PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE VIZCAYA

EN TORNO A D. PÍO BAROJA Y SU OBRA

DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EL DÍA 24 DE ABRIL DE 1960

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. D. JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. GERARDO DIEGO

BILBAO
1960

EN TORNO A DON PÍO BAROJA Y SU OBRA

IMPRENTA
PROVINCIAL
DE VIZCAYA
.....
Diputación, 7
BILBAO

Depósito legal: BI. 416.—1960

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE VIZCAYA

EN TORNO A D. PÍO BAROJA Y SU OBRA

DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EL DÍA 24 DE ABRIL DE 1960

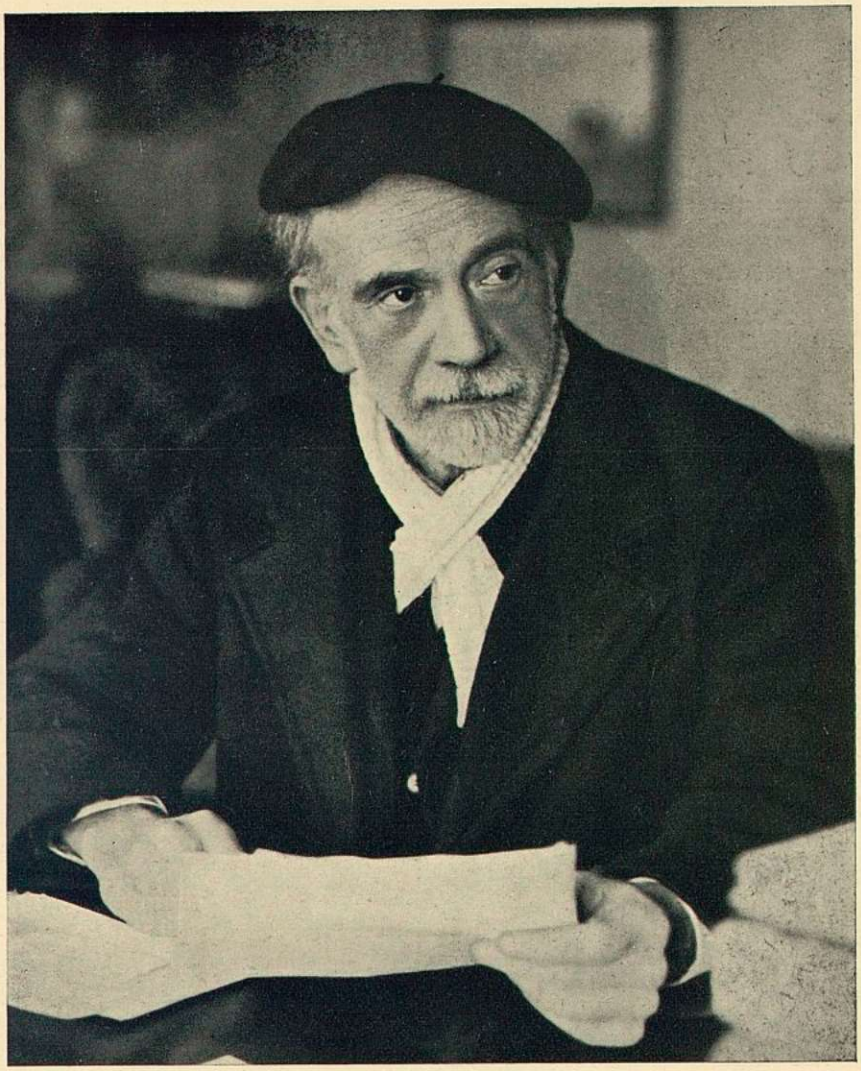
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. D. JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. GERARDO DIEGO

BILBAO
1960



EN TORNO A DON PÍO BAROJA Y SU OBRA

Señores Académicos:

Me honra sobremanera os hayáis acordado de mí para traerme a ocupar un puesto entre vosotros. Por ello os doy las gracias. Sois lo más egregio de la creación y de la investigación literaria viva de España, por eso vuestra amistosa compañía en la labor académica me empapa de una emocionada satisfacción.

Pero esta satisfacción que me da, de otra parte, la consagración oficial de mis novelas, se llena de responsabilidad y de zozobra al ser el sillón de mi paisano don Pío Baroja el que me corresponde ocupar.

No esperéis de mí un discurso lleno de ciencia literaria o de erudición. Pretender traer ciencia o erudición literaria a esta docta Casa, es como llevar hierro a mi pueblo, como llevar hierro a Bilbao.

El novelista y la intuición.

Yo, si algo soy, es un novelista y el novelista, si lo es de verdad, si es auténtico, es un ser intuitivo... Esta idea de la intuición es importantísima en la creación literaria. Conviene por consiguiente que lleguemos hasta su último y más vivo entresijo.

El Diccionario de la Academia escribe:

Intuir es: «percibir clara e instantáneamente una idea o verdad y tal y como si se la tuviera a la vista».

Es esto, pero no es sólo esto.

Nuestro gran don Julio Casares en su «Diccionario Ideológico» define:

Intuir es: «percibir o entender o adivinar una idea sin el proceso del razonamiento».

Ya nos vamos acercando.

El filósofo Bergson hablando de las dotes creadoras del artista escribe: «*Il-y-a des choses que l' intelligence seule est capable de chercher, mais que par elle même, elle ne trouverá jamais. Ces choses l' instinct les trouverais, mais il ne les cherche jamais.*

Bergson usa aquí la palabra instinto no en un sentido zoológico, sino teológico, o sea, en el sentido en que la usamos nosotros cuando decimos que un escritor tiene instinto literario, es decir, intuición literaria.

Bergson da una gran nitidez a la idea de la intuición: Sólo la inteligencia es capaz de buscar lo que ella sola no es capaz de encontrar. Estas cosas, el instinto, es decir, la intuición, las encuentra sin buscarlas nunca. «Yo no busco yo no encuentro», ha dicho repetidas veces el gran Pablo Picasso. Todo el secreto de la intuición está en esto: en encontrar sin buscar.

Por eso la novela tiene tanto de milagro, de ahí que el verdadero novelista, el verdadero creador, sea siempre inferior a su obra; así Cervantes es inferior a Don Quijote; Galdós es inferior a Fortunata y Jacinta y don Pío es inferior a *Jaun*, de Alzate.

Un día don Benito Pérez-Galdós decide escribir el episodio nacional de Zumalacárregui.

Toma el tren y se presenta en Bilbao; ve en Begoña el sitio donde cayó herido el cabecilla carlista. Estudia el plano topográfico de Bilbao y sus inmediaciones en el sitio de 1835. Habla con gentes viejas que habían alcanzado al gran estratega. En Ormaiztegui visita la casa donde nació el héroe y se empapa de su ambiente. Estudia sobre el terreno sus campañas y los documentos que le muestran. Ve fotografías. En Cegama visita al cura y sobrino carnal del héroe don Miguel Zumalacárregui y éste le muestra la estancia en que su tío entregó su alma a Dios.

Ya en Madrid escribe *su* «Zumalacárregui», el que él intuía, pero antes de enviar el original a la imprenta, don Benito, dán-

dose cuenta de la importancia del héroe, vacila, duda, y teme tal vez no haberse documentado lo suficiente... y se va a ver a su amigo el tribuno don Juan Vázquez de Mella que vivía en la calle Valverde y a quien confía sus cuitas.

—Todo lo que hay sobre Zumalacárregui lo tiene y lo sabe Cerralbo. Espere.

Se retira y escribe unas líneas.

—Vaya usted a verle con esta carta mía.

Don Benito se presenta al día siguiente en Casa de Cerralbo.

El Marqués, satisfecho de poder ser útil a tan gran novelista, le pasa a una habitación llena de ficheros.

Descorre los cierres de madera de los archivadores.

—Mire usted —le dice orgulloso— todas estas miles de fichas... todas... son de Zumalacárregui.

A don Benito se le hace un nudo en la garganta y la frente se le perla de sudores.

—Todo... toodo... esto es Zumalacárregui? —balbuce don Benito.

—Si sí, todo, todo...

—Es que mire, Marqués... ahora ya es tarde... mañana, mañana con más calma volveré.

Ya en la calle el bueno de don Benito respiró satisfecho.

Claro es que asustado no volvió por casa de Cerralbo y al mes o mes y medio estaba *su* «Zumalacárregui», *el suyo*, en los escaparates de las librerías.

La intuición es esencialísima en el novelista.

La imaginación creadora del novelista camina y va apoyada sobre miríadas de intuiciones... Sin intuición no puede haber novelista en el sentido clásico y cerrado, se entiende. Como sin luz no puede haber color. Conviene recalcar esta esencialidad de la intuición antes de entrar en materia, sobre todo ahora que vivimos

en una época de sucedáneos en que a cualquier relato periodístico sin altura se le llama novela.

Hablemos del oficio.

Dado pues el gracioso supuesto de que yo sea un novelista, es decir, un intuitivo, es natural os hable modestamente de mi oficio, o sea de don Pío y de sus novelas y de su técnica y haga algunos comentarios en torno a su manera de crearlas y escribirlas.

Stefan Zweig en el prólogo del ensayo sobre los tres maestros de la novela, Balzac, Dickens y Dostoiewsky, escribe:

«Hay a nuestro modo de ver una diferencia íntima e inquebrantable entre el novelista y el autor de novelas. Novelista, en el sentido último y supremo de esta palabra, sólo lo es el genio enciclopédico, artista universal que —fijémonos en la envergadura de la obra y en la muchedumbre de sus figuras— modela con sus manos todo un cosmos: que al lado del mundo terrenal, levanta un mundo propio, con leyes propias de gravitación, con criaturas propias y un manto propio de estrellas tendido sobre sus frentes; que sabe imprimir a cada figura, a cada suceso, un ser tan genuino, que no sólo les da relieve típico en su mundo, sino que los impone con fuerza plástica penetrante al mundo real, obligándonos a tomar su nombre para subrayar hechos y personas.»

Así los españoles, añado yo, decimos de un tipo viviente que es una figura de Galdós o de un inadaptado, en su medio, que es un ser barojiano...

Baroja, por la fuerza, la variedad, la riqueza de tipos, y la eslora de su obra, es un novelista, un gran narrador, no un autor de novelas.

Baroja: el hombre.

¿Cómo era en lo físico este novelista Baroja, este dulce y gruñón don Pío?

Vamos a ver primero cómo se veía él; después diseñaré cómo le veía yo.

En su «Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox», don Pío se reencarna en el médico Labarta dando así facha a su figura de ficción:

«Un tipo con una calva que más parecía tonsura de fraile, de edad indefinible, huraño, sombrío y triste, vestido con un chaquetón raído y un pañuelo en el cuello...; la cara ancha, la nariz aplastada y rojiza; los ojos entornados bondadosos y sonrientes; la boca de labios gruesos, el bigote caído, las barbas lacias, largas y amarillentas; tenía el tipo de un fraile espiritual y glotón al mismo tiempo, de hombre pesimista y epicúreo, socarrón y romántico».

Así se veía él en 1901, a los 29 años. Baroja nació el 28 de diciembre de 1872.

Más tarde, en 1920, reencarna en el protagonista de «La Sensualidad Pervertida», novela autobiográfica, y el propio Luis Murguía se pinta así:

«Era y soy algo rubio, sin ser rubio del todo; tengo los ojos medio grises, medio verdes, medio dorados; la nariz gruesa; la frente ancha y la cara redonda.»

