

La presencia de Verlaine en las "Canciones de suburbio" de P. Baroja.

M^a NIEVES URDIROZ VILLANUEVA

Mencionar el nombre de Pío Baroja y evocar alguno de los innumerables títulos de sus novelas, los bellos párrafos de los elogios al acordeón o a los caballitos del tiovivio y tantas y tantas páginas en prosa, es algo instintivo e inevitable. Efectivamente, desde los comienzos de su creación literaria, en 1900, nuestro escritor encontró más adecuada a su forma de ser y pensar la expresión en prosa y fue a través de ella como logró su celebridad mundial y su clasificación entre los más notorios escritores modernos. Sin embargo, hay una parcela literaria en Baroja casi desconocida porque los críticos, en general, se han empeñado en desacreditarla: la lírica.

Don Pío publicó ya en su vejez, en 1944, un libro de versos, *Canciones del suburbio*, ante el que la crítica, siempre preocupada por su ingente obra narrativa, quedó desconcertada y se negó a aceptar esta nueva faceta barojiana. Con cierto desprecio se la definió como un desgraciado ensayo del escritor que, tras un largo hábito prosístico, se dejó llevar por la técnica y los temas utilizados con mejor fortuna en su producción anterior.

Esta postura no fue, a pesar de todo, generalizada, ya que Baroja-poeta contó entre los críticos con defensores como Pérez Ferrero, Pere Gimferrer y Emilio Carrere, a quien *Canciones...* le pareció una síntesis de toda su actividad creativa.

En medio de esta diversidad de opiniones y soslayando ya el pro-

blema valorativo, se emprendió la búsqueda de posibles influencias. Las primeras en exponerse fueron las que Azorín indica en el prólogo a la colección de versos de don Pío, y que apuntan a Villon y Verlaine como inspiradores de esa "impresión profunda, indeleble, angustiada" "de lo desvanecido" "que nos da Pío Baroja en su libro" (1). A esta opinión se suman años después, la de Luis Guarner (2) y la de Rafael Ferreres (3), quienes aseguran la indudable presencia verlainiana en *Canciones...*

Veinte años más tarde, esta afirmación se atenúa en el caso de Ferreres, cuando al estudiar las diversas influencias del poeta francés en cada uno de los españoles, señala que "poco Verlaine hay, sin embargo, en *Canciones del suburbio*" (4).

No obstante, no se descartan otros posibles parentescos y se aventuran distintos nombres, españoles y franceses, relacionados siempre, en mayor o menor proporción con el del simbolista.

Lo que no se puede negar es la predilección temprana (5) y constante (6) de Baroja por el lírico francés, hasta tal punto que en sus *Memorias* afirma que "Verlaine es el único" (O.C. VII, pág. 745). Esta afición no podía quedar silenciada en la carrera literaria del escritor vasco, como lo demuestra la estadística elaborada por Ildefonso Manuel Gil, sobre las menciones a poetas o las transcripciones de versos, en la que Verlaine, ocupa el primer lugar con cincuenta y cinco citas (7).

- (1) Pío Baroja, *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1952. t. VIII, pág. 979.
- (2) *Canciones del suburbio* "es -aunque publicada en estos años- plenamente de la época modernista". *Antología poética* (estudio preliminar, selección, traducción y bibliografía seleccionada de Luis Guarner). Barcelona: Bruguera, 1969. pág. 40.
- (3) Rafael Ferreres. "Los límites del Modernismo y la Generación del 98" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 73, Madrid, 1955. Tomado de Lily Litvak. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975, pág. 42.
- (4) Rafael Ferreres. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, pág. 213.
- (5) "En Madrid, como en Pamplona, tenía algunos libros, cuya lectura repetía con frecuencia:... y las poesías de Verlaine". *Memorias*, VII, pág. 112.
- (6) "Recito a veces versos de Gonzalo de Berceo, de Villon y de Verlaine." Pío Baroja. *El escritor según él y los críticos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1944, pág. 274.
- (7) Ildefonso Manuel Gil. "Los versos de don Pío Baroja" en *Cuadernos Hispanoamericanos* num. 265-267. Madrid (Julio-Septiembre 1972), pág. 385.

En su juicio valorativo del poeta galo, nos afirma Baroja que "hay diez o doce poesías de este poeta que están por encima de todas las demás de los otros poetas" (O.C. VII, pág. 745); pero no enumera los títulos que podríamos orientarnos en sus gustos. A este respecto, es sumamente esclarecedora la investigación realizada por Corrales Egea (8) en la biblioteca de don Pío en Vera de Bidasoa que nos permite conocer alguno de los poemas verlainianos preferidos.

Si nos preguntamos qué es lo que pudo atraer al español del poeta galo, sospechamos que hay sobre todo tres motivaciones: la sinceridad de su expresión, la desnudez de todo artificio y finalmente su afinidad anímica.

Pero tratemos ahora de descubrir y concretar lo que ha sido motivo de discordia entre los críticos, la presencia de Verlaine en los versos barojianos que no dudamos se hará visiblemente patente tanto en el significativo como en el significado.

En cuanto concierne al vocabulario, si tomamos como punto de referencia el *Index du Vocabulaire du Symbolisme*, en cuyo tomo VI el profesor Pierre Guiraud da una relación, que por su dilatada longitud no incluimos aquí, de los cincuenta *nombres/temas* y de los diecinueve *nombres/clave* (9) expuestos en *Fêtes Galantes*, *La Bonne Chanson* y en *Romances sans Paroles*, podemos decir que, salvo raras excepciones, todas estas palabras aparecen una y otra vez en los versos barojianos.

Existen, además, otros tres términos, no señalados en la lista anteriormente citada, que los estudiosos hacen derivar de Verlaine y que se dan con relativa frecuencia en las composiciones de Baroja: melancolía, hastío y monotonía.

La primera, es la nota dominante y la palabra-clave del Modernismo, que, según el hispanista Geoffrey Ribbans, procede de Verlaine (10). Hay que recordar, sin embargo, que este vocablo fue utilizado con anterioridad por los románticos franceses otorgándole un exquisito valor espiritual, hasta entonces desconocido, capaz de definir un estado anímico y, sobre todo, lo que es más original, aplicado también a las cosas. Quizás por eso, Rafael Ferreres (11) objeta la opinión de G. Ribbans

(8) José Corrales Egea. *Baroja y Francia*. Madrid: Taurus, 1969, pág. 409.

(9) Puede verse en Rafael Ferreres. Ob. cit. pág. 80 y en Art. cit., pág. 46.

(10) Geoffrey Ribbans. "La influencia de Verlaine en Antonio Machado" en *Cuadernos Hispanoamericanos* num. 91-92 Madrid (Julio-Agosto 1957) pág. 186.

(11) Rafael Ferreres. Ob. cit. pág. 76

señalando, por una parte, que fue Baudelaire quién enriqueció este término y, por otra, que los poetas españoles anteriores al Modernismo supieron utilizarlo hábilmente en ese sentido romántico.

La melancolía verlainiana no es a nuestro juicio y a pesar de todo, equivalente a la de los románticos ni tampoco a la de Baudelaire. En ella no parecen vislumbrarse ni la desesperanza religiosa, ni la exaltación de pasiones que conduce al héroe romántico hasta el borde mismo del suicidio, ni tampoco rebeldía. Están igualmente ausentes de ella los tormentos espirituales que lanzan al autor de *Fleurs du Mal* hacia los paraísos artificiales y por último al aniquilamiento. La melancolía de Verlaine, al contrario, nos parece estar hecha de aceptación pasiva de la vida, de resignación humilde ante los acontecimientos. Se diría que es algo impalpable y huidizo, como una especie de ausencia de sentimientos y emociones (12). Es el estado de ánimo que sin estar motivado por causas aparentes parece brotar directamente de su alma:

“C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine”

(III Ariettes oubliées-*Romances sans Paroles*)

Baroja aprende de Verlaine a sentir así este estado anímico y, entre otras interpretaciones que da a sus versos, los define como de “eterna melancolía” (13). Con esta misma palabra se presenta la cuarta parte del libro titulado “Melancolías grotescas” que concreta este estado de ánimo frecuente en Baroja. En ella se sitúa “Canción del enfermo” (VI Melanc. grotescas) donde la música de un organillo sumerge al autor en una ensoñación, muy verlainiana, en la que todo pierde su realidad concreta para insinuar tan sólo su propio sentimiento, que no es otra cosa que una desilusión indefinida y una melancolía sin razón:

“No comprendo claramente
por qué en la tarde de abril
esta romanza vulgar
con un ritmo baladí

(12) Georges Zayed. *La formation littéraire de Verlaine*. Paris: Nizet, 1970, pág. 372.

(13) “Prólogo un poco fantástico”

va anegando mi alma entera
en amargura sin fin."

