LOS VERSOS DE DON PIO BAROJA

En 1944 aparecieron las *Canciones del suburbio,* único libro en verso del ilustre novelista. El prólogo de Azorín comienza así: «La primera impresión es de sorpresa: Pío Baroja ha escrito un libro de versos»; el resto es un esfuerzo muy hábil para mostrar que tal impresión no estaba plenamente justificada, pero ni la habilidad ni el fuerte vínculo amistoso que mueve el entusiasmo del prologuista consiguen convencernos. La sorpresa estaba justificada; tanto, que se mantiene aun después de repetidas lecturas del libro. No por la edad a que fue escrito —que no iba a ser fenómeno raro en nuestras letras—, sino por todo cuanto el libro es en sí mismo: algo tan dependiente de la obra en prosa del autor, tan indistinto de ella, que no se halla apenas justificación para su nacimiento en la intimidad y muchísimo menos para su lanzamiento al público.

Don Pío fue —o al menos aparentó ser— el primer sorprendido. En la «Explicación» que precede a sus poemas se lee: «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» (1).

A continuación se pregunta cómo se le pudo ocurrir una idea tan alejada de sus gustos; la respuesta es breve y tajante: «por aburrimiento». Es muy aceptable, acorde con el tonillo barojiano del «después de todo, ¿qué más da?», que resulta tan simpático muchas veces y tan irritante otras en las obras no narrativas de Baroja, y al reducir todo a una privada decisión de momentáneo talante no puede ni siquiera ser discutida, ya que ella misma elimina la discusión. Sin embargo, deja varios cabos sueltos en la enredada madeja de las ideas del gran escritor..., lo cual es también característicamente barojiano.

Por de pronto, y con sólo volver la página, ya esa respuesta se envuelve en nieblas conflictivas. El primer poema, «Prólogo un poco fantástico», concluye:

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

(1) *Obras Completas,* volumen VIII; Madrid, Biblioteca Nueva, 1951, página 979. Todas las citas se harán por la primera edición de las *Obras completas,* cuyos volúmenes fueron publicados de 1946 a 1951.

Lo que manifestaba ser mero pasatiempo, simples bagatelas de invierno para matar el aburrimiento, se ha trocado nada menos que en furia barroca incontenible y amarga. Y el escritor que reiteraba su desprecio a los versificadores ha comenzado su libro de versos con ese prólogo compuesto de dos décimas y una quintilla meticulosamente medidas y rimadas, don de «su musa turbulenta».

En cuanto a la cronología, se nos dice que los versos fueron escritos en Bayona y dictados en Hendaya en junio de 1940. Recuerdos personales de infancia y juventud, evocaciones de Madrid, impresiones de París, confesiones íntimas..., un material poético que puede corresponder muy bien a ese período de escritura en verso. Sin embargo, hay un grupo de romances («La calavera del caballo», «Las ventas de Cárdenas», «El balcón de la Rioja», «El desfiladero de Pancorbo», «El campo de Barahona», «Medinaceli» y otros de impresiones de viajes por España) cuyo tono carece de emoción evocativa y es de una minuciosa objetividad; sus formas verbales, algunos pronombres deícticos, ciertos detalles precisos, inclinan a pensar que fueron escritos coetáneamente de las vivencias manejadas. En el reportaje «La expedición de Gómez» (*O. C.* VII, 1179-1218) se transcriben los dos primeros citados y un fragmento del de «Arcos de la Frontera» (con ligeras variantes), con una indicación expresa del autor: «Aquí y en algunas otras partes voy a poner algunos versos de las *Canciones del suburbio,* que, al escribirlos, no he pretendido más que hacerlos característicos para divertirme.» Pese a ello, seguimos inclinados a pensar que todo ese grupo de romances fueron escritos con ocasión y en ocasión del viaje que don Pío realizó como *reporter* de *Ahora* (lamento no poder disponer de la colección para ver la parte publicada en el diario); al preparar don Pío en 1948 la sexta parte de sus Memorias, con el título *Reportajes,* debió de reescribirlos parcialmente, ya que se incluye una carta fechada en diciembre de 1942. La inserción del romance de las «Ventas de Cárdenas» parece corroborar mi idea de la coetaneidad de reportaje y romances por cómo forma parte del contexto. El autor cuenta una jornada del viaje realizado por él con un fotógrafo y un chófer:

> SIERRA MORENA.—Nosotros vamos a Valdepeñas y tomamos la carretera hacia el Sur. En Venta de Cárdenas ha aparecido en estos últimos años un poblado.
>
> Hay muchas casas flamantes, que han surgido de la tierra, y excursionistas que van y vienen a los picos próximos.
>
> Yo escribo sobre este poblado un romance.

Y siguen los treinta y cuatro versos del romance. El presente *escribo* parece estar en la objetiva temporalidad del viaje.

En todo caso, don Pío olvidaba que en 1926 había escrito versos. En su obra dramática *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* un personaje, «el Tuerto», canta un romance..., que es el número XXXIII de la primera parte de las *Canciones del suburbio.* Entre ambas publicaciones han mediado casi veinte años, haciendo más vieja la musa barojiana (2). Recuérdese que el romance de ciegos del crimen no es el único pasaje en verso de esa «farsa villanesca», ya que figuran en ella otros versos puestos en boca de un jesuita, de un comandante y de un duque. Escrita cuando ya se habían publicado los esperpentos de Valle-Inclán, la farsa tiene con ellos coincidencias muy importantes y no totalmente estudiadas aún. (Un buen estudio de aproximación inicial es el publicado por David Bary —«Un tango, una farsa y un esperpento»— en *Insula,* 191.)

Pío Baroja, la poesía y los poetas

En varias ocasiones, el autor manifestó su carencia de interés por la poesía en verso, refrendada con su desdén hacia poetas. Son textos que aparecen en múltiples ocasiones, repetidos hasta la monotonía; veamos unos pocos ejemplos:

> A mí no me interesaban nada los versos, y creo que en toda mi vida no había leído arriba de dos o tres tomos de poesías. (*OC,* V, 628. Se repite en VII, 842, con *había leído* sin el adverbio de negación.)
>
> Yo, como he sido poco lector de versos, no me enteraba gran cosa de lo que hacían los versificadores. (VII, 733.)
>
> El decía que lo mejor suyo eran los versos; pero como sabía que yo no era gran lector de versos, a mí no me envió ninguno de sus libros. (VII, 856.)
>
> Unamuno era en todo intransigente. A mí me decía que un pequeño cuento mío que aparece en *Vidas sombrías,* primer volumen que yo publiqué, debía ponerlo en verso.
>
> A mí me parecía la idea un poco absurda, porque yo tengo poco sentido verbal y una falta absoluta de afición y de curiosidad por la métrica. (VII, 863.)

Cualquier buen lector de Baroja sabe que se podrían aportar muchos ejemplos más de su confesado despego por la poesía en verso y de su tremenda escasez de tales lecturas. Sin embargo, este escritor que aseguraba no haber leído más de tres tomos de poesía, se pasó

(2) *OC,* VI, 1258-60, y VIII, 999-1000. Hay variantes de escaso interés, salvo en los primeros versos en los que una protesta se transforma en súplica, cambiándose el verso tercero de la introductoria invocación a la Virgen del Carmen; de *cómo permites que haya,* pasa a *¡No permitas que haya más...*; ese cambio exige que el presente *manchan* cambie de indicativo a subjuntivo, *manchen.*

su fecunda vida literaria citando poetas y versos, utilizándolos novelísticamente y juzgándolos con el mayor aplomo.