Y añade más adelante el mismo Baroja bajo la advocación de Luis Murguía:

«Cuando me miraba en el espejo, torcía el gesto. No se podría decir de mí que fuera un hombre desagradable, pero sí que era borroso y sin ningún carácter... No tenía nada de donjuanesco ni de byroniano, nada en mi aspecto de agudo, de cortante, de decidido. Al revés, era un tipo indeciso, vacilante, de aspecto cansado. Nada de pájaro de presa o de ave de rapiña.»

Tenía entonces don Pío 48 años.

Más tarde, en «Las veleidades de la fortuna» se reencarna en el vasco José Larrañaga e insiste:

«Es para mí bonito esto de no tener aspecto de nada, no ser muy alto, mi muy bajo, ni muy rubio, ni muy moreno, ni llevar grandes barbas, ni grandes anteojos, ni grandes melenas.»

Observen que la novela está firmada en Yztea en agosto de 1926.

Tiene ya don Pío 54 ó 55 años. Está ya barranca abajo de la vida. Se encuentra sosegado. Tiene ya las pasiones tranquilas. No hay que olvidar que don Pío fué un viejo precoz y está, no ya resignado, sino contento con su cuerpo satisfecho de su exterior humano.

Escritores amigos y paisanos, profesores, españoles y extranjeros, nos han hecho el retrato de sus condiciones somáticas y espirituales, y no ha habido en estos veinte últimos años capullo de escritor, de esos que llegan de provincias deslumbrados por la gloria literaria y que apriscan en el café Gijón, que no le hiciera su visita y que tratara de retratarse junto a él en ese retrato en que está don Pío sentado, con su barba rala y casposa, su boina descuidada, su bufandita y la manta a los pies. Fotografía de la que luego el conatillo de escritor se vanagloriará pintando él a don Pío en cualquier revista o periódico del área española.

Y todos, grandes y pequeños, están conformes en lo que de imprecisa, de borrosa y de anodina era su figura física.

Yo le vi por vez primera antes de nuestra guerra civil salir de la librería de Tormo, en Jacometrezo. Era un atardecer de primavera. Se tocaba con un sombrero de fieltro, negro, lardosillo, apenas apoyado sobre la coronilla. El traje era oscuro y, al andar, los pantalones adelantaban y atrasaban dos encharcadas rodilleras. La barba corta, entre rubianca y plateada. La nariz ancha

y poco salediza. El cráneo más bien un tanto aplastado y fuerte... Daba una impresión de buena salud, de fortaleza. Las manos poderosas; los ojos penetrantes, de gato montés. La mirada halconera, porque lo mejor en su arte y en su pergenio era su mirada revoltosa y profunda...

Pero estaba tan bien instrumentada su incuria en el vestir, que daba la impresión de que tenía la coquetería del desaliño... Yo pensé en seguida que aquel hombre se había estudiado ante el espejo su figura y se la deslabazaba adrede...

Caminaba con las manos cogidas atrás, un poco echado para adelante, como el que ha estado hasta hace poco abrumado de un gran peso, y con un suave balanceo de costado, como el de los inestables lobos de mar...

Y toda su figura en movimiento tenía un encanto, tierno y triste, y llegaba hasta uno la seguridad de que dentro de aquel hombre anidaba un alma, fina y excelsa, nada vulgar.

Yo, me incliné tímidamente en un saludo del que él ni se dió cuenta.

Más adelante, cuando le hablé por primera vez, recuerdo que estuve un gran rato contemplándole:

—Usted no tiene cabeza de vasco, don Pío.

—Pues tengo siete octavos de vasco por uno de lombardo.

Yo aventuré tímidamente.

—El lombardo es nórdico ¿no?

—Los historiadores dicen que es de origen sajón.

Luego me miró fijamente.

—No sé si el lombardo habrá influído en mí, pero el vasco, de eso no hay duda.

Recogí velas.

Le visité algunas veces en su casa de Ruiz de Alarcón, 12, acompañado de algún amigo, nunca fuí solo. La última vez, ya en la puerta, toqué yo el timbre y tardaron en acudir.

Al fin nos abrió él mismo.

Estaba atemorizado, asustado, pero al vernos quedó ya más tranquilo.

Le encontré triste; se le habían apagado sus mejores sarcasmos.

Más tarde vinieron otras gentes, algunas desconocidas. Don Pío no presentaba nunca a nadie.

El apenas hablaba, aquella tarde se le veía preocupado, ausente...

Ya en la calle yo iba pensando:

«¿Por qué esta aspérrima vida española en la que muchos de sus mejores hijos tengan que vivir siempre, como acosados, como en peligro...?».

La obra del novelista.

Y vamos ahora a hablar de las novelas de don Pío.

Don Pío se preocupó mucho de la técnica de la novela y de las condiciones del novelista. Continuamente hablaba y escribía de ello; en él era casi una obsesión.

Ya sea en el prólogo de «La nave de los locos»; ya en el prólogo de «Páginas escogidas»; ya en el prólogo de «La dama Errante»...; ya en el prólogo de «Los amores tardíos». Y en la vejez, escribiendo sus memorias, interpola en ellas sus libros de la «Intuición y el estilo» y «El escritor según él y según sus críticos», que es dar vueltas sobre el mismo tema antes de morir.

Baroja se educe de Galdós, como uno de otro los tubos de un catalejo.

En literatura novelesca no se puede hablar de un novelista sin tener que contar con el anterior, y éste salir uno de otro, esta continuación eslabonada de los novelistas no supone, ni identidad de estilos, o manera de hacer, ni imitación servil; pueden ser, como en el caso de Galdós y Baroja, completamente distintos el uno del otro. Galdós era un intuitivo, un hombre con una enorme capacidad de fabulación, novelista objetivo que sabía salir

de sí mismo y desdoblarse amorosamente en la variedad de su rico mundo creado y esto donde se ve es en el diálogo que es una de las piedras de toque del verdadero novelista.

Galdós era un creador de orbes cerrados, bien calcificados y sólidos. Baroja era un observador extraordinario y un hombre sensibilísimo con una enorme memoria visual que le convertía en un delicadísimo y maravilloso paisajista. Con escasa capacidad de fabulación; por eso casi todas sus novelas están escritas en función de un viaje; por eso son novelas itinerantes; aireadas, abiertas, sin principio ni fin, ni disciplina en las entradas y salidas de sus numerosísimos personajes...

Pero vamos a darle la palabra a don Pío.

«Muchos novelistas, Galdós entre ellos, por lo que él me dijo, pensaba un plan, y luego lo proyectaba sobre un lugar, una ciudad, un paisaje o un campo.

Yo no procedo así. A mí en general es un tipo o un lugar lo que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa y siento el deseo de hablar de ellos. Yo escribo mis libros sin plan, si hiciera un plan no llegaría al fin. Cuando he intentado hacer un drama no he podido seguir hasta el desenlace. Ya el desenlace no me interesa. Yo necesito escribir entreteniéndome en el detalle, como el que va por el camino distraído, mirando este árbol, aquel arroyo, y sin pensar demasiado dónde va.» (1).

Un día se encuentran en la calle don Benito y don Pío. Don Benito es ya una gloria nacional y don Pío un joven aprendiz de novelista. No hay que olvidar que don Benito nace el 10 de mayo de 1843 y don Pío los últimos días de 1872. Don Pío no ha escrito aún las novelas de «La lucha por la vida» y anda tras de novelar los barrios bajos y el suburbio y don Benito no ha publicado aún «Misericordia», ni creo que «La desheredada».

(1) «La intuición y el estilo», XVII.

Se saludan y don Pío, entonces un jovencito, se envanece de acompañar al maestro. Callejeando van a parar al Rastro. Don Benito caminaba silencioso dando una impresión de rumia, sin mirar las cosas, como adormilado. Don Pío observándolo todo, escuchándolo todo, con una voracidad de gran pintor literario impresionista.

En su libro «La Intuición y el estilo» nos dirá:

«Yo llego en la afición a lo verídico a que me gusta más oír hablar a un autor que leer su obra.»

«Esta afición mía de sentir más curiosidad por la persona que por su obra, es como la negación del arte.»

Y añade:

«La mayoría de los personajes que han aparecido en mis novelas los he visto y conocido. A unos con muchos detalles; a otros con pocos; a algunos con detalles contradictorios.»

Ya en el Rastro descienden por la Ribera de Curtidores. Don Pío le propone a don Benito.

—Vamos a pasar al otro lado del río; ¿no le parece? allí están las cuevas donde viven estos exhombres... y se ven cosas espeluznantes.

Don Benito le paró con un gesto displicente y entornando aún más los ojillos exclamó:

—No, no; gracias... a mí ya me basta.

Y se volvió.

Don Pío, de quien escuché este sucedido, añadía maliciosillo:

—Es que este Galdós no quería enterarse.

Eran dos maneras distintas de componer y de imaginar. El uno era un intuitivo que se encontró con las novelas dentro y el otro un perspícuo observador. En don Pío, el paisaje o las ciudades son el protagonista de la mayoría de sus novelas. En don Benito, lo importante era la fábula y los caracteres humanos y su lucha de pasiones y su ambiente, y el paisaje contaba muy poco para él, empezaba por no tener ojos para verlo. La mayoría

los inventaba. Bastantes paisajes de los «Episodios Nacionales» están urdidos con notas tomadas del Diccionario geográfico de Madoz.

Acaba de ponerse en relaciones Juanito Santa Cruz con Jacinta. Están de veraneo en Plencia. Plencia es un pueblecito, entre pescador y estival, de mi costa vizcaína.

Habla don Benito:

«Creeríase que no habían hecho en su vida otra cosa más que estar picoteando todo el santo día. El país y el ambiente eran propicios a esta vida nueva. Rocas formidables, olas, playa con caracolitos, praderas verdes, setos, callejas llenas de arbustos y líquenes, veredas cuyo término no se sabía, caseríos rústicos que al caer de la tarde despedían de sus abollados techos humaredas azules, celajes grises, rayos de sol dorando la arena, velas de pescadores cruzando la inmensidad del mar, ya azul, ya verdoso, terso un día, otro aborregado, un vapor en el horizonte tiznando el cielo con su humo, un aguacero en la montaña y otros accidentes de aquel admirable fondo poético, favorecían a los amantes dándoles a cada momento un ejemplo nuevo para aquella gran ley de la Naturaleza que estaban cumpliendo.» (1).

Este fondo de paisaje que es un puro tópico, lo mismo puede servir para Castro Urdiales o San Vicente de la Barquera o cualquier pueblo de la costa cantábrica. El que no conozca Plencia seguirá sin conocerla. Cambiando los helechos y los líquenes y suprimiendo el aguacero puede servir para la costa mediterránea o la atlántica.

Veamos ahora la descripción marinera de Lúzaro en «Shanti Andía» de don Pío Baroja.

Habla «Shanti Andía»:

«Me levanto todos los días muy temprano. Me gusta ver al amanecer cómo se aligera la niebla y sube por el monte Izarra

(1) «Fortunata y Jacinta». Parte primera, C. IV.

y comienza a brotar la ciudad y el muelle de las masas inciertas de bruma; me encanta oír el cacareo de los gallos y el chirriar de las ruedas de las carretas en el camino.