Como en el lírico francés, este estado anímico nace y toma forma de su propio espíritu, sin poder precisar nítidamente sus penas ni determinar sus más profundas aspiraciones:

Absorto en vagas ideas
-que no puedo esclarecer-
miro agonizar la tarde
en penosa languidez"

("Mujer triste"- III Epílogos de la época)

Esa misma ensoñación desvela la interioridad del poeta, en quien la evocación del pasado suscita una melancolía sin afectación:

Baroja:
"Adios recuerdos antiguos,
os vais para no volver
pienso en vosotros con pena
y ya por última vez"
("Naufragio"- VIII Melanc.
grotescas)

Verlaine:
"Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;"
("Chanson d'automne"- V
Paysages Tristes-P. *Satur-
niens*)

Este estado del alma les lleva a ambos, no a la desesperación, sino a una especie de pausada resignación, de abandono en el destino:

Baroja:
"Todo ello se ha terminado
para mal o para bien
tratar de resucitarlo
sería una estupidez"
("Naufragio"-VIII Melanc.
grotescas)

Verlaine:
"Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte"
("Chanson d'automne"-V
Paysages Tristes-P.*Satur-
niens*)

Este es el estado anímico general de Baroja: "me siento infeliz, melancólico, aplanado" (14); pero no es, tampoco en el escritor vasco,

(14) "Las calles tristes de París" -X Impres. de París.

algo peculiar y exclusivo del poeta. Sus personajes, como el marino de El Havre (XIV Melanc. grotescas), participan de ella y además, puede residir en las cosas. El sonido de un acordeón puede ser “melancólico y asmático” (15) como “melancólicas” son las canciones francesas (16) causando por ello la admiración del autor (17). El mismo viento, agitando insistente la fronda de los árboles, puede en ocasiones producir “un son misterioso y melancólico” (18).

Sin duda alguna esta melancolía barojiana, que carece aparentemente de justificaciones, se ve descifrada, explicada en las *Canciones...* por las dos palabras señaladas anteriormente y que son fundamentales en el concepto vital de nuestro escritor.

“El tedio”, que asociado a la “amargura”, aparece ya en las evocaciones de su juventud, es el estado anímico que persiste en su vejez y que se hace más patente tanto en la soledad que él mismo busca de forma consciente, como, más palpable, quizás, en la forzada convivencia con una sociedad a la que detesta. Para Baroja, este sentimiento no es de su exclusividad. Todos, incluso los jóvenes (19), son sus víctimas en esos momentos dramáticos de 1939. Tan profundo e insoportable es este hastío en el escritor vasco, que, como él mismo confiesa en la Explicación que da a *Canciones...*, busca anhelante el modo de vencerlo o contrarrestarlo a través de la creación poética, idea que reitera en la composición “Canción soñada” (XXIX Impres. de París).

Monótono, monotonía, son términos que definen tanto en el poeta francés como en el español el sentimiento estrechamente unido a los anteriores.

Para Dámaso Alonso (20) la palabra deriva de Verlaine, aunque tampoco ésta aparezca en el catálogo de Guiraud. Este vocablo resume con precisión la idea que sobre su propia vida tiene Baroja y preside se-

(15) “El negro bailarín” -VI Impres. de París.

(16) “La fiesta de la aldea vasca”- III Rec. de vagabundo.

(17) “Café musical” -XXXIV Juv.

(18) “Parque abandonado” -XI Melanc. grotescas.

(19) “La canción de los soldados” - V Epíl. de la época.

(20) Dámaso Alonso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952. pág. 154.

cretamente la colección de versos (21). Son, a veces, días enteros, “largos domingos negros” (22), “largas horas monótonas” (23), en las que únicamente siente la satisfacción de contemplar el cielo.

En este amplio apartado dedicado al significativo es, quizás, en el ámbito de la adjetivación donde descubrimos una huella más clara de Verlaine y donde estos poemas van a revelar expresamente características modernistas.

Examinemos en primer lugar los adjetivos cromáticos. Si la gama de colores no es abundante en *Canciones...*, su fin es siempre el de hacer resaltar y adquirir el máximo relieve a aquello que a Baroja le interesa. Pintando, casi exclusivamente, de manera instantánea, impresionista, utilizará a veces el color para precisar realidades vinculándolas indisolublemente al tiempo. Además, acierta nuestro escritor a emplearlo con un valor predominantemente simbólico, logrando en algunos casos un significado psicológico.

Las tonalidades predilectas de Baroja cuando detiene su pluma en la evocación, en la contemplación de paisajes, tanto españoles como franceses, son, sin duda, las semiveladas, las luces suaves o difuminadas por las que Verlaine manifestó abiertamente su afición:

“Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!”
(“Art Poétique”- *Jadis et Naguère*)

Teoría que se hace realidad y se confirma en sus “Paysages Tristes” (*Poèmes Saturniens*), donde el horizonte se vela en frecuentes oca-

- (21) Aparece en dos ocasiones, atribuido al sonido de las campanas: “Casa pobre” - XXII Impres. de París; y a la romanza ideal: “Canción soñada” -XXIX Impres. de París.
- (22) “Domingos negros” -XXIII Impres. de París.
- (23) “El balcón de la Rioja” -IX Rec. de vagabundo.

siones por la bruma, mostrándolo como a través de un cristal empañado disimulando la realidad sensible para sugerir así su paisaje interior. Esta media luz goza de la capacidad de provocar unas sensaciones en las que instantáneamente se resume todo lo vago, lo difuso de su interioridad y donde la consciencia reconoce sin titubeos una imagen fulminante de su propio malestar. Diríamos que crea una atmósfera sentimental en donde lo "Indeciso" de su paisaje interior se une a lo "Preciso" del externo.

Del mismo modo, Baroja manifiesta este gusto por las tonalidades semiveladas envolviendo sus panorámicas en "una pálida niebla" (24) o en "una vaga neblina" (25), escogiendo en ocasiones la misma lluvia (26) porque también ella posee estas cualidades difuminatorias. Hasta el propio sol "opaco" apaga su brillantez en una "pálida luz de linterna" (27) para no romper el suave matiz del paisaje. Esta media luminosidad "de poca luz y color" suscita en Baroja unas sensaciones y un estado anímico tan afines al de su poeta favorito que inevitablemente tiene que evocar el nombre de Verlaine (28).

La búsqueda consciente de la difuminación en ambos poetas, les obliga a la utilización prolongada del color gris. Con él darán un matiz de opacidad a sus paisajes, velando no sólo los tonos brillantes sino también los perfiles netos de las cosas. Se trata, como señalábamos, de disimular la realidad sensible, de aquí que no sea éste el cromatismo definidor de objetos, sino más bien el que impregne el espacio: el "día gris" que envuelve el "Jardín del Luxemburgo" (XVIII Impres, de París), "el crepúsculo gris" donde sitúa "La roulotte" (IV Epíl. de la época) o las "nubes grises y pardas" que forma la lluvia que rodea el poeta (VIII Epíl. de la época.)

Además el gris, al servir de lindero entre lo externo y lo íntimo, adquiere un nuevo valor simbólico, elevándolo, como señala Rafael Ferreres, "a una categoría poética y humana que no tuvo antes del autor del "Arte Poética" (29).

También las cosas se pintan con esta cromática para mostrar un

(24) "Ríoja" - I Rec. de vagabundo y "La roulotte" - IV Epíl. de la época.

(25) "Bayona al amanecer" - VII Epíl. de la época.

(26) "Canción de la lluvia" - VIII Epíl. de la época.

(27) "La roulotte" - IV Epíl. de la época.

(28) "Jardín del Luxemburgo" - XVII Impres. de París.

(29) Rafael Ferreres. Ob. cit., pág. 79.

cierto valor afectivo:

“car rien ne separe autrement que par artifice la vie des choses de celle de l'homme” (30).

El muro “tan gris” de “La cárcel de La Santé” (XI Impres. de París) no ofrece otro color que el de su propio sentimiento. Este “gris” adquiere un sentido cruel presagio cuando sobre la Bayona en guerra la luna derrama “un resplandor de acero” (XI Epíl. de la época), asociándose este valor en una doble correspondencia el del color, visual, y el del metal frío, táctil, que es en sí mismo un símbolo maléfico. Es también símbolo de muerte al destruir con este color, matizado y sustantivo, el clásico del crepúsculo: “la ceniza y el gris /sobre lo rojizo vencen” (“El Paseo del Rerito”- XVII Juventud).

Junto a estas utilizaciones simbólicas del gris aparecen de manera muy semejante las del negro. Como áquel, éste es el color amenazante que se asocia, generalmente, al humo (31) o también al cielo que “va tiñéndose de tinta” (32) cuando un desastre acecha la ciudad. Con igual sentido, y adoptándolo como uno de los colores elegidos por Verlaine para evocar el agua (33), muestra al Adour “negro y siniestro” (“Bayona de noche” -XI Epíl. de la época).

Sin embargo, este color ofrece en el simbolista otras posibilidades literarias más desarrolladas y atrevidas, adquiriendo un significado psicológico y tiñendo elementos abstractos (34): “le noir chagrin” (“La princesse Bérénice”- I A la manière de plusieurs *Jadis et Naguère*); “dans mes moments noirs” (“Birds in the night”-*Romances sans Paroles*); “les noirs hivers / De mes ennuis, de mes dégoûts, de mes détres-

- (30) Jacques-Henry Bornecque. *Les Poèmes Saturniens de Paul Verlaine*. Paris: Nizet, 1977, pág. 106.
- (31) “las densas nubes de humo negro” (XI Impres. de París); “un humazo negro/que el aire va a ennegrecer” (XIX Impres. de París).
- (32) “Biarritz” - XII Epíl. de la época.
- (33) “L'eau noire” (“Sapho”- VI Les amies -*Parallèlement*), “l'eau noire” (“En bateau”-*Fêtes Galantes*).
- (34) Hay que reconocer que en esto no es original Verlaine, pero sí el mejor artífice y difusor de aquella alianza de sentimiento y color que expresara anteriormente Baudelaire: “Durant les noris ennuis des neigeuses soirées” (“La Muse Vénale” - VIII Spleen et Idéal- *Les Fleurs du Mal*).

ses!" ("Voeu"-IV Melancholia- *Poèmes Saturniens*)

En estas sensaciones visuales se atribuye, como vemos, una específica significación al color negro que sin duda aprende Baroja: "la suerte negra", "negro el Destino" (II Melanc. grotescas); y sobre todo, al otorgarle un sentido anímico: "los largos domingos negros" (XXIII Impres. de París).

