

ALTITUD 2240

DE L ISLE-ADAM / MALLARME / POE

POR ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

Lo que sigue nació de la relectura de *Véra*, que trajo en 1967. Este cuento de Villiers de L'Isle-Adam en el que una difunta se aparece a su viudo, convocada por "el Amor más fuerte que la Muerte", inspiró a Mallarmé el *Soneto* a otra desaparecida que inaugura sus *Hommages y Tombeaux* y evoca también a la *Ligeia* de Edgar Poe. La conjunción de los tres célebres nombres de los fantasmas femeninos unidos a su memoria, imantó recuerdos dispersos en la mía —la amistad entre Villiers y Mallarmé, sus afinidades literarias, su admiración por Poe— y se integró una historia, que es sobre todo un retrato del autor de *Cuentos crueles*, en la que también resurge el poeta norteamericano al que rindiera un verdadero culto la Francia literaria de entonces.

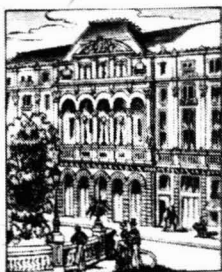
El doble exilio de Villiers. Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) vivió el exilio del escritor no reconocido que apenas puede sostenerse con su pluma y confirmó además su condición de excluido manteniendo en el misterio su vida privada. Aunque, curiosamente, emprendió una acción judicial para reivindicarse como descendiente de un gran Maestre de la Orden de Malta, y también se dice que pretendió hacer válidos sus derechos al trono de Grecia, fue en todo un rebelde: harto de su clase, colaboró en 1871 con los *communards*, y sus cuentos encierran las más radicales críticas —más aún, proféticas, vi-

gentes un siglo después cuando se ven agravadas las mismas taras de la sociedad de entonces—, contra el mundo moderno, la ciega adoración del progreso, la "contaminación" omnipresente de la publicidad, la crisis de valores e ideales en medio del materialismo y la moral de placer. Su ironía es más virulenta cuando la burguesía es su blanco. Pero los "burgueses" que satiriza pertenecen en realidad a cualquier clase social, son los "burgueses de alma". Denuncia sus prejuicios de clase, su hipocresía, sus deformaciones profesionales, su desmedido amor al dinero, la aridez de sus corazones, su indiferencia a los valores espirituales, todo lo que degrada a la persona humana; y es natural que manifieste, en contraste, su fe en otra aristocracia, la única reconocible, la del espíritu. Intenta entonces con sus "crueldades", sus transgresiones a la moral y las costumbres, sus detalles sádicos, sacudir a esos casi muertos (en un cuento, un café es pintado como una morgue), a los "jóvenes aburridos", "las bellas ociosas", a todo "espectro" incapaz de comprender el sentido de la vida. En una carta Mallarmé, cuenta "el éxito de risa loca" que tienen sus narraciones en casa de Leconte de Lisle: "... Ménard se metía debajo de los sofás, los otros enfermaron"; "haré con los burgueses lo que Voltaire con los clérigos, Rousseau con los aristócratas, Molière con los médicos"; "en comparación, me dijeron, Daumier los adula servilmente; y, claro, yo parezco ponerlos por las nubes cuando en realidad los mato como a pollos". La verdad es que sus cuentos no son tan "cruels" (¿no les dio ese título sólo al final, después de llamarlos "morosos", "misteriosos", "enigmáticos"?). La eficacia de sus ataques, más irónicos que abiertos, es de índole literaria y radica en que finge exaltar lo que condena; por ejemplo, el genio de quienes inventaron "la publicidad celestial" para aprovechar incluso los "espacios estériles" del cielo, o la máquina de gloria, o la del sentido común, o el aparato para analizar químicamente el último suspiro; y también —aunque exalte en serio al amor—, la conciencia profesional de las putas o el realismo de los ricos en sus relaciones amorosas. Con ese fingimiento se salva, felizmente, de erigirse en moralista o predicador.

A tales protestas hay que sumar las literarias, contra el *realismo* y contra ciertos aspectos del *romanticismo*. "Los realistas", dice, "son los provincianos eternos del espíritu. Tienen razón, como la tiene el enterrador. Mas por mucho que fustiguen a sus rocines negros, no llegarán más allá del cementerio. Conocemos los cementerios tan bien como ellos pero también conocemos algo más, que ignorarán siempre". En los románticos, sólo critica cierta imaginación enfermiza y el sentimentalismo. Con visión más moderna, piensa que el artista es un falsificador (como *Félix Krull*) más que un emotivo que realmente siente lo que dice, y sueña con un distanciamiento despersonalizador en que el autor desaparezca para ceder su lugar a las pala-

Mallarmé





bras —pero no llega ni a Mallarmé, ni al que sería el “Tonio Kröger” de Mann (para el cual el escritor fracasa “si su corazón late al decir”, si “le importa demasiado” lo dicho), y, lejos de desterrarse de su obra, se pinta en la mayoría de sus personajes. Consciente de la distancia entre sus teorías y sus realizaciones, se explica que la idea de la muerte, presente en *Véra* como en tantos cuentos suyos, no le parezca “cruel” sino liberadora, y que “se suicide”, simbólicamente, en *Sentimentalisme*. Otros, sin embargo, tuvieron fe en él.