Cuando hace buen tiempo salgo por las mañanas y recorro el pueblo. Contemplo estas casas solariegas, grandes y negras, con su alero ancho y artesonado; me meto por las callejuelas de pescadores, empinadas y tortuosas. Algunas de estas calles tan pendientes tienen tres o cuatro tandas de escaleras, otras están cubiertas y son pasadizos en zis-zas. Al amanecer por las callejuelas estrechas, sólo se ve alguna mujer corriendo, de puerta en puerta, golpeándolas violentamente para avisar a los pescadores. Las golondrinas pasan rasando el suelo persiguiéndose y chillando...».

Veamos cómo se describe el pueblo:

«Lúzaro es un pueblo bonito, oscuro, como todos los pueblos del cantábrico; pero de los menos sombríos. A un hombre del Norte de Europa le debe dar la impresión de una villa andaluza.

«Muy templado, muy protegido del Noroeste, Lúzaro tiene una vegetación exuberante. Por todas partes, en las paredes negruzcas, en las escaleras de piedra de algunas casas, en las tapias de los jardines, salen hierbas carnosas y relucientes con florecillas azules y rojas. En las huertas hay inmensas magnolias, naranjos y limoneros.

«Yo encuentro a mi pueblo algo de Cádiz, de un Cádiz pequeño, melancólico y negro, menos suave y más rudo. Lúzaro tiene una salida al mar bastante estrecha y una playa de arena muy movediza.

«El pueblo se ha agrandado en mi ausencia; hoy la escollera de *Cayluce* avanza mucho; va paralelamente al barrio de pescadores y termina en el rompeolas. El rompeolas es hermoso; se ensancha en forma de explanada; tiene en medio una cruz de piedra, y a un lado la atalaya nueva, en cuya pared suelen

jugar los chicos a la pelota. Desde allí se disfruta del espectáculo admirable del mar batiéndose con furia contra las rocas.

«Como en todos los pueblos de pescadores, en Lúzaro se ven lanchas en los sitios más extraños, inverosímiles; en una calle en cuesta; interceptando el paso; debajo de una tejavana, dentro de la guardilla de una casa.

«La ría de Lúzaro es pequeña, pero muy romántica; sobre ella se tiende un puente de un solo arco, por donde pasa la carretera de Elguea. Una de las orillas de esta ría es rocosa, accidentada; la otra es un fangal negruzco. Sobre este fangal desde hace años, según algunos, siglos, está instalado un astillero. Antes en él se construían fragatas y bergantines; hoy sólo se hacen lanchas y alguna goletilla de poco tonelaje.»

Quien conozca la costa vizcaína, oyendo esta descripción tan certera y precisa, tan lírica y emocionada pensará: Este Lúzaro no puede ser otro pueblo que Lequeitio.

Así resulta don Benito un creador de novelas cerradas. Y don Pío el precursor y creador de la novela abierta.

Lo fundamental en el novelista clásico.

¿Qué es lo esencial en el novelista tal como lo entendemos nosotros?

Como por ejemplo los grandes maestros del siglo XIX, un Galdós, un Dickens, un Balzac, un Tolstoy, un Dostoyevsky? En los creadores de las grandes novelas como orbes autónomos aislados y cerrados.

Lo esencial en estos novelistas es la imaginación creadora, o sea, la capacidad de fabulación, y esta capacidad, una vez ideada la fábula, va germinando y formándose dentro del novelista, al contrario de como sostiene Momssen en su historia que se formó Roma o sea: *no por anexión de los núcleos cercanos, sino por dilatación del núcleo inicial.* La fábula o argumento

suele brotarle al novelista clásico en los ratos de insomnio o en la lectura, o en la conversación y el diálogo, o en una escena de la realidad, y le salta redonda en un centelleo, en un relámpagueo. Luego viene el darle cuerpo y dimensión y el distribuir sus partes y el adensarla y el buscarle proporción y simetría como lo haría un arquitecto. Toda gran novela, de este porte, tiene mucho de poema sinfónico; por eso los temas van y vienen en ella con tozudez oceánica como las olas en la mar. Ya que como ha escrito el profesor Camón Aznar «La repetición convertida en simetría, es decir conclusa y sin posible reanudación, es la base de toda la estética occidental».

Este novelista suele ser cerrado, denso, macizo; densidad y macicez que no empecen la amenidad ya que la densidad suele estar fabricada de miríadas de pequeñas intuiciones. Todo novelista clásico al lado de su problema de arquitectura tiene su problema de orquestación y ha de llevar acompasados en el relato la madera y el metal... y ahí está su arte.

El verdadero novelista sabrá cómo ha de terminar la novela al empezarla... La novela avanza por las cuartillas en función de la terminación y si no es así no habrá novela sino un esquema de narración.

La gran novela clásica, repetimos, necesita como esencialísimo un argumento o fábula que es su esqueleto, pues no se ha inventado, hasta ahora, nada mejor para sostener la carne que el hueso, y sin esqueleto sería un amasijo de blandenguería gelatinosa. Por eso ser novelista, repitamos, es tener capacidad de fabulación para crear orbes, armónicos y autónomos, bien calcificados y sólidos. El novelista como primera medida habrá encerrado al lector dentro del orbe de su novela... Desgraciado del novelista cuyos lectores echen de menos el mundo exterior. Todo el encanto del novelista está en saberse pasar su inventado mundo por el corazón para empaparlo de su ternura, de su humor,

de su cultura, de su emoción y en fin de cuentas de su gracia carismática.

El que no sea sensible y no sepa acercarse con humildad, amor y piedad a los demás, no será novelista.

La novela es un arte de piedad y de caridad. Por eso el sufrimiento de los grandes pueblos ha dado los mejores novelistas, así Rusia. El perspícuo Pérez de Ayala ha escrito: «El gran secreto de todos los grandes creadores reside en su capacidad de amor universal».

El arte supremo del novelista es la sencillez. Escribir con sencillez, llegar a la sencillez del que sabe llamar a las cosas por su nombre, sin pedanterías.

Escribe don Pío en el prólogo de sus «Páginas escogidas»:

«En general, la habilidad para urdir una trama es un resultado de la imaginación y el que no tenga fuerza imaginativa más que como uno, no podrá inventar más que como uno. Digamos de paso que la imaginación, la facultad de inventar es una corriente tan escasa como el oro en las arenas de los ríos. La gente cree que inventar es fácil y se engaña. Es tan difícil que la mayoría somos incapaces de inventar un cuento, medianamente original, para entretener a un chico. Y si creemos haberlo inventado resulta que estaba inventado y escrito hace cien años...

La crisis de la imaginación.

Don José Ortega en su sagacísimo ensayo «Ideas sobre la novela», reconoce que la decadencia actual del género es debida no a que falten novelistas geniales sino a que prácticamente es imposible hallar nuevos temas. «Los obreros de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy se encuentran, en cambio, con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra».

«Imagínese a un leñador genial en el desierto del Sahara. De nada le servirá su músculo elástico y su hacha afilada». De otra parte la sensibilidad del lector se ha ido haciendo más rigurosa y exacta. Necesita temas «de mejor calidad, más insólitos, más nuevos».

Está en crisis la capacidad creadora e imaginativa del novelista y este debilitamiento de la capacidad de fabulación, del talento para crear seres vivos y orbes cerrados; esta escasez imaginativa, que el mismo don Pío reconoce, da origen en él a la novela abierta basada en la observación y en la descripción del paisaje. A la novela aireada, itinerante, sin principio ni fin. Novela sacudida casi siempre por el polvo de los caminos.

Así estos novelistas del siglo XX, don Pío entre ellos, ya en descenso del ápice de la novela española que es Galdós, escriben sus novelas sin salir de sí mismos. Y el gran encanto de Baroja y de los libros de Baroja está precisamente en sus defectos como novelista.

Don Pío es bajo un somero disfraz todo el tema de sus novelas. Sin embargo, de esta imposibilidad de salir de sí mismos que aqueja a estos novelistas, don Pío saca su fuerza, su originalidad, su sortilegio y su extremada ternura.

En su sagaz y generoso «Retrato de don Pío» escribe el doctor don Luis S. Granjel.

«Lo que de imprecisa, de anodina tiene su figura física, lo tiene de compleja su personalidad psicológica. Muchas y todas de interés son las descripciones que de ella nos ha dejado Baroja; varios de sus más destacados personajes novelescos no son otra cosa que intentos bien logrados casi siempre de recoger bajo la piel de una figura literaria los rasgos más salientes de su propia intimidad.»

Por ellos don Pío llega en el terreno de la novela hasta donde puede alcanzar un hombre sensibilísimo con enorme talento de escritor y de paisajista... sin salir de sí mismo.

Cuenta en sus memorias:

«Después de escribir «La dama Errante», con los detalles de mi viaje a pie hacia Portugal, fuí a pasar una temporada a San Juan de Pie de Puerto, donde me había dicho Darío de Regoyos que me encontraría bien *y podría hallar un paisaje para hacer una novela.*»

Es decir, que la falta de imaginación para urdir una novela a la manera clásica la sustituye don Pío con el paisaje, o sea, que sus novelas están escritas en función del paisaje según confesión propia... Por eso don Pío se ve en la necesidad en la mayoría de sus relatos de echar al protagonista a la carretera al quinto o sexto capítulo para poder seguir adelante y terminar el libro, ese libro que él mismo no sabe cómo va a terminar hasta que lo termina.

Por eso sostendrá en «La intuición y el estilo»:

«El arte de construir vale muy poco. En la novela apenas si existe. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto como un discurso tienen reglas bastante claras y definidas; un drama sin arquitectura, sin argumento bien definido, no es posible; un cuento mismo no se imagina sin composición sin final *ad hoc;* una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición»... Y podía haber añadido, por ejemplo, las mías.

Y sigue en el prólogo de «La nave de los locos»:

«Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado sino invertebrado.»

«La novela en general es como la corriente de la Historia, no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiere. Algo parecido le ocurre al poema épico.»

Y revolviéndose en el prólogo de «Páginas escogidas» de Calleja y negando la unidad de la novela escribe:

«Una novela larga siempre será una sucesión de pequeñas novelas cortas.»

Don Pío se defendió denodadamente de sus críticos y comentaristas.

Su actitud me recuerda aquel mote antiguo:

Una manu sua faciebat opus
et altera tenebat gladium.

Yo le veo así con una mano escribir sus libros y con la otra soltar cintarazos a diestro y siniestro.

«En el escritor según él y según sus críticos» escribe:

«En un artículo de Gaziel, de «La Vanguardia», de Barcelona, titulado «Error de Pío Baroja», dice que en mis libros no se recuerdan ni los asuntos ni los personajes y que quedan en la memoria sólo los ambientes y los paisajes.

Y don Pío, combativo, replica:

«Gaziel no comprende sin duda que yo soy un impresionista y que para un impresionista lo trascendental es el ambiente y el paisaje. Eso un mediterráneo de gustos clásicos y académicos no lo puede entender.»

Sin embargo, en medio de esta anarquía novelesca que propugna, don Pío tiene el gesto simpático y noble de confesar en el prólogo de «La nave de los locos»:

«En el fondo toda opinión, toda tesis, es un alegato y una defensa de sí mismo, de lo bueno y de lo malo que uno tiene.»

Evolución de la novela.

