

# PAUL VERLAINE EN HISPANOAMÉRICA<sup>1</sup>

SUSANA G. ARTAL

En 1996, se conmemoró el primer centenario del fallecimiento de Paul Verlaine. Recordar esa fecha, desde Hispanoamérica, ofrece una perspectiva muy especial porque 1996 fue también para nosotros el centenario de la publicación de dos obras capitales en nuestra historia literaria: *Prosas profanas* y *Los Raros*, de Rubén Darío. Y esos textos, cruciales para el desarrollo del movimiento modernista, están estrechamente vinculados a una dimensión de la obra del poeta francés, cuya omisión implicaría olvidar un aspecto fundamental de su capacidad creativa: la de los diálogos fecundos y trascendentes que la poesía de Verlaine fue capaz de suscitar, superando no sólo los límites de la vida biológica de su autor, sino también las barreras materiales de la geografía y las menos materiales, pero no por eso menos poderosas, fronteras de la lengua. No resaltar esa dimensión de su obra en Latinoamérica, donde tan especialmente se la percibe, constituiría una injusticia y, en realidad, Verlaine, ese *Pauvre Lélian*, merece más bien, en nuestros días que se le haga justicia.

En 1954, al cumplirse el primer centenario de Arthur Rimbaud, Luis Cernuda publicó en *México en la cultura*, su poema "Birds in the Night" (cuyo título está directamente tomado de uno de los poemas de la sección "Paysages Beiges" de *Romances sans paroles*). En ese texto, que varios años más tarde incluiría en su *Desolación de la Quimera*, Cernuda advierte que Verlaine ha sido relegado en la atención de los lectores contemporáneos, al comparar su suerte con la de Rimbaud, en estos versos:

Y se recitan trozos del «Barco Ebrio» y del soneto a las «Vocales».

Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de moda /

Como el otro, del que se lanzan textos falsos en edición de lujo; /

1 Una versión más breve y redactada en francés de este trabajo fue leída durante las X Jornadas Nacionales de Literatura Francesa, realizadas en la Pcia. de Córdoba (Argentina) en mayo de 1997.

Poetas mozos de todos los países hablan mucho de él en sus provincias.<sup>2/</sup>

La advertencia de Cernuda, "mas de Verlaine no se recita nada porque no está de moda", contrasta de modo abrupto con la extraordinaria difusión que tuvo su obra en Hispanoamérica, cien años atrás. La riqueza de sus contactos con los poetas modernistas ha llevado naturalmente a que se privilegie el estudio de ese complejo conjunto de relaciones intertextuales. No obstante, creo que es interesante, antes de internarnos en esos caminos, observar que el prestigio del que gozaba Verlaine no se circunscribió a los límites de los círculos poéticos.

Baste, como muestra, una pequeña anécdota ilustrativa. Cuando Lucio V. Mansilla viaja a París, entre fines de 1894 y 1895, se empeña en conocerlo. Pese a que el estado de salud de Verlaine ya es bastante malo, Mansilla —para evitar exponerse al clima de reyertas domésticas en que sabe que el poeta vive— le ofrece una comida espléndida en un restaurant. Verlaine ha recordado ese encuentro: "Anoche comí con un general de la República Argentina [...] ha escrito un libro indiano que me va a mandar"—escribe—. Y describe al argentino como "un elegante [...] sombrero inclinado, provocativo, guante lila, monoculo, boutonnière fleurie, levita larga color té con leche" que —dice— «no se por qué no subió a mi casa».<sup>3</sup>

Mansilla desea que el poeta acepte prologar sus *Estudios morales*. Aunque el argentino obtendrá una promesa, pero no el prólogo (que finalmente confiará a Maurice Barrès), su pedido evidencia el prestigio de Verlaine más allá de los círculos poéticos. En las páginas finales de *Mis memorias (infancia-adolescencia)*,

2 Cernuda, Luis, *Poesía completa*, ed. a cargo de D. Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 469-471. A modo indicativo, dada la gran cantidad de ediciones disponibles de las obras de Verlaine y de Rubén Darío, señalo las siguientes: Verlaine, Paul, *Obra completa en poesía*, edición bilingüe en dos vols., Barcelona, Libros Río Nuevo, 1975; Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de Ignacio Zuleta, Madrid, Castalia, 1983.

