



EL PEDIGREE DE RICARDO BAROJA: TEATRO DE CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA

Fernando Durán López

Universidad de Cádiz

Ricardo Baroja y Nessi (1871-1953), de una de las familias más fecundas de la cultura española, realizó una obra literaria original y no demasiado reducida, pero hoy se le puede considerar un escritor olvidado, pese a que fue Premio Nacional de Literatura en 1935 con *La Nao capitana* y a que estuvo en el centro intelectual del Madrid bullente de cultura de las primeras décadas del siglo. La causa de su falta de éxito y de ese olvido posterior hay que buscarla, entre otras, en la dispersión de sus esfuerzos. Valle-Inclán decía de él que tenía "las virtudes del Renacimiento" ¹ y de hecho cobró su mayor fama como pintor y grabador, ade-

1. Prólogo a *El pedigree*, p.XI; citaré siempre esta obra por la edición de 1988, salvo que se indique lo contrario. Las ediciones que conozco son:

-"El Pedigree. Comedia inverosímil en tres actos", *Revista de Occidente* (1^a época), tomo 4, año II, nºXII (1924, Junio), pp.318-363; y tomo 5, año II, nºXIII (1924, Julio), pp.104-129; y tomo 5, año II, nºXIV (1924, Agosto), pp.228-247. Citaré siempre esta edición mencionando el acto y la escena, no la página.

-*El Pedigree*, Editorial Caro Raggio, Madrid 1926. Dibujo de Julio Caro Baroja en la portada; prólogo por Valle-Inclán.

-*Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1967. Prólogo por Julio Caro Baroja. Reproduce el texto de 1926.

-*El Pedigree*, Editorial Caro Raggio, Madrid 1988 (168 pp.). Dibujo de portada de Julio Caro Baroja; reproducción en el interior de la portada de Julio Caro Baroja de 1926; "Aclaración" de Pío Caro Baroja; prólogo de Valle-Inclán. Reproduce el texto de la edición de 1926.

más de frecuentar otros campos artísticos. Su temperamento le llevaba a no tomarse nada demasiado en serio, lo que se refleja en una producción literaria inconstante, heterogénea (novelas, cuentos, teatro, libros de recuerdos más o menos autobiográficos...) y muy independiente de las tendencias del momento. Él mismo no dejaba de acusar a los críticos, como hace en la "Autocrítica" de *El Pedigree* de 1926:

"Tengo mala prensa, sea porque todo lo que pinto y escribo no vale tres ochavos, o porque soy persona antipática, o porque me he metido en ciertas ocasiones con los plúmbeos críticos de arte. Supongo que los diarios, o no dirán nada de *El Pedigree* cuando se publique, o dirán algo desdeñoso." (p.119)

Lógica consecuencia de este olvido es que hay poquísimos estudios dedicados a su obra, y los que existen no pasan de ofrecer una corta serie de generalidades. No conozco un solo artículo monográfico sobre una obra de Ricardo Baroja. El objetivo del presente trabajo es avanzar algo sobre esta situación, y para ello me centraré en la obra de teatro *El pedigree*, una de las piezas más originales de la escena española de su tiempo (tanto, que no llegó a representarse). Primero me ocuparé de su relación con el género de la «ciencia ficción»; después, pasaré a un estudio de las abundantes variantes textuales existentes entre las ediciones de 1924 y de 1926.

I. *EL PEDIGREE DE RICARDO BAROJA Y LA LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN.*

El Pedigree se ambienta en un tiempo futuro. La civilización ha alcanzado un alto grado de desarrollo tecnológico, en especial en lo referido a la mejora racial de la especie humana. Ya no hay sentimientos, amor, patriotismo, religiones, industria, literatura o dinero. Las personas envejecen muy lentamente y todos se dedican a la ciencia y el estudio. Los mejores especímenes humanos se reservan para la procreación, en uniones cuidadosamente preparadas por las autoridades según criterios de selección natural; una vez producido un número adecuado de crías, las procreadoras se retiran a vivir con el hombre de su elección. Las uniones se hacen en un mes de celo; luego nadie siente deseo sexual.

La trama la desencadena la llegada al lugar de la acción, el Gineceo 57, de Eva (nombre significativo), procreadora fisiológicamente excepcional, en la cual se confía para que dé a luz a Zoroastro, el super-hombre perfecto que anunció Nietzsche. Entonces aparece Medoro, un individuo incivilizado (según los cánones del Gineceo), con las pasiones y prejuicios del siglo XX. Viene tras Eva, con la que desea casarse, por su belleza y por la herencia que recibirá la joven de una tía. Fracasa en su intento de conquistarla, pero finalmente los dirigentes del Gineceo lo hacen casarse con la gorila Sahara. El joven, no obstante, queda satisfecho, pues consigue que la mona herede la fortuna de Eva. Con ese grotesco arreglo termina la obra. Pero aún hay un epílogo, datado miles de años después de la acción, en el momento en que nace Zoroastro entre la progenie de Medoro y Sahara. El final, por tanto, es sarcástico y niega irónicamente todos los intentos de Mosco y Melpómene (los dirigentes del Gineceo) de obtener el retoño perfecto de la raza. El propio autor se encarga de resaltar el valor de este final:

"En la imaginada sociedad de *El pedigree* todo va bien. Hombres y mujeres son buenos, sanos, robustos, inteligentes. Han llegado casi casi al sumum de bienestar y, sin embargo, todas esas perfecciones son inútiles para la realización del sueño anhelado. Resulta necesario injertar en la humana especie estupidez, ambición, egoísmo, enfermedad, todos los defectos de la morrala actual [Medoro], y además añadir sangre de mono [la gorila Sahara], para que al cabo de miles de años se produzca el nuevo Zoroastro" (pp.119-120).

Como se puede ver, *El Pedigree* entra dentro del ámbito de la literatura de ciencia ficción. Dice Pío Caro Baroja que:

"La obra no es la de un simple literato, sino la de un hombre que tiene también una inquietud y una preparación científica de los problemas presentes y futuros que se le presentarán al hombre. Si no, no podía haberla escrito, porque es, en realidad, una utopía, un antecedente de lo que muchos años más tarde se llamará ciencia-ficción"².

2. En su "Aclaración" a la edición de 1988, p.VII. En rigor, la ciencia ficción no es de muchos años después, sino que su creación es más o menos contemporánea a Ricardo Baroja; el término tampoco es mucho más tardío.