El rojo es otro de los colores que adquieren valores afectivos, insospechados en la poesía anterior al simbolista. Este es el cromatismo elegido tanto por Verlaine como por Baroja para sus atardeceres, y ambos le atribuyen un significado de cruel presagio, porque vinculado al crepúsculo es fácil trasladarle un sentido de debilidad o de ruina. Así en Baroja es la tonalidad funesta, "nubes de carmesí", que cierra el horizonte del "Tren de evacuados" (VI Epíl. de la época). Más clara es la significación en "El Paseo del Retiro" (XVII Juv.), donde "nubes sangrientas avanzan/con resplandores de muerte", llegando a sustantivarse al hacerse realidad lo augurado: "y la ceniza y el gris / sobre lo rojizo vencen". La imagen colorista parece emparentada con estos versos de Verlaine donde también el color hace presagiar inquietamente la desgracia:

"Surtout les soirs d'été: la rougeur du couchant
Se fond dans le gris bleu des brumes qu'elle teinte
D'incendie et de sang;..."
("Dans les bois" - *P. Saturniens*)

o como en "La mort de Philippe II" (*P. Saturniens*) en que la tonalidad sangrienta y amenazante, invade el paisaje que rodea al Escorial.

Contrastando con esta connotación, el rojo tiene a veces para Baroja valores positivos, vitales, asociándose en este caso con la gama de amarillos (35) o con la de blancos y azules para probar su fuerza energética frente a las tonalidades opacas:

"tus tonos neutros serán
con las luces de mañana
rosas de color espléndido,
blancas, azules y granas."
("Canción de la lluvia"- VIII Epíl. de la época).

Además del empleo de la adjetivación cromática, no sólo por su

(35) "Balcón de la Rioja" - IX Rec. de vagabundo.

valor decorativo, sino, especialmente, por su función visualizadora de sensaciones e imaginaciones es decir por su valor simbólico, hemos visto a Baroja llegar a descifrar en sus constantes lecturas de Verlaine, el sistema cromático personal del poeta galo utilizándolo a su vez con igual o muy próximo significado.

Por supuesto, las enseñanzas verlainianas en el tratamiento del adjetivo no se reducen al campo del color. Es un hecho frecuente en la poesía del lírico francés encontrar aliados dos adjetivos de significación manifiestamente opuesta, dejando al lector la tarea de descubrir por sí mismo aquello que al propio autor le resulta difícil de explicar o comunicar. Baroja se sirve igualmente de este artificio típico verlainiano cuando no puede descifrar de modo fluido sus sentimientos o sus ideas:

“Tiene el canal un encanto
entre *cordial* y *maligno*”
(“El canalillo”- IX Juv.)

Este dinámico juego de contrarios le sirve a Verlaine no sólo para descubrir el evidente atractivo de una panorámica:

“Il a raison le vieux, car voyez donc
Comme est joli toujours le paysage;
Paris au loin, *triste et gai, fol et sage*”
(“Nouvelles variations sur le point du jour”- Lunes- *Parallèlement*)

sino para definir pasiones (“Chair!.../Fruit *amer* et *sucré*”- “Luxures”- *Jadis et Naguère*) y sugerir matices sentimentales (“une horreur *triviale* et *profonde*”-“Dans les bois”-P. *Saturniens*), expresando, en ocasiones, el simultáneo encanto y repulsión que sobre él ejerce un objeto determinado, como es el caso del mar “terrible et douce” (36).

También Baroja recurre ante idénticos sentimientos confusos, a esta doble alianza retórica y así define al esqueleto de “La viola” (XIV Impres. de París) como “un pelele amable y enfurecido”, mostrando a la vez esa irresistible atracción y el secreto rechazo que ha manifestado siempre por las escenas macabras.

Es curioso constatar que la misma canción verlainiana que aparece definida por Baroja con esta adjetivación inesperada sugiriendo mati-

(36) “Laeti et Errabundi”-*Parallèlement*. También es semejante este empleo en XV-III *Sagesse*.

ces intelectuales y afectivos, haya sido explicada por su propio creador con términos semejantes y con idéntico sistema:

Baroja:	Verlaine:
“Canción de fauno y ondina de Calibán y de Ariel; voz <i>amable</i> y <i>asesina</i> de nuestro tiempo cruel” (XVII Impres. de París)	“Pour toi j’ai fait, pour toi, cette chanson <i>Cruelle et câline.</i> ” (“Sérénade” - <i>P. Saturniens</i>)

Y hasta cuando Baroja siente necesidad de manifestar cuál sería su canción ideal se ve obligado a recurrir a este típico sistema del poeta galo:

“alegre, triste...” (XXIX Impres. de París)

De todos es sabido que la adjetivación romántica resulta, cualitativa y cuantitativamente, pobre comparada con la que utilizan los modernistas; no es extraño pues pensar, al igual que Julio Casares (37), que el recurso estilístico de la triple adjetivación es algo propio de Modernismo, aunque bien es verdad que lo encontramos en la producción literaria de Bécquer. Así pues, nos hemos interesado por observar este aspecto específico en la poesía de Verlaine porque pensamos que estas agrupaciones ternarias de adjetivos ofrecían al simbolista, tan preocupado habitualmente por la musicalidad del verso, no sólo unos excelentes efectos connotativos o de matices, sino, sobre todo, rítmicos, demasiado tentadores por su entidad y difícilmente rechazables. Efectivamente, son muchos los ejemplos de esta triple adjetivación de los que únicamente transcribiremos algunos porque señalarlos todos sería prolijo:

Un jardín de Lenôtre: “Correct, ridicule et charmant”
 (“Nuit de Walpurgis Classique”-IV Paysages Tristes- *P. Saturniens*).

“La nuit rêveuse, bleue et bonne”
 (L’Angélus du Matin”-*Jadis et Naguère*).

Le clown: “très grave, très discret et très hautain”
 (“Le Clown”-*Jadis et Naguère*).

Ton rire: “Franc, sonore et libre”
 (XXIV Lucien Létinois-*Amour*).

(37) Julio Casares. *Crítica profana*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral núm. 469 1944, pág. 48 y ss.

“Un air bien vieux, bien faible et bien charmant”
(V Ariettes oubliées-*Romances sans Paroles*).

Hay también agrupaciones asindéticas:

L'été: “Despotique, pesant, incolore”
 (“Allégorie”-*Jadis et Naguère*).
Des corps: “morts, horribles, pourris”.
 (“Nocturne parisien”-*P. Saturniens*).
La voix des coqs: “claire, bourrue, despotique”
 (“L'Angélus de Matin”- *Jadis et Naguère*)

Este artificio, que al hablar de los cuentos barojianos Ignacio R. M. Galbis (38) ve como “una ligera influencia modernista”, está también presente en *Canciones...* (39). Personalmente pensamos que nuestro autor no busca tanto la calificación del sustantivo como los efectos musicales, el ritmo y la sonoridad que le ofrece este recurso estilístico, aproximándose, con todo el reverente respeto que supone esta afirmación, a la idea poética verlainiana.

Además del colorido simbólico y de algunas, pocas, sinestesias (40), hay otro tropo, la metáfora, que muestra en Baroja un afán modernista por matizar más estrechamente el léxico. Exponemos los escasos ejemplos, en esta colección de 140 poemas, en que los adjetivos afectivos se aplican a cosas inanimadas: “sacarinas violentas” (XI Juv.) “campo amable” (XXVII Juv.), “muebles antipáticos” (IX Melanc. gro-

- (38) Ignacio R.M. Galbis. *Baroja: el lirismo de tono menor*. New York: Eliseo Torres, 1976, pág. 220.
- (39) Véanse por ejemplo: XXVII Juv. (dos casos); VII y VIII Epíl. de la época; II y XXIII Juv.; I Epíl de la época; IV, XIV y XVI Impres. de París; II Melanc. grotescas. Y la presentación asindética en los poemas I y X Juv.; IX, XVI y XXIX Impres. de París.
- (40) Baroja crea muy pocas sinestesias al entrecruzar las percepciones de sus sentidos, transfiriéndoles los estados de su espíritu:
- a) *Oído-vista*: “Notas de cristal claro” (XII Juv.)
 - b) *Olfato-gusto*: “Los olores ácidos” (X Melanc. grotescas).
 - c) *Sensaciones transpuestas*: “ideas crepusculares” (“Prólogo de un poco fantástico), “ceñuda tranquilidad” (I Rec de vagabundo), “recuerdos marchitados” (VIII Melanc. grotescas).

tescas), “planeta ingrato” (XXI Impres París), “luz confidencial” (II Epíl. de la época), “día...soñador” (XVII Impres. de París).

Igualmente tímido es el deseo barojiano de amplificar el léxico por medio de invenciones y de préstamos, en los que se reconocen fuentes variadas.

Existen neologismos muy utilizados por Verlaine y de clara ascendencia hugoniana: “espectros”, “espectral”. Otros, le son sugeridos por el recuerdo del autor de *Les Fleurs du Mal*: “banal”, “baudeleriano-a”, “satánico”. En fin, otros se ligan a los gustos de la época o del propio Baroja: “vagneriano”, “tolstoiano”.

No faltan tampoco los galicismos: “escintila”, “salacidades”, “crema”, “jaunetudos” y el adjetivo “macabro” emparentado con una serie de sustantivos (“feto”, “esqueleto”, “carroña”) en los que se reconoce la huella baudelairiana.

