

EGUZKILORE

Número Extraordinario. 4
 San Sebastián
 Diciembre 1991
 43 - 52

LA NOVELA DE LA UTOPIA IMPOSIBLE: “PARADOX, REY”

Jesús M.^a LASAGABASTER

*Catedrático de Literatura
 Universidad de Deusto - San Sebastián*

Silvestre Paradox es uno de los héroes barojianos más típicos y representativos del universo novelesco y del pensamiento de su autor.

Paradox es el protagonista de dos de las novelas que componen la trilogía que lleva por título “La vida fantástica”. La primera, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, publicada en 1901, y la tercera, *Paradox, rey*, de 1906. Entre ambas está, en 1902, *Camino de perfección*, que forma seguramente, con *El Arbol de la ciencia*, *César o nada* y *El cura de Monleón*, el conjunto novelesco donde más visible es el peso de lo conceptual y donde con más rotundidad ha expresado Baroja, a través fundamentalmente de sus héroes —Fernando Ossorio, Andrés Hurtado, César Moncada y el cura de Monleón—, su visión del mundo y los ingredientes filosóficos de su pensamiento, Nietzsche y Schopenhauer, sobre todo.

El personaje de Silvestre Paradox ha suscitado el interés de la crítica y de los estudiosos de Pío Baroja, que se han puesto a buscar con afán y en cierto modo con éxito su linaje literario y extra-literario.

Es prácticamente unánime la posición de los críticos a la hora de señalar los antecedentes literarios de Paradox: Don Quijote y la picaresca fundamentalmente por parte española. Hay mucho de quijotismo —idealismo, utopía, falta de sentido de lo real, anticonvencionalismo— en el Silvestre Paradox de las *Aventuras, inventos y mixtificaciones...*; como hay igualmente bastante del risueño pragmatismo del pícaro, sobre todo en algunos momentos de *Paradox, rey*.

Pero los críticos han buscado también ancestros más exóticos al ilustre personaje. En su tesis doctoral en prensa sobre *Presencia de lo inglés en Pío Baroja*, Lourdes Lecuona estudia la relación Dickens-Baroja y ve en el personaje dickensiano de Samuel Pickwick un claro antecedente del barojiano Silvestre Paradox. Está claro que el novelista victoriano es para Pío Baroja no sólo el novelista más admirado, sino también el que mejor representa el modo de entender y de hacer la novela del escritor vasco. *Pickwick*, la primera novela de Dickens, es el título que Baroja más veces cita y por el que siente una indisimulada predilección. No es de extrañar entonces que en el personaje de Silvestre Paradox resuenen ecos del Pickwick dickensiano: los dos son anticonvencionales, un tanto bohemios y los dos se dedican a inventar cosas perfectamente inútiles; salvando, naturalmente, todas las distancias, de espacio y de tiempo: Samuel Pickwick es un producto típico de la Inglaterra victoriana y Silvestre Paradox representa de modo paradigmático la bohemia intelectual madrileña de fin de siglo.

Pero Paradox no es solamente un producto libresco. Está hecho también con trozos de realidad, perfectamente identificables en más de un caso. No podía ser de otro modo, puesto que la realidad, una realidad vivida y conocida por el autor, es la fuente máxima de inspiración y el eje generador más decisivo de ese fecundo y abigarrado universo novelesco barojiano.

Silvestre Paradox es una de esas innumerables máscaras con las que Pío Baroja se disfraza en sus escritos. Joaquín Casaldueiro ha dicho que los personajes barojianos son las más de las veces dobles de su autor¹. Es verdad, pero sería peligroso definir a los personajes de las novelas —las de Baroja o las de otros escritores— por su mayor o menor identificación con sus creadores.

Baroja es —y también en esto la crítica es unánime— uno de los novelistas que más se dice a sí mismo en lo que escribe y cuya presencia más se deja ver en sus mundos novelescos, sus personajes, sus narradores. Pío Baroja se llama Silvestre Paradox en *Paradox, rey* como se llama Fernando Ossorio en *Camino de perfección* o Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*. Pero sería un craso error de perspectiva literaria reducir el personaje novelesco a mero portavoz de las ideas de su autor.

El Paradox bohemio que vive un tanto a contra corriente o el utópico que fracasa en su intento de crear una sociedad paradisíaca tiene mucho de su creador: su anticonvencionalismo desenfadado, su causticidad crítica ante los valores sociales, políticos o religiosos y hasta sus ribetes de nihilismo llevan indudablemente el sello de don Pío. Pero Baroja está detrás, o mejor, encima de su personaje, y en la distancia se ríe de él, porque lo hace también objeto de su crítica.