3 La anécdota es recordada por Enrique Popolizio en su *Vida de Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1985, pp. 309-310.

Mansilla recuerda aún ese encuentro al disculparse por lo incompleto de su propio trabajo:

Cuando el pobre Verlaine, el místico enfermizo, que por vez postrera comió a manteles en mi mesa, exclamaba:

Ah, si je bois c'est pour me soûler, non pour boire!

Escrito el verso, no hay contumelia en esos lamentos, hecha la confidencia, se sentía positivamente aliviado, ¡padecía tanto! pensando que no faltarían almas caritativas que de su suerte negra se compadecieran. Simpatía es consuelo.<sup>4</sup>

Pero, sin duda, es en el ámbito de la poesía modernista donde encontraremos a cada paso la huella de Verlaine. Aunque resulta imposible, en los límites de un artículo, pretender trazar un panorama completo de esos contactos, quisiera, sí, dar una noción de la amplitud y diversidad que tienen, apuntando algunos datos significativos. Prácticamente no hay poeta modernista, de uno a otro extremo de América Latina, que no haya leído a Verlaine. Más aún, existe una voluntad de hacer explícita esa lectura, de dejar testimonio de ella.

La valorización de Verlaine es ya manifiesta en los precursores del movimiento: José Asunción Silva lo tiene entre sus poetas favoritos. Julián del Casal revela evidente contacto en su evocación de la Francia galante (véase, por ej., en "Mis amores: soneto Pompadour"), la recurrencia de ciertos símbolos (cisne, pavo real), su búsqueda de cierto exotismo (como en los poemas "Sourimono", "Kakemono"). Pero sobre todo, como ha señalado Max Henríquez Ureña, se emparenta con el francés en el vigor de enfermizo lamento que a veces alcanza en sus poemas.<sup>5</sup>

Verlaine dio su juicio acerca de *Nieve* (1892) de Del Casal ("El talento de Julián del Casal tiene 25 años: es un talento sólido y fresco, pero mal educado" —sostuvo—).<sup>6</sup> Pese a la reserva que expresa, vinculada al apego del cubano por los modelos parnasianos, el elogio de Verlaine fue altamente apreciado por Del Casal y sus amigos.

<sup>4</sup> Lucio V. Mansilla, *Mis memorias (infancia-adolescencia)* Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 258.

<sup>5</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del Modernismo*, México, FCE, 1978, p. 134. (1ª ed. 1954).

<sup>6</sup> La opinión de Verlaine fue publicada por *La Habana Elegante*. Tomo la cita de la de Max Henríquez Ureña, op. cit., p. 124.

La admiración suscitada por el poeta francés supera incluso los límites estrictamente literarios. En *La última ilusión* (1892) Del Casal, que ha viajado a Europa pero no ha podido llegar a París, recorre imaginariamente esa tierra, cuya significación interna sintetiza a través de oposiciones: «Aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio [...] pero adoro [...] el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine...».

En la línea abierta por *Los Raros*, varios poetas publican colecciones de semblanzas que, desde ya, incluyen insoslayablemente la de Verlaine. Así lo hacen, por ejemplo, el chileno Francisco Contreras en *Los modernos* (1909) y el uruguayo Pérez Petit en *Los Modernistas* (1902).

Muchísimos modernistas sienten verdadero placer en intercalar en sus versos los nombres de los poetas que admiran, y el de Verlaine es más que frecuente. Basten algunos ejemplos: Toribio Videll Belo (uruguayo que pertenecía al círculo de Herrera y Reissig) escribe:

Cincelar de los ídolos nuevos  
el gran Verlaine versifica su epístola,  
y en el misal de sus Fiestas galantes  
reza el profeta sus cien profecías.

El propio Herrera y Reissig, en una composición cuya búsqueda de combinaciones estróficas desusadas remite a la estética verlainiana, dice:

Los tristes gajos del sauce lloran temblando su  
inmortal rocío; /  
el alma azul de Lucía, trémula en ellos se arropa; /  
como estrofas de Proudhomme lloran las ondas, cín-  
garas del río; /  
¡y el zorzal ebrio de cantos es Verlaine frente a una  
copa! /

El poeta cubano Agustín Acosta, por su parte, compone esta estrofa:

Y en tu sospechosa sonrisa se hermana  
a una candorosa rima de Sor Juana  
una decadente rima de Verlaine.