Creo que ni siquiera cabe hablar de antecedente, sino de auténtica ciencia ficción. Cuando se menciona «ciencia ficción», se cae en el riesgo de evocar una imagen estereotipada de batallas espaciales y viajes interplanetarios, según la imaginería difundida por películas como *La guerra de las galaxias*. Aquí, sin embargo, entenderé la ciencia ficción del modo como lo hace Juan Ignacio Ferreras³, para quien lo anterior serían simples relatos de aventuras ambientados en un mundo futuro. Ferreras caracteriza la novela de ciencia ficción como la novela del mundo moderno, una literatura romántica en el sentido de que expresa una visión ruptural del individuo con la sociedad o, mejor, de la sociedad con el progreso. Así pues, la ciencia ficción no estaría circunscrita a un argumento referido a ciencias o tecnologías, ni a un futurismo espacial, sino que expresaría una visión crítica o visionaria de las contradicciones del mundo moderno, de las cuales el progreso científico y tecnológico es sólo un elemento entre otros varios. Su antecedente literario directo es la novela del optimismo científico (J.Verne, H.G.Wells...).

En los universos utópicos o antiutópicos fabulados por los creadores de ciencia ficción suelen plantearse dos opciones: o bien el desarrollo de la ciencia y la técnica crea un mundo aséptico, desapasionado, altamente civilizado, pero que esclaviza al hombre (*Brave new world*, de Aldous Huxley⁴); o bien, de forma contraria, se postula un mundo sórdido, sucio y masificado, un universo industrial en el que la tecnificación ni siquiera ha logrado mejorar las condiciones materiales de vida del ser humano (*1984*, de George Orwell). La primera línea de pensamiento, en la que se inserta Ricardo Baroja implica una confianza total en las posibilidades materiales de la ciencia, al tiempo que un pesimismo igualmente total sobre la felicidad posible en un mundo así. En el segundo caso es la ciencia la que fracasa, tanto o más que el ser humano. Pero, en cualquier caso, lo importante es resaltar que toda obra de ciencia ficción implica siempre una interpretación del presente: el autor aísla una serie de rasgos del mundo en el que vive e imagina un futuro en que esos rasgos se hayan llevado a una horrible y absurda exageración. De esta forma llama la atención sobre las consecuencias futuras de fenómenos y tendencias que en el presente pasan inadvertidas en medio del caos y

3. *La novela de Ciencia-Ficción. Interpretación de una novela marginal*, Siglo XXI, Madrid 1972.

4. Las semejanzas de *Brave new world* con *El Pedigree* han llamado la atención de los críticos, y se ha sugerido que Huxley pudo ser influido por el español. Volveré sobre esto.

de la complejidad de la vida. Es una llamada de atención sobre las perversiones que viven latentes en el mundo contemporáneo.

Esta literatura es una rica tradición anglosajona a la que se suman con relativa facilidad otras naciones europeas. En cambio, es inútil buscar en ella nombres españoles, ya que nuestras siempre poco variadas y rezagadas letras han optado por líneas realistas, que cuando se apartan del reflejo directo o estilizado de la sociedad tienden hacia la deformación humorística o esperpética. Una explicación apresurada de esta ausencia pudiera ser que para los españoles el futuro es Francia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos; estos países, en cambio, viven siempre el presente más avanzado posible en su tiempo, por lo que ante sí no tienen nada más que un aterrador vacío que llenar con sus fantasías futuristas. Dicho de otro modo: en España el problema ha sido, desde el siglo XVIII y con creciente intensidad, si incorporarse o no a la modernidad y cómo hacerlo. En otros países el problema es la modernidad misma y la ciencia ficción no es sino una reflexión, casi siempre lúgubre, sobre la modernidad.

Algún ejemplo español no invalidará la afirmación general: es el caso del delicioso “Cuento futuro”, de Clarín, incluido en el volumen *El Señor y todo lo demás son cuentos* (1893). Y es un ejemplo bien traído porque comparte con *El pedigree* muchas notas: en especial, el tratamiento humorístico, de farsa y el continuo recurso a guiños sobre el momento contemporáneo. En ambas obras, el cientifismo es un supuesto que no se desarrolla y, cuando se mencionan los avances tecnológicos que intervienen en la acción, son ingenuos y facilones, porque su función no es ser verosímiles, sino producir un efecto de ridiculización: un globo portátil para transportarse, una máquina para matar al mismo tiempo a toda la humanidad (en el caso del asturiano), el Acumulador de Voluntades, un “suero antiestúpido”, o una máquina que reproduce el clima deseado (en el de Baroja). Ni Clarín ni Ricardo Baroja se preocuparon mucho por el aspecto tecnológico de sus fabulaciones⁵ ni pretendieron desarrollar un mundo coherente y sistemático, como Huxley u Orwell. Sólo se detuvieron en un par de aspectos susceptibles de mover a risa y a reflexión.

5. En el caso de Baroja sí se da una preocupación por el aspecto científico, pero no por el tecnológico.

Por ésta y otras causas, la diferencia entre el «mundo feliz» de Huxley y el de Baroja es notable. Huxley, mucho más consciente de las posibilidades del género de la ciencia ficción pudo abordar el tema con toda seriedad: hay un uso consciente del cientifismo con fines ideológicos. El énfasis lo pone en predecir el destino del individuo en el mundo moderno, el inevitable final de la democracia y las libertades, la creación de una sociedad completamente organizada y centralizada, y otras cuestiones de interés sociopolítico. Frente a la preocupación de Huxley por extraer conclusiones políticas, Ricardo Baroja rechaza la tentación de realizar un completo análisis del rumbo de la humanidad y se deja llevar por un humorismo no demasiado agrio, sin dar a su fábula mayor trascendencia que la de un juguete cómico. Busca la farsa y confiesa su incapacidad para la tragedia y la sátira:

“...Me fallan la cuerda trágica y la satírica.

Es mi principal defecto. ¡Esa cuerda trágica! Decididamente no la manejo. No.” (p.122)

Aparte de lo irónico que haya en ese fragmento, extraído de la “Autocrítica” de 1926, se alinea en una concepción del teatro como algo inverosímil, provocador, fantasioso, sexual, definición en la que *El Pedigree* halla su lugar natural, y no en el teatro de su tiempo. Baroja insiste en excluir fines ideológicos:

“Señoras y señores: Desgraciadamente, esta obra no viene a demostrar nada, ni a corregir defectos sociales, ni a resolver ningún problema psicológico.