Entre sus admiradores, contribuyó principalmente darle fama JorisKarl Huysmans, con su público aplauso incluido en *A rebours* (1890). Mallarmé, que ese mismo año elogió su capacidad de reducirse en el cuento a “apenas el tiempo de agotar un estado de ánimo”, le escribía ya en 1883: “Negro y querido malvado, / A toda hora, desde hace muchos días, leo los Cuentos; he bebido el filtro gota a gota (...) Ese libro, tan conmovedor porque hace pensar que representa el sacrificio de una vida a todas las noblezas, bien vale, acéptalo (y no es esta una apreciación mediocre), tantas tristezas, la soledad, los sinsabores y los males inventados para ti. Has puesto en esa obra una extraordinaria suma de belleza. ¡Verdaderamente la lengua de un dios en toda ella!”. Ya antes de publicados los Cuentos, Flaubert había admirado su perfección formal. Y Valéry los reconocería más tarde. Con todo, en vi-

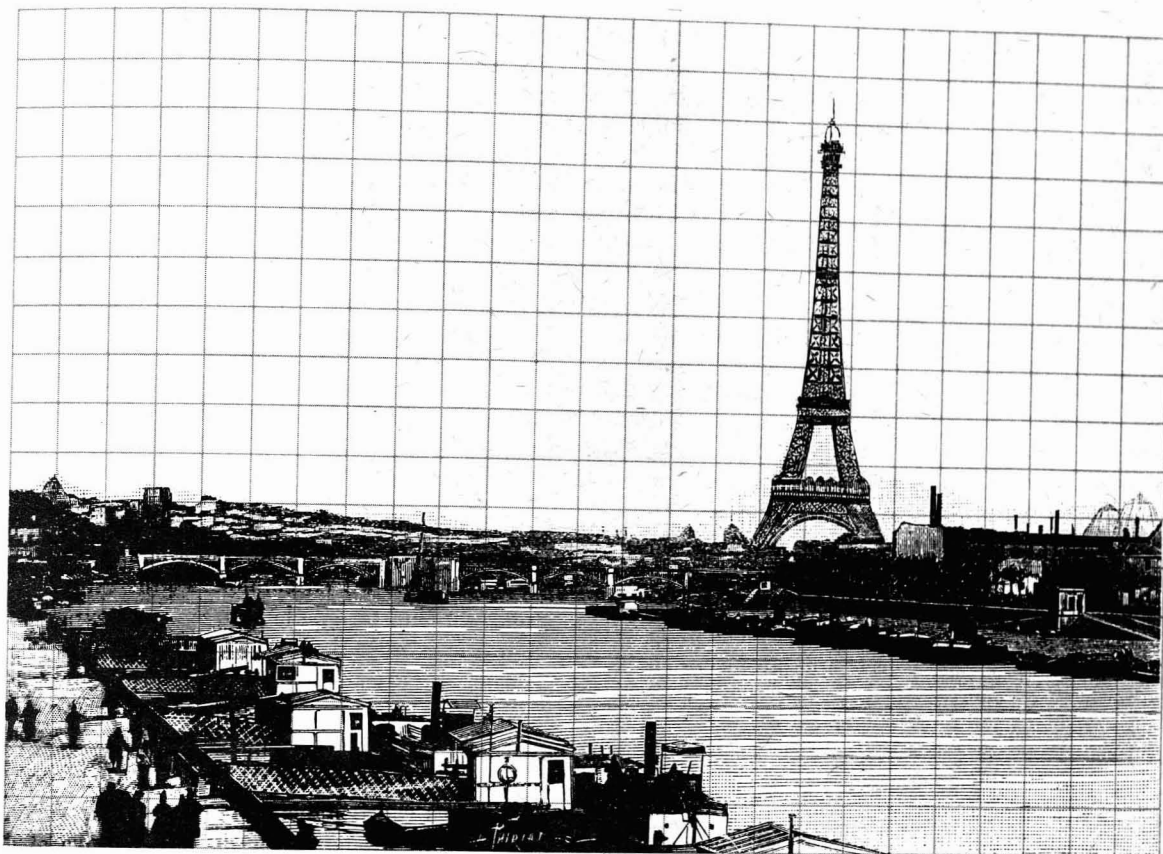
Edgar Allan Poe



da, Villiers es aplaudido por muy pocos y sólo en el momento en que el espíritu de su obra es parte integrante de la estética simbolista; su relativa fama se eclipsa cuando (hacia 1896, como lo señala A.W. Raitt en *V. et le mouvement symboliste* los simbolistas evolucionan hacia otra cosa: empiezan a aceptar, por lo menos provisionalmente, la realidad, que antes rechazaban; Verhaeren declara su fe utópica en el progreso, la pesadilla de Villiers; Gourmont exalta la sensualidad, que él rechazaba o contemplaba con tristeza; es ajeno a él el sistema ultralúcido de introspección que desarrolla Valéry; sus antiguos admiradores mueren. Pero no sería olvidado. Entre 1914 y 1931, *Mercure de France* publicó sus obras en 11 volúmenes; el neosimbolismo volvió a esgrimir el espíritu poético contra el mundo moderno; los surrealistas redescubrieron al Villiers cruel y sobrecogedor.

El hombre y su leyenda. Para compensar su aislamiento y su falta de fe en la obra, Villiers supo rodearse de un halo de leyenda. Como persona, produjo una impresión inolvidable en sus contemporáneos —Mallarmé, Banville, Régnier y todos los jóvenes “parnasianos”— y se encargó de ahondarla. En su conferencia de homenaje póstumo, Mallarmé dice que Villiers “siempre traía consigo una fiesta, y lo sabía”; y cita este autorretrato del cuentista: “Tenía yo razón, antaño, en manifestarme así, en la exageración —causada quizá por el agrandamiento de vuestros ojos de siempre— de un rey espiritual (...). Histrión verídico, ¡lo fue para mí mismo!, para aquel al que nadie alcanza dentro de sí, excepto en instantes como relámpagos (...); “en adelante lo advertiréis” (añade aludiendo a su eterno revés de misterio y silencio) “como si bajo cada una de mis palabras el oro codiciado y acallado en el reverso de toda locuacidad humana se disolviera ahora aquí, irradiado, en una veracidad de trompetas inextinguibles por su fanfarria superior”. Completo este retrato con algunas frases más de la misma conferencia.