Nuestra simpatía personal por Baroja y nuestra admiración por su obra nos hacen creer que aquellas confesiones eran deliberadas mentiras. Preferimos que la excluyente oposición elimine los primeros términos —escasez y despego—, ya que si ellos fueran válidos quedaría irreparablemente dañada la honestidad intelectual del autor. Fingir desinterés por las lecturas de poesía y desdén por los poetas sería menos deshonesto que dedicarse a pontificar sobre poesía y poetas desde un nivel de completo desconocimiento. Porque con tan limitadas lecturas y tan manifiesto desinterés, ¿cómo se pueden lanzar opiniones tan rotundas, en el error y en el acierto, tan matizadas unas pocas veces, tan finamente comparativas en raros casos, y tan desconcertantemente despectivas?

He aquí algunas muestras:

> Mucho color y poco dibujo es el ideal de un poeta decadente. (VII, 527.)
>
> Horacio tiene de todo en su lira: idealismo, realidad, malicia, cuquería, etc. (VII, 1024.)
>
> Berceo o el Arcipreste de Hita no se parecen en nada a Rioja, a Góngora o a fray Luis de León, ni en el siglo XIX Quintana se parece a Bécquer. (VII, 1024-1025.)
>
> ... me conmueve más Gonzalo de Berceo que Virgilio o el Dante. (V, 710.)
>
> En literatura nos hemos encontrado identificados con Gonzalo de Berceo, con el poema de «Fernán González», con el Romancero, con el Arcipreste de Hita, con Jorge Manrique, con San Juan de la Cruz y con Fray Luis de León; después hemos vivido en la intimidad de la obra de Cervantes, de Calderón y de Gracián, y más tarde aún en la intimidad de Espronceda, de Larra y de Bécquer. (V, 895.)
>
> En España, por ejemplo, el Arcipreste de Hita, los autores de *La Celestina* y de *El Buscón*, son autores que se fijan en lo que pasa en el mundo corriente y en sus bajos fondos; en cambio, San Juan de la Cruz o fray Luis de León contemplan lo que sueñan. En Francia pasa igual: Villon o Clemente Marot ven la calle y el campo con sus aspectos corrientes; en cambio, Ronsard sigue a los clásicos en sus figuras y en sus maneras. (VII, 1024.)
>
> Respecto a la poesía, la literatura española, comparada con la de los demás países de tradición de Europa, ha tenido en estos últimos cien años una gran probleza lírica; no hemos producido más que dos poetas de temperamento, y los dos, malogrados: Espronceda y Bécquer.
>
> Respecto a los poetas actuales, yo quizá me engañe; pero no encuentro ninguno que tenga un espíritu lírico original y bien determinado; casi todos son «virtuosos» que hacen variaciones a la manera de los maestros. (Texto de 1917, *Nuevo tablado de Arlequín*, en *OC*, V, 127.)

Incluso reiterando sus limitaciones como lector de poesía, no vacila en sentar categóricamente una preferencia y un juicio:

> En poesía yo no pude tener una idea de los poetas más que de los españoles, y de los franceses; y en ese terreno, para mí, Verlaine es el único. Creo que hay diez o doce poesías de este poeta que están por encima de todas las demás de los otros poetas. (VII, 745.)

Los anteriores textos no son más que pequeña parte de los que podrían aducirse. Hay además referencias, juicios breves, manifestaciones de simpatía o antipatía personales sobre más de cien poetas de distintas épocas y países, varios centenares de versos transcritos (en español, francés, italiano, latín y vascuence) y valoraciones negativas del simbolismo, del modernismo, del futurismo, del dadaísmo, del surrealismo y de la «poesía pura» (3).

Todo eso se encuentra en las obras no narrativas; también en las novelas de Baroja son frecuentes las referencias a poetas y la utilización de textos poéticos. Baste recordar algunos ejemplos: en *Mala hierba,* el sablista Peñalar cita dos versos de Virgilio *(OC,* I, 407); en *Aurora Roja,* el anarquista Caruty —novelización del bohemio Carnuty, tantas veces citado en las *Memorias*— «recitaba en francés unos versos de Villon sobre la horca» (I, 602); el marino Shanti Andia lloraba oyendo leer poemas de Ossian (II, 1161-1162); en *El puente de las Animas* hay dos versos de Musset (VIII, 45); tres de Verlaine en *El Hotel del Cisne* (VIII, 249); en *El cantor vagabundo* se encuentran alusiones a Campoamor y Núñez de Arce (VIII, 58), dos versos de Verlaine (492), dos estrofas de Villegas (522 y 526), doce versos de Santillana (528) y dos estrofas de Verlaine (534). Un personaje de *Las veladas del chalet gris* juzga así a Mallarmé y a Verlaine:

> Mallarmé era un pobre hombre que hacía poesías como un chino puede hacer una bola de marfil que se encaje dentro de otra. (VIII, 1084.)
>
> Había sabido —Verlaine— ser un gran poeta, exponiendo con sencillez las emociones de su alma, sin desvariar en sutiles y complicados razonamientos, como Mallarmé, ni convertir sus instintos en disquisiciones cerebrales. Nunca había sido hombre de teorías, sino de sentimientos, confiando en la sinceridad de su alma dolorida y enferma, en su ilusión y sus miserias, y hasta en su bajeza. (VIII, 1084.)

(3) Los poetas más citados —a veces la referencia es sólo anecdótica— son Verlaine, con 55 menciones, o transcripciones de versos; Baudelaire, 23; Espronceda, 19 (y una fugaz presencia anónima en la mesa «de pintado pino» de un memorialista); el Arcipreste de Hita, 18; Bécquer, 17; Víctor Hugo, 16; Zorrilla, 15; Berceo, 14; Wilde, 14; Darío, 13; Heine, 12; fray Luis de León, 11; Villon, 11, y Horacio, 10. Citados de nueve veces a una hay más de un centenar de otros poetas.

Obsérvese que los ejemplos citados van desde una obra aparecida en 1905 hasta una de 1952, es decir, se desarrollan a lo largo de casi toda la novelística barojiana. Aunque los errores abundan más y son de más envergadura que los aciertos —siendo su poeta preferido Verlaine, puede verse cuán erróneamente lo interpretaba—, no cabe duda de que fueron necesarias muchas más lecturas de las confesadas. Porque para la cita oportuna, para la incorporación en el cuerpo de una novela, para el juicio y el comentario, sean de la calidad que sean, hace falta un manejo frecuente de los textos poéticos. La arbitrariedad de algunos juicios es típicamente barojiana. No se olvide que él mismo lo manifiesta con toda claridad en más de una ocasión. Su actitud obedecía muchas veces a prejuicios que nada tenían que ver con la poesía en sí misma. Quizá el máximo ejemplo nos lo da en un pasaje de las *Memorias* cuando, tras contar que prestó dinero a Francisco Villaespesa y no le fue devuelto, siendo así que lo necesitaba para pagar jornales en la tahona, dice:

> Después, siempre que se habló delante de mí de Villaespesa, decía yo muy convencido:
>
> —Es un poeta muy malo.
>
> Algunos se extrañaban de que yo, que he tenido siempre muy poca curiosidad por la poesía de mis contemporáneos españoles, tuviera una opinión tan radical de Villaespesa; pero era lo cierto que, si no había leído nada de él, en cambio había tenido una tarde muy desagradable por no haber podido pagar a los obreros. (VII, 414.)