Dejemos estos menesteres para los que ejercen su misión sacerdotal, para los ensayistas, para los que en los artículos de fondo del periódico señalan a la descarrilada Humanidad el camino de la perfección y la ruta de la felicidad colectiva. Hombres serios, bien intencionados, que cobran por su papel de lazillo de nuestra ceguera a tanto la línea. El autor de esta inútil fantasía, al estampar en la última cuartilla de papel la palabra: «Fin», se halla perplejo, porque a la pregunta que se hace in mente: «¿Para qué sirve esto?», no ha sabido responderse.” (“Prefacio”, p.3)

Sin duda, Baroja carece de un pensamiento sistemático. No quiere eso decir que en *El Pedigree* no haya ideas, pero quedan mediatizadas por el humor. Y el humor es el recurso más importante de *El pedigree*. Ese tratamiento deformante y humorístico es lo que lo más aleja de la circunspecta antiutopía de Huxley.

Fuera de esto, algunas semejanzas son llamativas: el uso, por ejemplo, de las letras griegas en los nombres (un detalle, pero curioso), aunque en Huxley designen clases genéticas de seres humanos y en Baroja sean simples letras de serie, como en la matrícula de un coche. Otra similitud es el énfasis puesto en la vida sexual y en la eugenesia. Sin embargo, también en este caso hay significativas diferencias. Huxley es más audaz y visionario en sus previsiones (y más acertado): concibe la mejoría de la raza a través de la manipulación genética, la fecundación y gestación *in vitro*, y separa la reproducción de la sexualidad, a la que asigna un papel regulador de las tensiones sociales (elevando la promiscuidad a rango de ley). Baroja, por el contrario, es más comedido, pero también más deformante; en vez de fantasear, animaliza los comportamientos humanos⁶: hay una época de celo, se prohíbe la promiscuidad y la eugenesia se logra por el cruce de los especímenes adecuados, que es el método de los criadores de animales, con la base teórica de la selección natural de Darwin. De ahí el título:

"MELPÓMENE.- Prefiero la palabra Pedigree.

MOSCO.- La palabra Pedigree, usada por los criadores de animales, me parece... quizá... un poco... digamos despectiva, para aplicarla a la raza humana.

MELPÓMENE.- Sin embargo, Asesor...

MOSCO.- ¡Sí...! ¡Sí...! Sé lo que vas argüir, mi querida Melpómené, 7, Omega. Lo sé. Tu espíritu práctico, y ceñido a la realidad de las cosas, no puede permitir ciertos escarceos románticos. (...) Piensas, y piensas muy bien, que la lista de ascendientes de una planta o de un animal debe denominarse de la misma manera que la lista de ascendientes de una persona, que las leyes que rigen aquélla rigen también ésta. Tienes razón; en puridad, tienes razón." (p.32)

6. La animalización es uno de los recursos típicos del esperpento de Valle y del humor negro español (Quevedo, Torres Villarroel...). Hay más contactos de *El Pedigree* con esa tradición, aunque le falta agresividad para estar en ella.

La misma distancia se puede observar en lo que hace a los precursores ideológicos, que ambos autores creyeron necesario mencionar. Huxley sitúa el punto inicial de su universo en el desarrollo de la cadena de montaje y el año cero es, por consiguiente, el del comienzo de la producción del modelo Ford T de automóviles, una revolución en la historia del industrialismo. También recurre a Freud (descubridor de las angustias latentes en las relaciones familiares), Malthus (teórico del control de natalidad), Malinowski (cuyo estudio de la vida sexual de los trobriandenses usa al imaginar una sexualidad no reproductiva), etc. Ricardo Baroja da cuatro «padres fundadores» a su mundo⁷, cuyas estatuas adornan el escenario de la acción: Darwin (por la selección natural), Nietzsche (por el Superhombre, objeto final de la selección natural en el Gineceo), Elías Metchnikoff (por su teoría del envejecimiento)⁸ y G. Vacher de Lapouge (por sus tesis sobre la raza)⁹. Estos autores son citados y sus ideas conforman muchos de los diálogos. El cambio de perspectiva es palpable: del capitalismo industrial se pasa a bases filosóficas y científicas y a una total exclusión de la industria¹⁰.

-
7. En la "Autocrítica" de 1926 relativiza las posibles influencias de Wells y Shaw y afirma rotundo que "El Pedigree es consecuencia de leer a Metchnikoff y a Vacher de Lapouge, a Nietzsche y a Darwin, ni más ni menos" (p.120).
 8. Metchnikoff (1845-1916) fue un biólogo ruso que colaboró con Pasteur y era especialista en bacteriología, rama desde la que desarrolló una teoría sobre la vejez que la consideraba motivada por causas patológicas y no fisiológicas; el envejecimiento sería producido por la intoxicación intestinal y la destrucción de elementos nobles del organismo, por lo cual podía ser evitada. Baroja hace mucho uso de algunas de estas ideas, en especial la de asociar la reducción de los conductos intestinales con la mejora de la especie. Así, Melpómene tiene cien años y aparece cuarenta y cinco; Mosco doscientos y aparece sesenta y cinco.
 9. Antropólogo (en el sentido decimonónico del término, no en el moderno de antropólogo cultural) francés nacido en 1854, que aplicó a la antropología las teorías darwinianas de la selección. Sus ideas forman parte del complejo ideológico que sustentó el racismo del XIX y XX. Para Lapouge, la raza es el motor de la historia y la más elevada es la aria, caracterizada por un espíritu emprendedor, valiente, guerrero y creador; las otras razas van degenerando en esa escala y son sedentarias, serviles, pasivas, gregarias, etc. La nación más noble es la que presenta mayor porcentaje de raza aria, ya que no existe naciones racialmente puras. A partir de estas ideas estableció leyes antroposociológicas: la riqueza crece en razón inversa al índice cefálico, los dolicocéfalos tienden a vivir en tierras bajas, a agruparse en ciudades, a emigrar a otros países, etc. Baroja ridiculiza estas teorías y su base (la medición del índice cefálico) es uno de los exámenes a los que Mosco somete a Medoro.
 10. "MOSCO.- (Indignado,) ¡Industrialismo!... ¡Industrialismo bárbaro!" (p.105)

Con todo, quizá la semejanza más notable entre Huxley y Ricardo Baroja sea la inserción de un cuerpo extraño en sus mundos «felices»: el “Salvaje” y Medoro, ambos representantes de un pasado que se creía superado. Es ese elemento el que pone en crisis la organización del sistema, muestra el conflicto y plantea el desarrollo dramático de la obra.