No hay duda de que la novela, tal como la entendían y la realizaban los grandes novelistas del siglo XIX y algunos del XX ha evolucionado y descaecido. A la novela cerrada, densa, autónoma, imaginativa, con predominio de lo argumental, más bien con equilibrio de la fábula y la técnica en nuestra literatura las

novelas de Galdós, de Clarín, de Pereda, de Alarcón, suceden las novelas abiertas, porosas y autobiográficas, de don Pío y otros novelistas menores en que el argumento o la fábula cede o se debilita en beneficio del paisaje o de la técnica.

Esta crisis y evolución debida al empobrecimiento de las facultades creadoras da origen a dos tipos de novelas. Las novelas imaginativas de invención, cerradas del XX; así en Galdós son ejemplo «Fortunata y Jacinta», «Miau» y la serie de los «Torquemadas»; y la novela abierta, porosa, autobiográfica las más de las veces, de la cual es precursor don Pío. Así su: «Camino de Perfección», «La Dama Errante», «La Ciudad de la Niebla»...

No olvidemos que «El árbol de la ciencia», la mejor novela de don Pío, es autobiográfica.

Este debilitamiento de las facultades creadoras que todos los críticos acusan en la novela moderna ha hecho que el novelista se refugie dentro de sí y él mismo sea alimento de sus propias novelas.

Como ejemplo máximo tenemos la novela sin acción, la novela paralítica de Proust, minero empecinado de su propia alma en busca de su «tiempo perdido» que nunca se recobra.

A las novelas redondas de los maestros del siglo XIX, con sus seres de ficción reales, bien erguidos y limitados, suceden las novelas en las que el novelista al sentirse con escasa fuerza creadora se pierde en la contemplación vagorosa de su propio ser... con un desprecio casi absoluto por su yo circundante.

Esto se percibe en casi toda la novela contemporánea.

En España se observa cómo ese desequilibrio entre el tema y la técnica, se precipita después de don Pío hasta desembocar en los novelistas del «Nova novorum» de la «Revista de Occidente», pura logomaquia y virtuosismo deshumanizado.

A estas novelitas se puede aplicar lo que don Eugenio D'ors decía de la poesía de Tagore:

En ellas «*todo es confusión y tururú*».

Sin embargo hay una triple excepción en este descaecer. Las novelas de Pérez de Ayala que culminan con la hermosura de forma y de pensamiento en su «Belarmino y Apolonio». Las de Fernández-Flórez que dan su más bella expresión de gracia, ternura y humor en «El Bosque animado». Y la novela valenciana luminosa y vigorosa de Blasco Ibáñez.

En esa precipitación de la novela española anterior a nuestra guerra civil, don Pío se alza como un fruto fresco, original y rico, lleno de encanto, emoción y ternura. El añade a la novela del siglo XIX una mayor rapidez, una ausencia de retórica; una enorme memoria visual para ver y pintar el paisaje. No olvidemos que la revalorización del paisaje tanto en la pintura como en la literatura, es de fecha muy reciente. Es la generación del 98 quien saca a primer término en sus libros la tierra de España. Cantándola y exaltándola. Así Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán. Añade también don Pío un enorme lirismo y una preocupación por la vida y las ideas europeas. Pero es notorio en él un defecto, de dispersión, de excesiva errabundez, de dar en un afán pictórico desmedida importancia al paisaje en perjuicio de la psicología y el análisis de las almas y la verdadera lucha de pasiones de los personajes, por lo que Ortega ha podido señalar con razón, en «El Espectador», que las novelas de don Pío tienen mucho de libro de viaje. Y es de notar que estos defectos, apagadas sus dotes creadoras, se dan más patentes en sus novelas de vejez... Así don Pío resulta el creador de un género entre la novela clásica y el libro de viajes..., equidistante de ambos.

Pero con todo, qué extraordinario e inmenso narrador.

Schopenhauer, de quien don Pío fué gran lector, divide a los escritores en «estrellas errantes, planetas y estrellas fijas».

Las primeras brillan un momento y se eclipsan para siempre. Los segundos son menos efímeros, brillan más intensamente que las estrellas fijas pero no con luz propia sino con luz refleja y duran pocos años.

Las últimas, fijas y clavadas en el firmamento, brillan con luz propia y lo mismo alumbran hoy que mañana, pero a causa de la lejanía su luz tarda muchos años en llegar a la tierra.

Yo espero que don Pío Baroja sea «una estrella fija».

Entre el suelo y el cielo.

Hay en la pinacoteca real de Bolonia, un cuadro de Rafael que representa a Santa Cecilia. No es una pintura del Rafael adolescente discípulo del Perugino, sino del Rafael que ha estudiado en «El Carmine» de Florencia los frescos de Masaccio y ha contemplado ya la pintura de Sebastián de Piombo y el Juicio final y la Creación de Miguel Angel. Es un lienzo del Rafael ya maduro y luminoso de Roma. La santa se alza con los pies clavados en la tierra y junto a la fimbria de su falda yacen abandonados algunos instrumentos musicales.

Un órgano primitivo está a punto de deslizarse de sus manos vencidas. En el tronco erguido la hermosa cabeza se vuelve al cielo escuchando la música que desciende por entre una rompiente de gloria con ángeles cantores al fondo.

Tiene el cuadro una inusitada belleza terrenal y celeste. Los pies bien hincados en el suelo pero la cabeza vuelta y embebida, absorta en la música que desciende de las altas esferas.

Ni terrena del todo, ni del todo paradisíaca.

Recordando la Santa Cecilia de Rafael yo he pensado muchas veces en que el verdadero secreto del novelista está en situar su «mundo creado» como el pintor a la Santa: Ni todo el ímpetu en la tierra, ni todo el entusiasmo en lo alto.

Así: entre el suelo y el cielo.

Nuestros hijos de ficción.

Así como de las bodas del sol con la uva nace el vino, así nace la novela, según Mauriac, de las nupcias del novelista con la realidad. Porque al novelista no le es dado elegir otra mujer para toda su vida que la realidad. Y conste que este matrimonio es indisoluble y aquí no se admite el divorcio; ni tan siquiera la separación de tálamo. Quien intenta divorciarse pierde, *ipso facto*, su calidad de novelista.

Sólo cuando el escritor con la pérdida de la juventud empieza a desprenderse de la escoria de las propias pasiones, y hasta de su propio corazón, el novelista, si lo es auténtico, empezará a sentirse habitado por sus personajes. Notará cómo dentro de él se alza un fabuloso mundo de ficción. Percibirá cómo dentro de su cerebro se ha instalado una realidad más rica y maravillosa que la de fuera.

La vida en torno le proporcionará un punto de partida para aventurarse en las mil direcciones de su rosa novelesca. Y es el momento en que ha de actuar su capacidad de fabulación, su potencia de amplificación, eso que los franceses llaman capacidad de dilatación, y viene ahora el instante, angustioso y dolorido, del desplacentamiento de esas criaturas de ficción que el novelista pare y a las que ha de cortar el cordón umbilical para echarlas a vivir su vida propia, su vida propia, no la del novelista, pues si los personajes del novelista, al desdoblarse y perder él su unidad, estuviesen a su servicio, ni él sería novelista ni ellos serían vividos personajes.

Y esto les pasa a todos los novelistas que tienen que ver muy poco con sus personajes y con las ideas de sus personajes y con sus sentimientos y con los exabruptos de algunos de ellos. Y esto le pasaba a don Benito y a don Pío y en zona más modesta esto me pasa a mí.

Pensar que los personajes de ficción deben ser el portavoz de las ideas y sentimientos del novelista es no tener idea de lo

que es una novela, porque si esos personajes fuesen así, no tendrían vida propia, serían unos pobres enclenques atacados de cianosis o de asfixia progresiva que es en la literatura la peor de las enfermedades.

La verdad es que dentro de la prole literaria de don Pío y dentro de la de don Benito, y de la mía, reconozco que hay bastantes tipos de ficción que no tienen ideas religiosas ni ideas burguesas y que a veces dicen cosas tremendas. Estoy seguro de que don Pío, viejo y ya curado de espanto, releyéndose pensaría como un padre bueno y cariñoso —«¡Qué hijos, Dios mío!, qué hijos me han salido!».

Pero atribuir esos sentimientos y esas ideas al autor de las novelas es no tener idea ni de lo que es una novela ni de lo que es la auténtica creación literaria.

Cuanta más auténtica vida tengan los personajes menos tienen que ver con su autor y menos tienen que estar sometidos a él.

Esta idea de la no responsabilidad del novelista ante sus personajes no es mía, es vieja como el mundo, pero conviene repetirla y recordarla ahora en los tiempos que corremos.

Todo ser de ficción, si es auténtico, tiene su propia alma que es independiente y distinta de la de su autor, pues si bien es verdad que los personajes están muchas veces amasados con el material que el autor anhela y no ha conseguido en su vida, otras lo están con el material que el autor desprecia y rechaza y que forma las escurrajas de su alma.

—Escribe novelas, hijo, en que los personajes sean siempre personas decentes —me solía repetir mi madre poco antes de morir.

—Es que las personas decentes, madre, suelen ser siempre narrativamente aburridas y no tienen novela... Además, como va el mundo, quedan ya tan pocas personas decentes...

—Tú ya me entiendes.

Yo entendía a mi madre; era ella la que no quería entenderme a mí.

Uno tiene que ver muy poco con sus personajes de ficción.

La responsabilidad del novelista por sus criaturas llega sólo hasta donde alcanza la responsabilidad de los padres por las ideas, la conducta y los desafueros de los hijos...

Don Pío sin duda debía de encontrar aburridas eso que hemos dado en llamar personas decentes, y su mundo es de aventureros, descontentos, arbitristas, pícaros, vagabundos, etc...

El arte del novelista ha de ser un arte de transfiguración de la realidad, no un arte de reproducción.

La verdadera novela es un arte de transfiguración. Todo novelista ha de tener su monte Tabor. Porque novelista auténtico es sólo aquél que sabe saltar fuera de su sombra.

Escribir novelas no es una broma; el novelista corre el peligro de perder su personalidad, su unidad, el yo de él está en riesgo inminente de rotura.

Tener que hacer las veces de todos los personajes que crea; tener que transformarse en banquero, en prostituta, en ateo, en asesino o en estafador... o en personajes peores y hablar como ellos y actuar como ellos no se lo recomiendo a nadie, porque después de estos desdoblamientos y encarnaciones queda una enorme tristeza y una angustiosa fatiga moral. Uno acaba perdiendo y diluyendo la certeza de su personalidad, la seguridad de su yo. Ese disgregarse en tantas almas... A ese descomponerse y darse sin tregua, que es durante las 24 horas del día la vida del novelista, ha de oponerse una fuerza de reconstrucción, de cohesión o de unidad. Condenado a perecer y descomponerse en la variedad infinita de los tipos humanos, sólo es capaz de salvarle de la locura la unidad...

El novelista, mientras da vida a otros seres, vive en continuo y peligroso desangrarse y frente a esta pérdida necesita nuevas y potentes transfusiones de sangre después de cada creación,

sangre que sólo podrá darle el torrente de la vida que le circunda. Así el novelista coyundado con la realidad se impregnará de ella para convertirse un tanto en historiador y notario de su época.

Baroja y su tierra vasca.