De este modo, el nombre Verlaine se convierte en palabra poética, prácticamente en un símbolo que condensa una comunidad de inclinaciones estéticas. Es casi un *mot de passe*, una contraseña que reúne a lo largo de todo nuestro continente a los poetas vinculados con esta nueva sensibilidad.

Es muy importante señalar la cantidad de poetas modernistas que se han empeñado en la casi imposible tarea de traducir a Verlaine. El boliviano Rosendo Villalobo, pese a su oposición a Darío, admira al francés al punto de incluir en sus propios libros de poemas, traducciones y paráfrasis. En Chile, Abelardo Varela lo imita y traduce. También lo hacen el colombiano Guillermo Valencia, destacado traductor además de poeta, y el argentino Carlos Ortiz. A Darío Herrera, panameño instalado en Buenos Aires, se debe la primera versión castellana de la "Chanson d'automne". La confrontación de la traducción de Herrera con el original es una muestra evidente de la dificultad extrema para traducir una poesía vertebrada en la búsqueda de la misteriosa conjunción de sonido y sentido. Pero, más allá de los resultados, vale también para mostrar que esa característica de la poesía de Verlaine convoca perentoriamente a que el traductor se interne mucho más en los caminos riesgosos y comprometidos de la recreación que en los de la exactitud, como podemos apreciar:

Los sollozos largos, lentos,  
de los vientos  
en las tardes atoniales  
van resonando en mi alma  
con la monótona calma  
de los toques funerales.

Todo lívido y convulso,  
obedeciendo al impulso  
del quebranto,  
de mis antiguas historias  
siento llegar las memorias  
humedecidas en llanto.

Y a un viento malo, sin rumbo,  
voy marchando, rumbo a tumbo,  
por mi existencia desierta,  
como al hálito glacial  
de la ráfaga otoñal  
la hoja muerta.

Les sanglots longs  
des violons  
l'automne  
blessement man coeur  
d'une langueur  
monotone.

Tout suffocant  
et blême, quand  
sonne l'heure,  
je me souviens  
des jours anciens  
et je pleure.

Et je m'en vais  
au vent mauvais  
qui m'emporte  
deçà, delà,  
pareil à la  
feuille morte.

(De *Poèmes saturniens*)

Podría continuar añadiendo datos: poetas que buscaron la amistad de Verlaine en París, como el guatemalteco Gómez Carrillo; otros que ya adentrados en nuestro siglo, como el ecuatoriano Ernesto Novoa y Camaño, en *La Romanza de las horas* (1922), siguen

revelando una influencia clara de la estética verlainiana; u otros que, siguiendo el ejemplo del responso de Darío, cantaron su muerte, como el argentino Leopoldo Díaz. Los ricamente documentados trabajos acerca del modernismo de estudiosos como Max Henríquez Hureña, Anderson Imbert, Marie-Josèphe Faurie, Arturo Marasso y muchos más que sería demasiado extenso citar aquí, han allanado esta tarea.<sup>7</sup>

Pero, como aclaré antes, no pretendo ser exhaustiva. El criterio que he tratado de seguir es el de dar cuenta, por un lado, de la vastedad del fenómeno de contacto entre los modernistas y Verlaine, que abarca a poetas de todos los países latinoamericanos y no sólo a los más célebres, en los que casi no me detendré. Por otro, he intentado mostrar la variedad de los fenómenos que esa intertextualidad adopta en la creación poética propiamente dicha. La crítica ha insistido bastante en elementos como las imágenes y los motivos recurrentes, las búsquedas formales y la musicalidad. Pero también otras manifestaciones como la invocación constante del nombre del poeta en las composiciones de los modernistas, las semblanzas y las traducciones constituyen testimonios significativos. Por último, he intentado mostrar que el contacto no se limita al período de auge del modernismo, sino que se extiende desde sus primeras manifestaciones hasta, incluso, poetas de los llamados posmodernistas.

