

Canciones del suburbio

Baladas perdidas

La primera impresión es de sorpresa: Pío Baroja ha escrito un libro de versos. La sorpresa desaparece en cuanto se medita un poco: hay quien ha escrito el libro de versos al principio, como Jacinto Benavente, y hay quien lo ha escrito a los cincuenta y ocho años, edad en que Federico Balart escribió *Dolores*. No hay que sorprenderse de nada en el campo de las letras. Sobre que los vascos tienen propensión —no quiero decir proclividad— a componer versos: los ha compuesto Antonio Trueba; los ha compuesto Miguel de Unamuno; los componía, en la redacción del diario *España*, a las tres de la madrugada, después del trabajo serio de la noche, Ramiro de Maeztu. Decimos el trabajo serio en contraposición al trabajo leve y ledó de versificar. El versificar no es, en realidad, un trabajo. Se es o no poeta nativo. Se tiene o no se tiene numen. No queremos dilucidar en este momento si los vascos han tenido o no el estro nativo que es indispensable para poetizar en verso. Nos encontramos ahora ante el volumen metrificado que ha compuesto Pío Baroja; ya nuestra extrañeza ha desaparecido; debemos ir internándonos en el libro; se impone que lo volvamos a leer; una lectura no basta tratándose de un volumen poético; se requieren dos o más. El libro de Baroja parece sencillo, y es, en realidad, complejo. Existen en sus páginas varios problemas, que necesitamos resolver; algo hay en las *Canciones del suburbio* que, sin que sepamos, al pronto, en qué consiste, nos atrae con viveza que no podemos —ni

queremos— remediar. Damos vueltas al volumen, y ansiamos que nuestra ansiedad interior quede satisfecha.

Ante todo, pensamos que la publicación de este libro era lógica, se imponía en Pío Baroja como un hecho natural, necesario e ineluctable. La materia poética de este libro es la popular. A lo popular debemos añadir lo pretérito. Examinemos ahora la primera condición, y dejemos para más tarde la segunda. Si repasamos atentamente las *Canciones del suburbio*, advertiremos, desde luego, que todo lo primigenio y fundamental de Baroja se condensa en estos versos; aquí está la sustancia popular. Y con esta sustancia, que compone lo más precioso en la obra barojiana, la independencia, la esquividad, el apartamiento de todo lo aceptado, la aversión a lo falsamente tradicional que informa y da valor a esa obra. Nada más característico que los versos de las *Canciones del suburbio*; los mismos arquetipos barojianos son los que desfilan por estas páginas; el mismo espíritu de las novelas es el que los alienta. No existe, por tanto, discontinuidad entre la novela y estas canciones; todo se nos aparece unido y compacto. Nos rodea en el volumen de versos el mismo ambiente que en el del mundo de las novelas. Forzosamente, Pío Baroja había de condensar en unas pocas páginas rimadas su pensamiento sobre el mundo y la vida. Compárense, después de estas observaciones, los versos de otros novelistas —que no fueron poetas— con los versos de Baroja: Juan Valera no era poeta y escribió versos; Pedro Antonio de Alarcón no era tampoco poeta y escribió también versos; Dejemos a Alarcón, más inspirado, desde luego, que Valera, y atengámonos al autor de *Pepita Jiménez*. El contraste entre sus versos y los de Baroja es notable: uno escribe en falso, sobre sentimientos falsos, conceptos falsos, y otro escribe sobre realidades auténticas, con datos elementales auténticos, con conceptos que no son conceptos, sino que son sensaciones vividas. Juan Valera continúa una tradición de convencionalismos artificiosos —que arranca del Renacimiento—, y Pío Baroja se desentiende de esta tradición, y es en estos

versos, como lo es en sus novelas, un espíritu realista y espontáneo. No le interesa la faramalla de los artificios sociales; lo que le atrae es lo primitivo y perdurable. En tal sentido, es un tradicionalista mucho más veraz que todos los poetas que desde el Renacimiento han venido, con más o menos alambicamiento, cultivando una realidad inexistente.