La procedencia de Medoro es oscura, e incluso poco verosímil. No se sabe exactamente de qué tipo de mundo proviene, porque no se sabe si todo el planeta está organizado a la manera del Gineceo 57 (Baroja no da una descripción sistemática del mundo que propone). Sin embargo, sí están claras las motivaciones que le mueven y su personalidad: es, como dice Julio Caro Baroja, “una especie de señorito satírico, madrileño, con todos los prejuicios de un pollo de 1920”¹¹. La definición es exactísima, ya que Medoro es precisamente un «pollo» de 1920, no un «pollo» del año 201 de la Era Cuarta. Baroja mezcla ambos mundos en estado puro y el efecto de ese contraste es la línea cómica que vertebría *El Pedigree* y también la que le confiere ambigüedad, porque a partir de un momento ya no se sabe qué es más ridículo, si el mundo de los años veinte o el del Gineceo. Esto se hace a veces a costa de la verosimilitud del argumento, pero ésta no es necesariamente exigible a una obra cómica. Por contra, el Salvaje de Huxley es un personaje de tragedia, en angustiosa ruptura con el mundo que le rodea. Este héroe romántico no tiene ninguna línea de contacto con el grotesco y materialista Medoro.

La configuración del personaje de Medoro es lo más inquietante del libro, por la ambigüedad que lleva implícita. ¿Considera Baroja que Medoro es un personaje que encarna valores positivos? Desde luego, se hace difícil creer que sea así, ya que el autor no pierde ocasión de degradarlo moralmente: con un cinismo notable, no cesa de cortejar a las otras procreadoras al tiempo que a Eva, es machista, egoísta, avaricioso, y posee una insultante seguridad en sí mismo, es bravucón y pendenciero. Y, sin embargo, Ricardo Baroja insiste en caracterizarlo como representante tipo del hombre del siglo XX. No es posible dejar de ver en esto una ácida ironía dirigida contra los valores morales de su tiempo y contra la hipocresía sexual concretamente. Parece, pues, que Medoro no encar-

11. Julio Caro Baroja, “Ricardo Baroja o un artista”, *Semblanzas ideales*, Taurus, Madrid 1972, p.86.

na ciertos valores del siglo XX (amor, pasión, individualismo) sino para negarlos; en todo caso encarna una versión frívola y empobrecida de valores que se reivindican como positivos (si Ricardo Baroja pretendiese reivindicar algo). La degradación de Medoro culmina en su boda con la gorila Sahara, por la herencia de Eva:

“¡Bah...! ¡Cuántos paisanos míos se casan con mujeres que parecen monas, y cuántas paisanas se unen a hombres con aspecto de orangutanes, tan sólo porque tienen dinero!” (p.162)

La última palabra (antes del epílogo) queda confiada a Cupido, que remata la obra con ironía, dejando testimonio de la desencantada, pero amable, visión del autor:

“¡Bien, Medoro! ¡Bien! Eres un hombre de los tiempos antiguos. Difícil será que desde esta columna pueda presenciar otra escena de amor verdadero, como la que me has proporcionado. ¡Aaaaachis!... ¡Aaaachis!... ¡Ya me he acatarrado otra vez!” (p.162)

Después de esto, el final propuesto en el epílogo, haciendo derivar al superhombre de la estirpe de Medoro y Sahara no es sólo una muestra de su visión pesimista sobre ese mundo futuro que traza (fracasado incluso en mejorar la raza), sino también una dura reflexión sobre la naturaleza del mundo contemporáneo. Entre bromas y veras *El Pedigree* ridiculiza ambos mundos, con lo queda la obra sin asideros ideológicos firmes, que es lo que Ricardo Baroja se propuso: eludir dogmatismos o sermones morales para hacer, ante todo, una comedia.

II. **EL PEDIGREE DE 1924 Y EL DE 1926: ESTUDIO TEXTUAL.**

Las diferencias entre la edición que vio la luz en *Revista de Occidente* en 1924 y la que recogió en volumen la editorial Caro Raggio dos años más tarde son notables. Hubo una profunda revisión y amplia-

ción del texto. Hay que advertir, sin embargo, que la obra es la misma, es decir, que la edición de 1926 no niega la de 1924: la trama no cambia, ni su desarrollo, ni la ideología de base, ni los caracteres de los personajes. Los cambios afectan, no obstante, a numerosos puntos: el estilo, la construcción escénica teatral, el número de personajes, los paratextos, y, muy especialmente, una cierta radicalización en los contenidos. El texto de 1926 es más extremista que el de 1924 en la fabulación del mundo futuro, y al mismo tiempo más consecuente con sus propias reglas: hay menos contradicciones y casi todos los puntos que sirven a Ricardo Baroja para definir su antiutopía están más y mejor desarrollados. El libro con el que se encontraron en las librerías los lectores de 1926 era, pues, mejor, más perfecto, que el que pudieron leer los selectos clientes de la *Revista de Occidente*.

El procedimiento más empleado en 1926 fue la amplificación¹²: no se añaden muchas cosas del todo nuevas, pero sí se amplían casi todas las antiguas. El medio más habitual (no el único) de amplificación es la exageración, en todos los sentidos: se extrema el tono y el tamaño de casi todos los parlamentos y escenas, las partes cómicas son más cómicas, las partes retóricas son más retóricas, y así sucesivamente. Por ejemplo:

“...le meto un tiro en la barriga...” (II, VI)

“Doncellas compasivas... Delante de vosotras me prosterno y os pido benevolencia.” (I, IX)

“...le meto uno, seis tiros en la barriga...” (p.103)

“¡Doncellas compasivas! ¡Delante de vosotras me prosterno y pido benevolencia! ¡Sufro, lloro y sudo! Me humillo ante vuestra soberana belleza, y, si lo exigís, besaré este pavimento, que apenas rozáis con ligero pie desnudo” (p.66)

A continuación trataré de sistematizar las diferencias entre las dos ediciones; desde luego, no pretendo recoger todas las alteraciones, que son centenares (desde cambios en la puntuación a introducción de

12. También suprime elementos que aparecían en 1924, pero en casi todos los casos se trata de mínimos cambios que afectan a una palabra o un sintagma, rara vez a una frase entera.

escenas enteras), sino tan sólo agrupar aquéllos más significativos y que apuntan en una misma dirección.

Cambios en los paratextos; ruptura de las convenciones escénicas.