Esta comenzaba así: “Un hombre habituado a los sueños viene aquí a hablar de otro, que ha muerto(...) ¿Se sabe acaso qué es escribir? Una antigua y muy vaga pero celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la cumple, se retira del mundo”. Y Mallarmé se pregunta si Villiers “vivió, verdaderamente y en el sentido ordinario, a no ser en la literatura. Su existencia”, dice, “fue reservada y misteriosa. Cuando alguno de ‘los seis o siete que lo conocimos’ lo encontraba en la calle y anunciaba: ‘¡Vé a Villiers!’, los otros preguntaban invariablemente; ¿Y qué dijo?, sin preocuparse por el cómo estaba, a causa de la reserva tan estricta, en él, a ese respecto (...) la de un ser que prefería el silencio. Un acuerdo se estableció muy pronto, también por pudor, entre todos; cerrar los ojos a los males que están más allá de una



posible ayuda(...) Nos quedábamos, cuando partía, asombrados como por la grandilocuencia de un texto suspendido". Pero el verdadero Villiers surgía a veces "con la brusquedad de un libro abierto". Mallarmé lo cuenta así: "La moda obliga a que una nada de blancura cualquiera, pañuelo, guante, no sé, o alguna pálida flor de invernadero, interrumpa la monotonía de la vestimenta contemporánea: él, dandy de otra manera (...), ocultaba a medias, y mostraba también, la página en que se escribe, evocadora y pura, con inquietud, hasta que sentía que alguna interrogación amistosa se posaba en ella y victoriosamente se la hacía sacar. Lo cual significaba: 'Estoy bien gracias (...)' No hablemos de otro asunto', y suprimía las inútiles alusiones a lo que realmente, cuando se goza el placer de la compañía, es lícito omitir". Con ese manuscrito, Villiers se abría a los demás esgrimiendo sus "signos llenos de certidumbre, legibles ya en su inmortalidad, para salvar lo mismo su dignidad amenazada que su alma antigua en la que creía, o sea la integridad constituida por su especial, magnífico pensamiento. Compartió la experiencia de los menos favorecidos gracias a ese ligero papel interpuesto entre él y los otros". Puente hacia los amigos, pero también pantalla encubridora de su vida íntima; de allí las alusiones de Mallarmé a su "dignidad amenazada", su trato "con los menos favorecidos": el poeta pensaba sin duda, juzgándola poco "ideal" para un intelectual, en la relación que

mantuvo Villiers con la criada Marie Dantine y en el hijo de ambos. "Sí", decía Villiers, "tal es nuestra misteriosa ley... hay seres constituidos de tal modo que, aun en medio de un oleaje de luz, no pueden cesar de ser oscuros. Son almas espesas y profanadoras, vestidas de necesidad y de apariencias, y que se enclaustran en el sepulcro de sus mortales sentidos".