Cabe preguntar ante los versos de Baroja, como ante su novela: la sustancia barojiana, ¿es un elemento primigenio o es un epílogo de lo ya vivido en las alturas de la sociedad? Esos tipos vagantes y libres que pinta Baroja, ¿son principio o son fin? En vez de ser lo elemental, en forma esquiva, ¿no serán a modo de escurrimbre de lo más elevado y selecto? ¿No habrá caído desde arriba hasta los tipos populares —el tipo del galonero, por ejemplo— esa psicología que los caracteriza? Cierta psicología francés, famoso en su día, inclinarse con decisión a este último extremo. Como en un vaso de agua turbia, ha ido, poco a poco, cayendo al fondo lo que estaba en suspensión. En el fondo se condensa —y en forma pintoresca— lo que en lo alto no veíamos con claridad, por estar mezclado con diversos elementos. Ahora, en el ejemplar humano que nos pinta Baroja, un galonero, un santero, el memorialista de portal, observamos distintamente las cualidades nativas y sociales. Pío Baroja, al consignar los rasgos de tales tipos, ¿qué lejos se encuentra del conceptismo artificioso de un Juan Valera!

No bastaba el tipo primario: era preciso también que las figuras se movieran en un ambiente de lejanía y casi de ensueño; no tendría el libro de Baroja el valor que tiene si no le circundara ese ambiente de lo pretérito. Al hacerlo así, al escribir Baroja en pasado y no en presente, se logra un efecto que de otro modo acaso no existiera: lo que parece más ajeno a la verdadera poesía cobra de pronto un hechizo verdaderamente poético. No es preciso que, en abono de nuestro aserto, citeamos al gran maestro medieval de la poesía Francisco Villón. Ni en nuestros días no sería casi necesario tampoco el citar a otro poeta que ha sido el más grande poeta francés

después de Víctor Hugo, Paul Verlaine. Villón y Verlaine son consanguíneos; los dos nos dan la impresión, siendo actuales, de lo desvanecido. Y esa es la impresión profunda, indeleble, angustiada, que nos da Pío Baroja en su libro. Ha pasado ya todo, se ha disuelto ya todo, no volverá ya nada, no volveremos a vivir el pasado. Cuando se cierra el libro de Baroja, como cuando se lee a Villón y a Verlaine, esa es la sensación que queda en el fondo de nuestra alma. ¿Y qué importará que el verso sea de un modo u otro? ¿Qué nos dará que la cadencia o sea esta o la otra? Junto a tanta y tanta obra poética fruslera —que no deja huella en nuestra sensibilidad—, las *Canciones* de Pío Baroja nos son caras, porque han puesto en nosotros, en lo más íntimo de nuestro ser, un anhelo que nos inquieta y que no podemos definir; anhelo que es, a la par, acíbar y dulzura, esperanza y decepción, leticia y melancolía. *Baladas perdidas*, así nos complace titular el libro de Baroja. Baladas perdidas. En realidad, las poesías de Baroja son baladas, breves baladas de los tipos de antaño, como las de Villón eran baladas de las damas de antaño o de las nieves que ya se deshicieron. Baladas perdidas, al modo de balas perdidas. Acabada la batalla literaria —o casi al final—, una balada perdida viene a dar en nuestro corazón, al modo que en las otras batallas, silenciosamente, cuando parece todo terminado, una bala perdida derriba al combatiente, el marqués del Duero, por ejemplo. ¡Baladas perdidas! Pío Baroja, después de su largo combatir, nos ofrece estos versos, resumen de toda su obra literaria. ¡Adiós, damas de antaño! ¡Adiós, figuras de un Versalles romántico en la obra de Verlaine! ¡Adiós, galonero, que con tu bolso en bandolera, torvo el semblante, en pugna con todo lo que te rodea, vas de pueblo en pueblo, perennalmente, lanzando tu grito, que es una increpación y un lamento!