Además de todas esas referencias y utilizaciones de poetas y poemas, pueden encontrarse en Baroja incluso preocupaciones por los problemas expresivos del verso. Aunque, hablando en general, había dicho: «No me extasío con el sonido de una palabra, y con entenderla me basta. No creo que haya relación alguna entre un sonido y una idea» (VII, 574) y «Un hombre que admite un paralelismo entre los sonidos y las ideas, y cree que éstos pueden tener una significación intelectual, es un hombre que habla de lo que no entiende» (VII, 669); en otras ocasiones reconoce que la poesía no puede juzgarse por traducciones; hay un pasaje que no podemos dejar de copiar:

> No hay escritor bueno que no resista la traducción. Los de verso pierden a veces todo, porque en el verso hay un elemento musical que no se traspasa de un idioma a otro. Así, por ejemplo, en una de las romanzas más románticas, sin palabras, de Verlaine, se dice:
>
> *Il pleure dans mon coeur*
> *comme il pleut sur la ville.*
> *Quelle est cette langueur*
> *Qui pénètre mon coeur?*

(Llora en mi corazón, como llueve sobre la ciudad. ¿Qué es esa languidez que penetra en mi corazón?)

Esto, fuera del idioma en que está escrito, no es nada. No es traducible, porque es más música que literatura. En la canción francesa todas las palabras son imitativas; de medio tono, como lamentos dominados por el sonido de la e (pleure, coeur, langueur, pénètre). En cambio, en una traducción al español, todas las palabras serán en tono mayor: corazón, ciudad, languidez, etc. Sólo la poesía de aire intelectual podrá traducirse y dejar en la traducción algo. *(OC,* VIII, 1089.)

El conflicto entre éste y los textos citados antes se hace más evidente en otro que pertenece al ensayo «Hacia lo inconsciente», fechado en 1899:

El poeta moderno, huyendo también de la tendencia científica, que es la intelectual y la social, no canta ya los grandes ideales, sino que busca el dar impresiones vagas, unas veces alegres, otras tristes, impresiones sin causa ni motivo.

Esta vaguedad de la impresión que el poeta quiere producir le obliga a un rebuscamiento doloroso de la frase, porque cuanto más sencilla es la sensación, es más difícil expresarla, y este rebuscamiento implica un estudio detenido de la fonética y del significado subconsciente de las palabras. *(OC,* VIII, 850-851; con este texto se relacionan otros dos que figuran en V, 434 y 436.)

Poesía culta y poesía popular

Baroja prefirió ésta a aquélla, lo que no puede sorprender a nadie. La poesía del pueblo le producía una fascinación especial que se hacía más intensa a medida que lo popular se aproximaba a lo populachero, a lo que pudiéramos llamar tipismo de suburbio. En numerosos pasajes de las *Memorias,* así como en artículos, ensayos y reportajes, hay referencias, a veces muy extensas, y transcripciones de tangos, coplas y cuplés. Ya veremos esa misma presencia en los versos barojianos. Tanto le gustaban esas canciones callejeras que solía seguir a los cantores para oírles de nuevo y poder aprender sus copas (VII, 561); en un reportaje titulado «Cuplés callejeros», afirma: «Yo creo que en la mayoría de las ocasiones lo popular es más destacado y original que lo culto» (VII, 1147).

Tampoco es de extrañar que en poesía culta sus preferencias vayan —en España— a Berceo, Hita y Bécquer, ni que sienta *una profunda repulsión por los sonetos,* que le parecen *una manifestación de pedantería antipática* que los hace todavía *más desagradables que las octavas reales* (VII, 850) y que Hita le parezca superior a Herrera, Villon a

Ronsard (V, 412), Bécquer a Rubén Darío (VII, 867) y Verlaine a Mallarmé (texto antes citado).

Finalmente, por lo que respecta a ideas de Baroja sobre poesía lírica, recordemos su fina comparación entre ésta y la novela:

> Hay muchos que definen la tesis, en parte cierta, de que la poesía puede vivir dentro de lo cotidiano con todos sus prestigios, lo que no le ocurre a la novela, que necesita para hacer efectos sus decoraciones y sus bastidores.
>
> En ese sentido, la novela lleva las bambalinas propias, como las llevaba en la antigüedad el teatro ambulante.
>
> El trozo lírico es como un surtidor que puede emerger en la plaza pública. La novela, como una caverna que tiene dentro sus surtidores. (VII, 1059; repetido, en parte, en 1082.)

Tenemos derecho a pensar que Baroja leyó mucha poesía en verso, contrariamente a lo que él manifestaba a la menor oportunidad. Había leído centenares de poemas y de algunos poetas había hecho frecuentes relecturas (Villon y Verlaine, Berceo, el Arcipreste de Hita, Espronceda y Bécquer). Y está probado que no esperó a las *Canciones del suburbio* para «versificar»; más de una vez debió de sentir la tentación del verso, ya que en un texto de 1918 se preguntaba «¿Por qué no me lancé yo también a hacer versos? Creo que para esto ha sido un obstáculo mi falta de memoria. Yo recuerdo bien las cosas vistas; en cambio, las palabras y lo escrito no lo recuerdo bien.» («Sobre la manera de escribir novelas», *Las horas solitarias,* en *OC,* V, 253.) La respuesta es tan curiosa como desconcertante y tampoco está de acuerdo con los hechos: en su vejez, Baroja podía recordar versos latinos y españoles aprendidos en el bachillerato; lo dice él mismo a propósito de un verso de Ovidio (V, 791), de una quintilla del padre Arolas (V, 787) y de muchas coplas y cuplés a lo largo de toda su obra narrativa y ensayística.

Sobre todo, hay un bellísimo pasaje, para mí cuenta entre las mejores páginas de Baroja, en el que la «necesidad» expresiva sentida por el autor muy intensamente refleja una actitud lírica que deseaba hacerse plena canción; el texto es largo, pero es imprescindible para nuestro propósito:

> Yo soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto, con la chaqueta al hombro, al amanecer, cuando los gallos lanzan al aire su cacareo estridente como un grito de guerra y las alondras levantan su vuelo sobre los sembrados.
>
> De día y de noche, con el sol de agosto y con el viento helado de diciembre, he seguido mi ruta al azar, unas veces asustado ante peligros quiméricos; otras, sereno ante realidades peligrosas.

Para entretener mi soledad, he ido cantando, silbando, tarareando canciones alegres y tristes, según el humor y el reflejo del ambiente en mi espíritu.

A veces, al pasar por delante de una casa del camino, cantaba más alto, gritaba, quizá con jactancia, queriendo ser escuchado.

«Alguna ventana se abrirá —pensaba— y aparecerá un rostro simpático y jovial.»

No se abría ninguna ventana, no salía nadie; yo insistía cándidamente, y, al insistir, iban brotando de aquí y de allá caras torvas, miradas hostiles, gente en guardia, que apretaba el garrote entre las manos huesudas.

