

vasquistas y piadosas, es la cifra. A los varones queda buscar una nueva matriarca o quedarse sacerdotalmente célibes.

El otro núcleo doméstico es Itzea. Una casa ruínosa, elegida por Pío, a partir de un decreto materno. La escoge cuando ve sobre el portal un escudo de los Alzate, hidalgos de la rama materna. Como en alguna de sus novelas, el caserón es restaurado lentamente. «El escudo de Alzate me invitaba a seguir la obra», comenta Pío. Itzea tiene varias etimologías probables. Escojo *itz*, que en vascuence significa «palabra». Itzea es la casa de la palabra, que es también la casa de la madre y de la indatable hidalguía vasca. Itzea, para Julio, sigue siendo otra prenda de eternidad infantil:

Seguía a los veinte años, como de niño, soñando con la ida veraniega a Vera. Generalmente, los hombres jóvenes no gustan de los pueblos pequeños, como gustan a los niños.

Julio seguirá habitando Itzea, custodiando el tesoro gentilicio, aumentando y completando la biblioteca familiar. Entre las cosas de las mujeres quedan algunos instrumentos de navegación, grabados con barcos y puertos, maquetas de naves: el pasado en que la tribu se lanzó al mundo y ocupó el «afuera». Ahora son cosas decorativas que evocan el amarillo salón isabelino de la abuela. A veces, Julio coge un tomo de la *Ilustración* española o francesa y se instala en el siglo XIX, donde menudean las fiestas. Cerca, en la plaza del Ayuntamiento, hay un caserón simétrico, el de los Larumbe. Allí viven una madre viuda con sus dos hijos solteros. Otra casa señorial, otro escudo, otras antigüedades que cierran el espacio entre dos espejos.

Julio evoca a su padre, el impresor Caro Raggio, como «un hombre de *gens*, de linaje, y la consanguinidad debía tener para él una fuerza irresistible». Pero lo hondamente consanguíneo es adscribirse al clan de su mujer, Carmen Baroja, y compartir la tarea de sus cuñados, los dos escritores. Le preocupan unos negocios que nunca van del todo bien. Separado de Julio durante la guerra (el padre queda atrapado en Madrid y el hijo, en Vera), se reencuentran en 1939 y Julio evoca: «...él era un hombre en estado de decadencia absoluta, aunque fue entonces acaso cuando llegamos a estar más compenetrados... «El sino de los hermanos Caro Raggio parecía ser el de fracasar y morir sin llegar a la vejez».

Los Caro son fuertes, pero no profundos. Son, para Julio, como los personajes secundarios de una novela, que sólo sirven para realzar las cualidades del protagonista. Hombre de infancia infeliz, el padre de Julio es un hijo maltratado que recuerda esta malquerencia el resto de su vida y que deja en su hijo una impronta temperamental. Intelectualmente, Julio es hijo de los Baroja, de la piña concebida por la abuela Nessi de Baroja. Si los Baroja son atípicos «burgueses raros», los Caro Reggio son típicos bur-

gueses decadentes, un fin de raza conformado en torno a la imagen melancólica del padre, un depresivo con bruscos ataques de rareza «barojiana»: disfrazarse de mujer ante sus obreros, hacerse pasar por criado de una noble casa en la compra del mercado.

Pío, en sus memorias, escarba con minucia los antecedentes familiares. Desde luego, a cada rato se detiene y dice que esto nada importa, pero sigue adelante. Para lo que sí importa en esta novela familiar, rescatamos aquellos parientes que Pío llegó a conocer.

Pío simpatizó con su abuela paterna: era aficionada a los libros y debió cultivar ese estilo barojiano de «espantarse las moscas». Los hijos rompieron con ella y Pío acudió, solo, al lecho de muerte. Del abuelo Nessi sabemos que era dibujante y murió joven, dejando en su hija, la madre de Pío, una secuela doliente.