AZORÍN
Madrid, marzo 1944

~~MANUSCRITO DE LOS PRÓLOGOS~~

Explicación.

Casi todos los escritores buenos y malos, han hecho algunos versos en su juventud. Yo no los he hecho en la juventud pero en cambio los he escrito en la vejez.

¿Por qué se me ocurrió una idea tan ~~absurda~~ ^{¿Esperar a la vejez?} Se me ocurrió por aburrimiento. Estaba en París en verano y el otoño del 39 y en el invierno y la primavera del 40. El pueblo se iba poniendo cada vez más triste y oscuro. La gente conocida ^{en su mayor parte} se había ido marchando.

¿A qué podía uno dedicarse? ¿A un trabajo manual? Imposible. ¿A un trabajo de erudición? Era muy difícil.

Venia a mi casa una chica española mecanógrafa, mecanógrafa por accidente, muy guapa y muy lista. Venía dos o tres días a la semana y me copiaba algunos artículos que yo enviaba a América. Se me ocurrió dictarle un folletín, una especie de novela por entregas y después dibujar yo mismo unas estampas toscas como de aleluyas infantiles e intercalar luego unos romances. -Esto es secreto como si fuera una vergüenza. La idea era ~~absurda~~ ^{pero me iba a interesar}. El libro de llegar a terminarlo muy difícil de publicar, ^{pero me iba a interesar} pero la extravagancia misma del proyecto me producía cierta alegría. Los dibujos no resultaron nada y los tuve que abandonar pronto. Era una ilusión el poder hacer estampas con aire infantil. Eran dibujos malos los años ^{como de hombre que no sabe el griego y qué?} pero no tenían nada de infantiles ni de graciosos, sino más bien eran pesados y vulgares.

Luego encontrándome en Bayona conocí a una muchacha mecanógrafa de Bilbao y como ella no tenía trabajo y yo tampoco, quedamos en que ~~ella me iba a dictar~~ ^{alguna cosa} yo una máquina de escribir y vendría a mi casa y le dictaría un par de horas.

Le dicté, efectivamente, algunas impresiones de París y dis-

Explicación

Casi todos los escritores, buenos y malos, han hecho algunos versos en su juventud. Yo no los he hecho en la juventud; pero, en cambio, los he escrito en la vejez.

¿Por qué se me ocurrió una idea tan lejana a mis gustos? Se me ocurrió por aburrimiento. Estaba en París en el verano y el otoño del 39 y en el invierno y la primavera del 40. El pueblo se iba poniendo cada vez más triste y sombrío. La gente conocida, en su mayor parte, se había ido marchando.

¿A qué podía uno dedicarse? ¿A un trabajo manual? Imposible. ¿A un trabajo de erudición? Era muy difícil.

Venía a mi casa una chica española mecanógrafa, mecanógrafa por accidente, muy guapa y muy lista. Venía dos o tres días a la semana y me copiaba algunos artículos que yo enviaba a América. Se me ocurrió dictarle un folletín, una especie de novela por entregas, y después dibujar yo mismo unas estampas toscas, como de aleluyas infantiles, e intercalar luego unos romances. Esto en secreto, como si fuera una vergüenza. La idea era muy poco práctica. El libro, de llegar a terminarlo, muy difícil de publicar; pero la extravagancia misma del proyecto me producía cierta alegría. Los dibujos no resultaron nada, y los tuve que abandonar pronto. Era una ilusión el poder hacer estampas con aire infantil. Eran dibujos malos los míos, como de hombre que no sabe el oficio, y que no tenían nada de infantiles ni de graciosos, sino más bien eran pesados y vulgares.

Luego, encontrándome en Bayona, conocí a una muchacha mecanógrafa, de Bilbao, y como ella no tenía trabajo y yo tampoco, quedamos en que alquilaría yo una máquina de escribir y vendría a mi casa y le dictaría un par de horas.