En múltiples ocasiones aparecen también en estos versos algunos términos extranjeros, sobre todo de procedencia francesa: “quai”, “faubourg”, “remparts”, “croque-morts”, “effroyable”...; recordando, en opinión de Ferreres (41), que este uso de palabra extranjeras entre los modernistas, tiene un precedente en Verlaine.

Si buscamos ahora las reminiscencias del lírico francés en la técnica empleada por Baroja en estas *Canciones...*, no tenemos más que leer cualquiera de los poemas dedicados al paisaje, en los que le vemos situarse del mismo modo que los pintores impresionistas, actitud que Verlaine se encargó de difundir, captando directamente sus apariencias:

“Muralla del Guadarrama,
 cielo azul, resplandeciente
 aire de tarde, relente,
 viento que silba y que brama,
 olor de jara y retama,
 de tomillo y de romero,
 montes de color de acero,
 ceñuda tranquilidad,
 reposo, serenidad,
 lento anochecer severo”.
 (“El Guadarrama” - Sensaciones de Otoño-
 I Rec. de vagabundo).

Con esta sucesión de notas breves, alegres y coloristas, donde se yuxtaponen una serie de sensaciones, visuales, olfativas, y donde los elementos reales se desvanecen en favor de su impresión, muestra Baroja un paisaje más sensorial que sensible aprendido sin lugar a dudas de los "Paysages Tristes" (*P. Saturniens*) de Verlaine, entre los que creemos más interesantes "Crépuscule du soir mystique" y "L'heure du berger" además de "Après trois ans" (III *Melancholia - P. Saturniens*).

Pero además, en el poema transcrito se han eliminado los verbos y las partículas de unión. Es el mismo lenguaje suelto y escueto que Verlaine utilizó sobre todo en "Paysages Belges" (*Romances sans Paroles*), dejándose influir por la nueva tendencia plástica que recibiría el nombre de Impresionismo el mismo año, 1874, de la aparición de *Romances sans Paroles*.

Antonie Adam (42) considera que este impresionismo verlainiano que se encuentra en "Paysages Belges" está especialmente representado en el poema titulado "Walcourt":

"Briques et tuiles,
O les Charmants
Petits asiles
Pour les amants!

Houblons et vignes,
Feuilles et fleurs,
Tentes insignes
Des francs buveurs!

Guinguettes claires,
Bières, clameurs,
Servantes chères
A tous fumeurs!

Gares prochaines
Gais chemins grands...
Quelles aubaines
Bons juifs-errants!"

Es fácil comprobar el estilo telegráfico y la frase sintética, donde

(42) Antoine Adam, *Verlaine*. Paris: Hatier, Connaissance des Lettres, 1965, pág. 113 y ss.

el sustantivo adquiere un valor relevante e indiscutible frente a la temporalidad expresada por el verbo constituyendo y conteniendo lo esencial de su visión.

Las descripciones barrojanas utilizan y combinan estos mismos recursos, convirtiéndose en verdaderas instantáneas, donde se yuxtaponen con agilidad y concisión las frases formadas únicamente por sustantivo y adjetivo:

“Tarde, cielo esplendoroso,
avenida de Breteuil:
grandes árboles con hojas,
soledad y languidez”.
(III Epíl. de la época)

“Tierra fértil, tierra amable,
la tierra de Normandía;
prados verdes, valles claros,
boscajes en las colinas,
rios de corriente mansa
y césped en las orillas”
(XV Melanc. grotescas)

Llegando, en ocasiones, a un estilo que podríamos denominar de guión cinematográfico:

“Llegada a Medinaceli,
hasta el cerro en lo más alto,
parada del automovil
y momento de descanso”.
(XIV Rec. de vagabundo)

Estilística también utilizada en la descripción de los ambientes interiores (“Spirto gentil”- XII Juv.) y en la definición musical (“Opera italiana” XI Juv.).

La técnica impresionista se manifiesta igualmente en ambos poetas en su predilección por los paisajes de tono claro, en los que pretendiendo confirmar su influencia pictórica se menciona a los maestros tomados como modelo:

“Parece una tela suave
de Monet o de Sisley
con tonos de rosa pálido
y colores de Vermeer”
(VIII Impres. de París)

Verlaine había evocado también en los *Poèmes Saturniens* al pintor que estaría presente en la atmósfera de *Fêtes Galantes*: “Un Watteau rêvé par Raffet!” (43) quien además de sugerirle las tonalidades delicadas de sus paisajes le aporta elementos decorativos y hasta los personajes que dejó plasmados en sus lienzos. La misma escena de “Les uns et les autres” (*Jadis et Naguère*) se desarrolla, según el propio autor indica, “dans un parc de Watteau” en la que los personajes son, igualmente, los mismo que el pintor tomó de la Comedia Italiana.

Este es, justamente, el pintor evocado por Baroja al contemplar los paisajes parisinos (44), al lado de otro de los predilectos de Verlaine, Puvis de Chavannes, a quien el poeta dedica uno de sus poemas (45).

En estas pinturas al aire libre sienten los dos escritores deseos de fijar, como los impresionistas, los aspectos fugitivos del paisaje en un momento del día. Así, según los efectos de la luz, ve Verlaine la ciudad de Bruselas:

“La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose.

L'or, sur les humbles abîmes,
Tout doucement s'ensanglante
(I Bruxelles. Simples Fresques - *Romances sans Paroles*)

Estas mismas evoluciones definen los cielos barojianos de “El Paseo del Retiro” (XVII Juv.), de “La fiesta de la aldea vasca” (III Rec. de vagabundo) y el de “La roulotte” (IV Epíl. de la época).

Siguiendo los mismos procedimientos pictóricos llegan a colorear los rayos luminosos. Si la luna es para Verlaine “rose et grise” (46), Baroja le hará lanzar “un resplandor de acero” (47). El agua es, sin embargo, el elemento más permeable a los colores y a la luz que la han de definir y los que precisamente van a contribuir a expresar su fugacidad:

(43) “Nuit de Walpurgis Classique” - IV Paysages Tristes - *P. Saturniens*.

(44) “Los parques de París” - XIII Melanc. grotescas.

(45) “Puvis de Chavannes” - Appendice - *Dedicaces*.

(46) “Mandoline” - *Fêtes Galantes*.

(47) “Bayona, de noche” - XI Epíl. de la época.

“Elle a des airs bleus,/ Roses, gris et verts” (48); “Tandis qu’au ciel éclate, incendiant l’eau noire,/ La pâle Séléne...” (49).

Baroja llega a evocar la variopinta gama de colores que adquiere el agua a lo largo del día:

“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.

Veo en las lóbregas noches
su cinta de ébano nítido,
que refleja en lo profundo
astros de un fulgor sombrío”.
(“El canalillo” - XI Juv.)

Es fácil comprobar que en el impresionismo de Baroja, al contrario que en el de Verlaine, hay un fuerte predominio de lo pictórico sobre lo musical. Indudablemente, su interés por la pintura y en especial por la impresionista debió influir en el buen observador que era don Pío, dejándose mansamente captar por los recursos plásticos para la realización de sus paisajes literarios. En su afán de pintar según lo directamente observado, Baroja aprende de la nueva tendencia a marcar y enfatizar en los distintos planos del paisaje (50). Utiliza asimismo vocablos y frases de uso frecuente entre los pintores impresionistas: “se destaca” el Palacio, “brota” la sierra con sus “perfiles” (XXVII Juv.); los barcos “destacan” sus palos en el oscuro cielo de Bayona (XI Epíl. de la época); el pueblo “confuso” “se dibuja” desde el Parador del Manzanares (XVIII Rec. de vagabundo); la claridad “dibuja” “la silueta” del monte (X de la época); la sierra se pinta con “manchas.” de nieve (“Rioja” - Sensaciones de otoño - I. Rec. de vagabundo) y en “Aldea vasca” (XIII Epíl. de la época) aparece “la mancha” negra de un robledal. Algunos

(48) XV - III *Sagesse*.

(49) “Sappho” - VI *Les Amies- Parallèlement*

(50) Véanse los poemas titulados: “Las Vistillas de Madrid”¹ (XXVII Juv.), “Rioja” (I Rec. de vagabundo), “Pueblos altos” (XVII Rec. de vagabundo) y “Bayona al amanecer” (VII Epíl. de la época).

de estos términos son utilizados incluso con una expresiva fuerza metafórica y animista: la ciudad “brota” y “se yerguen” las agujas de la catedral (VII Epíl. de la época); las ciudades aparecen “erguidas”, las torres “se alzan” y el pueblo “se levanta” (XVII Rec. de vagabundo).

En el caso de Verlaine, el impresionismo es sobre todo melódico (51). Ya en su “Art Poétique” (*Jadis et Naguère*) proclama como principio esencial, la búsqueda “De la musique avant toute chose”. La poesía, en su opinión, debe acercarse no a la pintura, sino a la música y como ella sugerir estados espirituales. Su ideal poético, por lo tanto, no es la expresión exacta y precisa de ideas y sentimientos, sino lo indefinido de los estados anímicos que la inteligencia no alcanza a comprender ni a definir, pero sí, en cambio, puede captar la sensibilidad. Por eso, la fuerza poética residente en el poder sugestivo de la palabra, en sus resonancias íntimas, junto con la rima, percibida tan sólo como un eco, y con los versos impares crearán una especie de insatisfacción, de “suspense” en el espíritu. Hemos de constatar además, que Verlaine juega hábilmente con la aliteración y con la anáfora, sabe recurrir a encabalgamientos a veces sorprendentes e inusitados y romper magistralmente con la simetría de las pausas, lo que define con precisión la musicalidad de sus versos y con lo que traduce eficazmente sus impresiones más personales.