Villiers y Mallarmé se conocieron en 1864, en casa de Catulle Mendès. Aunque no volvieron a verse a menudo, los unió una inmediata admiración recíproca e intercambiaron por años cartas cordiales y llenas de vida. En Tournon, Mallarmé espera continuamente la visita de su amigo, que nunca se presenta. En 1867, Villiers le pide que colabore en la *Revue des Lettres et des Arts*, de la que es redactor en jefe. En 1870 va a verlo a Avignon en compañía de Mendès y, al año siguiente, establecido Mallarmé en París, los encuentros se hacen más frecuentes —en esa época, lo cual es excepcional en su correspondencia, el poeta ya tutea y hace confesiones sentimentales a su amigo. Cuando la salud de Villiers decae, Mallarmé se muestra solícito y lo recomienda con amigos médicos. Cuando la enfermedad lo inmoviliza, con delicada discreción reúne fondos entre sus amistades para ayudarlo. Lo visita asiduamente en el hospital y, por fin, es testigo del matrimonio que contrae *in extremis* con Marie Dantine. Mallarmé veló también por la viuda y su hijo; se ocupó de la publicación póstuma de *Chez*

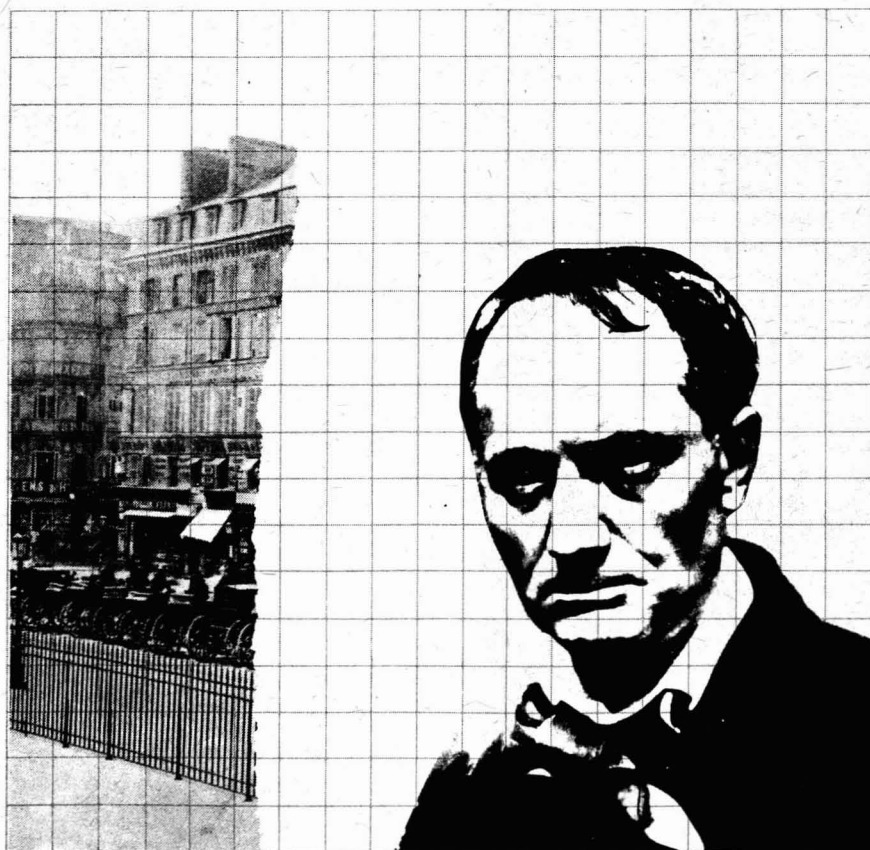


les passants y colaboró, más tarde, en la selección de las *Histoires souveraines*. A un año de la muerte del cuentista, escribió la conferencia aquí citada, que pronunció en Bruselas, Amberes, Gante, Lieja, Brujas y París.

El culto a Poe. Los primeros datos de la afición de Mallarmé por Poe se encuentran en una carta que le envió Eugène Lefébure en 1862 para felicitarlo por el proyecto de publicar "las poesías" del norteamericano: "son muy bellas", le dice, "con excepción de *Al Aaraf* (...); siento "no tener la edición completa" y añade; "Baudelaire, que tiene un Poe completo, podrá informarle..." Poco después, Mallarmé empieza a traducir esos poemas sin saber que Lefébure trabajaba en lo mismo. Este renunciaría a su tarea, convencido de que su joven amigo iba a producir versiones inmejorables.