Un medallón interesante es Cesárea Goñi, tía abuela solterona que lee incesantemente novelones populares y folletines. Debió ser una personalidad imperiosa, de acuerdo a su cesáreo nombre, y hechizaba a su sobrino nieto por la rareza de su soltería y su afición a los libros, notable entre las mujeres de la época. Imaginamos que de Cesárea aprendió Pío el gusto por ese romanticismo exterior, gótico y un poco truculento que evoca con sorna en sus novelas, la misma sorna que Cesárea ponía al recontar sus lecturas, mientras Pío miraba, por la ventana, el puerto de San Sebastián, con sus barcos tripulados por marineros rubios. Él nunca será un marinero rubio, sino un lector sentimental e irónico de folletines decimonónicos. Su espejo está en el salón de Cesárea. Para colmo, el padre de la tía, Antonio Goñi, estuvo condenado a muerte y fue oportunamente indultado por Isabel II. Cesárea, según cuadra, morirá nonagenaria. A la vuelta de los años, Julio también tendrá su tía solterona, lectora de folletines.

La primera imagen que Pío guarda de su padre, don Serafín, lo muestra contando un relato de fantasmas. Está en su imprenta, rodeado de escritores y militares que hacen allí tertulia en el verano de Donostia. De algún modo disperso y trunco, todo el caleidoscopio personal de Pío está en su padre: la ciencia (era ingeniero de minas), la afición a la ópera, las letras (dejó alguna novela inacabada, artículos, letras de canciones), la creencia en lo diferencial vasco, la indiferencia por los negocios, la irreligiosidad. No obstante, ello no impide que Pío se imagine como un hijo no querido, fruto de la rutina sexual de los padres (es el hijo tercero) y no del deseo. Su acto originario es «una aburrida repetición». Julio recuerda este apotegma del abuelo Serafín: «Toda mujer española, si es honrada, debe odiar a su marido». Tal vez, una definición del matrimonio Baroja Nessi.

Estos elementos dispersos en el padre se galvanizan por obra de la madre, una personalidad quizá con menor contenido, pero más fuertemente

estructurada, gracias al matriarcado de la *gens* Baroja. Es curioso observar que doña Carmen, madrileña de origen lombardo, ocupa, sin embargo, el lugar de la matriarca en un clan ordenado «a la vasca».

Pío la retrata con rasgos que parecen autobiográficos. Frente al padre y su alegría bohemia, la madre instala su «fondo de resignación y fatalismo», con algo de educación protestante y puritana. Es trabajadora, hace trabajar y la quieren todos, en primer lugar los obreros y personas de servicio.

Para ella, evidentemente, la vida era algo serio, lleno de deberes y de poca alegría. Tenía una idea muy severa del deber; yo sospeché siempre que no tenía esperanza ninguna.

La madre no sale ni pasea y muere muy vieja (con 86 años, en 1935). Si la noche sorprende a Pío con su madre en la calle, él le pide volver a casa. El chico padece de *pavor nocturnus*, que tanto puede ser miedo al mundo exterior en horas desprotegidas, o miedo a la falta de límites que supone una imagen siniestra de la propia madre, la cual, mágicamente, se deja en la calle y se aleja con la luz hogareña, que enciende la «buena» madre. En cualquier caso, no está allí el padre como figura protectora. El padre, como el hermano mayor, tal vez se ha ido de juerga. El resultado es que Pío se queda a solas con la madre, bajo la protección de la casa gentilicia, poblada de criadas. En algún momento de la vida familiar, el padre se queda en Guipúzcoa y la madre, con los niños (la hija menor está apenas nacida) van a Madrid, a casa de la tía Juana, mujer de negocios, que hace las veces de padre. Otra actitud matriarcal.