Aunque con anterioridad hemos señalado que los versos de Baroja son más pictóricos que musicales, el gran escritor vasco adopta también en ocasiones algunos procedimientos verlainianos. La aliteración, que aún no siendo abundante, es hábilmente utilizada sobre todo en dos poemas. En “Canción de la lluvia” (VIII Epíl. de la época), una de las composiciones sin duda más logradas, se combinan armoniosamente en el primer verso las consonantes oclusivas con las líquidas para producir la impresión del cadencioso chapoteo de la lluvia. La repetición de las fricativas traduce además el sentimiento de tristeza del autor. La aliteración del sonido “r” en el poema “Bayona de noche” (XI Epíl de la época) contribuye a dar igualmente la sensación auditiva de desgarró y a su vez, la del malestar del escritor.

- (51) Jacques Borel nos lo confirma en la presentación que hace a *Fêtes Galantes*:
 “Aussi n’est-ce pas à un art plastique que nous avons affaire, mais à un art essentiellement musical, qui va plus à suggérer qu’à peindre ou à décrire, où l’image presque partout le cède au son”.

Verlaine, Oeuvres poétiques complètes. (Texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec. Edition revue, complétée et présentée par Jacques Borel). Paris: Gallimard. Bibl. La Pléiade, 1962, pág. 106.

La anáfora, que aparece en varias composiciones (52) en donde la palabra se repite generalmente en los dos primeros versos, produce unos efectos sonoros que transmiten un tono nostálgico a todo el conjunto del poema.

Mucho más abundantes y variados son los casos en que el escritor vasco recurre al encabalgamiento del que Verlaine fue sorprendente artífice. Señalaremos sólo los más audaces:

“A ver al Guerra y a Don
Tancredo en su pedestal”
(XXII Juv.)

“y la voz de la Pretel
de la Montes y Lucrecia
Arana y otras de nombre
en el mundo de la escena.”
(XXVIII Juv.)

“y las que dan a los campos
santos de Auteuil y Bercy”
(IX Impres. de París)

Más afinidad existe, sin embargo, en los temas utilizados por Baroja en *Canciones...* y los tratados por el autor de los *Poèmes Saturniens*.

Los paisajes barojianos, como ocurre en Verlaine, son contemplados y descritos generalmente a la luz del crepúsculo (53), y estas espléndidas puestas de sol adquieren la misma plasticidad que las del simbolista:

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

.....

(52) Véanse: “Canción de la lluvia” (VIII Epíl. de la época), “Las Ventas de Cárdenas” (XXII Rec. de vagabundo), “Normandía” (XV Melanc. grotescas), “El puente de Alcolea” (XXI Rec. de vagabundo) y “Jardín del Luxemburgo” (XVII Impres. de París).

(53) Léanse como ejemplo: “El balcón de la Rioja” (IX Rec. de vagabundo) o “El Parque del Retiro” (XVII Juv.)

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.”
 (“El Paseo del Retiro” - XVII Juv.)

La imagen de color parece, como señalabamos anteriormente, directamente aprendida de los atardeceres verlainianos (54). Este es el momento predilecto del día, sin duda porque su luz tenue vela las formas y logra un colorismo de medias tintas que permite, en una correspondencia anímico-paisajística, hacer surgir con mayor fluidez sus sentimientos melancólicos, sus aspiraciones insatisfechas e incluso sus recuerdos:

“Une aube affaiblie
 Verse par les champs
 La mélancolie
 Des soleils couchants.”
 (“Soleils couchants”- I Paysages Tristes-*P.Saturniens*)

“Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme,
 Et les voici vibrer aux cuivres du couchant.”
 (VII - I *Sagesse*) (55)

Verlaine vibra, pues, en este paisaje decadente al que asocia el sonido triste, vivificado en ocasiones, de las campanadas que sugieren e intensifican el estado depresivo del poeta (56).

El “crepúsculo suave” suscita del mismo modo en Baroja un sentimiento de tristeza intangible e inconcreta, “lo triste de la hora” que se acompaña, en profunda consonancia con su propio estado anímico, de

(54) “Dans les bois” y “La mort de Philippe II” (*P. Saturniens*).

(55) Véase también el poema IX - III *Sagesse*.

(56) XVII - III *Sagesse* y “Dans les bois” - *P. Saturniens*.

los ecos monótonos (57) y melancólicos de las campanas (58).

Este pausado sonido ejerce sobre los dos poetas un poder que hace aflorar sin esfuerzo su insatisfacción, su nostalgia de una vida apacible, su soledad, un estado de ánimo, en fin, lógico dentro de la idea general de lo absurda que les resulta la vida. Aún siendo habitualmente una vaga melancolía, en alguna ocasión se hace en Verlaine clara y concreta (VI - III *Sagesse*) a modo de reproche y desconsuelo por una juventud atolondradamente malgastada, como en otros tiempos lo hiciera Villon.

Si el atardecer ha sido la hora predilecta del poeta galo, su estación favorita es el otoño. Ya en sus primeros versos muestra este doble entusiasmo, subrayando su preferencia al personificar esta época del año:

“Moi, je t’aime, âpre automne, et je te préfère à tous
Les minois d’innocentes, d’anges,
Courtisane cruelle aux prunelles étranges.”
 (“Un soir d’octobre” -10 octobre 1862)

Justamente en este poema manifiestamente exagerado y afectado en nuestra opinión, manifiesta el “Pauvre Lelian” una clara relación anímica con el otoño (59) que evolucionará en los posteriores, convirtiéndose en una sugerencia musical de sus estados espirituales:

“Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une lueur
Monotone”
 (“Chanson d’automne” - V Paysages Tristes-P. *Saturniens*) (60)

- (57) “La fiesta de la aldea vasca” - III Rec. de vagabundo.
- (58) “Pueblos altos” (XVII Rec. de vagabundo) y “Casa pobre” (XXII Impres. de París).
- (59) “Oh! c’est bien là ton heure et ta saison, poète
Au coeur vide d’illusions”.
- (60) “La cruauté est devenue musique, la musique du coeur, un avertissement de l’âme”- Jacques- Henry Bornecque. *Verlaine par lui même*. Paris: Seuil, *Ecrivains de toujours*, 1966, pág. 29.

En este sentido fue como los poetas de la familia verlainiana aprendieron a estimar la estación otoñal siendo precisamente esta canción la que más influyó en cada uno de ellos.

Baroja se sirve del otoño en toda su obra narrativa y poética y le presta, como un modernista más (61), una singular atención. Concretamente en *Canciones...* le dedica dos poemas agrupados bajo el título común de "Sensaciones de otoño" en los que expresa todos los matices auditivos, visuales y olfativos para insinuar su unión íntima con este paisaje otoñal de "El Guadarrama" y de "Rioja". Es, asimismo, una naturaleza contemplada en esta estación la que le incita a manifestar complacido sus deseos de paz y reposo (62). Sin olvidar que el crepúsculo y el otoño se unen casi siempre en los versos barojianos en una correspondencia anímica como símbolos personales de melancolía y decadencia:

"Esas tardes del Retiro,
en pleno mes de noviembre,
me dan la impresión romántica
de un mundo que desfallece".
("El Paseo del Retiro" - XVII Juv.)

Sin embargo, de todos los poemas otoñales de *Canciones...* el que más se acerca sin duda al sentir y al palpar de Verlaine es el titulado "Jardín del Luxemburgo" (XVII Impres. de París), en el que la presencia de los mismos elementos decadentes aparecidos en la "Chanson d'automne", logran crear un clima espiritual de tristeza y melancolía, una melancolía sin justificación, en la que Baroja sintiendo afinidades con el poeta galo evoca su nombre:

"Brumas, tristeza, dolores
del otoño parisién
son mágicos esplendores
en los versos de Verlaine"

La exquisita sensibilidad verlainiana se deja impresionar vivamente por otro elemento natural, la lluvia, que suscita en el lírico el tán conocido sentimiento melancólico. Este fenómeno se convierte con la apa-

(61) Mariano Baquero Goyanes. "Los cuentos de Baroja" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 265-267. Madrid (Julio-Septiembre 1972), pág 420.

(62) "El balcón de la Rioja" - IX Rec de vagabundo.

rición de la III de las "Ariettes oubliées" (63) en un importante tema poético que emocionará a los jóvenes escritores, como asegura Baroja en sus *Memorias* (64), que lo incorporarán a sus composiciones.

Precisamente, uno de los versos del famoso "Il pleure dans mon coeur": "O le chant de la pluie!", pudo adaptarlo don Pío como título a uno de sus poemas, "Canción de lluvia" (VIII Epíl. de la época), en el que se encuentran ecos del poeta francés. La misma inconcreta pero agradable melancolía suscita esta lluvia que parece ser su ambiente natural, en el que su espíritu se siente cómodo, tranquilo y hasta protegido:

“Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!”

Así la invoca también Baroja:

“Lluvia suave, lluvia triste,
dulce amiga de la infancia,
sigue cayendo en el campo,
sigue cayendo con calma.
Despliega en el cielo oscuro
tus nubes grises y pardas,
y reluce en las aceras,
en las calles y en las plazas.
Tu niebla sabe velar
la altiva soberbia vana
de los palacios y templos,
de las torres y las casas.
Da más verdor a los árboles
más flor a las enramadas,
frescura a la noche negra
y perfume a la alborada.
Bajo tu manto de brumas,
bajo tus cortinas de agua,
brota la vida en la tierra
del fondo de sus entrañas;

(63) *Romances sans Paroles*.

(64) O.C. VII, pág. 431.

tus tonos neutros serán
 con las luces de mañana
 rosas de color espléndido,
 blancas, azules y granas.”