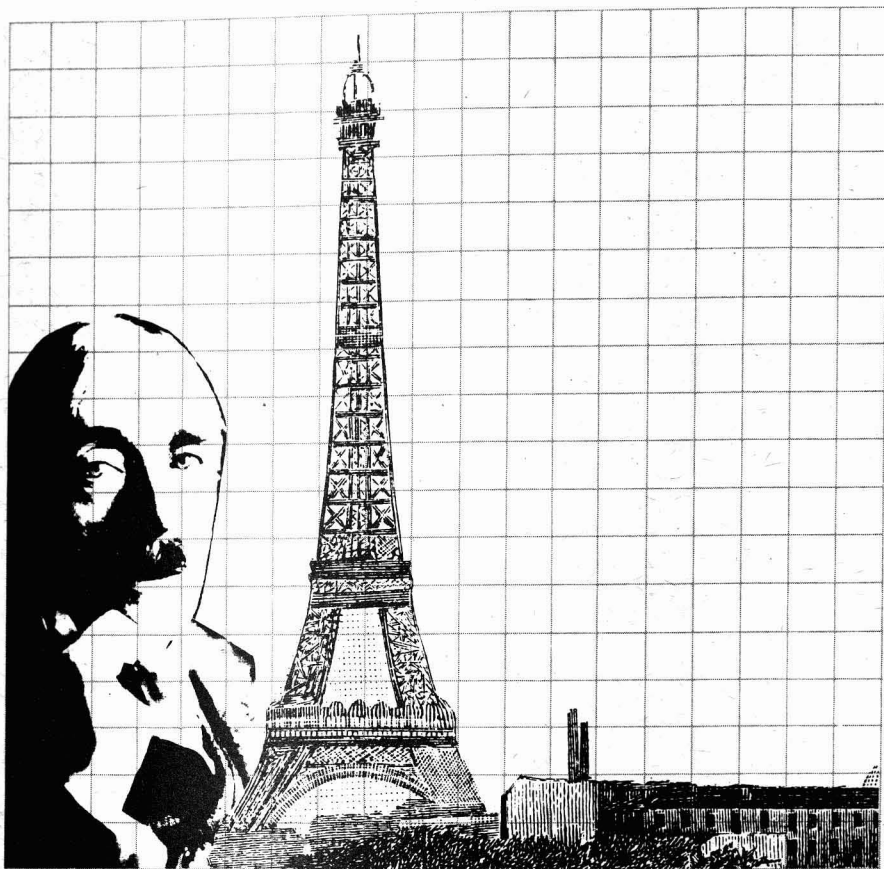
Poe fue objeto, entre los escritores franceses de entonces, de una admiración excepcional. No creo que muchos hayan dedicado a un autor extranjero 18 años de su vida, como Baudelaire (quien, además sólo vivió 46). Conocía a Poe desde 1849, tradujo poemas y cuentos suyos y le dedicó numerosos ensayos. Descubría en él "cosas que había pensando, pero vaga y confusamente, sin orden, y que Poe llevaba a la perfección". Precisó sin embargo que la fuerza de aquella obra, aunque renovadora para la literatura francesa, ante todo "asombraba, más

Baudelaire



que emocionar o entusiasmar". En alguna ocasión, declaró que Poe no había influido en su poesía, pero dijo también: "Es un iluminado" y "lo traduje porque se me parecía". Es curioso observar que la única parte de su obra que Baudelaire *terminó* fueron sus versiones de Poe: 5 volúmenes publicados entre 1856 y 1865 que le dieron fama, en Francia y toda Europa, cuando su nombre —fuera del escándalo de *Las flores del mal*— no resonaba aún demasiado. Mallarmé, por su parte, decía que sólo había estudiado el inglés para leer a Poe, y su elogio supremo era comparar con él a otro poeta: "Sólo tú, Edgar Poe y Baudelaire", escribe a Henri Cazalis en 1864, "son capaces de ese poema que, como ciertas miradas de mujer, contiene nudos de pensamiento y sensaciones". En su breve nota *Sur Poe*, proclama que admira en él la ausencia de todo "vestigio de filosofía, ética o metafísica", que si bien halla "necesarias", admite sólo adivinables, "latentes"; y también, en coincidencia por su propia poética, la maravilla, en Poe, del poema que no deja ver *cómo* fue construido, en el que ningún "andamio (fue) dejado en torno a esa arquitectura espontánea y mágica", de modo que "si hubo cálculos poderosos y sutiles, uno los ignora". "Que rayo de instinto", dice, "haya en encerrar simplemente la vida, virgen, en su síntesis" —lo cual recuerda su propio soneto, "El virgen, el vivaz, el hermoso presente..." Mallarmé tradujo toda la poesía de Poe. En 1867, Villiers le escribía desde su revista: "Espero su versión..." y una semana más tarde; "Lástima que no me haya enviado el *Lago de Auber* (se refiere a *Ulalume*) o alguna otra cosa; si lo hiciera, sería una gloria y su traducción transparente haría mi fortuna".