Siendo médico en Cestona, plaza que le dieron, según él, «porque no se presentó otro...» «Empecé yo a sentirme vasco y recogí este hilo de la raza que ya para mí estaba perdido» (1) y años después en su afán de anclar su vida en un paisaje y en una tierra, por el deseo de unir su vida a la realidad de un hogar, lo hará en Iztea, Vera del Bidasoa, tierra vasca del Pirineo navarro. En «Familia, Infancia y Juventud» escribirá «me gusta el país vasco, su ambiente húmedo, sus cielos grises y sus nieblas, los valles estrechos, los helechales y los hayedos, bordeados por infinidad de caminos hundidos y los caseríos negros y solitarios, en los que se oye a lo lejos el mugir de los bueyes».

Por eso dedicó él a su tierra que tanto amaba, y que tan pegada llevaba a su corazón, sus mejores páginas: las páginas dedicadas al campo vasco. Todo lo que en él es odio a la gran ciudad, pasemos por alto sus sarcasmos contra San Sebastián y Bilbao, se le hace pura e incontenida emoción frente al campo. Sus páginas vascas, las de los «Idilios vascos», las de «Zalacain el aventurero», y «Shanti Andía» y las de «La Leyenda de Jaun de Alzate», sin duda su libro escrito con más preocupación formal..., le acreditan como el más grande escritor y cantor de la raza y el más estremecido pintor que ha tenido la tierra vasca. Para mí, vascongado, este «Jaun de Alzate» es el libro más hermoso y bello de don Pío y forma con el «Arbol de la ciencia»,

(1) Dolores la Sacristana, Juventud, Egolatría.

su mejor novela a pesar de ser autobiográfica, dos de los libros más originales y bellamente patéticos de la literatura española de todos los tiempos.

«No somos hijos de la tierra —pondrá en boca de uno de sus personajes en «Aurora Roja»— somos la misma tierra que siente y piensa.»

En el «Jaun de Alzate», la prosa tiene entrañables ritornelos y dulzuras de balada. En la leyenda hablan todos los seres vivos e inanimados que habitan el paisaje donde sitúa la acción que es el valle del Bidasoa. Y en ella trata de dar vida a lo más auténticamente vasco, que según él, es lo prehistórico.

El estilo de don Pío.

Pese a la gramática y a los gramáticos, diremos que don Pío es un escritor porque como buen euscaldún da la impresión de estar creando y elaborando en cada momento la lengua en que se expresa. Dios nos libre a la hora de la novela, a la hora de la narración, de los escritores que dan la impresión de haber recibido la lengua por caudalosa gracia divina... porque a la segunda página acaban fatigando. La prosa de don Pío tiene ese *no sé qué* de que habla el Padre Feijóo: «*un no sé qué*, que agrada, que enamora, que hechiza, y no hay que pedirle revelación más clara de este natural misterio» (1). La prosa narrativa de don Pío es una delicia: sencilla, sobria, elegante, expresiva, a veces lírica y llena de estremecimientos poéticos, directa y rápida, tal vez demasiado rápida, en el diálogo, sin duda por influencia de los folletinistas de quienes don Pío fué gran lector...

Lengua que da sus más agridulces notas en sus relatos vascos, sobre todo en los más breves.

Oíd un trozo de «Elizabide el vagabundo», uno de los más bellos cuentos de amor de la literatura Universal.

(1) Teatro Crítico Universal. Tomo VI. Discurso XII.

«Al pasar en el tren o en el coche por las provincias del Norte ¿no habéis visto casas solitarias que sin saber porqué os daban envidia? Parece que allá dentro se debe vivir bien, se adivina una existencia dulce y apacible; las ventanas con cortinas hablan de interiores casi monásticos, de grandes habitaciones amuebladas con arcas y cómodas de nogal, de inmensas camas de madera; de una existencia tranquila, sosegada, cuyas horas pasan lentas, medidas por un viejo reloj de alta caja que lanza en la noche el sonoro tic-tac. La casa del boticario era de éstas: en el jardín se veían jacintos, heliotropos, rosales y enormes hortensias que llegaban hasta la altura de los balcones del piso bajo. Por encima de la tapia del jardín caía, como en cascada, un torrente de rosas blancas, sencillas, que en vascuence se llaman chorúas (locas) por lo frívolas que son y por lo pronto que se marchitan y se caen.»

A esta casa de su hermano el boticario viene a parar después de haber dilapidado su fortuna por América «Elizabide el vagabundo». Y aquí se enamora de Maintoni, su cuñada.

Están a la mesa en la fiesta de la romería de Arnazábal y el médico joven del pueblo sentado cerca de Maintoni la llena de galanterías y oficiosidades.

«Elizabide el vagabundo sintió una tristeza tan grande en aquel momento que pensó en dejar la aldea y volverse a América. Durante la comida Maintoni le miraba mucho a Elizabide.

Es para burlarse de mí, pensaba éste. Ha sospechado que la quiero y coquetea con otro. El golfo de Méjico tendrá que ser otra vez conmigo.

Al terminar la comida eran más de las cuatro; había comenzado el baile. El médico sin separarse de Maintoni seguía galanteándola y ella seguía mirando a Elizabide.»

Al anochecer vuelven al pueblo.

«De vez en cuando al bajar alguna cuesta, al boticario se le ocurría que se agarrasen todos de la mano y bajaban la cuesta cantando:

Aita San Antoniyo Urquiyolacua.
Ascoren biyotzeco santo devotua.

A pesar de que Elizabide quería alejarse de Maintoni con la cual estaba indignado, dió la coincidencia de que ella se encontró junto a él. Al formar la cadena ella le daba la mano, una mano pequeña, suave y tibia. De pronto, al boticario, que iba el primero se le ocurría pararse y empujar para atrás, y entonces se daban encontronazos los unos contra los otros y a veces Elizabide recibía en sus brazos a Maintoni. Ella reñía alegremente a su cuñado y miraba al Vagabundo siempre fúnebre.

—Y usted ¿por qué está tan triste? —le preguntó Maintoni con voz maliciosa, y sus ojos negros brillaron en la noche.

—¡Yo!, no sé. Esta maldad del hombre que sin querer le entristecen las alegrías de los demás.

—Pero usted no es malo —dijo Maintoni, y le miró tan profundamente con sus ojos negros, que Elizabide el Vagabundo, se quedó tan turbado, que pensó que hasta las mismas estrellas notarían su turbación.

—No, no soy malo, murmuró Elizabide—; pero soy un fatuo, un hombre inútil, como dice todo el pueblo.

—¿Y eso le preocupa a usted, lo que dice la gente que no le conoce?

—Sí, temo que sea la verdad, y para un hombre que tendrá que marcharse otra vez a América, ese es un temor grave.

—¡Marcharse!... ¿Se va usted a marchar? —murmuró Maintoni con voz triste.

—Sí.

—¿Pero por qué?

—¡Oh! a usted no se lo puedo decir.

—¿Y si lo adivinase?

—Entonces lo sentiría mucho, porque se burlaría usted de mí que soy viejo...

—¡Oh! no.

—Que soy pobre.

—No importa.

—¡Oh Maintoni! ¿De veras? ¿No me rechazaría usted?

—No; al revés.

—Entonces ¿me querrás como yo te quiero? —murmuró Elizabide el Vagabundo en vascuence.

—Siempre, siempre... —Y Maintoni inclinó la cabeza sobre el pecho de Elizabide, y éste la besó en su cabellera castaña.

—¡Maintoni! ¡aquí! —le dijo su hermana, y ella se alejó de él; pero se volvió a mirarle una vez y muchas.

Y siguieron todos andando hacia el pueblo por los caminos solitarios.

En derredor vibraba la noche llena de misterio; en el cielo palpitaban los astros.

Elizabide el Vagabundo, con el corazón anegado de sensaciones inefables, sofocado de felicidad, miraba con los ojos muy abiertos una estrella muy lejana, muy lejana, y le hablaba en voz baja...»

Nadie ha dado ni podrá dar en la literatura vascongada una nota más trémula que la de este hombre, de aspecto de oso huraño, y es que llevaba la tierra vasca pegada a la carne de su corazón, con sus hombres, sus valles, sus arboledas, sus caseríos, sus montes, sus ríos, sus verdes praderas y sus cielos bajos...

Su perfil moral.

¿Cómo era este don Pío espiritualmente?

Don José Ortega en uno de los ensayos que le dedica en el tomo I del «Espectador», escribe así en la apertura:

«A esos muchachos díscolos e independientes, resueltos a no evaporarse en la ambiente impureza, dedico este ensayo, donde se habla de un hombre libre y puro, que no quiere servir a nadie ni pedir a nadie nada.»

Y añade don José más adelante:

«En este sistema de sinceridad y lealtad consigo mismo no conozco nadie en España ni fuera de España comparable con Baroja.»

Según Ortega, Baroja era un hombre de fondo insobornable sin yo convencional.

Pues bien, en estos momentos en que la sociedad es una madrépora de yos convencionales, la humanidad de don Pío adquiere un simbólico valor profundo.

Su vida fué una vida sencilla, laboriosa, austera y recta. Mientras tuvo a su madre, este solterón triste vivió pegado a la falda de ella, como hijo sensible que era. Cuando murió doña Carmen, Baroja tenía 63 años. Por eso no hay mujeres en su literatura...

Algunas pocas que pasan por sus libros tímidamente.

En 1916 escribirá:

«La preocupación ética me ha ido aislando del ambiente español, convirtiéndome en uno de tantos solitarios. Robinsones con chaqueta y sombrero hongo, que pueblan las ciudades» (1).

Desoladoras palabras...

Su muerte.

En la tarde del 30 de octubre de 1956 moría en su casa de la calle de Ruiz de Alarcón, 12.

Poco después, en una habitación modesta que da a un patio, bajo la luz de una bombilla escueta, vestido con un sencillo

(1) Prólogo de la Dama Errante.

traje negro, yacía entre cuatro tablas el cuerpo desalmado de don Pío.

Le están velando, entre otros, unos jóvenes estudiantes de periodismo.

De madrugada entra un sacerdote, menudo, muy anciano, el cuello del balandrán nevado de caspa, muy sobado y espejeante por el uso.

Saluda y se acerca al cadáver y contemplándolo le reza emocionado.

Alguien susurra que «es un amigo de don Pío, el único vecino de la casa con quien se trataba».

Entre oración y oración el curita contempla el rostro sin vida como queriendo desentrañarle su secreto.

Le cuesta arrancarse de junto al amigo muerto.

Al fin una última plegaria, hace un esfuerzo y el buen sacerdote se retira; pero al llegar a la puerta se vuelve y posando su mano trémula sobre el hombro de uno de los estudiantes, como representante de la verdadera caridad cristiana le confía:

—Qué sorpresa se va a llevar don Pío cuando se vea en el cielo...

HE DICHO

DISCURSO
DEL EXCMO. SR. D. GERARDO DIEGO

Señores Académicos:

¿Cómo debe ser un discurso de contestación en una recepción académica? Yo realmente no lo sé, ni creo que sobre este caso, tan especial y a trasmano, de las especies retóricas haya nada legislado. Sólo el ejemplo, los ejemplos, la tradición pueden orientar o tal vez desorientar más al que se dispone a dirigirse a un auditorio en tres frentes. El de la derecha, el respetable Senado al que uno no se acaba de acostumbrar a pertenecer y cuya representación en este momento indignamente lleva. El de la izquierda, el muy distinguido público de invitados que ha acudido, claro es, a escuchar al que ya ha acabado de hablar. Y el de enfrente, el nuevo académico, con el que obligadamente hay que enfrentarse. Y éste —un auditorio, un destinatario de una sola cabeza— es en rigor el verdadero, el central y más próximo de los tres. De donde parece deducirse que el nuevo discurso ha de ser a imagen y semejanza, en adhesión o contradicción o ambas posturas entreveradas, del que se acaba de perorar entre rituales y entusiastas aplausos. La mejor tradición exige que el discurso de contestación recoja y contraste los mismos temas planteados en el de ingreso, a la par que intenta perfilar la personalidad del recipiendario. Claro está que sería descortés que se alargase egoístamente, imprudentemente, hasta competir en deseada importancia con el que constituye lo fundamental del acto solemne. Pero también igualmente descortés un discurso brevísimo, epigramático.