Es curioso notar que uno de los términos más usados por el autor de los *Poèmes Satuniens* “doucement” (65), lo encontramos traducido en esta “Canción de la lluvia” en varios vocablos y en formas morfológicas distintas: “suave”, “dulce”, “con calma” (66). Incluso el ritmo lento de la composición contribuye a interpretar la suavidad del término. Esta canción barojiana, como la de Verlaine, posee unas sonoras repeticiones de vocales y consonantes que originan una impresión musical de la lluvia que cae intermitente y otra, que deriva de ella, en correspondencia con la emoción experimentada por el poeta.

El viento es otro de los elementos naturales que aparece insistentemente en los poemas del lírico francés y adquiere con él un valor simbólico sorprendente. Hablando de los recursos y de la atmósfera aplicada en *Poèmes Saturniens*, Bornecque asegura su presencia en todas sus formas, mostrándose pocas veces con indiferencia y siempre como un elemento dinámico (67). Como en el poeta galo, también en Baroja el viento tiene alma y se le ve vivificado. Es, a veces, el elemento cruel que “roba el sosiego/ al estanque octogonal” o “arrastra la hoja” (XVII Impres. de País) como el de la misma “Chanson d’automne” o como el que “cherche noise/Aux girouettes” (68) y merece así el calificativo de “taquin” (XI-III *Sagesse*). Otras, es el símbolo de amenaza que invade

- (65) “La douceur est una aspiration essentielle est primordiale chez Verlaine. Sur le plan social, elle constitue un besoin de sa timidité et de son “complexe d’infériorité”; sur le plan organique, elle fait partie de sa “féminité” ...Sous forme de nom, d’adjectif, ou d’adverbe, le mot revient seize fois dans le recueil... et après le prélude “Resignation”. dans tous les poèmes du cycle, dont il constitue un leit-motif nostalgique”.
 Jacques-Henry Bornecque. Ob. cit. nota 30, pág 202 y 203.
- (66) Rafael Ferreres asegura que fue Verlaine quien enseñó con gran éxito entre los modernistas, el uso y el valor del “adverbio calificativo ‘doucement’, del adjetivo dulce y del sustantivo dulzura”.-Ob cit. pág. 198.
- (67) Jacques-Henry Bornecque. Ob. cit. nota 30, pág. 106.
- (68) “Malines” - Paysages Belges - *Romances sans Paroles*.

de forma bien física, como “un miasme” (69), bien acústica (70), el espacio que envuelve al poeta.

El viento presenta además una misteriosa correspondencia con el estado anímico del escritor. Es el único elemento que responde con indignación en la naturaleza, como un grito de protesta, “muge con rabia” (XII Epíl. de la época) o como lo haría un ciervo herido (IX-III *Sagasse*). Es, en fin, el dulce melancólico cómplice que vibra con los sentimientos del lírico: “Le vent profond/Pleure, on veut croire” (71) o parece “un soupir d’automne” (72). Es él también quien hace sonar el tono afligido de su alma agitando los árboles: “le vieux tremble (fait toujours) sa plainte sempiternelle” (73).

Esta estricta correspondencia entre la naturaleza y los propios sentimientos se da igualmente en algunos poemas de Baroja:

“el viento agita los árboles
y saca de ellos un son
misterioso y melancólico”
(“Parque abandonado”- XI Melanc. grotescas).

y como en la “Chanson d’automne” la melodía triste del viento se asemeja a la del violín: “y canta triste congoja/en su mágico violín” (XVII Impres. de París).

Los jardines, albergues de la melancolía verlainiana, y sus fuentes son temas también tratados por Baroja. Aún siendo varios los títulos en los que se hacen presentes los jardines (74), es el “Parque abandonado” (XI Melanc. grotescas) el único símbolo de un paraíso perdido, en el que, invadido por la guerra, se añora el fluir de las fuentes de antaño.

Es obligado admitir que no alcanza el escritor vasco a descubrir to-

(69) “Dans les bois” -P. *Saturniens*.

(70) “Bayona de noche” - XI Epíl. de la época.

(71) “Charleroi” - Paysages Belges - *Romances sans Paroles*.

(72) IX - III *Sagesse*.

(73) “Après trois ans” - III *Melancholia* - P. *Saturniens*.

(74) “Jardín del Luxemburgo” (XVII Impres. de París), “El Paseo del Retiro” (XVII Juv. y “Los parques de París” (XIII Melanc. grotescas).

da la prolija gama de posibilidades que este tema verlainiano le ofrecía recordemos por lo contrario el desarrollo acertado del propio Juan Ramón- pero hay algunos ejemplos que se le acercan. A veces, son los bosques los que adquieren cierto sentido anímico: “lánguidos se desesperan” (IV Epíl. de la época). Más claramente, el agua “siente afán de murmurar” (XIII Epíl. de la época) o “entona su melodía” (XXX Rec. de vagabundo), mientras que, en otros casos, muestra en esa correspondencia anímica, la inseguridad vivencial del autor:

“El viento roba el sosiego
al estanque octogonal”
(XVII Impres. de París)

El mejor ejemplo es, a pesar de todo, el que nos ofrece en “Bayona de noche” (XI Epíl. de la época), donde el río gime tristemente “con un vago lamento”.

Dentro de la diversidad de personajes que desfilan por *Canciones...* podemos decir que Baroja no se siente en ningún modo atraído por los verlainianos que, tomados de la Comedia del Arte, habrían de interesar a los seguidores del poeta francés. Mejor diríamos que don Pío prefiere fijarse en otros que, aunque visibles en los poemas de Verlaine, son ya tradicionales en la producción literaria precedente. Los románticos tipos errantes, los vagabundos (75) y los viajeros del poeta francés (76), son sinónimos de los buhoneros, de los galoneros y de los gitanos barojianos; y como aquellos, éstos caminan en solitario, sin rumbo fijo, descorazonados y sin futuras ilusiones, no dejando a su paso la más mínima huella de su existencia. Resume así la misma idea pesimista que sobre el hombre tienen los dos autores y que en cierto modo coincide con la que ya antes había expresado Victor Hugo en sus versos:

“L'homme, fantôme errant, passe sans laisser même
Son ombre sur le mur!...”
(XIV - *Les Feuilles d'Automne*)

Así mismo pasa y “se esfuma” como un “fantasma” el galonero de Baroja.

(75) “Grotesques” - V Eaux-Fortes - P. Saturniens.

(76) III - I y II-III *Sagesse*; XX *La Bonne Chanson* y IX *Romances sans Paroles*.

Como los de Baudelaire (77), los personajes de don Pío (78) encuentran a su paso una naturaleza grandiosa y benevolente, muy distinta de la hallada por los verlainianos (79), que les hace descubrir por severo contraste su propio malestar e incluso su futuro adverso.

Aunque la mujer está presente en *Canciones...*, Baroja la trata con una gran dosis de timidez. No elogia el cuerpo femenino ni se conmueve ante él por lo tanto le es virtualmente imposible proclamar el amor o los deseos eróticos de un Verlaine o un Baudelaire. Sin embargo, hay un cierto parentesco entre ellas. Nuestro escritor no canta a la pura y tierna ingenua romántica, sino al tipo femenino opuesto, a "La pelona" (XVI Juv.), a las musetas y mimís (VI Impres. de París), que son las mismas cortesanas o busconas de Baudelaire y de Verlaine, quien desde sus primeros versos, como vimos anteriormente, les manifestó su especial predilección en una singular alianza con el otoño (80).

Baroja ha aprendido además el deseo baudelairiano de buscar lo raro, su desprecio por el lector, intentando no su deleite sino sorprenderle, inquietarle; de aquí que se incline como Verlaine por el goce de lo morboso en lo horrible y en lo macabro. La figura del esqueleto que, calificado de "satánico y decadente" (XIV Impres. de París) evidencia su origen, reaviva además en su tratamiento la exclamación de Baudelaire:

"Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!" (81).

Todos estos esqueletos barojianos adquieren vida (82), mostrando el mismo semblante amistoso, "unos parecen reír/ con cierto mohín travieso". que adoptan, en ocasiones, los verlainianos (83); y otras una

(77) "Bohémiens en voyage" XIII Spleen et Idéal - *Les Fleurs du Mal*.

(78) "Vagabundos de Andalucía" - XXX Rec. de vagabundo.

(79) "Grotesques" - V Eaux-Fortes - *P. Saturniens*

(80) "Un soir d'octobre" - 1862.

(81) "Danse macabre"- Tableaux Parisiens- *Les Fleurs du Mal*.

(82) "La viola" (XIV Impres. de París) y "El armario de los esqueletos" (XV Impres. de París.)

(83) La calavera de "La Grâce" (*Jadis et Naguère*) "a l'aspect de sourire".

capacidad de movimiento (84) que en los barojianos es verdaderamente grotesco e insolente:

“Otro se siente jovial,
hay quien se siente flamenco,
y alguno se balancea
con un movimiento obsceno.”
(“El armario de los esqueletos”-XV Impres. de París).

Por otra parte, se da en Baroja una exaltación casi mística, diríamos, de estos cuerpos sin vida cuando al evocar en “La Morgue” (85) la belleza extraordinaria de un cadáver femenino, se permite compararlo a “una Venus” o a una “clásica deidad”, dignificando a la vez el macabro recinto como “un templo natural”.