Parece que una cierta aproximación Baroja-Paradox queda legitimada por el escritor mismo, ya que antes de publicar la primera novela con dicho personaje había escrito en 1899 algunos artículos periodísticos con el seudónimo de S. Paradoxa, en la *Revista Nueva*.

1.- "Sentido y forma de *La vida fantástica*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-267, 1972, pp. 427-444.

Pero hay también seguramente otros tipos del Madrid finisecular y que Baroja conoció, y que luego utilizó como ingredientes en la confección de su personaje. Y entre ellos, sin duda ninguna el más visible, al menos el más citado por los estudiosos, bohemio también e inventor, Silverio Lanza.

Y por si esto no fuera suficiente, Alberto Porlan ha dado con la existencia de un Silvestre Paradox de carne y hueso, que emigró a Norteamérica, donde fundó una comunidad utópica².

Pero todos estos datos, que la crítica literaria incluiría en eso que de modo muy genérico se llama "estudio de las fuentes", apenas si nos desvelan nada de lo que es la verdadera personalidad literaria y la auténtica significación del personaje, que es precisamente lo que aquí más nos interesa.

Silvestre Paradox es el protagonista de dos novelas que pertenecen a un grupo de tres, que Baroja ha bautizado como *La vida fantástica*. No es muy claro el criterio según el cual Baroja fue agrupando sus novelas en trilogías, ya que muchas veces éstas se construyen con novelas que apenas tienen entre sí puntos de contacto, ni temáticos, ni formales. Incluso a veces los mismos títulos de las trilogías poco o nada tienen que ver con las novelas que se agrupan.

En el caso que nos ocupa, es evidente la relación estrecha entre *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *Paradox, rey*, ya que es el mismo protagonista de ambas novelas y además también algunos personajes secundarios pasan de la primera a la segunda.

También el título de la trilogía —*La vida fantástica*— parece corresponder al carácter de las dos novelas y al de su protagonista, mucho mejor desde luego que la tercera de la serie, *Camino de perfección*.

Paradox encarna ese tipo tan barojiano del excéntrico, con el que el novelista materializa su actitud anticonvencional y un tanto anarcoide ante la sociedad establecida, y que es indudablemente una forma radical de crítica de esa misma sociedad.

Las aventuras, mixtificaciones e inventos del estrambótico Paradox, tienen una doble dimensión crítica. Mary Lee Bretz ha señalado que se trata de un libro a la vez "deprimente y risueño"³. Esta ambivalencia del texto viene dada, creo, por el tratamiento que Baroja hace del héroe y de sus aventuras, y que es, como lo será también en la otra novela, *Paradox, rey*, el de la farsa.

El personaje le sirve a Baroja para plantear una crítica mordaz de la sociedad y de sus valores; pero al mismo tiempo, también el personaje es sometido a esa especie de espejo cóncavo del humor y de la farsa, y también lo que el mismo personaje representa es objeto de la ironía del autor, y por ello mismo, resulta criticado.

La presentación misma del personaje al comienzo de la novela resulta significativa a este respecto: en el margen de un retrato de Silvestre Paradox se lee:

2.- "Últimas indagaciones en torno a la verdadera personalidad de Silvestre Paradox", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267, 1972, pp. 537-561.

3.- *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa, 1979.

“Sylvestris Paradoxus, del orden de los primates.

Caracteres antropológicos:

Pelo, rojizo.

Barba, ídem.

Ojos, castaños.

Pulsaciones, 82.

Respiraciones, 18 por minuto.

Talla, 1,51.

Braquicefalia manifiesta.

Angulo facial, goniómetro de Broca, 80,02.

Individuo esencialmente paradoxal”.

Silvestre Paradox no es, en ninguna de las dos novelas, un héroe, sino un anti-héroe. Como lo fue su creador en su existencia humana.

En *Aventuras, inventos y mixtificaciones...*, se insinúa esa fe de Baroja en la ciencia, como única realidad en la que es razonable creer, y sucedáneo, por tanto, de la religión⁴.

Pero el tratamiento humorístico que Baroja hace del tema y la visión caricaturesca de los dos personajes que mejor representan la actitud científica ante la vida —la pareja protagonista compuesta por Paradox y su compinche Diz de la Iglesia— hace que esta supuesta fe en la ciencia quede también relativizada.