Julio también señala el carácter central que la abuela tiene en la *gens* Baroja. Era «un símbolo de la vida familiar eterna»... «En mi abuela había algo de telúrico, ancestral, la esencia de la tradición de la familia». En su historia sentimental, hasta los diez o doce años, el amor dominante es el de la abuela y sólo a partir de la adolescencia se percibe la afectividad de la madre. Un modo matriarcal de constituir el complejo de Edipo. La madre lo es en tanto heredera de la abuela en el gobierno de la *gens*. Aquí Julio vuelve a repetir la historia de Pío. La vida del hijo y la vida de la madre son una sola vida, hasta que la muerte de ella mata buena parte de la otra vida. De algún modo, la muerte de la abuela, en 1935, es, para Julio, el descubrimiento de su propia mortalidad: ve que su madre habrá de morir y se ve solo en el mundo.

Pío habla poco de sus hermanos. Apenas si nos deja un perfil contrastado del mayor, no sólo en los días finales y su resurrección a través de la asumida escritura propia, según hemos visto, sino en la dirección opuesta de sus lecturas. Dario lee cuanto periódico nuevo aparece. Pío compra viejos libros de lance, por el placer inútil de leer. La hermanita menor está muy

alejada en edad. Mientras el mayor es inhumado, Ricardo, el más cercano, es una figura harto borrosa.

Ricardo era pintor y, en menor medida, escritor. Tal vez, Pío y él disputaron, inconsciente y sordamente, por la herencia paterna, la novela inacabada, desplazada a la primogenitura vacante por la muerte de Darío. El tema cainita no está expreso, aunque es muy del noventa y ocho (Unamuno y los Machado han abundado en él). No obstante, cuando Pío se refiere (y lo hace largamente) a Valle-Inclán, el retrato contrastado parece suscrito por Caín: es el niño mimado visto por el niño terrible.

La imagen que de Ricardo Baroja nos deja su sobrino Julio echa buena luz sobre el vínculo que ligaba a los dos hermanos. Ricardo resulta ser el caleidoscopio paterno sin la estructura materna, una suerte de repetición insistente e inconcluyente del padre. Julio lo define como un personaje de Pío, fuerte en sus convicciones teóricas (anticlericalismo, darwinismo, algo de marxismo, materialismo clásico, etc.) y débil en sus decisiones prácticas. Si Pío es la contracción (la literatura puesta en escena a través de una obra ingente), Ricardo es la dispersión: un poco de ciencias naturales, de pintura, de música, de teatro, de manifiestos políticos, etc. Si Pío es físicamente debilucho, Ricardo es fuerte, pero tiene una mente aprensiva ante la enfermedad y la muerte. Es un niño grande, que gusta de jugar con niños pequeños y narra historias mitomaniacas. Al revés de Pío, que parece no haber sido nunca un niño, tal vez por identificación con las figuras adultas de las matriarcas. Arriesgo esta fórmula: el lugar del padre queda vacante por la muerte de Darío, pero es la madre quien lo llena, instalando en su lugar al cronista sacerdotal de la *gens*, a Pío Baroja.

Sin duda, es el retrato central de la galería: Pío descrito por Julio. Tarea difícil, porque hay una unión simbiótica entre las dos vidas. Unión hasta de convivencia física, que sólo se interrumpe por algún viaje de Pío y durante la guerra civil, en que marcha a Francia. Cuando Julio habla de Pío, habla de sí mismo, y viceversa. De otra parte, la paciencia que Pío le tiene de pequeño y la confianza que le dispensa de maduro, son las de un padre. Un padre recluso y laborioso, que no hace sino leer y escribir, proporcionando un espejo. Y aquí volvemos a la dinámica de la *gens*, ahora con una nota *avuncular*: en cierto esquema matriarcal, el tío ocupa la instancia paterna. Forma pareja con la abuela y, más tarde, con la madre. Una pareja que, según el modelo Baroja, separa siempre a la mujer del varón por el corte del tabú. En el momento de la decisión vocacional, Pío indica a Julio a sus dos maestros: Telesforo Aranzadi y Hugo Obermaier. Se trata de estudiar la arqueología del país vasco. Dice Julio: «Vivía sumergido en el mundo de mis padres y de mis abuelos y pensaba en tiempos todavía más lejanos mirando más hacia atrás.»