Afortunadamente para mí el que acabáis de oír es un modelo de sinceridad, de sencillez vizcaína y de retorcerle el cuello al cisne. Supongo que nuestro nuevo compañero, el caudaloso novelista de la ría de Bilbao y de los diversos madriles, al pensar en esta fecha memorable de su vida y al tentarse la ropa antes de sentarse a empezar su discurso —un tanto perplejo como el autor del «Quijote» al iniciar su prólogo— decidió, muy en acuerdo con su carácter, lanzarse a la oratoria espontánea y confidencial sin amilanarse por ese respeto inhibitorio que a más de uno le ha llevado —con evidente descortesía para la Academia— a demorar la redacción del discurso hasta la hora del ingreso, no ya en la Corporación sino en la tumba. Ahora bien, nuestro neófito ha nacido en Portugalete. El glorioso novelista a quien sucede vió la luz en San Sebastián y fue ejemplo extremado de abrupta franqueza. Entre vascos anda el juego, si bien el segundo apellido del sucesor de Don Pío Baroja —Loredo, de tan claro abolengo montañés— exorciza un tanto su erizado apellido paterno, que por su campeonato de última marca en el diccionario pudo Cervantes citar en su aludido prólogo junto a Zoilo o Zeuxis, «aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro». Pero el orden alfabético nada tiene que ver con el de méritos y los del nuevo académico, como iremos recordando, son de importancia proporcionada a la autoridad del sitial, de la silla que le ha correspondido que, sin duda para que equilibre las zetas de su linaje éuscaro, es la letra a.

Pues bien, el discurso que acabáis de escuchar me disculpa a mí también si a la zaga de sus pasos errantes comento algunas de sus ideas que me pueden ir sirviendo de ocasión para caracterizar su arte y su estilo literario.

Por de pronto, ya os habréis fijado que en el tercer párrafo de su exordio no ha podido menos de nombrar a su pueblo, a Bilbao. Impaciencia de hijo del Norte, como la pudo sentir y proclamar en otras ocasiones sonadas un Pereda o un Menéndez Pelayo. Al fin y al cabo las Encartaciones de Vizcaya son una transición hacia la latinizada Cantabria y Portugalete se enca-

rama a la orilla izquierda, con todo lo que esto significa, de la desembocadura del Nervión.

Después de este tributo de hijo de la ría bilbaína, cuyas novelas, cuentos y patrañas nos había de relatar morosa y amorosamente, se declara paladinamente novelista y, a fuer de tal, intuitivo. Y acto seguido, en otro rasgo de su impaciente carácter, propone una enmienda a la definición académica de la intuición, aceptándola pero completándola y precisándola. De esta noble preocupación por las palabras castellanas y de su proclividad a engendrarlas expresivas y nuevas, hemos de congratularnos en esta hora de la madurez que guarda intacto su entusiasmo procreador y estudioso a la par que refina y asegura su nativo gusto sensorial frente al idioma. Por ser obra de la intuición, nos dice, la novela tiene tanto de milagro. Y deduce que el verdadero creador sea siempre inferior a su obra. Cervantes a Don Quijote. Como si quisiese ofrendar un recuerdo sin nombrarle a su otro paisano, el autor de la «Vida de Don Quijote y Sancho», Miguel de Unamuno.

Luego nos ha hecho revivir, volver a ver a Don Pío Baroja, en un retrato como los que saben armar y colorear con cuatro trazos los grandes novelistas. Don Pío como Don Miguel como Don Ramiro, los grandes escritores vascongados a los que esta Academia nada o apenas pudo disfrutar por diversas razones biográficas, preceden a su hijo o nieto Juan Antonio en representar al País, al país por antonomasia entre las regiones de España. Y ponemos fundadas esperanzas, a tenor de los felices augurios, en la labor fecunda que en el estudio y autoridad de la lengua y en los matices de su uso vulgar y literario en las provincias vascongadas puede desempeñar el autor de «La Quiebra».

«En literatura novelesca —nos ha dicho— no se puede hablar de un novelista sin tener que contar con el anterior» y por eso para explicar a Baroja ha tenido que partir de Galdós. El contraste entre la manera de proceder de uno y otro maestro nos lo ha explicado luminosamente, apoyándose en las propias declaraciones de ambos. La novela de Galdós es orbe cerrado, su

creador un intuitivo que objetivaba con un toque maravillosamente certero, variando amorosamente, sus criaturas y dejándolas hacerse, desarrollarse en el diálogo.

Por el contrario, Baroja practica la novela abierta, la novela viajera y sin plan preconcebido, la novela indisciplinada, la novela de paisaje de pueblos y de tierras y sin meta final señalada de antemano. Sus descripciones están observadas y pintadas con exactitud, mientras que las de Galdós son con frecuencia tópicas en su papel secundario de telón de fondo. Sin embargo —objetaríamos— esto no se puede aplicar al Toledo de «Angel Guerra» ni al Madrid de varias novelas galdosianas. Baroja, gran colorista, tuvo un hermano y diversos amigos pintores. Don Benito dibujaba sus personajes al margen de las cuartillas. Sentía más la línea que el color. Pereda, que tanta fama alcanzó como paisajista, tampoco nos da apenas sensaciones de color.

El color en la novela empieza a adquirir opulentas e impresionistas calidades con la Pardo Bazán y Blasco Ibáñez. Y después de los portentosos óleos de Baroja y los florentinos temples de «Azorín», culmina en el lirismo luminoso de Miró y en la ya profesional maestría de paisajista norteño de Pérez de Ayala. No olvido los cromatismos —vidrieras o esmaltes— de Valle-Inclán ni los lienzos profundos de Ortega. Ni tampoco a los poetas, que pintan a otra escala que los novelistas. Gran escuela contemporánea de pintores españoles, con paleta léxica que es más delicada y de más sutil manejo, por dirigirse a la imaginación y no a la retina, que la paleta de colores directos.

En el museo ideal que formaríamos tendría ciertamente su rincón reservado el autor de «Vida y paisaje de Bilbao» y de «El Chiplichandle» y desde esos libros juveniles hasta las últimas novelas maestras nos brindaría frescas y rápidas acuarelas, incisivos aquafuertes y expresionistas óleos de luces plateadas y franjas violetas. Una espléndida colección de cielos con todos los matices de Cantabria nos daría la más exacta medida de su exacerbada sensibilidad de pintor que no olvida sin embargo que el placer de pintar debe en el novelista estar supeditado al deber de contar y de ahondar en las almas y que el paisaje ha

de ser como un reflejo de los caracteres humanos que en su seno y a su luz se afanan. Como «El retocador de paisajes» de su caprichoso cuento, nuestro pintor de palabras lleva en su muestrario, para aplicarlos a su hora y bóveda justas, los siete cielos azules de los tipos Giotto, Fray Angélico, Tiepolo, Veronés, Giorgione, Tintoretto y Patinir, que ciertamente no le sirven gran cosa para desplegarlos en la mayor parte de los días bilbaínos. Para éstos manipula con otras magias en que, a falta de modelos de museo, le inspiran imágenes de cocina, de pañería o de metalurgia.

La definición y precisión por la imagen y la metáfora, a veces francamente atrevidas y lanzándose a los más audaces intervalos para apresar el contorno de los temas melódicos, es técnica aprendida en los modernos poetas y en algún insigne prosista que es también poeta sustancial. Me contaba una vez que yendo de visita a la casona de Ramón de Basterra, encontró al poeta de «Las ubres luminosas» en el establo, consultando el Diccionario de la Academia, abierto sobre el pesebre a guisa de atril o facistol. «—¿Qué haces ahí, Ramón? —Ya ves, Juan Antonio. Pastando vocablos. Pastando vocablos». El buen vasco, llámese Pío o Miguel, Juan Antonio o Ramón, Juan o Blas, termina —o empieza— por enredarse con las palabras y lucha con ellas a brazo partido para concluir esclavizándolas o bien —pero claro está que éste no es el caso de nuestro héroe— por ellas y bajo ellas tundido y aporreado. La fuerza expresiva extraordinaria del escritor vascongado de talento estriba en esa su racial dureza frente al idioma de Castilla. Lo saben y lo dominan desde la niñez —porque ya es raro el caso del que se educa en medio familiar vascuence— tan bien como cualquier español de otras regiones, pero puestos a la tarea de la prosa o del verso se les enardece enseguida la sangre ancestral y sólo aciertan la plenitud de su estilo vital peleando por las bravas y dejándose tiras de pellejo en la refriega con la hueste milenaria. La transparente elegancia del escritor lingüísticamente castellano de siglos es difícil que se logre por ahora en el nacido en Vasconia. No se ha hecho para él la invisibilidad del estilo. Quiero aclarar que esto no significa

para mí demérito moral, antes al contrario esforzada virtud, y no sólo moral sino estética. No encuentra límites mi admiración, mi emoción ante la obra artística de Lucano, de Miguel Angel o de Juan Belmonte.

La evolución del estilo en el prosista de «Ay, estos hijos» y en el de «Una mujer sobre la tierra» —cito adrede dos novelas en las que culminan etapas de juventud y de madurez— se ha ido haciendo insensiblemente según el narrador iba acentuando el dominio del léxico y de la frase e iba ahondando en el propósito humano y trascendente, y conforme a la fábula novelesca y a su compás iban resultando a cada nuevo libro menos necesarias las salidas y ocurrencias del humorismo. En los primeros cuentos y novelas de Juan Antonio de Zunzunegui y Loredo —tal es su nombre completo de escritor primerizo— la dosis de humor visible es tan elevada que casi es ese talante el que conduce la acción y justifica sus peripecias, a veces deliberadamente y rabelesianamente hiperbólicas. Esa desmedida es muy vizcaína. Recordemos la popularidad bilbaína de Gargantúa engullendo por las calles futuros Unamunos testarudos y delirantes Larreas. Nos imaginamos al rapaz de Portugalete que, escapando a la vigilancia paterna, toma el tren al pie del puente colgante y perdido en la turba de los chavales de Bidebarrieta y de Achuri se arroja una y otra vez al monstruo descomunal de las fauces atroces para salir del túnel gástrico a arrostrar las vejigas y azotes de sus esbirros.