Quizá les he ofendido —discurría yo—. Esa gente no quiere nada conmigo, y seguía mi marcha, al azar, con la chaqueta al hombro, sin objeto, cantando, tarareando y silbando...

Durante mucho tiempo esta soledad, el graznido de las lechuzas, el aullido de los lobos, me llenaban de angustia y de inquietud. Entonces intentaba acercarme a la ciudad; pero, al querer entrar en ella, me paraban en la puerta y me ponían como condición para pasar el dejar a la entrada unos sueños gratos, más gratos que la vida misma.

—No, no; prefiero volver al camino —murmuraba.

Y seguía marchando con la chaqueta al hombro, al azar, sin objeto, cantando, silbando y tarareando, estremeciéndome con los rumores del campo, con el ruido del agua en el arroyo y el cantar agorero de las cornejas. («Familia, infancia y juventud», *OC*, VII, 526.)

La obra en verso de don Pío Baroja

Canciones del suburbio contiene ciento cuarenta poemas. Sólo un poco más de la décima parte podría considerarse poesía lírica; pero más por su materia —confesiones personales, evocaciones del pasado íntimo y de espacios o tiempos, deliquios sentimentales, contemplaciones de la naturaleza— que por su tono y talante. La ausencia de imágenes, la media voz narrativa y una expresión directa en la que muy raras veces hay elementos sustituyentes confieren a la poesía de Baroja una monótona andadura de prosa rimada.

Las ideas de don Pío sobre estilo poético apuntaban en la misma dirección que sus ideas sobre el estilo de la escritura en prosa. Pero el prosista logró un eficacísimo modo expresivo, con una gran calidad interna que le confería belleza al convertir en positivos unos elementos (desaliño, irregularidades sintácticas, repeticiones abusivas, etc.) que en cualquier otro autor hubieran permanecido en su condición natural de negativos; y eso de tal manera, que el resultado es uno de los mejores estilos narrativos de la literatura española, una prosa que sólo desde rígidas posiciones puristas podría dejar de ser admirada; en cambio, tales elementos no quedan compensados en sus versos por

una similar calidad interna capaz de incorporarlos al poema purgados de sus vicios de origen.

Hay que destacar el hecho de que encontrándose en las novelas de Baroja momentos de indudable lirismo, sea difícil encontrarlos en sus *Canciones del suburbio* en proporción ni siquiera equivalente. El blando sentimentalismo— por añadidura, sobrecargado de tópicos— que caracteriza sus poesías más íntimas no tiene nada que ver con una visión lírica de los temas, y éstos, por su parte, son casi siempre despojos de la obra en prosa del autor, vistos desde la misma perspectiva y tratados con igual tono y tensión; son prosas versificadas, empobrecidas por las exigencias del metro y de la rima.

En contadas ocasiones se logra un estimable poema, y aun en ésas el material poético ha sido deficientemente tratado, perdiéndose sus mejores posibilidades o, al menos, quedando disminuidas. Tal sucede con los poemas clasificables como confesiones o confidencias. Aun los más valiosos de ellos apenas merecerían consideración si no fuera por el hecho de haber sido escritos por el gran novelista. No nos convencen como poemas, sino como confesiones de Baroja; nos conmueve el estado de ánimo o de sentimiento del viejo escritor en su exilio parisiense, pero no por la calidad con que se ha concretado en el poema.

Versificación

El octosílabo, que constituye más del 99 por 100 de las *Canciones del suburbio,* pierde en Baroja su natural fluidez al ser forzado con hiatos y diéresis, con arbitrariedades sintácticas, léxicas y prosódicas, con deformaciones verbales más condenables que las que él había denunciado en los «versificadores». Aunque la rima es casi en tan alta proporción asonante, determinó con frecuencia las mismas o parecidas arbitrariedades. Al suceder ambas cosas con versos que no nos aportan otros altos valores compensatorios, el resultado es mediocre, ya que el sentido común de muchas de sus ideas, la fácil ironía, el pintoresquismo trivial, el gusto por lo tópico... quedan en evidencia mayor mediante los defectos de su expresión en el verso.

Cuando el autor censuraba los malabarismos verbales de ciertos poetas, no hubiera podido presentar ejemplos tan arbitrarios como los espigables en sus versos. Bastaría con su utilización de nombres extranjeros: los fonetiza a la española, de modo que Mozart y Wolfgang son asonantes en «á»; Chardin, Puvis, Montepin, Gauguin, Dupin, Pantin son asonantes en «í»; Hitler rima con suceder; Verlaine,

Voltaire, Orsay, Sisley y Grenelle son asonantes en «é»; para una rima consonante de gentil se busca nada menos que Six *(sic)* Appil *(sic);* en un mismo romance («Canción de los apaches de París») algunos nombres franceses se españolizan en la grafía o en la fonética, o en ambas a la vez, mientras otros las conservan, según convenga a la medida o a la rima: se citan los barrios de Montmartre y Montparno y la Cita de Cocheros, y se dan como apodos de apaches *la Pantera, el Leopardo, el Tigrecillo,* etc., y *Petit-gris.* Para rimar en consonante con ayer se emplea *parter,* por parterre, y en un romance en asonancia «í» una de las rimas es una versión, inimaginable antes, de Shakespeare: *Shakspir.*

Reiteraciones y estructuras circulares

Aunque mucho más preocupado por contar que por cantar, Baroja busca a veces ornamentar sus poemas no tanto en el tono o en el manejo de imágenes como en las estructuras. Son recursos expresivos elementales, pero muestran la voluntad del autor, su deseo de un tratamiento poético especial. Así encontramos la repetición final de la primera estrofa, sin que la circularidad se justifique en la entera unidad del poema, al no realizar la función intensificadora. Repetir una estrofa que sólo tiene valores connotativos es simplemente reiterar unas circunstancias que ya conocíamos y cuya repetición no opera «hacia atrás» para iluminar el sentido del poema. En «Tres parisienses» (1034) la primera quintilla

En este antiguo salón,
que tiene algo de desván,
charlan con animación,
sentadas en el diván,
Lulú, Susana y Manón (4)

se repite sin variante alguna al final del poema.

Lo mismo sucede en «Canción de mineros», «El hombre sin voluntad», «La guillotina», «Canción de los artríticos», «A Rosina» y —esta vez con ligeras variantes— en «Despedida».

(4) Esta irregularidad en la asonancia se da también en otros romances, al encontrarse dos versos blancos seguidos; más frecuente es el abuso de ripios. No creemos que se pueda encontrar un solo caso en que la rima haya hecho aflorar un elemento valioso. Sin embargo, Baroja conocía bien esa posibilidad: «En los poetas, lo inconsciente brota a veces de la necesidad de la rima, y la asociación de dos palabras de sonido parecido, de significación lejana, da una impresión a veces extraordinaria. Este es el arte de Víctor Hugo, arte de prestidigitador, de malabarista de las palabras; arte que puede dar origen a frases magníficas y a otras disparatadas.» (V. 1068.) Agréguese este valioso texto a los que citamos para mostrar las ideas de Baroja sobre el sonido de las palabras en la poesía.

