vicente, 1958: 27). Otro estudio fundamental para entender la importancia de 1902 en la producción novelística española y europea es el de Jorge Urrutia (2002).

perfección como uno de los mejores romances de Baroja, asimismo a *El árbol de la ciencia*. (Ambrosi, 2001: 135-136)

Concretando los datos de Ambrosi, en los primeros años de nuestro siglo, se ha vuelto a publicar *Camino de perfección* con nuevas ediciones: en 2004 y 2013 por Alianza Editorial y en 2015 por la editorial Caro Raggio.

Todo esto es lo que se ha hecho hasta finales del siglo pasado y los primeros años del nuevo siglo.

La última aportación es el volumen que recoge los trabajos presentados en el congreso organizado en 2016 en la Universidad de Viterbo, a raíz de los sesenta años de la muerte del autor: en esta ocasión, se ha estudiado su producción con una mirada amplia, más allá de las fronteras nacionales, de la generación a la que perteneció y considerando las literaturas extranjeras que influyeron en su escritura.

De esta forma, se reconstruye un contexto literario y cultural, el del modernismo de principios del siglo XX, en el que colocar y descubrir a un Baroja inédito, original:

una voce fuori dal coro, al di là e al di sopra di qualsiasi ideologia, schieramento, corrente e fenomeno; una voce che mai tace, mai si rassegna e che si è espressa in tempi e in modi inediti, incrociandone altre allo stesso modo vivaci, con le quali, in alcuni casi, ha stretto relazioni importanti, in altri si è scontrato a fondo dando luogo a un acceso e stimolante dibattito. La sua penna ha descritto e inventato mondi possibili in un lungo arco temporale, che si apre con la crisi di fine secolo, prosegue con i fermenti del primo Novecento e conosce le tragedie di due conflitti mondiali e di una guerra civile, con il relativo esilio –se pur breve nel suo caso. Uomo del suo tempo, Baroja non ha nascosto le sue molteplici contraddizioni, ambiguità, indecisioni, che ha semmai espresso nella forma della protesta attraverso una scrittura torrenziale: una scrittura in bilico tra modalità letterarie diverse, tornata alla ribalta di recente anche in seguito alla pubblicazione del romanzo *Los caprichos de la suerte*, [...] nel 2015. (Fiordaliso, 2017a: 8)

Con este tipo de aproximación, y contextualizando cada texto en su momento, el hispanismo italiano se ha ido interesando poco a poco, en tiempos muy recientes, en la escritura de Baroja, con una mirada amplia y abierta: por ejemplo, destacando sus relaciones personales con otros escritores e intelectuales (con los ya célebres Azorín, Ortega y Gasset, Ramón Sender, a los que se añaden nombres que le identificaron como un maestro, como el joven madrileño Andrés Carranque de Ríos, por ejemplo), así como la presencia de rasgos compartidos con textos en apariencia muy lejanos. Pienso, por ejemplo, en *La nave de los locos*, de la escritora americana Cristina Peri Rossi, novela publicada en 1984, o en *Der Mann ohne Eigenschaften (El hombre sin atributos)* de Robert Musil; pienso también en los estudios que muestran el interés de Portugal hacia Baroja, apreciado y leído tanto como a Dostoievskij, en la revista *Presença*, o en la prensa en los años del franquismo, así como a la atención hacia páginas menos estudiadas, como *La dama de Urtubi*, cuento en el que Baroja reconstruye todo lo que se refiere a la brujería y al aquelarre en su País Vasco e inventa al mismo tiempo una heroína que, gracias al amor, logra salvarse rompiendo supersticiones y prejuicios.

Si en las décadas pasadas sólo una parte de sus novelas (*Camino de perfección*, la trilogía *La busca*, *Las inquietudes de Shanti Andía*, *El árbol de la ciencia*, entre otros) ha

merecido la atención de la crítica, la actualidad está dando relieve a textos hasta ahora poco considerados, o incluso ignorados, como los cuentos de *Vidas sombrías*, primera experiencia del escritor, pero ya manifestación de una conciencia literaria y crítica muy compleja; los ensayos, que encuentran en la pluma de don Pío un nivel de experimentación muy sugerente; las novelas de los años 20, que representan la etapa de plenitud crítica del autor.

Estos textos son muy interesantes para obtener nuevos conocimientos sobre el propio don Pío, sobre su personalidad y sobre su quehacer literario: la imagen que se detecta es muy distinta de la del escritor ensimismado, pesimista, cuya visión existencial procede del exclusivo influjo de Schopenhauer y Nietzsche. Podemos en cambio apreciar y conocer también a un intelectual irónico, humorista, cuya mirada nunca es habitual o estable, sino siempre dinámica, ambigua, compleja: la de un hombre que no se conforma con las reglas y con las convenciones, al que le gustan los cambios, que imagina una mujer y un hombre libres intelectual y espiritualmente. Un hombre con una mirada quizás utópica, cuyo pensamiento procede de las experiencias vividas, del contexto en el que vivió y de la reelaboración personal de sus muchísimas y variadas lecturas.