Le dicté, efectivamente, algunas impresiones de París y distintos romances.

El tiempo no estaba para esto. Al marcharme de Bayona, dejé los papeles y algunos libros en casa de una familia casi desconocida, y pensé que unos y otros se perderían y ya no me ocuparía de ellos; pero todos me han seguido como perros fieles al amo.

¡Qué fidelidad más inútil!

Luego he comenzado a leer estos versos, y no he comprendido si vale la pena de publicarlos, aunque sea para un corto número de amigos. Me parecen todos ellos decadentes y, al mismo tiempo, defectuosos, productos de vejez y de neurastenia.

Si yo pudiera corregirlos —he intentado hacerlo sin éxito—, lo haría; pero no tengo norma clara para ello. Si intento mejorarlos, pierden su carácter y se vuelven afectados, y si los dejo tal como están, quedan toscos.

Este es el pequeño problema que no sé resolver.

Prólogo un poco fantástico

Locura, humor, fantasía,
ideas crepusculares,
versos tristes y vulgares,
eterna melancolía,
angustias de hipocondría,
soledad de la vejez,
alardes de insensatez,
arlequinada, zozobra,
rapsodias en donde sobra
y falta mucho a la vez.

Viviendo en tiempo brutal,
sin gracia y sin esplendor,
no supe darles mejor
contextura espiritual.
Es un pobre Carnaval
de traza un tanto harapienta,
que se alegra o se impacienta
con murmurar y gruñir,
con el llorar o el reír,
de su musa turbulenta.

Y como no hay más recurso
que escuchar a esta barroca
furia, que siga su curso
y que lance en su discurso
la amargura de su boca.

16 del 10

9 siglos

~~Prólogo~~

Prólogo en verso fantástico

^{Humor}
Locura, sueño, fantasía,
ideas crepusculares
versos tristes y vulgares
eterna melancolía,
Angustias de hipocondría
soledad de la vejez
alardes de insensates
arlequinada, zozobra,
rapaces en donde sobra
y falta mucho a la vez.
Viviendo ~~Estos~~ en tiempo brutal
sin gracia y sin esplendor
no supe darles mejor
contextura espiritual.
Es un pobre Carnaval
de traza un tanto harapienta
que se alegra o se impacienta
con murmurar y gruñir
con el llorar o el reír
de ^{su} ~~una~~ Musa turbulenta
y como no hay más recurso
que escuchar a esta barroca,
furia, que siga su curso
y que lance en su discurso
la amargura de su boca.

o o
o o o
o o

Prólogo en verso de Baroja, con correcciones.
(Manuscrito de la obra.)

Juventud

I.

El chico que ve pasar un condenado a muerte.

En el balcón de una calle
de una ciudad de provincias
al comenzar la mañana
y al primer albor del día
un chico pálido y rubio
dilatada la pupila
contempla ~~el~~ ^{el} espanto
la terrible comitiva
que pasa delante de él
y le perturba la vida.
~~Con~~ ^{Con} ~~los~~ ^{los} ~~ojos~~ ^{ojos}
y en lo que asombrado mira
cada detalle ~~que~~ ^{que} ~~el~~ ^{el}
le hace en el alma una herida
que le quedará sangrando
como una llaga maligna
durante lustros y lustros
~~en~~ ^{en} ~~su~~ ^{su} existencia mezquina.
Va al frente una procesión
en dos dilatadas filas
de disciplinantes negros
con sus velas encendidas.
Después avanza un carrito
con una suia censina
en ~~el~~ ^{el} que van cuatro aldrigos
~~compañeros de él~~ ^{compañeros de él} homicida
que degolló a tres personas
por ~~un~~ ^{un} ~~delito~~ ^{delito}

bar barre para tía

Inicio del primer poema del libro. Nótese la manera que tiene Baroja de trabajar, tachando y escribiendo a pluma, sobre la primera redacción mecanografiada. (Manuscrito de la obra.)