En cambio, ese mismo recurso resulta eficaz en otros casos, apoyándose en acertadas variantes. El ya citado romance de «El horroroso crimen...» concluye en una súplica que arranca de los dos primeros versos —el segundo ligeramente variado— y responde al tono de «romance de ciego» que buscaba el poeta:

¡Sagrada Virgen del Carmen!
¡Madre del Divino Verbo!
¡No permitas que haya más
criminales tan perversos!

¡Sagrada Virgen del Carmen,
Madre y Reina de los Cielos,
danos, Señora, tu amparo
a los malos... y a los buenos!

En «Canción soñada» (1041) —donde, por cierto, el autor expresa cómo siente muchas veces el deseo de hacer una romanza ideal para cantarla en momentos de aburrimiento, de tristeza o de solaz— la estrofa final reitera no sólo los cuatro primeros versos, sino que al enlazar con la estrofa penúltima condensa e intensifica todo el sentido del poema:

A veces, cuando me aburro
entono un canto banal,
y lo repito cien veces,
hasta llegarme a cansar.

Mas como sé que no puedo
esta romanza inventar
alegre, triste, monótona,
a veces cuando me aburro
canto una canción banal,
y la repito cien veces,
hasta llegarme a cansar

Puede verse que la reiteración le ha hecho quebrar la andadura del romance con un verso que interrumpe la asonancia alterna.

Parecida reiteración, aunque menos eficaz, se da en «Invitación tabernaria» (987); los versos repetidos se sumen en una estrofa más larga, lo cual exige variantes puramente mecánicas: los dos primeros versos

Oye, chico, echa unas tintas
pa que beban los señores

cierran el romance convertidos en término final de una oración consecutiva:

así, pues, echa unas tintas
pa que beban los señores.

Sucede también lo mismo en «Claustro del Paular» (1001), si bien la variante es un cambio del término deíctico, cobrando una clara significación poética: no afecta al nombre señalado, sino que establece dos tiempos distintos, un indeterminado ayer y el hoy del poema.

En «Las horas y el tiempo» (1057) la sentencia gnómica *Vulnerant omnes, ultima necat* que el poeta ha visto en el reloj de la torre de Orduña sirve de arranque al poema *(Todas las horas nos hieren = y la postrera nos mata)* y lo concluye, intensificándolo.

En la reiteración de dos versos del romance ya citado «Las Ventas de Cárdenas», la variante es mejor y en ella cambia el tono de la composición. Mientras los versos 11 y 12 dicen: *¿Dónde diablos os metéis = que no os he podido ver?*, los 33 y 34 son: *¿Dónde estáis, Ventas de Cárdenas, = que no os he podido ver?*

Escasez de imágenes

Dado el tono menor expresivo dominante en el libro, el predominio de lo narrativo y descriptivo determina la escasez de imágenes poéticas. La poesía de Baroja es lógica y no intuitiva, presentativa y no interpretativa, periférica y no desentrañadora. Cosas y seres están en el poema con la misma entidad que les corresponde en el mundo real. El autor se asoma a ese mundo con voluntad de análisis, no de síntesis; hay observación, pero no hay visión.

Cuando en el «Prólogo un poco fantástico» la necesidad de escribir versos se presenta como *furia barroca,* puede decirse que hemos encontrado la única metáfora de toda la poesía en verso barojiano. Imágenes y símiles tienden a ser tópicos, de modo que se desdibujan y se funden en lo narrativo o en lo descriptivo, como otras connotaciones directas. Presentar el desfile de la multitud como *reguero oscuro de hormigas,* reiterar la imagen diciendo que *sale del fondo del Metro = el hormiguero invasor,* o decir que la *cinta de agua* de un canalillo *corre brillante como un espejo,* que las nieves son una *triste mortaja,* que *el sol brilla en las alturas con pinceladas de oro* y que la hilera de árboles en sombra semeja un *desfile de fantasmas* es utilizar una imaginería desgastada en los más vulgares roces.

Por fortuna, hay unas pocas ocasiones en que la imagen se despliega con más elevación o más audacia, aunque tengan siempre mucho más de lógicas que de intuitivas y figuren en un marco de prosaísmo caracterizado por dos rasgos poco acordes con la poesía lírica: la connotación vulgar y un humorismo trivial.

Un ejemplo de esa convivencia de las más altas posibilidades poéticas del autor y sus niveles ínfimos nos lo da el romance «Café cantante» (984). Tras una poco afortunada presentación, cuyo tono se muestra en los cuatro versos siguientes

El guitarrista es cetrino,
moreno, peludo y flaco.
El cantador es un gordo,
con cierto aire de gitano

el poema alcanza cierta belleza al presentar la emoción singular del cante:

Se eleva una queja extraña
en el aire, como un pájaro,
y cae después como cae
un ave con un balazo;
vuelve a subir nuevamente
otra vez por lo más alto,
y tan pronto es una queja
de teológico arrebato,
que llega casi a tener
la emoción de lo sagrado,
como parece una broma
o un comentario muy zafio.

Véase cómo esos dos últimos versos destruyen la relativa belleza conseguida; darán ya el tono del resto del poema hasta los increíbles versos finales:

Alguna estrella del arte
se menea como un diablo,
y danza con tanta fuerza
un bailoteo tan bárbaro,
con un estrépito tal,
que tiembla todo el estrado.

Cuando la ocurrencia *chusca* no surge, los aciertos poéticos sobreviven al contexto connotativo. Aunque no consigan salvar el poema íntegro, lo mantienen, al menos, en un discreto nivel. En el romance «El canalillo» (985) se encuentran bellos versos, agrupados en torno a una bella imagen:

Muchos años hace ya
que no le observo ni miro,
ni marcho por sus orillas
silencioso y pensativo.
Conservo con mil detalles
sus revueltas y sus giros,
las filas de álamos altos
y el Guadarama, dormido
en el crepúsculo claro,
como un gran monstruo tranquilo.
Recuerdo, por las mañanas,
su tono verdoso y vivo,
y en las tardes de verano,
las nubes de oro fundido
que incendian el agua turbia
con su espejeo y sus brillos.

Ejemplos parecidos se encuentran en los siguientes romances: «El paseo del Retiro» (989-90):

El sol brilla entre los árboles,
y en el cielo de Poniente
nubes sangrientas avanzan
con resplandores de muerte

El horizonte encendido
cada vez más resplandece
y toma el trágico tono
de algo que lánguido muere.
El crepúsculo se adueña
del espléndido Occidente,
y la ceniza y el gris
sobre lo rojizo vencen.

«Las Vistillas de Madrid» (996):

El Palacio se destaca
como una bandera en triunfo
entre un ambiente de luz
sobre un horizonte puro.

«El balcón de la Rioja» (1007):

Esta sierra de Cantabria
corta como una cuchilla
el paisaje y deja a un lado
la tierra severa y fría
de la montaña alavesa,
y al otro un país de viñas,
de llanuras soleadas,
de trigales y de olivas.
... ...

entre hileras de altos olmos
que el otoño, como artista,
de colores rojo y oro
con su gran paleta pinta.