En los paratextos ha habido un gran enriquecimiento en 1926, y diversos cambios. Desaparece el subtítulo "Comedia inverosímil en tres actos" que definió la obra publicada en *Revista de Occidente*. El "Prólogo" se ha convertido en un "Prefacio", que ya no firma el "Autor", sino "Juan Gualberto Nessi", y ha aumentado de tamaño. Los "Actos" se han transformado en "Jornadas" y las escenas han perdido su numeración y la lista de personajes intervinientes, ganando en cambio un título para cada una de ellas. Se han alterado completamente las acotaciones escénicas. En 1926 se añaden, además, tres textos completamente nuevos: en el Acto/Jornada I, antes de la "Escena VIII" de 1924, que ahora se llama "Se suspende el torneo", se insertan una irónica "Carta" firmada por el "Autor" y dirigida a los posibles empresarios teatrales que quisiesen montar su obra y unos "Antecedentes" que explican algunas circunstancias de la historia de Medoro. Y justo entre las jornadas segunda y tercera se añade una valiosa "Autocrítica", que aporta la visión del autor sobre su propia obra.

Observamos en estos cambios la intención de distanciarse irónicamente del texto, de ir mucho más allá en la ruptura de convenciones escénicas y literarias. Además, Baroja es ahora más consciente de que su obra no resulta representable, dado el tono cultural de la sociedad española, y empieza a tratarla como un texto no exclusivamente escénico, a la manera de Valle-Inclán. Así, se aleja de algunas convenciones teatrales externas: de ahí la sustitución de "Acto" por "Jornada" (término teatral español en desuso) y "Prólogo" por "Prefacio" (denominación insólita en una obra teatral, y téngase en cuenta que ese texto forma parte de la representación, ha de ser leído "A telón corrido"). A lo mismo obedece la introducción de ese "Juan Gualberto Nessi" que recoge dos de los nombres de pila y el segundo apellido de Ricardo Baroja, en lugar del anónimo e impersonal "Autor"¹³. Igualmente, la "Autocrítica" es un verda-

13. Con todo, la "Carta" de la "Jornada Primera" aparece firmada por el "Autor".

dero prólogo del autor a la segunda edición (prólogo externo, no como el “Prefacio”), y supone una originalidad desconcertante situarlo entre un acto y otro, y no al principio o al final. No menos desentendimiento de las convenciones escénicas supone el dotar a cada escena de su propio título y el añadir en medio de la acción nuevos paratextos dirigidos a los lectores, pero que ofrecen datos importantes para la comprensión de la trama, que pasarían por alto los espectadores:

“Medoro ha tenido una entrevista con su protectora y se ha puesto furioso. Esperaba cargar, por medio de casamiento con la sobrina de la vieja, con todos los cuartos de la tía, que son muchos y bien colocados a interés alto.

Medoro ha sabido adónde han conducido a la chica y se dispone a seguirla. (...)” (“Antecedentes”, p.59)

La eliminación del subtítulo “Comedia inverosímil en tres actos” obedece al mismo intento de descontextualizar, suprimiendo puntos de referencia con el teatro de su tiempo: en 1926 Baroja ya no está de acuerdo con que los lectores incluyan su obra en el género «comedia» (aun “inverosímil”), porque supone una clasificación demasiado convencional. Desea que su texto resulte más extraño al teatro a que está habituado el público. En el nuevo “Prefacio”, sustituye “comedia” por “fantasía”:

“El autor, al estampar en la última cuartilla estas palabras,

Fin de la comedia,

se halla...” (“Prólogo”)

“...y el americano que hablaba español, volvió a preguntar dirigiéndose al autor de la comedia...” (“Prólogo”)

“-¿Para qué sirve esta comedia?...” (“Prólogo”)

“esta comedia sirve para que el Arzobispo tome su chocolate por las mañanas” (“Prólogo”)

“El autor de esta inútil fantasía, al estampar en la última cuartilla de papel la palabra: «Fin», se halla...” (p.3)

“...y el turista que hablaba castellano volvió a preguntar, dirigiéndose al autor de esta obra...” (p.4)

“-¿Para qué sirve esta fantasía?...” (p.4)

“-Esta obra sirve para que el Arzobispo de Toledo tome su chocolate por la mañana” (p.4)

Las acotaciones escénicas experimentan una marcadísima ampliación. El punto que nos interesa ahora (me ocuparé luego de otros extremos) es que bastantes de esas notas nuevas son de tipo lírico, no escénico: acotaciones no representables, puramente estéticas, como muchas de las de Valle-Inclán. Compárense, por ejemplo, las descripciones de la escena del primer acto (y hay casos casi en cada página) en las dos ediciones:

“Parque del Gineceo, cercano a la galería del edificio. Columnas de mármol con grandes guirnaldas trepadoras. En los intercolumnios, estatuas de Darwin, Nietzsche, Metchnikoff y Vacher de Lapouge. Al fondo, la espléndida decoración del parque. Árboles y arbustos de formas regulares, grandes formas de matices raros.” (1924: I, antes de la escena I)

“Parque del Gineceo, cercano a la logia del edificio. Columnas de mármol. Capiteles y basas de bronce. Grandes guirnaldas trepadoras. Flores y pájaros de irisidas plumas. En los intercolumnios, estatuas de Darwin, Nietzsche, Metchnikoff y Vacher de Lapouge. Al fondo, la espléndida decoración del parque. Árboles y arbustos de formas regulares, arquitectónicas. Arcadas de setos, estatuas blancas de diosas. Tritones de bronce y driadás de mármol lanzan por las fauces y por los pechos raudales de agua cristalina a los estanques. La victoria regia abre sus hojas, grandes como paraguas de filósofos. Nelumbos y papiros levantan las corolas de pétalos pálidos. Mañana luminosa de primavera. Nubes blancas y rosadas en el cielo de cobalto. Bandadas de garzas, al volar, trazan los misteriosos signos que descifra la Sibila.” (1926: p.13)

Otro caso: en la danza que abre el primer acto de la obra se dice (en 1924) que “las muchachas del Gineceo (...) bailan en líneas ondulantes”, que no es más que una indicación gestual; en 1926, sin embargo, esto es sustituido por “las muchachas del Gineceo (...) bailan en teoría” (p.15), que es una anotación conceptual, sólo aprovechable por un lector, no por un espectador. Asimismo, el autor inserta en 1926 acotaciones del todo antiescénicas, pues indican lo que *no* hacen los actores:

“(Ninguna de las procreadoras se atusa el pelo, ni se mira en el espejo. Como no llevan estuche de «toilette», no pasan el lápiz rojo por sus labios, ni la borlita por las mejillas. No se untan los párpados con azul.)” (p.63)

Alteraciones en la estructura dramática de la obra (personajes, diálogos, escenas y acotaciones).

En el apartado anterior, establecimos que Baroja rompe en 1926 algunas convenciones escénicas y trata la obra como texto para leer más que para representar. Ahora pasa a otra serie de cambios que van en un sentido aparentemente contradictorio: el perfeccionamiento de la densidad dramática del texto, que mejora como pieza teatral. En esta línea, se aumenta el número de personajes, se elabora un diálogo más vivo y cruzado¹⁴, aumenta el movimiento de los actores y el dinamismo de la acción, puesto de manifiesto en abundantes acotaciones nuevas. Sin duda se puede afirmar que el texto de 1926 es más teatral que el de 1924.