La misma distancia y el mismo tono burlón en las referencias a política, filosofía, etc. Aunque, como ha señalado Mary Lee Bretz, no hay sistema definido de pensamiento o de visión del mundo ni en el protagonista, Paradox, ni en el sustrato conceptual que sostiene el universo de la novela. Aunque, de forma muy parcial y nada unívoca se podrían observar huellas de dos pensadores que han tenido una importante influencia en Pío Baroja, como son Schopenhauer y Nietzsche.

Podemos decir, como conclusión, que en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* se insinúan ya actitudes y temas que luego serán fundamentales en la obra barojiana. Pero el interés máximo de la novela está seguramente en el plano narrativo y estético, puesto que aparecen ya con suficiente claridad las características de lo que más tarde el propio Baroja definirá como “novela abierta”⁵.

* * *

Paradox, rey es cinco años posterior a *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. En ese tiempo Baroja ha publicado bastantes e importantes novelas: *Camino de perfección* (1902), *El Mayorazgo de Labraz* (1903), *La feria de los discretos* (1905) y las tres —*La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*— de la trilogía *La lucha por la vida* (1903-1905).

4.- Cfr. C. Iglesias, *El pensamiento de Pío Baroja*, México, 1963.

5.- Es esencial, para el concepto de novela que Baroja defiende, su famoso prólogo de 1925 a *La nave de los locos*.

Paradox, rey es una novela dialogada. Baroja había utilizado este procedimiento narrativo en su primera novela, *La casa de Aizgorri* (1900) y lo volverá a ensayar en *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922) y *El nocturno del hermano Beltrán* (1929).

La novela está dividida en tres partes. La primera se inicia en un pueblo próximo a Valencia, a donde Paradox y su inseparable amigo Diz de la Iglesia han llegado, procedentes del último capítulo de *Aventuras, inventos y mixtificaciones...*, haciéndose así el empalme, de personajes simplemente, entre las dos novelas. Luego, Paradox y Diz, en Tánger, embarcan en la Cornucopia, un yate inglés que transporta un estrambótico cargamento de aventureros, que pretenden fundar una república judía en el África Occidental. Tras el naufragio del Cornucopia, los pasajeros arriban a una isla, donde son apresados por los negros mandingos.

La segunda parte comienza en Bu-Tata, a donde han sido conducidos los prisioneros. Estos consiguen escapar, y se refugian en un promontorio —Fortunate House— que, tras la formidable explosión que cambia el curso del río, se convierte en una isla prácticamente inexpugnable.

En la tercera parte, los negros se han desembarazado de su rey cortándole la cabeza. Acuden a los blancos pidiendo un nuevo rey, y éstos deciden nombrar a Paradox, quien, efectivamente, es coronado como nuevo rey de Uganga, y hace de su reino un idílico lugar de paz, de felicidad, al margen de todas las convenciones y reglas, políticas, sociales, culturales... de la sociedad civilizada, convencido de la prevalencia del progreso moral sobre el tecnológico. Aunque el británico Sipsón proclame que la moralidad no es más que la máscara con la que los débiles disfrazan su debilidad. Pero el idílico reinado de Paradox sólo dura hasta la llegada del ejército francés, portador, a cañonazo limpio, de la civilización occidental y cristiana.

Paradox, rey es la novela que mejor se adapta al título que Baroja puso a la trilogía: *La vida fantástica*; son fantásticas, efectivamente, las aventuras que se nos cuentan.

Y sin embargo, también esta novela, como todas las de Baroja, tiene su apoyatura y su génesis en la realidad y en la experiencias del autor⁶.

Así, cuando Baroja realiza su primer viaje a París en 1899, tiene ocasión de contrastar el reciente desastre español en la guerra de Cuba con el entusiasmo oficial de Francia por sus éxitos militares y coloniales en tierras africanas. La expansión colonial francesa encuentra actitudes hostiles en algunos sectores de la sociedad y Baroja sintoniza inequívocamente con los medios críticos a la política imperialista europea.

Entre 1902 y 1903, Baroja estuvo en Tánger, como corresponsal del diario *El Globo*, y aquí puede estar seguramente el origen de la aventura africana de Silvestre Paradox, a pesar de que Tánger sea el escenario de un único capítulo, al comienzo de la novela.

6.- "Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro...", *El escritor según él y según los críticos*, O.C. VII, 436.