Y hay que añadir por eso un dato curioso: me refiero a los libros de la biblioteca de Pío Baroja en su casa de Vera de Bidasoa. Como afirma Alberich en el trabajo que dedica al escrutinio de la biblioteca,

una visita a la biblioteca de Pío Baroja en su casa de Vera del Bidasoa será siempre de utilidad a los admiradores y estudiosos del novelista, y no porque sea probable que en ella realicen hallazgos sensacionales, sino simplemente porque la vista de sus libros les ayudará a encuadrar mejor y a avizorar como en panorámica los intereses y tendencias del autor. (Alberich, 1961: 101)

Entre los alrededor de cinco mil volúmenes conservados en la biblioteca, Alberich distingue los de literatura (novela moderna, y los clásicos), y las obras no literaria. Y dentro de los libros de literatura, hallamos novelas españolas, francesas, inglesas, americanas y rusas; los clásicos griegos y latinos, los españoles y los franceses. Faltan, sin embargo, aunque cueste trabajo crearlo, autores italianos, a pesar de que sin duda alguna Baroja conoció y leyó libros italianos, y no sólo sus clásicos. Es lo que averiguamos constatando su presencia en el conjunto de los textos con los que muy a menudo discute y debate en sus escritos —ya sean cuentos, novelas, artículos o ensayos poco importa: una actitud que revela el interés y el conocimiento de una literatura que le interesó, pero con la que tuvo quizás una relación un poco compleja, casi de atracción por un lado y de antipatía por otro.

Hay que leer por eso *La caverna del humorismo*, librito singular, entre el cuento y el ensayo, en el que se percibe el influjo de Luigi Pirandello en su estructura y en sus contenidos; así como *El laberinto de las sirenas*, novela ambientada en las costas italianas y que discute críticamente el *verismo* italiano estableciendo un diálogo con la cultura clásica, los ingredientes de las novelas de aventuras inglesas y con las de folletín.

Por todo lo dicho hasta ahora, es posible ver a Baroja como un intelectual al tanto de los problemas de su tiempo, comprometido con romper las fronteras españolas para

dialogar con los grandes autores extranjeros –ingleses, franceses, alemanes, rusos e italianos–, vehículos esenciales para contar y entender sus propios orígenes, y los de España en general, llevando a su obra de modo consciente un sistema de ideas y unas concepciones estéticas que eran las de la *élite* europea del tiempo. De esta forma, reconociéndole su magisterio como novelista de las primeras décadas del siglo XX, su huella se manifiesta sin duda alguna en la pluma de otros escritores más jóvenes, y más o menos célebres (Carranque de Ríos, Cela, Longares, Martín Gaité, Mendoza, Muñoz Molina, Puértolas, Sánchez-Ostiz, Sender)⁴. Otra línea de investigación, nueva y que todavía queda por emprender, es pues la relación entre Pío Baroja y los autores italianos: pienso en particular en los representantes del neorrealismo italiano. Pero eso será posible si se va a llenar un vacío: el de las traducciones italianas de las obras de don Pío.

Una pregunta cierra el análisis de Lefèvre:

che cosa accadrà quando, trascorsi i settant'anni dalla morte, in base alla normativa europea il nostro autore resterà formalmente “fuori diritti”? Osserveremo un improvviso incremento di traduzioni dei suoi testi, oppure della sua opera continuerà a restare traccia giusto nei cataloghi dell'editoria storica in mezzo a nomi di autori che non evocano più nulla non solo tra i lettori comuni, ma spesso anche tra quelli più esperti? Staremo a vedere, anche se la seconda ipotesi appare di gran lunga la più probabile; e lo affermiamo consapevoli che una distanza sempre più accentuata rischia di portare Baroja a un oblio impietoso, insomma, per giocare con il titolo, al tramonto definitivo della sua stella. A meno di un rilancio forte dell'editoria, di un sussulto dell'iberistica che riscopra, sì, il Baroja “classico” e noventayochesco, ma anche il narratore curioso e l'uomo di idee, il disincantato e l'illuminista, al fine di un restauro duraturo dello stile e dell'immagine di un autore che attraverso i decenni, e con tutti gli sbandamenti culturali e politici del suo tempo, ha mantenuto fede almeno a un ideale: quello della scrittura. (Lefèvre, 2017: 352)

La perspectiva, pensada de esta forma, es un poco pesimista, pero no es peregrina porque se funda en el camino hecho y en la atención que hasta ahora se ha dedicado a la escritura de don Pío en Italia, a pesar de reconocerlo como un clásico, como ya queda dicho.