Pero este panorama perdería significación si no abordara una cuestión, en mi opinión, fundamental. He empleado a menudo, en esta charla, dos palabras: intertextualidad y otra, que puede sonar menos técnica pero que personalmente prefiero: diálogo. Ambas pretenden describir un fenómeno que a menudo se ha considerado de una manera cercenada, diría. Cuando una obra como la de Verlaine trasciende, con la amplitud que he inten-

7 Al libro ya citado de Henríquez Ureña, pueden sumarse trabajos como el de Marie-Josèphe Faurie (*Le modernismo hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966), el de Lidia Moreau (Leopoldo Lugones y el simbolismo, Buenos Aires, La Reja, 1972), el de Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelus, 1954) y el de Enrique Anderson Imbert (*La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967). Dado que la bibliografía es extremadamente cuantiosa, remito a los repertorios bibliográficos. Para el modernismo, véase, Emilia de Zuleta (ed.) *Bibliografía anotada del modernismo* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1973) y Robert Roland Anderson, *Spanish American Modernism: A Selected Bibliography* (Tucson, University of Arizona, 1970). Con respecto a Rubén Darío, puede consultarse Henaley C. Woodbridge, *Rubén Darío: A Selective Classified and Annotated Bibliography* (Metuchen, The Screecrow Press, 1975) de la que existe ed. española aumentada (León, Nicaragua, Ed. Universitaria UNAN, 1975).

tado bosquejar, sus propios límites, para penetrar en los procesos creativos de otros artistas, lo que se genera no es una mera recepción pasiva de elementos estéticos (lo que podríamos asimilar a una imitación). Lo que se suscita es una respuesta activa, una recreación, en la que los elementos de una poética se reactualizan y alimentan nuevas propuestas estéticas.

Si observamos, por ejemplo, la célebre estrofa del poeta mexicano González Martínez:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia no más, pero no siente  
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

la remisión al "Art poétique" de Verlaine es evidente, intencional:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
de rendre un peu la Rime assagie,  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'ouï?

(De *Jadis et naguère*)

González Martínez ha buscado sin duda unir a su propia voz la de Verlaine en la condena de las formas esclerosadas que reducen la búsqueda poética a un estéril ejercicio retórico. Pero de uno a otro poeta, esas formas estereotipadas han cambiado. Para el francés, el enemigo cuyo cuello debe retorcerse es la elocuencia, forma artificial, opuesta a la expresión poética e identificada con los excesos formales de otros modelos poéticos en los que la rima no es sino una trampa que Verlaine persigue en la musicalidad. El mexicano reacciona contra otros modelos esclerosados: los que han reemplazado la expresión del "alma de las cosas" por la recurrencia de un conjunto de motivos estéticos, vaciados de sentido.

Es indudable que la voz de Verlaine resuena a través de las líneas de muchísimos poemas famosos del modernismo, como la "Sinfonía en Gris Mayor":

El mar como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de zinc,  
lejanas bandadas de pájaros manchan  
el fondo bruñido de pálido gris.

Más allá de la diferencia de motivos paisajísticos (el marino, en un caso; el urbano, en el otro), percibimos la presencia de tantas atmósferas verlainianas, como la de este "Croquis parisien":

La lune plaquait ses teintes de zinc  
par anglas obtus.  
Des bouts de funée en torne de cinq  
sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.  
Le ciel était gris. La brise pleurait.

(De *Poèmes saturniens*)

Por supuesto, nadie podría decir que un poema es fuente del otro. Lo que percibimos en los versos de Darío no es un mero eco de la voz de Verlaine, sino cómo la voz de un poeta nos llega, transformada y enriquecida a través de la voz de otro poeta. Por eso, prefiero la palabra diálogo a la de intertextualidad.

Se ha dicho que un libro está hecho de muchos libros, y esa sería quizás una definición, bastante comprimida, simplificada, pero no del todo errada, de la intertextualidad. Por mi parte, prefiero la palabra diálogo, porque creo que subraya más claramente que los textos no se vinculan ni se realimentan por sí mismos sino a través de la subjetividad, de la lectura creativa de los hombres que los conciben. La fecundidad del diálogo entre Verlaine y los poetas modernistas latinoamericanos que, a su vez, nutrirían la poesía española, brinda un excelente ejemplo.