Es igualmente en estos primeros años del siglo cuando surgen en Europa fantásticos proyectos, apoyados en general por magnates idealistas del mundo de las finanzas, de creación de nuevos estados en exóticas tierras.

La iniciativa, que da pie a la aventura africana de *Paradox, rey*, del banquero londinense Mr. Abraham Wolf de crear una patria israelita en Africa, proyecto al que se suman con entusiasmo Silvestre Paradox y Avelino Diz de la Iglesia entre otros, no puede menos de hacernos recordar al también judío y banquero David Wolfsohn, jefe del movimiento sionista de comienzos de siglo, así como el ofrecimiento que en 1903 y a instancias de Chamberlain hace el gobierno británico de una patria judía en tierras africanas.

Este ofrecimiento es rechazado por los sionistas en 1905, precisamente cuando Baroja está escribiendo su novela, *Paradox, rey*, que aparecerá al año siguiente.

En *Galería de tipos de la época*, cuarta parte de las memorias de Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, el escritor relata el curioso intento, mezcla de burla y de estafa, de algunos bohemios del Madrid de la época, de crear una utópica república de Cucaní, una pequeña comarca entre Brasil y la Guayana Francesa⁷.

Vemos, por tanto, que también en una novela tan fantástica como *Paradox, rey*, hay elementos de la propia biografía de Baroja o de la realidad política de su tiempo que han actuado sin duda como fuente de inspiración del argumento de la novela.

Pero a partir de esos elementos, y no sólo con ellos, el escritor construye un universo novelesco original, que le permite una vez más no sólo demostrar sus dotes de narrador y afianzar su manera personal de hacer novela, sino expresar también una amarga y radical actitud crítica frente a la política imperialista y colonialista de los europeos y frente a las formas convencionales y aceptadas de la civilización occidental.

El tono de farsa que adopta el novelista funciona evidentemente como efecto distanciador que enfatiza la naturaleza satírica y la finalidad crítica de la narración.

Paradox, rey es, sin duda, uno de los textos donde de forma más ejemplar se hacen patentes tres características fundamentales de la teoría y la práctica novelesca barojiana: el carácter poroso, proteico y heteróclito de la novela como espacio textual, la dimensión lúdica y de feria carnavalesca del discurso novelesco y una visión del mundo satírica y escéptica a un tiempo, al servicio de una crítica amarga que raya en el nihilismo.

* * *

Los personajes de *Paradox, rey* son, tanto los blancos como los negros, los personajes de la feria, de la farsa, del alegre y amargo al mismo tiempo carnaval de la novela.

7.- Cfr. O.C., VII, 949-950.

Algunos proceden de la primera novela de la trilogía; otros, son seguramente remedo de personajes reales. Pero todos son creación del novelista, para poblar de gente y de sentido ese estrambótico carro de la farándula en que se convierten el yate inglés en el que embarcan los aventureros, la Isla Afortunada, o el reino de Uganga.

La lista de pasajeros del comienzo de la novela es ya muestra suficiente de lo abigarrado y hasta caótico de ese pequeño mundo con el que Pío Baroja ha decidido correr la aventura de la Cornucopia hacia las costas africanas: El francés Ganerau y su hija Beatriz, el inglés Sipsom, fabricante de agujas en Manchester, el alemán Thonelgeben, geólogo y naturalista, el moro Hachi-Omar, intérprete... La lista se completa con otros personajes no menos excéntricos, que se han apuntado a la travesía con el señuelo de flamantes cargos administrativos en la imaginada república del Cananí: don Pelayo, el secretario ladrón que Paradox había tenido en la primera novela de la serie, cuando vivía en la destartada buhardilla de la calle Tudescos de Madrid, que aspira a ser Administrador de Aduanas, don Bonifacio Mingote, recaudador general de las contribuciones directas e indirectas de la República del Cananí, o el coronel Ferragut, que va ya casi con el nombramiento de jefe del Estado Mayor, y ministro de la Guerra interino. Y al frente de esta abigarrada e internacional galería de personajes, Silvestre Paradox, que en la lista del pasaje figura con el humilde título de agrimensor, y su amigo Diz de la Iglesia, que en esta novela ha usurpado el paradoxiano título de inventor.