Dos años antes, Villiers se inspira ya en Poe, como lo anuncia por carta Lefébure a Mallarmé: "...va a trabajar a la manera de Edgar Poe. Hará sin duda espléndidos poemas". Lo que hizo Villiers fueron cuentos. En 1866 escribe a Mallarmé para contarle que está trabajando "cuentos terribles según la estética de Edgar Allan Poe". En esa época, cuando su diversidad de dones lo había convertido ya en autor de poemas, una novela metafísica y un drama, Villiers descubrió, en efecto, su vocación por el género que lo haría famoso y también el tono de su ironía "cruel". Hay sin duda un parentesco entre los temas de *Véra* y de *Ligeia*, pero las analogías son vagas; y si *Intersigne* recuerda *La caída de la casa de Usher*, es sólo por los procedimientos para mantener al lector al borde de la angustia. Más que influir en Villiers, Poe puso en movimiento su imaginación. En *Véra*, muchos detalles y situaciones son también el eco de otro cuento, *La morte amoureuse* de Théophile Gautier; pero, otra vez, a pesar del estudio que hace E. Drougard de ese parecido (Y es cierto que el fantasma de Gautier dice: "Mi amor es más fuerte que la muerte", como la frase que abre *Véra*), hay entre las dos historias diferencias fundamentales de tono; ade-



Valéry

más, la "muerte enamorada" es una variedad del "vampiro", sale de su tumba para beber la sangre del joven cura al que ama, y basta un poco de agua bendita para reducirla, finalmente, a polvo. Todo lo que Villiers tomó de otros, transmutado por él, sólo reafirmó su originalidad.

Coincidencias Villiers - Mallarmé. Además de afinidades literarias comunes al clan de los primeros simbolistas, hubo coincidencias más personales entre las actitudes de Villiers y Mallarmé frente a la literatura y la vida. Una gran diferencia separa sin embargo a sus obras. Aunque Valéry observe que "el espíritu de Mallarmé, por muy solitario y autónomo que se hiciera había recibido algunas impresiones de las improvisaciones peligrosas y fantásticas de Villiers, y nunca se desprendió del todo de cierta metafísica, si no de cierto misticismo difícil de definir", esta opinión tan citada no puede ser leída fuera de su contexto en *Variété II*. Valéry advierte antes: "Suele suceder que la obra de alguien reciba, en el ser de otro un valor absolutamente singular, que engendre *consecuencias* (subrayo) activas imposibles, antes, de prever"; "el desarrollo separado de una cualidad de uno por el poder de otro, rara vez deja de engendrar efectos de una *extrema singularidad*". Más que influencias mutuas, hubo *consecuencias* de una obra en otra en el caso Villiers-Mallarmé. Mallarmé es único, ante todo,

por su aventura con el lenguaje. Puso a prueba (aunque no rompiera del todo la sintaxis) sus posibilidades y sus límites; logró las que Thibaudet llama "infrecuentes *cristalizaciones* de palabras" (1912), Valéry "esos sistemas *cristalinos*, tan puros y tan acabados" (1927), y Octavio Paz (precisando en términos que subrayé) "*cristalización* del lenguaje en una obra personal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación" (1974). En cambio Villiers (Mallarmé exagera al hablar de su "lengua —propia— de un dios"), deseó pero no realizó esa aventura; si en algo ha envejecido es justamente en lo que llaman *estilo*; lo joven de él está en aquellas "improvisaciones peligrosas y fantásticas" de su imaginación, en sus transgresiones, en su experiencia de los más imperceptibles límites entre lo fantástico y lo real y la forma en que trascendió, o excluyó (con otros recursos que los de Mallarmé) a "lo real por vil". Así, aunque quiero desembocar en la comparación de *Véra* con el *Soneto* de Mallarmé, lo haré sólo dentro de los límites que he expresado. Repaso, antes, las coincidencias que determinaron sin duda la amistad y la mutua admiración que nuestros personajes se profesaron.

Ambos manifestaron su insatisfacción con la obra escrita, en la que veían sólo un acercamiento a un *Libro* eternamente pospuesto, más aún, destinado a la inexistencia. En el fondo, la ironía "cruel" de Villiers habla de su imposibilidad, no sólo de hacer aceptar, sino también de construir la obra deseada. Sus cuentos, como el "sonnet en yx" de Mallarmé, pueden verse como realizaciones "al margen de la Obra": "... mis libros, ay, lo poco que puedan ser", dijo Villiers en su testamento. Y su interminable lista de "obra por escribir", que encontraría P. G. Gastex, recuerda esos "cinco volúmenes" de la gran Obra, el *Libro*, que Mallarmé *proyectaba* escribir "en veinte años". Villiers coincide con Mallarmé en que lo Absoluto se degrada al encarnar, y de allí que en su obra predomine, como lo expresan tantos de sus personajes, el proyecto sobre el resultado.