De los dos únicos poemas animalistas que figuran en las *Canciones,* el titulado «Las cigüeñas» (1012) ofrece variaciones de una misma imagen: *recuerdan a viejas damas / elegantes y curiosas / peripuestas y afectadas;* son *señoras tan perfiladas;* en la noche, sobre los aleros, *se alzan como damas blancas,* y el poeta se inclina ante *su aspecto de damas aristocráticas.*

La forma de nave de la antigua *Cité* desarrolla una serie de imágenes en la octava de las «Impresiones de París» («Vista del Sena», 1027-28):

Cuando voy en mi paseo
desde la estación de Orsay,
a la izquierda, sobre el río,
esto es lo que suelo ver:
el Louvre y las Tullerías,
la fuente del Châtelet,
el espolón de la isla
antigua de la Cité,
que tiene aspecto de barco,
con su proa y su bauprés,
y luego, como las velas
de la nave parisién
en cielo claro o brumoso
con sol al atardecer,
las torres de Notre Dame
en un cielo de satén

El mismo símil abre el romance «La Morgue» (1028-29): *En la prosa de este barco, / vieja isla de la ciudad...*

En uno de los pocos poemas rimados en consonante, «Jardín del Luxemburgo» (1033), figura esta estrofa de aire verleniano, con una bella metáfora de igual abolengo:

El viento arrastra la hoja
por el suelo del jardín
y canta triste congoja
en su mágico violín.

También nos parece bello el siguiente fragmento del romance «Salón parisiense» (1038):

La araña cuelga del techo,
y cuando la hiere el sol
con sus prismas de cristal
pinta espectros de color.

Una poética confusión entre vigilia y sueño se da en la primera estrofa de la «Canción del enfermo» (1044-45):

Este organillo y su música
en la calle de París
me da una impresión confusa
de una ilusión que perdí
no sé cuándo ni sé cómo,
si fue al soñar o al vivir,
si fue esperanza truncada,
entelequia o frenesí

donde también se encuentra este símil:

Como un licor de redoma
que comenzara a fluir,
va destilando mi espíritu
tanta ponzoña sutil...

La memoria del poeta es un barco que alegóricamente naufraga en el pantano de la vejez, en uno de los mejores poemas barojianos («Naufragio», 1045), que transcribimos íntegramente:

Mi memoria naufragó
como un barco de papel
en un sombrío Leteo,
pantano de la vejez.
No era un navío brillante,
ni era un soberbio bajel,
ni era una hermosa fragata
que marchó con rapidez.
Como una nave pesada,
o un viejo bombo holandés,
no obedecía a la mano
del pesado timonel.

Llevaba de cargamento
pobres recuerdos de ayer,
marchitados por los años
y embellecidos después.
Ilusiones que vinieron
al terminar la niñez,
ansias de gozar con fuerza,
de vivir y de querer,
impresiones de la infancia,
tristezas de la vejez.

Todo ello se ha terminado,
para mal o para bien;
tratar de resucitarlo
sería una estupidez.
¡Adiós, recuerdos antiguos,
os vais para no volver;
pienso en vosotros con pena,
y ya por última vez!

Una continuación de ese patético naufragio de la memoria, y en aquel mismo estado de consciencia —quizá de noble abolengo becque-

riano—entre vigilia y sueño, la encontramos en el romance «Recuerdos» (1046):

Muchas veces se presentan
ante mi linterna mágica,
entre el sueño y la vigilia,
más oscuras o más claras,
una calle de algún pueblo,
una estrecha encrucijada,
un parque, un monte, un jardín,
un puertecito, una playa.

Bajo «La luz de la luna» (1057-58), *todo el paisaje se embruja,* con un *aire extraño de locura,* de manera que

El estanque, que de día
no tiene apariencia alguna,
se convierte en plena noche,
entre oscuridad y bruma,
en un antro de sirenas
y en un encaje de espumas.
La casucha solitaria
que entre el ramaje se oculta
toma aspecto de palacio
a la claridad nocturna.
Una chimenea blanca
que de lejos se columbra
parece estatua de mármol
a la blanca luz difunta.

En otro «nocturno», también bajo el brillo de la luna, una «Aldea vasca» (1058-59) *duerme en la soledad / como un niño que se esconde / en el seno maternal.*

Quizá la imagen más audaz de la poesía barojiana sea la que le mueve a llamar *sacarinas violentas* a los grandes dúos y las grandes arias —*floriturás y gorgoritos*— de la «Opera italiana» (986), hermana de otra en la que dice que «Spirto gentil» (987) se tiene

por un collar tan sutil,
de tan exquisitas cuentas,
que se puede destruir
con una nota confusa
o el más ligero desliz.

Esas son todas las imágenes que aparecen en la obra en verso de Baroja; escasas en un conjunto de ciento cuarenta poemas, y salvo en «Naufragio», son sólo brillos instantáneos en contextos grises u opacos.

Encabalgamientos

En una poesía de tan marcada sencillez, con predominio de lo descriptivo, y cuya métrica muestra abundantes defectos, más atribuibles a inhabilidad que a despreocupación o descuido, es natural que abunden los encabalgamientos; la tendencia analítica exige una sintaxis más demorada, en la que el sentido se alarga a través de varios versos. Señalar todos los casos sería tan prolijo como inútil; me limitaré a presentar tres ejemplos —los más extremados— de encabalgamientos abruptos:

a ver al Guerra *y a Don*
Tancredo en su pedestal.
(«Invitación a la golfería», 933)

y las que dan a los campo
santos de Auteuil y Bercy.
(«Las calles tristes de París», 1028)

y espectáculos de que
guardo recuerdo confuso
(«Feria popular», 1034-35)

Los temas de las «Canciones del suburbio»

Ya dije que vienen a ser despojos o ecos de los de la prosa narrativa y ensayística del autor.

Hay cuatro grupos temáticos importantes por el número de poemas que los forman: espacios, tipos, costumbres, de carácter principalmente descriptivo, y uno final de «recuerdos y confidencias», en el que se tiende necesariamente a lo lírico.

Espacios.—Las descripciones, presentaciones y evocaciones de lugares constituyen el grupo temático más cuantioso; en algunos casos sirven de marco a presentación de tipos o costumbres, pero siendo siempre lo espacial la materia primera del poema. Podrían subagruparse en urbanos (exteriores o interiores) y paisajes.

Madrid y París ocupan la mayor parte de los primeros; figuran también otras ciudades de España y Francia, pueblos de Castilla y Andalucía y aldeas vascas. En los paisajes predominan abiertamente los españoles.

Hay que reiterar que se da muy pocas veces la visión lírica de los lugares y todavía se da menos el lugar «exento»: preocupaciones sociales, caracterizaciones psicológicas, concepción pesimista del mundo,

del hombre, impiden un neto sentimiento de la Naturaleza. Es natural que así suceda en Baroja, poco dispuesto a contemplar el mundo desde posiciones de esteta o de sentimental.

Se advierte en la mayor parte de los poemas de este grupo una inclinación a la pintura fuerte, al trazo desgarrado y aun tétrico, a lo macabro, que no se liga plenamente a la tópica «España negra», porque el tono escéptico y zumbón aporta a todo una sazón personalísima y porque se da en igual medida en sus impresiones parisienses.