Están luego los negros mandingos de Uganga, particularizados en los personajes más representativos de la tribu; lo estrafalario y ambiguo de su indumentaria, mezcla caótica de lo indígena y lo europeo, es un elemento más de esa farsa que Baroja les hace representar. Así, el ministro Fumangué, descalzo sobre un palanquín dorado, con una levita azul con charreteras y tocado con un sombrero de tres picos; o el mago Bagú, con su pintarrajeado cuerpo repleto de plumas, campanillas y amuletos con los que aplacar las iras de la luna y los fetiches; o Kiri, rey de Uganga, con casaca y botas de montar; o la princesa Mahu que, con una gargantilla de corales por toda vestimenta, lanza al aire de un palacio real construido con adobes sus tristes lamentaciones amorosas.

Esta pintoresca galería de personajes de *Paradox, rey* se completa con los militares franceses, que llegan a Bu-Tata con sus ametralladoras y con sus cañones y en menos de veinticuatro horas la civilizan, es decir, la arrasan.

Paradox, rey es, al menos por su forma y por los elementos con los que está construida, una novela de aventuras. Pero es al mismo tiempo una sátira de la novela de aventuras. Como *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* es una sátira de la novela de folletín.

* * *

Ya desde los primeros capítulos de la novela —el diálogo que sostienen Paradox y Diz a propósito de la expedición al Cananí— queda patente el tratamiento irónico que Baroja hace de los acontecimientos y de los propios personajes.

La ironía va creciendo hasta el final del segundo capítulo, cuando a los entusiásticos comentarios y preguntas de ese proyecto de explorador en que se ha convertido de repente Diz de la Iglesia, Paradox se limita a una larga serie de lacónicas respuestas: “Es probable”, “no lo sé todavía”, “seguramente”, “sin duda alguna...”, rematadas con ese aparte cargado de escepticismo: “Qué cuento más maravilloso”, como si él mismo, pragmático más que idealista, dudara de la aventura que ambos están dispuestos a emprender.

A lo largo de la novela, hay un juego continuo de creación de clímax o de suspensión y de ruptura de los mismos, mediante la introducción de la ironía, el rasgo paródico o el motivo incongruente.

Por ejemplo, tras de la escena de la tempestad en la Cornucopia y el valeroso comportamiento de Paradox, la tensión a que se llega queda rota por la introducción de los rotundos parlamentos del viento y el mar, a los que Baroja da la palabra, y sobre todo, por el elogio del fiel perro Yock, dirigido a su amo y rematado con esta desconcertante sentencia: “Hombre admirable! eres digno de ser perro!...”

Si Paradox y los suyos consiguen liberarse de la prisión y de una muerte segura en Bu-Tata, es porque Sipsom, pragmático como buen británico, les promete a los negros habichuelas a pasto, buen tocino, ron y chicas guapas. Y los ejemplos podrían multiplicarse a lo largo de la novela.

Hay incluso un deslizamiento de la ironía al sarcasmo; por ejemplo, cuando la bárbara aniquilación de Bu-Tata por la tropa francesa tiene por consecuencia única el cínico parte de guerra enviado por el coronel al ministro, o cuando, tres años después, la paradisiaca paz de la Bu-Tata gobernada por Paradox ha dado paso al vicio, la enfermedad y el crimen, bajo el gobierno colonial, hasta el punto de que el ayudante del médico no puede menos de comentar: “Esto es Sodoma, Gomorra, Babilonia, Lesbos, todo en una pieza”. Los blancos tratan a batacazos a los negros, y éstos se vengan asesinando a los blancos. “Son los beneficios de la civilización”, comenta un personaje.

Como acabamos de señalar, Baroja ha construido la trama de *Paradox, rey* con los ingredientes típicos de la novela de aventuras. Y sin embargo, *Paradox, rey* no es una novela de aventuras. Es, en todo caso, una parodia de la novela de aventuras.

Porque la aventura está de hecho puesta al servicio de la utopía; podría entonces pensarse que se trata más bien de una novela utópica; pero el tratamiento novelesco de la utopía, más incluso que su mismo fracaso, convierten el texto de *Paradox, rey* en una parodia de la novela utópica.

El sustrato conceptual que sostiene la radical y amarga crítica que termina siendo *Paradox, rey* podría hacernos pensar también en el cuento filosófico. Y más de un crítico ha señalado el parentesco.

Es decir, lo que en primera instancia aparece señalado por los ingredientes con los que se construye la novela, —novela de aventuras, novela utópica, relato

filosófico— es luego relativizado y hasta negado, por el artificio novelesco con el que el escritor trata esos materiales.