Pero los años van pasando y los expresionismos, muy en el aire de 1930, son menos obligados y oportunos quince, veinte años después. La facecia y el desparpajo caricaturista y estilista va remitiendo y se va refugiando en contados recovecos de la acción, no ya como humor conductivo sino como condimento sabroso o a lo sumo entremés acelerado para presentar o despachar algún personaje episódico y grotesco. Queda todavía —aunque aplicado con manifiesta habilidad y fortuna en los momentos de clímax— un procedimiento típico del hombre que iba para académico, así como su personaje iba para estatua. Es el «crescendo». Surge en el horizonte estilístico, correspondiendo al momento

de la acción narrada, una palabra, una frase, un conjuro verbal, y se crece y extiende como nube de tormenta que en breves o largos instantes se oscurece, adensa y cubre la redondez del ámbito, opaca y siniestra, fragorosa de horrísonos pedriscos. Es el crescendo de la tormenta real y de la tormenta de ópera italiana. Zunzunegui ha vivido en Italia y habrá visto muchas óperas y escuchado muchas oberturas de Rossini, maestro incomparable en el crescendo trágico y más aún en el humorístico. Pero no es preciso acudir a otra parte. Bastábale el recuerdo de nuestros clásicos. La mañana gloriosa de Pascua Mayor en el Arcipreste de Hita. O aquel orquestal, straussiano párrafo de «La Celestina» en que Parmeno se la pinta a Calixto, insistiendo en un «leit motiv» de dos palabras, la primera de las cuales no es la más a propósito para ser repetidamente pronunciada en esta solemnidad (la segunda es «vieja») y gracias al aumento gradual de la sonoridad y a la eficacia reiterativa, el párrafo entero se levanta y estalla en el acorde final del topetazo piedra contra piedra.

Así, como en «La Celestina» o en el «Quijote» mismo o en el Quevedo de «Los Sueños», el crescendo es un rasgo característico del estilo zunzuneguino. Un ejemplo notable es el del delicioso cuento «La vida y sus sorpresas» que es todo él un portentoso crescendo. Vale la pena abreviarlo hasta reducirlo a tiempo «prestissimo», sin desvirtuar esencialmente lo que en su crescendo va lanzado sólo en «allegretto».

«Iñaque saltó a Estados Unidos. Anduvo haciendo el atorrante por el puerto de Nueva York, hasta que lo llevaron gravemente enfermo a un hospital.»

«Una mañana, al médico que le curaba se le ocurrió hacerle una radiografía.»

«Pocos días después, al despertarse, se encontró con la sorpresa de ver un gran número de señores rodeando su cama.»

«Eran eminencias de la Medicina, que le miraban sorprendidos.»

«Luego, uno por uno, fueron felicitándole y estrechándole la mano efusivos.»

«Esto es una broma», pensó Iñaque.

«Se acercó el médico de cabecera. Le secó el sudor, le atusó el embozo de la cama:

—¡Oh, es usted un hombre maravilloso! —le confesó mientras lloraba de alegría.

—Pero ¿qué es esto? ¿Qué pasa? —preguntó Iñaque ya molesto.

—Ahora estése tranquilo y no haga movimientos bruscos.»

«Le arropó bien para que no se enfriase y se retiró.»

... ...

«—Sosiéguese, sosiéguese usted. Seguramente el Rockefeller Institute for Medical Research» se quedará con él. Se lo pagará muy bien.

—Pero ¿con qué se va a quedar... y qué es lo que va a pagar bien ese Instituto? —vociferó Iñaque, tirando las mantas y sentándose nervioso en la cama.»

—¡Hombre de Dios, el esqueleto!

—Pero ¿qué esqueleto?

—¡El de usted!»

«Se miraron con un gesto de estupor.

—Perdómene; creí que se lo había dicho. Es usted el hombre de la suerte. Su radiografía ha dado un esqueleto en este momento único en el mundo. ¡Eso que lleva usted dentro para sostener su pobre cuerpo es una mina, amigo mío!»

«Iñaque se palpó sus escurridas carnes.

—¡Se lo digo yo! ¡Una mina! ¡Una verdadera mina!

—Gracias —contestó Iñaque, no ocurriéndosele otra cosa.

—¡Es usted un «melorreosteósico»... un melorreosteósico general!

—¡Un me-lo-rre-os-te-ó-si-co!...

—¡Eso es! La melorreosteosis —continuó el doctor— es una rarísima enfermedad descrita por primera vez por André Leri en el año 1922, con el nombre de Melorreosteose, del griego μέλος (miembro) y ῥέω (deslizarse, deshacerse). Consiste en una hiperestesis de la diáfisis de los huesos, en forma de gota de cera, formando una serie de rezumantes relieves, como los que forma

la cera que se extiende a lo largo de una vela que se va consumiendo. En el caso descrito por André Leri, la lesión comprendía solamente los huesos de una mano y brazo del mismo lado; pero la suya, la suya es una maravilla —le anunció lleno de un sagrado alborozo—; la suya es una melorreosteosis general. Ahora está en período de avance; pero el día que gane todo el esqueleto será un espectáculo nunca visto, una verdadera obra de arte».

«Iñaque se dejó caer contra la almohada abatido.»

«Estos bárbaros son capaces de asesinarme para quedarse con mi esqueleto, pensó.»

«—Usted no se da idea, amigo mío, de lo que es un esqueleto en trance de fundición, como si gotease el enfermo sus propios huesos. Espectáculo único en el mundo el suyo. ¡Unico!»

«Un sudor frío inundó el cuerpo del pobre Iñaque.»

—¡Qué suerte la nuestra! —prosiguió el enardecido galeno—. Tener en Nueva York y en nuestro hospital el primer caso de melorreosteosis general... ¡El esqueleto de usted nos pertenece!»

... ...

«Desde este momento queda usted bajo la protección del Instituto, quien comprará su esqueleto para poder seguir el proceso de su melorreosteosis en las radiografías que se le hagan. Y cuando la enfermedad llegue a su final y todo su esqueleto disuelto gotee sus propios huesos como en una reblandeciente arquitectura de Gaudí, usted deberá morirse inmediatamente para que el «Rockefeller Institute for Medical Research», entrando en la plena posesión de su cuerpo, pueda estudiar su enfermedad más directamente.»

«Ni un minuto más: el día en que a nosotros nos convenga deberá dejarse morir en seguida.»

... ...

«Le pusieron a su servicio un policía y un médico.»

«Cuando atravesaban una calle hacían parar toda la circulación. La preocupación del «Rockefeller Institute for Medical Research» era el evitar que muriese de accidente violento, con el

grave riesgo de que se le rompiese aquel encaje barroco en el que iba floreciendo su esqueleto.»

«No le dejaban montar en avión, y para trasladarse de un pueblo a otro en ferrocarril, le alquilaban un tren especial con una locomotora aviso que iba delante para evitar los choques.»

«Un día, dentro de la ciudad, su coche tuvo un encontronazo con un camión. El «Rockefeller Institute for Medical Research» se llenó de espanto. El auto que le conducía quedó como un acordeón, pero él no sufrió más que un ligero magullamiento. Le dolió un poco la espalda. Todas las eminencias del «Rockefeller Institute» acudieron presurosas. Se le radiografió en seguida el esqueleto. Al fin, respiraron tranquilos. No era nada. El esqueleto seguía intacto, floreciendo en toda su opulencia. Pero el «Rockefeller Institute for Medical Research», en vista de los peligros que corría en la ciudad aquella joya, tomó el acuerdo de obligarle a irse a vivir al campo.»

... ...

«La melorreosteosis seguía su curso. Florecía abundante, vistiendo sus huesos de una pingüedinosa ornamentación manuelina.»

... ...

«Le enseñaron dibujos aclaratorios de las radiografías, y un día le regalaron una acuarela de su esqueleto con un marco dorado, muy fino, para que lo colocase a la cabecera de la cama.»

«Cuando la melorreosteosis le ganó ambos omoplatos, lo celebraron con un banquete. A los postres, el presidente del «Rockefeller Institute» brindó emocionado por la buena marcha de la enfermedad. Las eminencias allí reunidas miraron a Iñaque con una delectación científica.»

«—El «Rockefeller Institute» —continuó el presidente— es el poseedor de esta única maravilla.»

«El pobre Iñaque sintió por vez primera una vanidad mineral. Aquella noche soñó que estaba en su pueblo, mostrando a todos los vecinos desconfiados las radiografías de su esqueleto:

«—Mirad, esto vale un millón de dólares, cantidad que no sois capaces de ganar ninguno del pueblo, ni jugando a la pelota

ni saliendo a la mar. Los huesos de Iñaque valen una fortuna.»

... ...

«Cuando su melorreosteosis alcanzó la pelvis, su avance se motorizó por las pistas de los fémures. Las radiografías (ahora se las hacían a diario) señalaban su impetuoso y florido descenso.»

... ...

«Al poco tiempo se operó un gran cambio en su actitud. Se le vió por primera vez contento y satisfecho. Empezó a contemplar sus radiografías con verdadera delectación. Seguía su enfermedad como quien sigue una carrera de caballos. Fue marcando los avances con fruición de jugador o de estratega.»

«Vivió aquella temporada en verdadero melorreosteósico, en hombre que cumple con orgullo un gran destino; destino de gran enfermo.»

... ...

«Cuando la melorreosteosis le llegó a ambos calcáneos, el presidente del «Rockefeller Institute for Medical Research» le gritó emocionado:

—¡Esto toca a su fin!»

«Y le extendió la última radiografía:»

«Iñaque, al contemplarla, no pudo menos de exclamar:

—¡Qué maravilla!»

«...Y volviéndose al presidente:

—¡Usted me dirá cuándo debo empezar a morirme!

—No se apure.»

«Cuando la melorreosteosis le encollaró el dedo gordo de cada pie, el presidente exigió:

—¡Ahora!»

«Iñaque contempló unos instantes su última radiografía.»

«Le bañaba los ojos una luz creadora. Tomó una cuartilla y dictó su última voluntad. Luego, volviéndose hacia el Consejo del «Rockefeller Institute for Medical Research», le pidió:

«—Trátenmelo ustedes bien...»

«(Se refería al esqueleto.)»

«...Y se murió.»

... ...

«Decía así el testamento:

«Dejo todos mis bienes a los pobres de mi pueblo, y les aconsejo que nunca pierdan la confianza en sí mismos. Dios aprieta pero no ahoga, y cuando menos se piensa resulta que uno es un melorreosteósico.»

«Nada hay completamente inútil ni despreciable. El secreto está en dar con la vena escondida de cada uno.»

«Hay una Providencia que vela siempre cerca de los hombres y de los pueblos para evitar su total deshacinamiento. Frente a su aparente dislocación, el mundo es una gran armonía.»

... ...

«Los pobres del pueblo cogieron el dinero que les correspondió y no leyeron estos consejos, a pesar de la profusión con que se repartió el testamento.

Sólo una madre que llevaba diecisiete años esperando la entrada de la lancha en que su hijo saliera a la mar, lo leyó... y se le encendieron las entrañas.

Que yo sepa, el país vascongado no ha vuelto a dar ningún otro melorreosteósico.»

Un novelista debe usar siempre de dos estilos, casi dos idiomas. El suyo y el de sus personajes. Este puede y debe subdividirse en tantos dialectos como hablantes con personalidad marcada se sucedan en los diálogos. De cómo Zunzunegui habla por boca de Zunzunegui ya hemos dicho algo. Pero lo que constituye la esencia del arte novelesco es más que el estilo personal del autor describiendo o narrando, el coloquio o los monólogos en alta voz de sus personajes. La proporción de diálogo en las novelas de Zunzunegui salta a la vista con sólo ojear sus páginas. Casi siempre deja a sus héroes que se expliquen ante el lector, nada más que soltándoles la espita. Sus réplicas y contrarréplicas son de un realismo absoluto y por lo tanto abundan mucho más las frases cortas que las parrafadas. A veces son incorrectos en su decir popular o plebeyo o incultamente patricio. No importa

Ya lo sabe el lector, pero el narrador se cree obligado a reproducir la charla con la máxima verosimilitud.