La contradicción se resuelve recurriendo a una distinción que, por ejemplo, le sirve a Francisco Ruiz Ramón¹⁵ para defender la teatralidad de obras como *La Celestina* o las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán: no hay que identificar categorías dramáticas con categorías escénicas. Es decir, una obra puede no respetar los condicionamientos escénicos de la época en que se escribe o incluso de cualquier época, por ser demasiado larga, requerir escenarios impracticables, demasiados actores, o por introducir elementos textuales no representables. Pero aun siendo irrepresentable puede seguir siendo dramática, teatral, si respeta las condiciones internas de la obra de teatro: acción dialogada, un determinado tratamiento del tiempo y el espacio y personajes que se definen tanto por lo que hacen como por lo que dicen¹⁶. En este sentido, las dos líneas sobre las que se ordenan los cambios entre las ediciones de 1924 y 1926 son compatibles.

El cambio más sustancial en el sentido que indico es el de las acotaciones, casi inexistentes en 1924 y limitadas a notas telegráficas sobre movimientos de los personajes. Si antes aludí a acotaciones no

14. En 1924 los diálogos son pesados y retóricos, con intervenciones muy largas, que en 1926 se dividen entre varios personajes, o se interrumpen con réplicas y contrarréplicas. Se añaden rápidos intercambios de frases completamente nuevas, etc. Los cambios son mayores en las Jornadas II y III.

15. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 1986 (pp.57-59).

16. F.Ruiz Ramón, *op.cit.*, p.57.

representables, ahora añadiré que la gran mayoría de las nuevas acotaciones son largas descripciones de la escena, de los movimientos y de muchos otros aspectos sí representables que dan mayor perfección al texto, al tomar en cuenta la gestualidad, el aprovechamiento del espacio escénico, las modulaciones de la voz, la música, escenas mudas y todo lo que conforma el lenguaje específicamente teatral. Hay ejemplos a cada página.

Una clase especial de acotaciones la constituyen las de las acciones y gestos de la gorila Sahara, que casi no tenía papel en 1924 y sólo servía para provocar el desenlace. En 1926, por contra, Ricardo Baroja ha comprendido las posibilidades de esa figura. A base de una detallada serie de acotaciones, Sahara participa de forma activa en muchas escenas. Su carácter de personaje mudo le da una específica textura teatral y sirve de contrapunto grotesco a las acciones de los personajes humanos, a los que imita y ridiculiza. Desde el primer momento, da muestras de enamoramiento de Medoro, y sus gestos aportan comicidad y dinamismo a la acción. Es como el gracioso del teatro clásico español: un contrapunto grotesco a la acción principal.

En la edición ampliada hay nuevos personajes: Codomano, Rolando y Cupido. Su aparición se corresponde con una exhaustiva reforma del último acto, el que experimenta mayores cambios en 1926 y que en 1924 resultaba esquemático y como terminado a toda prisa. Ha habido una distribución distinta de las escenas (las seis de 1924 se convierten en doce) y el diálogo se ha expandido. Baroja ha inventado aquí personajes, diálogos y elementos nuevos, no sólo ha amplificado lo anterior. Codomano tiene como función desarrollar una acción secundaria con Eugenia, que debido a ello adquiere una cierta matización psicológica; es una interpolación irónicamente «romántica». Rolando es también una interpolación, pero de signo cómico, que sirve para ridiculizar abiertamente la forma de emparejarse de los procreadores, que con Codomano y Eugenia ha quedado en evidencia de una manera más sutil.

El personaje de Cupido es uno de los añadidos más curiosos de 1926. En *Revista de Occidente* Medoro lograba hablar con Eva a solas y ésta se veía afectada por la época de celo, como las otras procreadoras, de modo que cedía a los avances eróticos de Medoro. Eran Mosco y Melpómene con el Adicionador de Voluntades los que evitaban el emparejamiento. En 1926, en cambio, la escena está más brillantemente resuelta: todos los diálogos de Eva pasan a Cupido, la estatua de már-

mol que preside la escena, con lo cual Eva mantiene su mudez y carácter ausente, más en coherencia con el desarrollo de la trama. Cupido se ofrece a traducir en palabras los sentimientos de Eva, y así lo hace. Desde luego, el hecho de que una estatua hable es inverosímil, incluso en el Gineceo 57. Cuando Mosco y Melpómene detienen a Medoro comentan que la estatua de Cupido contiene un altavoz. ¿Proceden las frases de Cupido de ellos? Parece sugerirse esa idea, pero no queda claro, porque el último parlamento de la obra es de Cupido y sólo puede atribuirse a la estatua. Da la impresión de que Baroja ha querido terminar con un último episodio cómico, aun a costa de la verosimilitud de la historia.

Mayor desarrollo y coherencia del universo propuesto.

En la *Revista de Occidente* se ofreció un texto impreciso en muchos aspectos y con algunos fallos de coherencia. En 1926 el autor lo ha corregido con la intención de dotar a su universo futurista de mayor profundidad y precisión. Uno de estos cambios es la acotación inicial que sitúa la acción de la escena, que en 1924 se reducía a "La acción en época fantástica" y en 1926 busca un efecto de extrañamiento de la realidad del lector por medio de una mayor precisión espacio-temporal:

"Empieza a las once de la mañana del día 20 del mes de Afrodita Púdica (abril) del año 201 de la Era Cuarta, y termina a las once del mismo día, en el Gineceo 57, paralelo 32¹⁷, hemisferio boreal del planeta llamado Tierra" (p.11)

En otro momento de la acción, Medoro tiene que cortejar a Eva y Crisoprasta y Pantea lamentan que lo haga en prosa:

17. El paralelo 32 pasa por Marruecos, Norte de África, Israel, Sur de Estados Unidos, etc. Quiso evitar Europa, al parecer.

"Nos hubiera gustado más en verso. Eso de que al final de las líneas haya dos palabras que tengan las últimas sílabas casi iguales, es muy bonito" (II, VIII)

"...puso en verso..."