Es la ironía, como un recurso generalizado en la novela y aplicado al tratamiento de situaciones y personajes, lo que impulsa al sentido a deslizarse hacia la parodia y la farsa.

El desenlace de la novela se precipita aceleradamente a partir del capítulo IX de la tercera parte, tras el ataque del ejército francés y la destrucción de Bu-Tata, que ha tenido lugar entre el capítulo VIII y el IX, ya que al comienzo de éste se nos describe Bu-Tata, recién pasada a sangre y fuego por el ejército "liberador": cadáveres por todas partes, sobre el techo de la escuela, que por casualidad ha quedado en pie, ondea la bandera tricolor francesa. En el capítulo siguiente, asistimos a escenas en la Cámara francesa y por los bulevares de París, donde se celebra patrióticamente el triunfo del ejército.

Cuando comienza el capítulo XI, han pasado ya tres años. En el hospital de Bu-Tata, un diálogo entre el médico de guardia y su ayudante nos da cuenta de las consecuencias de la colonización: los negros han contraído enfermedades antes desconocidas —viruela, tuberculosis, sífilis, alcoholismo— y en un cafetucho-concierto de la ciudad, la ex-princesa negra Mahu baila desnuda la danza del vientre "a estilo —se dice en el texto— del Moulin Rouge de París".

Y todo esto no es obstáculo para que en el último capítulo de la novela el abate Viret, tras enaltecer al ejército como "escuela de todas las virtudes" y "amparador de todos los derechos", invite a sus oyentes —y a los lectores— a dar gracias a Dios, porque por fin la civilización y la concordia de Cristo han entrado en el reino de Uganga.

En estos cuatro últimos capítulos de la novela Baroja acrecienta hasta el sarcasmo la agudeza de su crítica mediante un crudo y repetido juego de oposiciones: a la inhumana actuación de los militares franceses en Bu-Tata sigue la satisfacción de los políticos en París por el éxito de la operación; a la degradación de la vida física y moral de los mandingos, suceden las palabras del sacerdote, disfrazando la barbarie de civilización cristiana. La austeridad narrativa es en estos capítulos mayor si cabe que en el resto de la novela. Se trata simplemente de la conclusión que el autor quiere sacar de la historia que nos acaba de contar.

Pero no sería certera una lectura de *Paradox, rey* que se quedara en este nivel de crítica de la política colonial europea en Africa.

Baroja no hace, al final, una apología de la utopía; sencillamente, porque no existe; o porque, aunque existiera, Baroja no cree en ella.

La condena de la presencia francesa en Uganga no se hace desde una cándida teoría rousseauniana del buen salvaje. La visión que el novelista nos da de los negros y de su modo de vida es también paródica y por lo mismo crítica.

Como es crítica y paródica igualmente la presentación que en la novela se nos hace de ese idílico y paradójico Bu-Tata, sin parlamento y sin cuarteles, sin leyes

y sin maestros, y con un tío-vivo en medio de la plaza, para dar cursos pedagógicos de equitación con caballos de madera.

La insolente proclama de Paradox — “Vivamos hechos unos salvajes. Vivamos la vida libre sin trabas...” — apenas logra ocultar la amargura y el desencanto que se encierra tras de esa anárquica protesta de fe en el futuro de Bu-Tata.

Baroja se sirve del colonialismo francés para destruir la utopía de Silvestre Paradox. Pero Paradox y Baroja saben desde un principio que la utopía es imposible, porque lleva en sí misma el germen de su propia aniquilación.

Por debajo de la crítica feroz al colonialismo europeo en Africa, no hay la defensa de la vida incontaminada y autóctona de los negros, ni tampoco la apuesta por un mundo diferente. No hay nada, o mejor, hay ese socarrón y resignado nihilismo barojiano, que sostiene el universo —caótico universo— de *Paradox, rey*.

Al final, tiene razón el cíclope, cuando asoma su gigante cabezota por encima de los montes y contempla asombrado el nuevo paisaje surgido tras la explosión. No hay nada fijo e inmutable; todo se mueve, todo cambia, todo se transforma. Sólo existe lo que se destruye, porque destruir es crear.

De *Paradox, rey* y de Bu-Tata tan sólo queda, en el centro de la plaza, es decir, del texto de la novela, ese lúdico tío-vivo barojiano de la feria y de la farsa novelesca, y en él los viejos caballitos de madera, corriendo desesperadamente y sin descanso, lo mismo que los hombres, sin objeto ni fin...