Otro riesgo hay, y más amenazador, en la locuacidad de tales personajes. Es el de la vulgaridad, el de la aplastante, difusa, aburrida vulgaridad. Tal sucede cuando el sujeto, a más de no poseer propia elegancia estilística, es un ser corriente, mezquino y sin relieve; pinto el caso, un señorito ocioso y vicioso, rico heredero y sin una reacción mínima de estilo extremado vital o heroico. Nuestro novelista siente debilidad por plantarnos delante a tales seres o existires del montón, puesto que siempre, y no sólo en la obra maestra de ese título, pretende darnos «la vida como es». Por eso, cuando el que habla por su propia boca de ganso irresponsable e ininteresante es un ente de tal tediosa natura, el arte de su ventrílocuo debe aguzarse hasta lo inverosímil para hacernos tragar por gato la liebre de su secreta selección conversacional. Precisamente para sumirnos en la espesa vulgaridad de tales parlantes sin apenas fondo anímico, se requiere un talento observador sutilísimo, un genio singularísimo para envolver al lector en páginas y páginas de diálogo, sin que nada nos disuene o nos eleve y sin que tampoco nos aburra y nos tiente a arrojar el libro. Supremo arte de gran novelista en el que nuestro nuevo compañero se crece habitualmente.

No obstante, es preferible que los personajes sean de un modo o de otro interesantes y no demasiado grises y superficiales. Y esto es lo que ha venido comprendiendo el inventor de tantas vidas peregrinas a lo largo de toda su obra, sobre todo y con mayor acento diferenciante en sus últimas novelas. Si la visión honrada y realista de los tipos elegidos al azar del espejo caminero se suma a la caliente simpatía de un inventor prolífico para cada uno de sus héroes máximos o mínimos, la emoción de la vida se ahonda hasta el más legítimo estremecimiento del lector, ganado a la atmósfera unitaria que nos apresa y a los abismos síquicos que nos conmueven y maravillan. Como en todo auténtico novelador, el censo de los personajes de Zunzunegui es numerosísimo. A cientos y cientos los vemos dibujarse a lo largo de sus libros, y si muchos son estudiados con toda parsimonia

y llegamos a conocerlos tan a fondo que ya jamás los olvidaremos, otros, en número aún mayor, atraviesan más deprisa la escena o son protagonistas de su propio episodio, un episodio inesperado que viene a distraer del quehacer esencial de la novela y a brindarnos un retrato, un cuentecillo, una semblanza deliciosa, una estampa magistral.

Arte de gran escuela, de novelista viejo y clásico a la manera de Cervantes, arte que sabe compaginar el caudal del río sosegado de la principal acción con el travieso culebrear de arroyos y afluentes. Muchos elementos de las novelas de Zunzunegui son a su vez novelas cortas, cuentos o patrañas para un patrañuelo de alivio y buen humor. A mí jamás me han estorbado y en la urgencia con que se narra y se precipitan los hechos —a veces gracias al procedimiento musical del crescendo en cualquiera de sus posibles variantes— encuentran la mejor justificación de su insolencia al adelantarse a las candilejas del ideal teatro del libro. Saben muy bien que si desperdiciaran la ocasión, no volverían a encontrar otra para existir, ni solos y exentos en historia aparte ni en episodio súbito de otra novela larga. Y si Juan Antonio no los saca del limbo de la vida real a la gloria o, si se quiere, purgatorio de su fábula, ¿cómo iban los tales a alentar, por más de carne y hueso que anden ellos con su vida a cuestas hasta que la muerte se la siegue y los devuelva al anónimo de la inexistencia?

Cuando el nacido novelista se siente en trance ante el estímulo de un personaje nuevo y éste se echa a andar y a hablar, sucede felizmente que el tiempo narrativo se acelera y en pocas páginas, acaso en una sola, nos lo pinta y airea y zarandea tan auténtico y coleante que el retrato y la novela del personaje queda con su simple embrión totalmente cálida y conclusa. Este es para mí uno de los más legítimos méritos creadores del padre inagotable que es nuestro académico novicio. Y esto que estoy diciendo me lleva a apuntar otra excelencia de su arte que constituye a mi juicio una verdadera rareza.

Generalmente un novelista sobresale en la novela larga o por el contrario en la corta o acaso todavía más en el rápido cuento.

Zunzunegui es por igual maestro en cualquier tonelaje. En su astillero posee todos los gálibos para todas las posibles curvaturas de cuadernas y alabeos de planchas con que resistir el asalto de las tempestades oceánicas o amoldarse al beso suave de las ondas estuarias. Gusta él, al despedirse de cada novela y botarla a la imprenta, de contemplar su flota y, subido al puente de su última página, como un naviero más de su ría, hacerlas desfilar. Sí, como un naviero que a la vez se sintiese almirante. Aquí remansan la marcha e izan sus pabellones nacional, porteño y consignatario, y hieren nuestros oídos con sus pitos agudos los barcos de pequeño tonelaje, los remolcadores, vaporcitos de cabotaje carbonero, flotilla pesquera y aun pataches que no saben hablar más que en vascuence. Y también los yates de lujo inglés, y cada vez más mínimas esloras, balandros «sonderklasse» y lagunejas, botes y chinchorros en apretada formación de parrocha. Y detrás, embigotándose de rabiosas espumas, pasan ría abajo las grandes novelas, los poderosos mercantes con nombres y arboladuras orgullosas, tardando en hacer sonar sus roncas sirenas que no encuentran su voz de sochantre así como así, aunque el escape haga ya unos instantes que anuble nuestros ojos y amenace nuestros oídos. Aquellos se llamaban «Tres en una» o «El binomio de Newton». Y éstos, los del pesado tonelaje, «El Chiplichandle», «El barco de la muerte», «La quiebra». O ya, más o menos definitivamente trasladado el astillero ideal desde la ría al Manzanares, «Esta oscura desbandada», «El supremo bien» o «Una mujer sobre la tierra». Y entre la novela grande y el cuento, la novela corta o la casi corta, tamaño de episodio nacional de Galdós, doscientas páginas, que puede leerse y que hasta es necesario leer de un tirón, en dos horas, porque nos agarra, nos prende y su presta marcha, que va siempre por el camino de enmedio, no nos deja escapar. Tal la última, de esta airosa línea, «Los caminos de El Señor».

Pues bien, y éste es —repito— mérito extraordinario, el armador sin par que es Zunzunegui acierta desde las primeras páginas a encontrar el «tempo» o aire —esto que hoy con evidente abuso y error se llama el ritmo— de sus novelas y desde su

comienzo sabemos a qué atenernos. La marcha está en función de la órbita que espera. En las novelas largas todo va lento, salvo algún cuento intercalado para distraernos con ese o aquel sujeto del cortejo lateral que ambienta al protagonista. Por lo demás todo va lento, los diálogos se demoran, las transiciones se suceden con modulación clásica y preparada, las calas hacia dentro en las almas se van profundizando más y más, el clima, ya implantado desde el comienzo del relato, se va imponiendo y aculotando más y más, hasta contagiar de su suspensa unidad a todo bicho viviente en la gran campana de la novela: seres humanos, bestias, enseres y objetos, panoramas y paisajes. Leed «El supremo bien», sus primeras cien páginas. Qué plenitud de vida, qué electricidad creciente de atmósfera novelesca. El crescendo marcha ahora tan lento y complejo que casi no nos damos cuenta de él, pero su técnica es la misma del antes estudiado en la rapidez del cuento. Galdós no ha escrito nada más climático que ese arranque largo de novela en una tienda de comestibles de Madrid. Y si queréis una emoción total de gran novela, de cabo a rabo, una espléndida novela picaresca pero absolutamente actual, sin la menor deuda concreta a los clásicos del género, leed «La vida como es». Obra de maravillosa intuición, escrita a confesión del autor sin apenas consultar con policías ni ladrones ni leer más que un par de libros del oficio. A ningún lector del admirable libro se le ha de olvidar, por ejemplo, el robo del «Cotufas» en el piso de Jorge Juan. El tiempo y el ritmo son tan prodigiosos que se siente uno al unísono del «Cotufas» latir acelerado el corazón. Se siente uno ahogado de la honda emoción cleptómana. Y se palpa uno luego para convencerse de que el ladrón que es uno en el fondo, se ha vuelto a disimular en el fango de la conciencia, después de haber emergido poderoso a la obra durante unos minutos, arrastrado por el libro.

No os extrañará, pues, que el generoso inventor de tanta vida variada, el antiguo estudiante de Deusto, el viajero y paseante en cortes, continentes y cantones, se haya hecho famoso dentro y fuera de su patria y haya ganado abundantes premios y se le haya traducido a múltiples lenguas y estudiado en libros y

artículos, cursos y tesis. Tampoco que yo, por falta ya de tiempo para intentar enumerar todo ello, prescinda de la acostumbrada reseña. Rica es la tradición novelística española y frondoso su panorama actual. Juan Antonio de Zunzunegui, después de Baroja y a la cabeza de la actual pléyade, viene a empalmar con nuestra más genuina estirpe. Su entusiasmo novelístico en plena fiebre de creación y su afición a los problemas léxicos y estilísticos le habilitan declaradamente para los trabajos de esta Academia en cuyo nombre me complazco en darle la bienvenida. Acostumbrado a dominar a vista de pájaro, desde su delantera de anfiteatro proscenio, las solemnidades de las recepciones académicas, hoy se le habrá hecho extraña la nueva perspectiva desde el estrado. Pero cuando entre en la Sala de Juntas a participar en los trabajos, un tanto penelopeos, del Diccionario a la zaga del habla viva, pronto se encontrará sentado en torno al óvalo verde, atento a la palabra de los maestros y presto a ayudar a la tarea común con el fruto de su experiencia de escritor regional y nacional que sabe por razón de oficio cómo se habla y también cómo se escribe con ímpetu, color y nervio, cuando el que escribe se llama Juan Antonio de Zunzunegui.

OBRAS
DEL EXCMO. SR. D. JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

Novelas cortas y cuentos:

VIDA Y PAISAJE DE BILBAO.

DE «CUENTOS Y PATRAÑAS DE MI RÍA»:

TRES EN UNA, O LA DICHOSA HONRA (1.ª serie).

EL HOMBRE QUE IBA PARA ESTATUA (2.ª serie).

DOS HOMBRES Y DOS MUJERES EN MEDIO (3.ª serie).

LA POETISA (4.ª serie).

Novelas grandes:

- CHIRIPI.
- EL CHIPLICHANDLE.
- ¡AY... ESTOS HIJOS! (Premio Fastenrath de la Real Academia Española, 1941-1943).
- EL BARCO DE LA MUERTE.
- LA QUIEBRA.
- LA ÚLCERA. (Premio Nacional de Literatura 1948.)
- LAS RATAS DEL BARCO.
- EL SUPREMO BIEN. (Premio del Instituto de Cultura Hispánica y Premio Hermanos Quintero de la Real Academia Española.)
- ESTA OSCURA DESBANDADA. (Premio Círculo de Bellas Artes de Madrid.)
- LA VIDA COMO ES. (Premio Larragoiti a la mejor novela del año 1954.)
- EL HIJO HECHO A CONTRATA.
- EL CAMIÓN JUSTICIERO.
- LOS CAMINOS DE EL SEÑOR.
- UNA MUJER SOBRE LA TIERRA.