Ambos, también, se distinguieron y perduraron por lo que Gide llamó, refiriéndose al poeta, "la inoportunidad de su obra" y vio como garantía de duración. Ambos confiaron más en la mano que borra que en la mano que escribe; para Mallarmé, el poeta "es un crítico ante todo", crea por "eliminación": "La Destrucción", dice, "fue mi Beatriz". Villiers podría haber dicho que su Beatriz fue la Negación, ya que la negación (o la superación) de los lastres de su época, no sólo sociales sino también literarios, fue la que orientó siempre a su ironía. Obras "inoportunas" y fecundamente "negativas", las de ambos conocieron en buena medida la incompreensión y la indiferencia de sus contemporáneos. Marginados, tuvieron grandeza en su soledad, elegancia en su pobreza, y también orgullo. Mallarmé no se preocupa demasiado por el



rechazo y confiesa en alguna ocasión, cuando le preguntan por sus poetas preferidos: "Algunos; yo entre ellos"; Villiers lo toma (en *L'Intersigne*), como una prueba a la que se ven sometidos los poetas. Ya conocemos su opinión sobre los "burgueses", sus planes para trastornarlos fingiendo que los exalta. Mallarmé, en su "libro de Belleza", pensaba incluir una parte titulada "*Estética del Burgués o Teoría Universal de la Fealdad*" —como lo confiesa a Villiers en la misma carta en que aplaude los proyectos de éste: (el burgués: de alma, entiendo yo) "no existe independientemente del universo (...) es una de sus funciones y una de las más viles (...) Espero impaciente esa mixtura dulce con la que usted le dará náuseas hasta que se vomite a sí mismo".

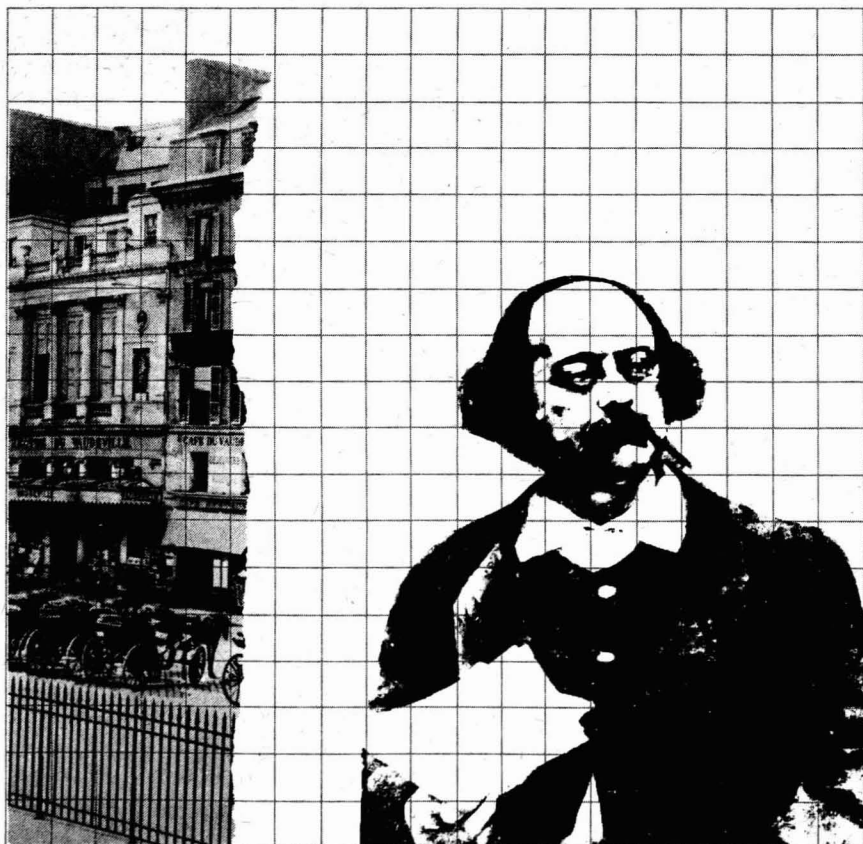
Ambos son "idealistas", pero no tanto en el sentido hegeliano, como lo pretenden los críticos simplificadores. Mallarmé *nunca* hizo filosofía en sus poemas, de los que apenas emana "un pensamiento especulativo muy sutil" (Thibaudet). Y Villiers se adorna, más bien, con citas y explicaciones hegelianas que, por muy comentadas que hayan sido, no creo que en nada definan sus cuentos. Me convence más (en este punto) la opinión de Thibaudet, para quien el *idealismo* (palabra vaga y elástica) de Mallarmé, en el sentido filosófico, se reduciría a "un idealismo crítico", platónico, que no ve en los objetos sino su esencia inteligible y se crea,