Por de pronto, tal inclinación influye en la elección de espacios («Paseos macabros», «La casa del crimen», «La casa del duende», «Las calles tristes de París», «La Morgue», «La cárcel de la Santé», «El armario de los esqueletos», «La casa de salud», «Parque abandonado»...), eligiendo los que poseen en sí mismos tales acres notas. Otras veces, la melancolía, el patetismo o el desgarro macabro no estaban implicados en el espacio y aparecen en él como reflejo del poeta: la citada inclinación y su estado de ánimo. Las circunstancias en que fueron escritos casi todos esos poemas —1944: exilio, posguerra española, guerra mundial, setenta y dos años cumplidos...— dejaban escaso margen a puras contemplaciones de paisajes o rincones urbanos. Sin embargo, se logran muy estimablemente en «El Guadarrama» y «Rioja», dos décimas agrupadas bajo el título común de «Sensaciones de otoño» (1003), «El balcón de la Rioja» (1007), «Jardín del Luxemburgo» (1033), «Normandía» (1050-51) y «Bayona al amanecer» (1056).

El caso de «Aldea vasca» (1058-59) es ejemplo eficaz de incorporación al espacio de notas que no estaban en él, de modo que de un arranque idílico se va a parar a una estrofa final:

Un perro malhumurado
comienza huraño a ladrar,
y da a la noche un carácter
de maleficio fatal

nota tétrica que se había ido insinuando con un *sombrío* robledal, un arroyo *misterioso* y se había presentado ya netamente en el *silencio romántico de la noche sepulcral.*

TIPOS Y COSTUMBRES.—Ofrecen las mismas características, si bien hay que añadir un elemento importante: el gusto —neutro unas veces, irónico o simplemente chistoso otras— por un popularismo tópico. Un Madrid de organilleros, de bailes en la Bombilla, de chulos, golfos y busconas, de cafés flamencos, de bohemios y estudiantes... se corresponden con el París de los apaches, de los traperos, de las «Musetas»

y «Mimís», del verdugo, de los folletines y melodramas, de los hoteles miserables, de los seres solitarios en medio de la multitud, de los emigrados rusos blancos (todo lo cual, así como los lugares, había aparecido ya muchas veces en las novelas del autor).

Una simple lista de títulos correspondientes a estos dos grupos temáticos basta para demostrar lo que se ha dicho: «El billarista», «Invitación a la golfería», «Casa de juego», «El Carnaval», «Un madrileño castizo», «El señorito golfo», «El Chato de las Vistillas», «El organillero», «Las chicas de las verbenas» (5), «Espectros de bohemios», «Canción de los apaches de París», «Los traperos de París», «Feria popular», «Soldatskaia», «Golfo contemplativo», «Café musical», «El memorialista», «Café cantante»...

Los tipos rurales tienden también a lo tópico: «El tonto del pueblo», «El buhonero triste», «Gitanerías», «El santero», «El zahorí del trebejo», «Vagabundos de Andalucía»; hay algunos tipos exóticos («Canción del Ghiaur») o aventureros («Canción del ballenero laburdino»); hay caracterizaciones genéricas («Los braquicéfalos», «Canción de los artríticos») y hasta la aparición de un célebre bandolero, en cuyos labios se ponen estos airosos y finos versos:

¡Puerto de Santa María,
no te volveré a ver más
yo que tanto te quería!

«Despedida de Diego Corrientes» (1017).

En los tipos, la nota macabra extrema está en el romance «La Pelona» (89); es difícil leerlo sin que acuda el recuerdo de tipos descritos en *La busca* y *Mala hierba;* pero lo que allá era aparición secundaria, fugaz, y, por consiguiente, pintura trazada a grandes rasgos, aquí recibe una presentación minuciosa, como materia esencial del poema, con evidente deseo de recargar las tintas. Baste con la estrofa final:

Un día triste de nieve
encontraron su carroña
tendida en la cueva fría,
con el cigarro en la boca.
La llevaron al Depósito,
y allí, en la sala de autopsias,
el médico vio en su rostro
una sonrisa burlona.

(5) VIII, 1002. A este escrito no hay posibilidad de llamarlo poema; el autor lo denomina «tango». Su inclusión en un libro es tan inexplicable como la de «Canción de los gamberros del país vasco» (1005). Ambos marcan el ínfimo nivel entre todas las *Canciones del suburbio.*

Hemos repetido machaconamente que es difícil encontrar en los poemas de Baroja algo que no hubiera aparecido ya en su prosa. Al calificar tales reapariciones de «despojos» o «ecos», no sólo señalábamos una vinculación temática, sino que hacíamos una valoración literaria.

No obstante, debemos señalar que a las obras en prosa habían ido algunas veces desde experiencias directas del autor y no desde su imaginación creadora; puede verse en las *Memorias*. Dada esa realidad, cuando tales temas aparecen en las *Canciones...* es porque se conservaban en la memoria del autor vivencias directas que quizá no necesitaban su previa presencia en la prosa barojiana para surgir en sus versos. Pero por muy indudable que eso sea, la precedencia no puede dejar de pesar en el lector de Baroja: conocía ya aquello y lo conocía a través de una mejor expresión.

Para mostrar la condición de reiterados que tienen los temas de la poesía barojiana vamos a utilizar un solo ejemplo, que creemos el más concluyente.

La primera parte de las *Canciones...*, «Juventud», se abre con un romance de largo título: «El chico que ve pasar un condenado a muerte» (981). Ese niño era el propio autor, y el hecho ocurrió en Pamplona. Veamos primero el romance, que por su extensión transcribiremos en versos de dieciséis sílabas:

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.

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.

Después 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 murdlla antigua;
inmóvil, siniestra, horrible, con aires de pesadilla.

Ese niño, espectador de tan terrible escena, era Pío Baroja, estudiante de bachillerato en Pamplona. Pero el siniestro espectáculo debió de tener algo incitante, una extraña mezcla de curiosidad y repulsión que cobraba especial sabor. Sólo así se explica que acudiese a contemplar otras ejecuciones, en sus años juveniles, en Madrid, y que las recordase en diversos ensayos y artículos y llegaran a ser un *leitmotiv* novelesco, si bien como episodios secundarios. No es necesario aquí un estudio completo de ese aspecto de la obra total barojiana, pero daremos algunos ejemplos.

Luis Murguía, protagonista de esa excepcional novela que es *La sensualidad pervertida,* presencia la ejecución de una mujer:

> Montoya y yo nos quedamos en un desmonte a trescientos o cuatrocientos metros del muro de la Cárcel Modelo, donde iban a ajusticiar. Se veía el patíbulo armado sobre lo alto de la pared de ladrillo en la luz fría y clara del amanecer. Esperamos una media hora. De pronto vimos salir unos hombres de negro, precedidos de un cura, que llevaba una cruz alzada. Se pusieron en rededor del tablado y luego salieron la mujer a quien iban a ejecutar y el verdugo. Después quedó el cuerpo de la mujer como un muñeco negro en el palo. *(OC,* II, 911-912.)

Esa misma ejecución es recordada en *Mala hierba* por la Flora, y precisamente mientras ella y sus amigos están esperando presenciar el fusilamiento de un soldado. Los detalles muestran que la ejecución recordada por Flora es la misma que había visto Luis Murguía. Ambos personajes ven en la ficción lo que su creador había visto en la realidad. Veamos cómo nos lo cuenta en sus *Memorias:*

> Algún tiempo después presencié la ejecución de Higinia Balaguer desde los desmontes próximos a la Cárcel Modelo, a una distancia de trescientos o cuatrocientos metros. Hormigueaba el gentío. Soldados de a caballo formaban un cuadro muy amplio. La ejecución fue rápida. Salió al tablado una figura negra. El verdugo le sujetó los pies y las faldas. Luego los Hermanos de la Paz y Caridad y el cura, con una

cruz alzada, formaron un semicírculo delante del patíbulo y de espaldas al público. Se vio al verdugo que ponía a la mujer un pañuelo negro en la cara, que daba una vuelta rápidamente a la rueda, quitaba el pañuelo y desaparecía.