"Nos hubiera gustado tanto que la dijeras en frases bonitas y que al final de cada una, tuvieran las últimas sílabas iguales, o casi iguales. ¡Es muy alegre eso!" (p.109)

"...puso así..." (p.109)

"¡Ah, vamos! ¿Vosotras deseáis que diga mi declaración en verso?" (p.110)

El cambio es lógico: no tiene mucho sentido que Crisoprasta y Pantea hablen del verso como de algo familiar. Baroja ha pretendido descontextualizar el sistema de referencias culturales del universo ficticio respecto del real. A esto mismo responde el cambio de "comedor" (II, I) por "refectorio" (p.77). Igualmente:

"...en las cercanías de Montreal en el Canadá" (I, V)

"...en las cercanías de las ruinas de la vieja ciudad de Montreal, en el Canadá" (p.38)

En otro momento Melpómene explica las nefastas consecuencias de la vieja y superada costumbre de enamorarse; se sustituyen en 1926 los presentes por pretéritos imperfectos, con lo que evita la impresión de vigencia del problema:

"¡Es espantoso! Cualquiera, por el hecho absurdo de creerse enamorado, se adjudica a sí mismo el sagrado derecho de reproducirse, y como esa pasión o dolencia mental, según afirman las pocas personas que la han padecido, parece perturbar las facultades del intelecto, el apasionado amoroso pretende actuar sobre la persona amada, sin tener en cuenta ni el Pedigree suyo, ni el de esta persona..." (I, V)

"¡Era espantoso! Cualquiera, por la absurda sugerión de creerse enamorado, se adjudicaba a sí mismo el sagrado derecho de reproducirse, y como esta pasión o dolencia mental, según afirman las pocas personas que la han padecido, perturba las facultades del intelecto, el apasionado amoroso pretendía actuar sobre la persona amada, sin tener en cuenta ni el Pedigree propio, ni el de la otra persona..." (pp.34-35)

De igual forma, las relaciones entre los personajes de la obra se ajustan mejor al afecto despersonalizado y sin pasión que impera en el Gineceo, rectificando descuidos verbales de la edición anterior: "...tu compañero, Rabindranath 467 B..." (I, IV) pasa a "...tu colaborador, Rabindranath, 467, B..." (p.28). También para mayor coherencia del mundo propuesto se incrementa el léxico científico y técnico, que tiene por objeto dar mayor impresión de frialdad y restar familiaridad al lector:

"...labios húmedos y rojos." (I, VII)	"...labios húmedos, coloreados por rica hemoglobina." (p.53)
"Aquí, en el legajo..." (I, V)	"Aquí, en esta lámina de aluminio..." (p.39)
"...se destrozaban la garganta con ronquidos guturales..." (I, V)	"...se desgarraban su laringe con ronquidos guturales..." (p.36)
"...esta placa que aparece en la tapa" (I, III)	"...esta bola de aleación desconocida" (p.22)

No sólo es el mundo futuro el que se radicaliza y exagera sus rasgos definitorios: también el mundo del siglo XX es más duramente criticado, llegando a extremos violentos. Además, la descripción de los males del pasado coadyuva a dar una imagen más completa, por contraste, del futuro. Cito dos casos claros (subrayo en el texto de 1926 las adiciones sobre 1924, I, V):

"¡Cómo se robaban los unos a los otros *por medio de una cosa que llamaban comercio*, pedazos de papel grasiendo en los que habían impreso un número, sucias rodajas de metal que llevaban acuñadas efigies de tiranos o *símbolos de la llamada patria!* Cómo se asesinaban con el pretexto de defender un trapo de distintos colores cuando el verdadero motivo de *las matanzas* era el de apoderarse de lo ajeno. O bien: la causa *del exterminio* consistía en que unos y otros hablaban de distinta manera." (pp.35-36)

"Los viejos azotes de la Humanidad semisalvaje como la tuberculosis, la religión, el patriotismo, *el dinero, el socialismo* y el cariño familiar eran menos calamitosos que el amor" (p.34)

Críticas al mundillo literario de su tiempo.

Al tiempo que Baroja perfecciona su universo de ficción y lo hace más riguroso, produce también el efecto contrario: añade guiños al lector contemporáneo, que rompen la ilusión escénica por su anacronismo. El autor se deja llevar de su sentido del humor, distanciándose de su propio mundo ficticio. Uno de estos guiños es el frecuente ataque a críticos literarios, empresarios teatrales, poetas, escritores... Cada vez que Baroja alude a estas cuestiones está rompiendo la ilusión escénica, ya que de repente el mundo presente aparece proyectado en mitad del mundo futuro (sea en el cuerpo del diálogo, sea en los paratextos o aclaraciones). Los empresarios teatrales, la crítica, los poetas y pintores vanguardistas, etc. son víctimas en *El Pedigree* de los resentimientos del autor (nunca muy agrios). Véase, por ejemplo, la larga y semilírica descripción inicial de la escena en que transcurre la Jornada Segunda (inexistente en 1924). Se describe un paradisiaco jardín con pájaros tropicales y árboles:

“...papagayos de larga cola y corvo pico charlan, diciendo tontorriñas, como oradores o críticos de arte del siglo XX.

La tarda, académica vaca, blanca chorreada en negro, aspira el aire perfumado con el húmedo rosado hocico, mientras el ternero, de grandes ojos pensativos, la sigue, meneando la cola por hacer algo; así, muchos pintores cubistas menearon el pincel, y los poetas simultaneístas la pluma en tiempos que ya nadie recuerda”
(p.76)

En otro momento Melpómene explica por extenso los perniciosos efectos de la literatura en la antigua Europa. El texto de 1924 era breve y sólo mencionaba a *Don Quijote*, causante de la destrucción material y moral de España. En 1926 se recrea en la idea: añade a la lista el *Robinsón Crusoe*, Tolstoi, Chernichevski, Dostoievski, los evangelios y la literatura francesa. Además, el autor añade una nota sarcástica a pie de página:

“Indudablemente la sabia Melpómene ha leído a los grandes comentaristas españoles del primer tercio del siglo XX de la E.C.”
(p.41)

La “Carta” incluida en 1926 en la “Jornada I” se dirige a un empresario teatral y recoge toda una colección de «elogios» a la escena de su tiempo, como el siguiente:

“Yo ya sé que usted, hombre de teatro, no se distingue especialmente por su conocimiento en cosas teatrales, y que lleva adelante los negocios escénicos con el mismo sentido artístico de un abarrotero, o un fondista” (p.57)

Erotismo y humor.