I

EL CHICO QUE VE PASAR UN CONDENADO A MUERTE¹

En el balcón de una calle
de una ciudad de provincias,
al comenzar la mañana,
y al primer albor del día,
un chico pálido y rubio,
dilatada la pupila,
contempla lleno de espanto
la terrible comitiva
que pasa delante de él
y le perturba la vida.

¹ El niño rubio del poema es el propio Baroja, que presenció en la Calle Nueva de Pamplona cuando era alumno de Bachillerato la escena del reo al que llevaban a ejecutar una mañana por haber matado a un cura y a su sobrina. Se llamaba Toribio Eguía. La escena la cuenta en *Juventud, egolatría* (1917): «Una de las impresiones más grandes que recibí fue la que me hizo ver pasar un reo, que iban a ejecutar vestido con hopalanda amarilla y un gorro redondo [...]. Luego, por la tarde [...], sabiendo que el agarrotado estaba todavía en el patíbulo, fui solo a verle y estuve de cerca contemplándole; pero al volver a casa, no pude dormir con la impresión» (*OC*, tomo V, pág. 194). También en «Verdugos y ajusticiados», de *Vitrina pintoresca* (1935, *OC*, tomo V, págs. 723-24).

Con toda el alma en sus ojos
y en lo que asombrado mira,
cada detalle que observa
le hace en el alma una herida,
que le quedará sangrando,
como una llaga maligna,
durante lustros y lustros
en su existencia mezquina.

Va al frente una procesión,
en dos dilatadas filas,
de disciplinantes negros
con sus velas encendidas.
Después avanza un carrito
con una mula cansina,
en el que van cuatro clérigos
confortando a un homicida
que degolló a tres personas
por barbarie primitiva.
Viste el reo una amplia hopa
entre parda y amarilla,
y lleva un rojo birrete
de acusada forma antigua.

Detrás del carro, el verdugo
marcha con prestancia digna;
en la cabeza el pavero
y al vientre faja ceñida.
Tocando están las campanas
en la mañana tranquila;
cantan los disciplinantes
una salve de agonía,
y la procesión se aleja
extramuros de la villa,
donde le darán garrote
al que suprimió tres vidas.

El chico pálido y rubio
está en su casa y vacila
entre quedarse o salir,
pues la calle le intimida;
por fin se arma de valor,
baja la escalera aprisa
y se une a la multitud
—reguero oscuro de hormigas—
que vuelve de presenciar
la ejecución repulsiva.
Oye comentarios raros
entre sollozos y risas,
contemplando con asombro
la gente que se retira.
Ve, más que mujeres, hombres,
y más que muchachos, niñas.
Sale fuera de las puertas
y ante los muros, erguida,
surge la forma del reo
sobre una suave colina
que su negrura destaca
en la gris muralla antigua;
inmóvil, siniestra, horrible,
con aire de pesadilla.

II

EL SANTERO

El santero es pequeñaco,
rechonchete y rebajuelo;
con la cara colorada
y los ojillos muy negros.
No se adivina su edad,
puede ser joven o viejo.

Lleva anticuado capote,
polainas de viejo cuero;
la demanda en una mano
y en la cabeza chambergo.
Vende estampas, medallitas
y relaciones de ciego,
y no se comprende cómo
puede vivir sólo de eso.

Recita con voz chillona
unos burdos parlamentos,
y canta coplas extrañas
que tienen sabor añejo.
Anda poco en las ciudades,
no va nunca por el centro,
y no se le ve jamás
por las calles y paseos;
prefiere siempre el suburbio
a los lujos de los pueblos.
Se aloja frecuentemente
en ermitas y conventos,
y baila raras cabriolas
y otros absurdos meneos.

Ni él mismo sabe si cree
que su danza es algo serio,
o es una farsa sin gracia,
diversión o pasatiempo,
de un ridículo payaso
y de un perfecto mastuerzo.