Si la “sonrisa burlona” del cadáver de “La pelona” (86) parece ser la feliz conclusión de su triste y apática vida, la idea y la intención “d'épater le bourgeois” no se hallan tampoco demasiado alejadas de las expresadas por Verlaine:

“D'ailleurs en ce temps léthartique,
Sans gaïte comme sans remords
Le seul rire encore logique,
C'est celui des têtes de morts.”
(“Quatrain”-Poemes contemporains des *Fêtes Galantes*).

No cabe duda que todas estas deudas y parecidos serían accidentales si Baroja no hubiera hecho también suyos ciertos estados del alma en los que se reconoce la profunda huella verlainiana. Coincidencia quizás explicable, porque también existe entre ellos una afinidad de temperamentos.

Son los dos seres hipersensibles, sentimentales que como el “orphelin pauvre sans soeur aînée” (87) o como el “medio niño” que en-

(84) “Le squelette s'étant dressé sur son séant.
Fit signe qu'ils pouvaient continuer leur route”.
(“Le squelette”- *Jadis et Naguère*)

(85) X Impres. de París.

(86) XVI Juv.

(87) “Voeu” - IV Melancholia - P. Saturniens.

contrándose “solo en el mundo, triste, pobre y desvalido” (88), hambread amor y protección. Tanto Verlaine (89) como Baroja (90) se reconocen románticos y sienten la necesidad de mostrar su individualidad y manifestar así sus estados anímicos que, en sus características sensibilidades, tienen un lejano origen en aquel “mal du siècle” (91).

Como el héroe de Chateaubriand, estas dos personalidades sienten el hastío de una vida que, por presentárseles monótona, ellos llegan a imaginar como una invariable marcha en círculo que traduce exactamente su sentimiento (92). De esta monotonía deriva su desilusión dado que, para ellos, la vida no parece tener finalidad alguna. “Tournez, tournez sans espoir de foin”, en este “cirque bête” que es la vida, se lamenta Verlaine, y la misma asociación se da en Baroja:

Muchas veces he pensado
que el vivir no tiene objeto
y que andamos dando vueltas
en un planeta mostrenco”
 (“Domingos negros”-XXIII Impres. de París).

En definitiva, no hay posibilidad de hallar la felicidad, “cet ailé/ Voyageur qui de l’Homme évite les approches” (93); es un vano fantasma, afirma el “Pauvre Lelian” y Baroja, en un acto de autocompasión, confirma igualmente su falta de optimismo:

“Puede que no haya fortuna
en este plante ingrato,
y la suerte sea sólo
un espejismo menguado.”
 (“Los tontos y los listos”-XXI Impres. de París).

(88) “El convaleciente” - XXXVI Rec. de vagabundo.

(89) “Dizain Mil huit cent trente” - *Jadis et Naguère*.

(90) *Final del siglo XIX y principios del XX*. O.C. VII, pág. 679.

(91) Al hablar Bornecque de los versos de juventud del poeta francés, percibe ya el sentimiento romántico y sus manifestaciones. Ob. cit. nota 30, pág. 38.

(92) “Bruxelles - Chevaux de bois” - *Paysages Belges - Romances sans Paroles*.

(93) “Nevermore” - *P. Saturniens*.

Se trata pues de un pesimismo que siendo, al parecer, congénito les resulta hartamente difícil de superar (94). Pero además este sentimiento envuelve y contagia a cuanto les rodea, porque la época que les ha tocado vivir es “léthargique,/Sans gaîté comme sans remords” (95) o “brutal/sin gracia y sin esplendor” (96); y porque desconfían de la humanidad y de la sociedad, de este mundo “farceur” (97), “odioso,/con sus absurdos constantes/ sus farsas y sus embrollos” (98).

Este sentimiento pesimista que tienen de la vida es fruto, naturalmente, de su inadaptación al momento y al medio en que transcurre su existencia. Ambos se ven desconectados de la realidad “veo que ya no es/ para mí este mundo bárbaro/ que no acierto a comprender” (99) y experimentan el ardiente deseo de huir, de estar en otra parte:

“Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Qu’est-ce que je fais en ce monde?”
 (“Gaspar Hauser chante”-IV-III *Sagesse*)

Llevados por su individualidad y sintiendo esa inadaptación de manera orgullosa, diríamos, necesitan ver exclusivamente la parte negativa de su entorno y atacar, en un alarde de licantropía, la estupidez de una sociedad, “un pur sénat de fous” (III-II *Sagesse*), a la que, a modo de venganza solitaria e impotente, consideran repugnante y digna del mayor desprecio: “fi de l’aimable et fi de la lie!” (100). Por extensión,

- (94) “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”.
 (“Desolación” - II Epíl. de la época.).
- (95) “Quatrain” - Poèmes contemporains des *Fêtes Galantes*.
- (96) “Prólogo un poco fantástico”
- (97) III - I *Sagesse*.
- (98) “El señorito golfo” XXIX Juv.
- (99) “Feria popular” - XIX Impres. de París.
- (100) “Résignation” - I Melancholia - P. *Saturniens*.

y más fuertemente si cabe, repudian y atacan toda creación o sentimiento humano:

“Je ris de l’Art, je ris de l’Homme aussi, des chants,

et quant à la vieille ironie,
 L’Amour, je voudrais bien qu’on ne m’en parlât plus.”
 (“L’Angoisse”- VIII Melancholia-P. Saturniens)

Confrontan incluso el tumulto de la ciudad (101), el bullicio y la alegría “soez” (102) de las gentes en las fiestas con su individualidad que, humillada y abandonada, se empapa de una profunda tristeza y amargura:

Verlaine:
 “Ô l’incroyable mélancolie
 Tombat soudain sur la noble fête!”
 (“En 17..”-P. contemp. de
Parallèlement)

Baroja:
 “Esta feria popular

 me ha dejado una impresión
 de tristeza y languidez.”
 (“Feria popular”-XIX
 Impres. de París.)

Las escenas de feria en Verlaine (103), el clown, los personajes burlescos y los mismos Pierrot no son sino la elección aparente de lo frívolo o lo risueño. Las máscaras se encargarán siempre de encubrir la angustia del autor (104), “Tristes sous leurs déguisements fantasques” (105). Si “pierrot Gamin” (*Parallèlement*) está dotado de una “riche amertume”, al “Pierrot” de *Jadis et Naguère* se le despoja brutalmente de sus típicos atributos para convertirle en un moribundo. El mismo “clown” es la representación viviente de su aversión no sólo por el payaso, sino también por su auditorio:

(101) “Melancolía de hotel” (II Impres. de París) y “Domingos negros” (XXIII Impres. de París.)

(102) “Feria popular” - XIX Impres. de París.

(103) “Bruxelles - Chevaux de bois”- Paysages Belges- *Romances sans Paroles*.

(104) Jacques Borel. Presentación a *Fêtes Galantes* en Ob. cit., pág. 105.

(105) “Clair de Lune”-*Fêtes Galantes*.

“Puis il sourit. Autour le peuple bête et laid,
La canaille puante et ‘sainte’ des Iambres,
Acclame l’histrión sinistre qui la hait.”
(“Le Clown”-*Jadis et Naguère*)

De este modo se hacen claramente visibles los sentimientos de melancolía, angustia y odio que, íntimamente unidos, suscitan estas escenas y motivos festivos en el alma del poeta.

En idénticas circunstancias, Baroja (106), como tantos otros modernistas, manifiesta los mismos sentimientos, lo que nos hace pensar, como Erwin K. Mapes (107) ha señalado acertadamente, que tal actitud está tomada del autor de *Sagesse* (108). Rafael Ferreres (109), sin rechazar esta huella del poeta galo en los modernistas españoles, insinúa como más probable la becqueriana, poniendo como ejemplo de su tesis la rima LV. En el poeta sevillano es patente la nota melancólica, pero no logramos, pese a todo, ver el rasgo agresivo que permita emparentar su postura al menos con la de Baroja.

Esta tristeza que hemos visto brotar en ambos poetas en los momentos de diversión, no es más que un rasgo fundamental de su estado anímico, “eterna melancolía” lo llama Baroja. En ocasiones, es fruto de una nostalgia de juventud malgastada que nos recuerda a Villon (VI-III *Sagesse*); otras, una añoranza, un sueño de efusión (“Mon rêve familial”-VI Melancholia, y “Le Rossignol”-Paysages Tristes-P. *Saturniens*) o finalmente, la nostalgia de un paraíso perdido (“Nevermore”-P. *Saturniens*), lo que en don Pío se convierte en “ilusiones”, “ansias” “de vivir y de querer”, pobres recuerdos perdidos todos con los años (110).

(106) “Feria popular” (XIX Impres. de París) y “Domingos negros” (XXIII Impres. de París).

(107) Erwin K. Mapes. *L’influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*. París: Champion, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 1925, pág.72.

(108) Hay que recordar que estas manifestaciones de melancolía, amargura y agresión del ser que se percibe apartado de sus alegres congéneres, tienen ya precedentes en la poesía francesa. Léanse “Les rayons jaunes” (*Poésies de Joseph Delorme*) del intimista Sainte-Beuve, versos que por su intensa melancolía y su fuerza expresiva merecen los elogios de Verlaine en el artículo dedicado a “Charles Baudelaire” (1865) y “Les aveugles” (XCII Tableaux Parisiens - *Les Fleurs du Mal*) de Baudelaire.

(109) Rafael Ferreres. Ob. cit. pág. 95.

(110) “Naufragio” - VIII Melanc. grotescas.

Sin embargo, su tristeza, tan alejada de la romántica, desprecia los gestos grandilocuentes, los llantos y los gritos sonoros, las “jeremias lamartiniennes et autres” (111), optando por “le mode mineur” (112). La suya es, pues, una emoción discreta, una tristeza casi insignificante (113): “De toute les douleurs douces/Je compose mes magies!” (“Images d’un sou”-*Jadis et Naguère*) (114).