Con un punto de vista distinto es posible en cambio utilizar los mismos datos y expresar al mismo tiempo un desafío: merecería la pena sí poder contar, como desea Lefèvre, con las traducciones de las obras de don Pío, de las novelas o de los ensayos nunca traducidos, por varias razones, y sin esperar a los setenta años de su muerte: sería un placer para los lectores italianos, que podrían de esta forma leer a un autor en apariencia “simple”, como se le ha definido en varias ocasiones, pero que no lo es, y con el que se pueden identificar, a pesar de pertenecer a otra época y a otro país.

Sin embargo, las traducciones italianas serían de interés también para los especialistas: estudiosos de literatura comparada o de teoría de literatura podrían ocuparse de la escritura de don Pío, vista en relación a la italiana y, en un sentido más amplio, a la europea. La limitación de enfoque con el que se ha estudiado hasta ahora su producción tiene que romperse para arrojar luz sobre lo complejo de su escritura,

⁴ Algunos de estos autores han dedicado a Baroja estudios, como los de Longares, Mendoza, Puértolas, Sanchez-Ostiz.

fruto de la encrucijada de estímulos distintos, que Baroja supo aprovechar añadiendo rasgos de su propia cosecha.

Su obra es efectivamente muy representativa de la literatura –no solo española– de la primera mitad del siglo XX: una época tan rica y compleja, sugerente y llamativa, que sigue captando la atención de lectores y críticos. Traducciones y nuevos estudios serían la forma con la que incluir el nombre de don Pío en el debate crítico sobre el siglo XX, debate todavía muy rico y activo, complejo e interdisciplinario. De esta forma, los estudios sobre Pío Baroja podrían conocer una nueva etapa y, ampliando la mirada, también los trabajos sobre su generación, sobre la literatura de principios del siglo XX y sobre los escritores que, encontrando en Baroja un maestro, van a contribuir a la literatura de la segunda mitad del Novecientos hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, José (1961): “La biblioteca de Pío Baroja”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, 2, pp. 101-112.
- AMBROSI, Paola (2001): “La presenza della pittura del Greco in *Camino de perfección* di Pio Baroja”, en Cancellier, Antonella; Londero, Renata (eds.): *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno AISPI, Roma, 16 - 18 settembre 1999*, Padova: Unipress, pp. 135-144.
- AMBROSI, Paola (2003): “Notas sobre la censura”, en Martín, José Francisco (ed.): *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 253-270.
- BAROJA, Pío (1918): *Páginas escogidas*, Madrid: Calleja.
- BAROJA, Pío (1987): *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Breve.
- BAROJA, Pío (2017): *Juventud egolatría*, Madrid: Caro Raggio.
- CANGIOTTI, Gualtiero (1969): *Pío Baroja osservatore del costume italiano*, Urbino: Argalia.
- CESSI MONTALTO, Donatella (1981): *La struttura ‘aperta’ nel romanzo di P. Baroja*, Milano: Unicopli.
- FIORDALISO, Giovanna; SELVAGGINI, Luisa (eds.) (2017): *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa: ETS.
- FIORDALISO, Giovanna (2017a): “Divagazioni sull’umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja”, *Cuadernos AISPI*, 9, numero monografico *A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas*, pp. 79-100.
- FIORDALISO, Giovanna (2017b): “Il romanzo degli anni ’20 e P. Baroja: *El laberinto de las sirenas*”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 20, pp. 205-235.

- LEFÈVRE, Matteo (2017): “Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja”, en Fiordaliso, Giovanna; Selvaggini, Luisa (eds.): *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa: ETS, pp. 331-355.
- LONGARES, Manuel (1972): *Pío Baroja. Escritos de juventud*, Madrid: Edicusa.
- MAINER, José-Carlos (1988): *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MARTÍN, José Francisco (2003): *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MENDOZA, Eduardo (2001): *Pío Baroja*, Madrid: Omega.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1971): *El Madrid de La lucha por la vida*, Madrid: Helios.
- PUÉRTOLAS, Soledad (2017): *Lúcida melancolía*, Pamplona: Ipso ediciones.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1998): *Pío Baroja, Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2000): *Derrotero de Pío Baroja*, Irún: Alberdania.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): “Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: *La caverna del humorismo*”, en Navarro, José María (eds.): *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg: Helmut Buske Verlag, 591-612.
- TESTAVERDE, Tommaso (2014): “Il concetto di generazione letteraria tra Italia e Spagna nei primi decenni del Novecento”, *Orillas*, 3, pp. 1-22.
- URRUTIA, Jorge (2002): *La pasión del desánimo: la renovación narrativa de 1902*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- VON PRELLWITZ, Norbert (2003): “Pintura y novela”, en Martín, José Francisco (ed.): *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 215-235.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1958): *Voz de la letra*, Madrid: Espasa-Calpe.