Baroja insiste sobre este punto en la edición de 1926. Sin duda, creía que su obra podría resultar escandalosa, y es posible que por aquel entonces lo fuese, aunque no hoy día. Tanto Huxley como Baroja confiaban en el tema sexual como el que más sacudiría la conciencia de los lectores, provocando extrañeza y repugnancia moral. Baroja ofrece un tratamiento más chabacano que Huxley del asunto, aunque no tan escandaloso en su base teórica, ya que el mundo de *El Pedigree* condena la promiscuidad sexual y no sólo el tratamiento sentimental del erotismo. Lo chocante para el lector de la época, además de numerosos chistes más o menos atrevidos, era el tratar la sexualidad humana como si fuera igual a la de los animales. Además, tanto Huxley como Baroja cuentan con el fuerte prejuicio occidental hacia la infidelidad sexual, y se recrean en escenas en las que los protagonistas aceptan de buen grado y orgullosas las relaciones de sus parejas con otras personas. Esto da ocasión al autor a varias escenas cómicas. Este notorio aumento de la temática sexual en 1926 se produce en dos campos al menos: en los paratextos, en forma de justificaciones del autor; y en el texto, principalmente a través bromas picantes. En los paratextos, el caso más claro lo vemos en el nuevo “Prefacio”, que añade respecto al “Prólogo” de 1924 un largo fragmento dedicado exclusivamente a esto:

“Siente el autor, y así me ha encargado que les participe, no poder llamar a las cosas con sus nombres, como lo hacía el viejo Aristófanes. Ni al autor le es permitido parodiar la escena de Mirrina con su marido de *Lisístrata*, ni la entrada del Embajador de los Lacedemonios, en la misma comedia. Los tiempos cambian, ya que no demasiado las costumbres. Somos pudibundos.” (p.5)

Y al añadir en 1926 una delirante descripción de las vestiduras de los personajes, el autor pone una nota a pie de página, indicando que casi todos ellos

“en realidad (...) iban desnudos. Se adornaban un poco con alguna pluma, alguna concha y alguno que otro ramo de flores. Pero el autor, en previsión de que cualquier empresario desee representar esta fantasía, indica someramente cómo podían aparecer en escena sin que el público se escandalizara demasiado.” (p.10)

En la “Autocrítica” vuelve sobre este punto:

“Yo desearía que el Teatro fuera inmoral, sexual, trágico, bufo, inverosímil y arbitrario” (p.121)

“En el Teatro hay que presentar mucho conejo, y si, además, hay buena salsa, mejor que mejor.

Por eso yo, modestamente, he puesto en *El Pedigree* la mayor cantidad de conejos posible, dadas mis escasas facultades” (p.122)

Respecto a las bromas de contenido erótico, doy un par de ellas:

“...gloria y escándalo de un célebre cabaret, que tú quizás alcanzaras. Sí, yo le oí contar a mi padre cosas extraordinarias ocurridas en ese cabaret” (II, VI)

“...tenía la chifladura coleccionista. Sellos de correo, billetes de aeroplano y de tranvía, relojes con música.” (II, VI)

“...gloria y escándalo de aquel célebre cabaret, que tú quizás alcanzaras, El Conejo Palpitante.

-¡Título sugestivo!

-(...) ¡El célebre Conejo Palpitante, de Montmartre! ¡Sí; yo le oí contar a mi padre cosas extraordinarias ocurridas en ese cabaret!” (p.101)

“...tenía la manía coleccionista. Sellos de correo, billetes de aeroplano, de tranvía y de autobús; relojes con música y tabaqueras pornográficas” (p.100)

Igualmente, cuando Medoro cuenta que la tía de Eva prometió nombrarle su heredero si se casaba con la joven, se añade en 1926 una clara sugerencia de que la Rani se sentía atraída por Medoro:

“...He visto el testamento de la vieja. (...) La Rani ha sentido por mí cierta simpatía... ¡Eh!, ¿comprendes...? ¡Pasiones seniles...! ¡Ja...! ¡ja...!” (p.104)

Cuando Mosco describe los cambios fisiológicos que hacen de Eva un especimen excepcional, enumera una serie de datos sobre sus órganos; en 1926 se apunta una mención a los sexuales:

“MOSCO.- (*Con un rapto de entusiasmo.*) ¡Pero aún hay más! Si llegamos en nuestras investigaciones a los órganos importantísimos...

MELPÓMENE.- (*Interrumpiendo a Mosco.*) ¿No te parece, ilustre Asesor Mosco, que debemos continuar...” (pp.54-55)

En 1926, y no sólo en relación con el erotismo, aumenta la comididad, y el autor salpica de chistes y elementos burlescos el texto. Los medios más usados son la exageración, el recurso a las funciones primarias del ser humano (la comida, el sexo...), la animalización esperpéntica (de lo que el personaje de Sahara es claro ejemplo), el uso de un lenguaje coloquial¹⁸, etc.:

“Joven amigo, esta muela recuerda el molar carníbero” (II, VI)

“Esta muela recuerda, joh, joven Medorol, el molar carníbero.

-No me choca; me gusta el biftec con delirio” (p.102)

* * *

18. El lenguaje de 1926 se hace más coloquial, se “desliteraturiza”: es más expresivo, natural y cómico.

Para concluir, conviene recordar que *El Pedigree* apenas tuvo repercusión, aunque la edición de *Revista de Occidente* llamó la atención de Pirandello, quien pretendió llevar la obra a escena, lo cual supone una buena prueba de su valor potencial. Respecto a si *El Pedigree* fue conocido por Aldous Huxley, cuestión que se ha discutido, es improbable. Por otra parte, la divulgación de *El Pedigree* a través de la *Revista de Occidente* puede considerarse un hecho excepcional, dado el poco interés de dicha publicación por el teatro¹⁹, y también un reconocimiento de su carácter audaz e innovador y su sintonía con maneras de pensar y de ver la literatura difundidas por Europa. Ricardo Baroja viajó con *El Pedigree* por un territorio virgen en la literatura española, y ése es su mayor mérito (pero no el único): la audacia y la libertad creadora, haciendo caso omiso del ambiente hostil. Julio Caro Baroja se arriesga a asegurar que si

“...hubiera sido escrito en inglés por un autor británico hubiera tenido éxito y hoy sería citado aquí y allá, pero en la España de la Dic-tadura, agitada por problemas de tipo político muy particulares o removida por poetas y pintores jóvenes, para los que lo esencial eran las formas y las cosas, no podía pasar de ser una diversión más de un espíritu «falto de acicates» exteriores”²⁰

En cualquier caso, ahí queda el testimonio literario de Ricardo Baroja.

19. Evelyne López Campillo (*La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid 1972) registra sólo nueve obras o fragmentos de obras teatrales españolas o extranjeras, muy poco si se compara con ciento cuarenta y tres textos en el campo del cuento y la novela corta, por no mencionar el ensayo, principal oferta de la revista.

20. *obra citada*, p.86.