Tampoco la de Baroja es aparatosa, “suave pero viril melancolía” la ha denominado Galbis (115). Conocido es el terror que siente nuestro escritor por la afectación y el tono grandilocuente, consecuencia de su temperamento (116), al que se sumaría su origen étnico (117), pero además ese tono menor refleja una fuerte influencia de su poeta favorito.

Este sentimiento melancólico, internamente grato, “L’orgueilleuse mélancolie/Qui vous fait marcher le front haut” (118), es al mismo tiempo, algo aceptado resignadamente como inherente a su mala estrella (119) y porque nadie puede escapar a su Destino:

“Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, -en admettant que nous soyons mortels,-
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne

- (111) Paul Verlaine. “Charles Baudelaire” (1865) *Oeuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, Bibl. La Pléiade, 1972, pág. 599.
- (112) “Clair de Lune” - *Fêtes Galantes*.
- (113) J. Pierre Richard ha demostrado también que la insignificancia es uno de los elementos fundamentales de la poesía verlainiana. “Faveur de Verlaine” en *Poésie et profondeur*. Paris: Edit. du Seuil, 1955, pág. 165 a 185.
- (114) Antoine Adam hablando de las “Ariettes oubliées” (*Romances sans Paroles*) dice que estas sugieren una tristeza casi silenciosa “et qui ne gémit que tout bas”. Ob. cit., pág. 110.
- (115) Ignacio R.M. Galbis. Ob. cit., pág. 12.
- (116) Salvador de Madariaga. *Semblanzas literarias contemporáneas*. Barcelona: Cervantes, 1924, pág. 172.
- (117) Ignacio R.M. Galbis. Ob. cit., pág. 12.
- (118) “Grotesques” - V Eaux - Fortes - *P. Saturniens*.
- (119) “Je ne puis que répondre/Que je suis né Saturnien” (“Prologue d’un livre dont il ne paraîtra que les extraits ci-après” - I Révérence Parler- *Parallèlement*)

Par la logique d'une Influence maligne."

("Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci" *P. Saturniens*).

Idea que recoge también Baroja al que vemos "siguiendo de su destino/la larga y humilde senda" (120), aceptando estoicamente su fracaso, su "suerte negra" porque:

"No hay quien pueda oponerse
al destino fatal,
y más vale entregarse
a la casualidad".

("Despedida"-XIV Epíl. de la época)

Con este fatalismo indescifrable, la melancolía verlainiana, preparada ante las múltiples desgracias que este enemigo desconocido puede ofrecerle, se convierte en una apatía, en una indolencia que deshace y destruye hasta las características de su yo. Incapaz de reaccionar, en un estado de total indiferencia, Verlaine se dejará arrastrar por este "vent mauvais", "Deça, delà" como "la feuille morte" y el mismo motor maligno conducirá "de aquí para allá" (121) a "El hombre sin voluntad" (122), insensible ya, que es Baroja.

Este abandono en sí mismo, esta inactividad conduce fácilmente a lo que para Verlaine fue siempre su gran aspiración, el ensueño (123):

"Ne pensons pas, rêvons. Laissons faire à leur guise
Le bonheur qui s'énfuit et l'amour qui s'épuise"
("Circonspection"-*Jadis et Naguère*)

En cierto modo Baroja, al evocar en estas *Canciones...* y recrear con su fantasía el único refugio dulce de su vida, está en la misma línea verlainiana del ensueño. Pero, más concretamente, hay dos poemas que manifiestan este estado de ensoñación (124): "Canción del enfermo"

(120) "La roulotte" -IV Epíl. de la época.

(121) "Los tontos y los listos" - XXI Impres. de París.

(122) XL Rec. de vagabundo.

(123) "Aspiration" (Premiers Vers) y en "Prologue" (*P. Saturniens*).

(124) Aunque Ildefonso Manuel Gil cree posible que lo aprendiera de Bécquer. Art. cit., pág. 397.

(VI Melanc. grotescas) donde no sabe precisar cuándo perdió su ilusión “si fue al soñar o al vivir”; y “Recuerdos” (IX Melanc. grotescas) en el que “entre el sueño y la vigilia” se le presentan las más variadas vivencias.

Este estado de semiconsciencia es un remedio, una forma de alejar sus amarguras, que entronca con otro que ya había ofrecido el Romanticismo y que fue muy del agrado de Baudelaire: la evasión.

Antoine Adam (125) cree que la pasión estética de Verlaine nace precisamente de un rechazo a la vida y de un esfuerzo por vencerla, dicho de otra manera, el arte para el lírico francés no es, ni más ni menos que su modo de evasión de la vida y sus problemas, “Loin de tout ce qui vit, loin des hommes, encor/Plus loin des femmes”, tal y como lo había manifestado en uno de sus primeros poemas. No es extraño constatar que toda su obra poética es, según su deseo, una constante evasión. En ocasiones se trata de una huída en el tiempo: Todo es en los *Poèmes Saturniens* recuerdo y ausencia, y el “nevermore” extenso se ve recubierto de los más valiosos atributos que, negados al presente, hacen de él un exilio. Para *Fêtes Galantes* elige también Verlaine un pasado, el siglo XVIII, más acorde con su espíritu. En otros casos, es una evasión en el espacio, *Romances sans Paroles*; en el amor, *La Bonne Chanson*; o, en fin, en la religión, *Sagesse*

Lo mismo puede decirse de *Canciones...* El viejo Baroja, en su exilio parisino, trata de evadirse, retrocediendo así a su “Juventud” y tratando de hallar en sus “Recuerdos de vagabundo” algo más agradable, una “época ya lejana,/más noble y de más encanto” (V Rec. de vagabundo).

Todos estos escapismos no logran alejar la tristeza y amargura de su alma y acaban creyendo, como Baudelaire, que la única solución posible es la muerte, “une mort désirable” (XVIII-I *Sagesse*) a la que Verlaine invoca para que llegue (“Kaléidoscope”-*Jadis et Naguère*). Pero, también como su poesía, es una muerte callada que solucionaría su dolorosa existencia (“Les morts que l’on fait saigner dans leur tombe”-*Parallèlement*), su desilusión (XV-I *Sagesse*) y, en fin su suerte de hombre vencido (“Les Vaincus” - Vers Jeunes - *Jadis et Naguère*).

Este mismo pensamiento mueve a Baroja a desear la muerte como una verdadera liberación:

“Y siento la miseria de la vida
con tanta intensidad,

que un halo luminoso me parece
la idea de acabar.”
 (“Desolación”-II Epíl. de la época) (126).

Así la muerte se convierte en el único y último deseo de don Pío que en una actitud decadente de renuncia, de aceptación tranquila y callada, nos despidе en estas *Canciones*... aspirando tan sólo “a dar fin/ con decencia a la jornada”.

Queda por señalar, para concluir, una serie de imágenes utilizadas por Baroja que son muy parecidas a las que utilizara Verlaine. La imagen del horizonte presentada por Baroja en “Las Vistillas de Madrid” (XXVII Juv.), parece directamente tomada de la que ofrece el poeta francés en “Aspiration”, uno de sus primeros poemas:

Baroja:

“Brotа a lo lejos la sierra
con sus perfiles ceñudos”

Verlaine:

“L horizon est ridé comme un front de vieillard”

El segundo verso del “Prólogo un poco fantástico”, donde nuestro escritor entre otras definiciones a sus *Canciones*... las califica de “ideas crepusculares”, puede estar sugerido por el recuerdo del prólogo mismo de “Naguère” (*Jadis et Naguère*) que comienza: “Ce sont choses crépusculaires”.

Si la representación verlainiana del Sena es como la de un “vieux serpent” (“Nocturne Parisien”-*P. Saturniens*), no resulta extraño que la del Guadalete sea para Baroja, como “una sierpe” (XXXI Rec. de vago-bundo).

La aparición del organillo parisino (“Canción del enfermo”-VI Melanc. grotescas) que con su melodía sumerge al español en un estado de ensoñación que le permite descubrir su melancolía, la vemos perfectamente relacionada con la que el lírico francés ofrece en “Nocturne Parisien” (*P. Saturniens*), en el que el mismo “orgue de Barbarie” crea ese ensueño y hace vibrar el alma melancólica del poeta.

Con distinta intención en ambos se utiliza la imagen del barco que naufraga. Aplicada por Baroja a su memoria incapacitada para hacer revivir recuerdos e ilusiones pasadas (“Naufragio”-VIII Melanc. grotescas), es en Verlaine sinónima de su estado anímico (“L’Angoisse”-VIII

(126) Véase también el poema “Melancolía de hotel” (II Impres. de París).

Melancholia- *P. Saturniens* y en "Birds in the night"-*Romances sans Paroles*).

Hemos intentado reunir en estas páginas los puntos que, a nuestro juicio, siempre dispuesto a aceptar posibles rectificaciones, muestran la deuda indudable de Baroja al poeta galo. Sin embargo, hay que recordar también que en estas *Canciones del suburbio*, don Pío utiliza de manera casi exclusiva el romance, mostrándose como un poeta tradicionalista que ignora así las posibilidades métricas que le ofrece el sorprendente arte poético verlainiano.

De todos modos, pensamos que las constantes lecturas de la poesía de Verlaine y en menor grado la de Baudelaire, influyeron beneficiosamente en Baroja como en tantos otros escritores de finales del siglo pasado y que a través de su admirado poeta, don Pío evaluó de manera evidentemente subjetiva y muy personal, toda una historia de creatividad, como es la francesa, con la que se sintió siempre deudor.