En seguida, el cura y los Hermanos de la Paz y Caridad se retiraron, y quedó allí la figura negra, muy pequeña, encima de la tapia roja de ladrillo, ante el cielo azul claro de una mañana de primavera. (*OC*, VII, 567; ese texto, apenas sin variantes, se repite en la página 1135 del mismo volumen.)

Volvamos a la ejecución contemplada por el niño. En una obra de 1917, *Juventud y egolatría*, aparece ya una referencia que, pese a su brevedad, presenta los detalles más importantes (*OC.*, V, 194); pero el romance procede directamente del artículo «Verdugos y ajusticiados», de *Vitrina pintoresca*, obra fechada en 1935 (*OC.*, V, 723-24):

Una de las impresiones más profundas de mi juventud fue ver, de chico, desde el balcón de un cuarto de la Calle Nueva, de Pamplona, el paso de un reo que llevaban a ejecutar en la Vuelta del Castillo. Iba en un carrito rodeado de cuatro o cinco curas. Vestía una hopa amarilla pintada con llamas rojas y un birrete. Se llamaba Toribio Eguía. Había matado en Aoíz a un cura y a su sobrina.

Dos largas filas de disciplinantes encapuchados, con sus cirios amarillos, cantando responsos o letanías, iban delante del carro. Detrás marchaba el verdugo, a pie, braceando. Era pequeño, rechoncho; llevaba traje de aldeano, sombrero pavero y polainas. Todas las campanas de la iglesia del pueblo tocaban a muerto... Luego, por la tarde, lleno de curiosidad, sabiendo que el agarrotado estaba todavía en el patíbulo, fui a verle, y estuve de cerca contemplándole. Después apareció el verdugo a soltar el cadáver, y dio explicaciones ante un grupo de curiosos. Yo volví a casa temblando de horror.

No es aventurado pensar que Baroja tuvo a la vista ese texto o, al menos, lo había releído poco antes, al escribir sus *Memorias* y el romance comentado.

Aunque en menor grado de dependencia, casi todos los poemas tienen claros antecedentes en la obra en prosa, especialmente en los libros de ensayos breves y artículos. Incluso en casos que pudieran parecer muy alejados, las diferencias obedecen a una recreación de la misma experiencia. No de prosa ensayística, sino de *La sensualidad pervertida* —no olvidemos que el autor señaló el carácter autobiográfico de esa novela en VII, 539 y 541, uno de cuyos capítulos es «Mis tres novias»—, procede el romance «Las señoras viejas y el jovencito». Sin confrontar los dos textos, vamos a comentar el romance (VIII, 983) para mostrar, ya como final comentario, dos de las características de

las *Canciones del suburbio:* frases poco felices, determinadas por la dificultad del autor para el manejo de rimas y la irrupción de elementos prosaicos o de comentarios lógicos y psicológicos que rebajan un nivel lírico que había estado a punto de lograrse.

Las tres señoras «vetustas» rodean al joven que conocieron de niño; es una estampa melancólica del paso devastador —y a la vez inútil— del tiempo por la vida de tres mujeres. La presentación de las viejas comienza con acierto:

Ellas están ya muy viejas
con un aspecto marchito
y una voz dulce y velada
a veces como un suspiro.
Una es morena, y su tez,
como carne de membrillo,
parece como agostada
por una aura de erotismo;
el cabello en caracolas,
mas todavía negrísimo,
adorna el rostro alargado
y el gran perfil aquilino.

Pese al abuso de términos comparativos y a la curiosa oración adversativa, los versos mantienen el tono adecuado a la materia tratada. Pero en el retrato de la segunda viejecita se dice:

La otra es rubia, de aire inglés,
descolorida y sin brillo;
tuvo, según malas lenguas,
en sus años gran cariño
por un tipo majadero
que procedió a lo cretino.

El nivel ha descendido súbitamente, y su descenso culmina en esos dos versos últimos, que escapan a todo comentario. Ya no se remontará el tono del romance; más bien irá descendiendo en los versos finales:

. . . . . .

Las tres hablan con el joven
y le aconsejan buen juicio
para marchar noblemente
del mundo por los caminos.
El mozo finge escucharlas
ocultando con sigilo
todo lo que hay en su fondo
de osado y de libertino.

Algo semejante ocurre en «El paseo del Retiro», «Claustro del Paular», «El convaleciente», «La luz de la mañana», «La maleta vieja», «Salón parisiense», «Los parques de París», «Aldea vasca» y «Despedida», es decir, en poemas de todos los grupos temáticos; es inevitable señalar que en muchos de los restantes poemas no pueden producirse tales irrupciones, ya que el tono es en sí mismo prosaico, de un realismo que tiende a los efectismos *chuscos* en los momentos más inesperados.

RECUERDOS Y CONFIDENCIAS.—Como Baroja estuvo siempre tan presente en su obra total, también los poemas que pertenecen a este grupo, pese a su mayor intencionalidad lírica, repiten con diversos grados de aproximación y alejamiento estados de ánimo o de sentimiento, evocaciones y confidencias íntimas que habían aparecido antes en las obras en prosa del autor.

A casi todos esos poemas nos hemos referido, y han sido citados, al comentar las características de la poesía de Baroja, sin que podamos salvar íntegramente ninguno de ellos para darlo como ejemplo de buena poesía lírica. Quizá la mayor aproximación se da en «Naufragio», ya citado y transcrito. En los demás no se logra mantener un tono unitario ni una aceptable tensión lírica más que por modo fragmentario. Buen ejemplo podría ser «Desolación» (1052-53), donde el exceso de elementos circunstanciales ahoga los intentos de expresión lírica; ese poema y «La maleta vieja», de calidad muy inferior, muestran influencias becquerianas. Ambos están compuestos de endecasílabos y heptasílabos, con la asonancia alterna en éstos, versificación que Baroja aprendió en Bécquer, si bien el sentimentalismo del poeta de las rimas está sustituido por discurso lógico:

. . . . . .

Es imposible; nada me ilusiona,
nada me impulsa ya;
el cauce de la vida se halla exhausto,
no hay nuevo manantial;
no llego ni siquiera a tener esa
loca capacidad
de fingir un motivo de optimismo
momentáneo y fugaz,
y siento la miseria de la vida
con tanta intensidad,
que un halo luminoso me parece
la idea de acabar.

Concluiré repitiendo que en esos poemas íntimos hay un gran interés para quienes admiramos al insigne novelista; esa admiración nos permite aceptar las *Canciones del suburbio* como un apéndice de la

ingente obra prosística de don Pío Baroja. En sus versos encontramos, al menos, el temblor de un pulso que había sido tan portentosamente firme en millares de páginas escritas en prosa. Hallamos también algunos momentos de conmovedora, incluso patética, sinceridad sentimental.

ILDEFONSO MANUEL GIL

19 Sweetbriar Rd. Stratmore Somenset
NEW JERSEY 08873 (USA)