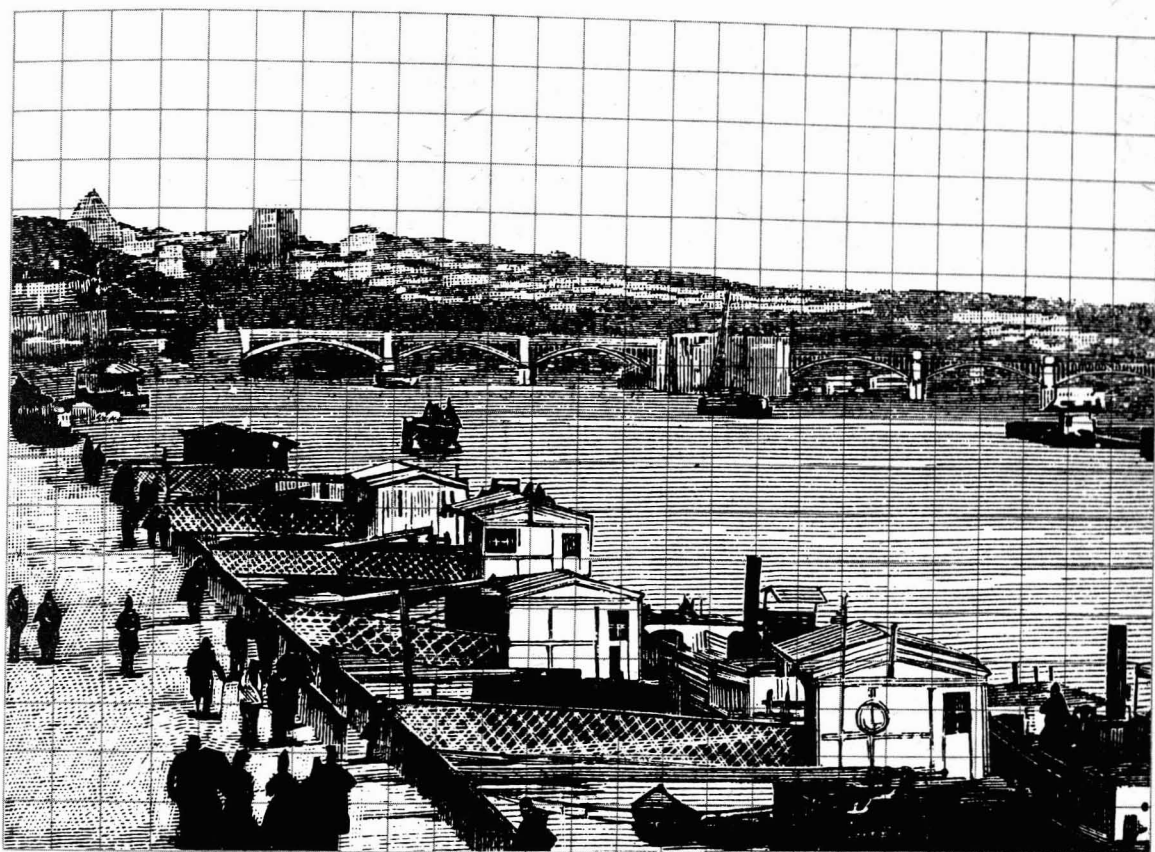
para la vida del espíritu, un mundo de esas esencias". Para Thibaudet, más que una preocupación metafísica, el realismo de Mallarmé y de Villiers es una manera de vivir y de crear: "un enorme orgullo, más que una conciencia clara y profunda, de la vida interior; un orgullo que implica una decepción inicial y que la revista —disimulándola y revelándola a un tiempo— con magia de sueños". Un empeño, en suma, en que la vida interior sea superior a la existencia terrestre a la que no pueden integrarse. Villiers expresa ese orgullo, que nada tiene que ver con la vanidad, en *L'Intersigne*: "estamos aquí para atestiguar si damos el peso", como artistas, como hombres; en *Sentimentalisme*: "los artistas son príncipes de otro universo"; en su fe en que los sueños del poeta despreciado, del amante infeliz, se cumplen en un más allá, y en que hay un paraíso para quien sepa utilizar "la llave (clave) de la tumba" (*Véra*). Su idealismo es confianza en la eternidad del arte y del amor. Cuentista y poeta identificaron, así, el espacio de la vida con el de la literatura, en una actitud defensiva, casi para sobrevivir —aunque no dejen de ser humanos: Villiers vive con Marie Dantine; Mallarmé, al ver enferma a su mujer, se siente arrancado a su "abstracción —a esa arquitectura ficticia de mis facultades", dice, "tan industriosamente agenciada", y busca y alienta continuamente a los jóvenes poetas. Pero ambos vivieron en una soledad esencial.

El brindis de *Salut*, es a la *soledad* —también al *arrecife* y a la *estrella*: "soledad, arrecife, estrella", dice Mallarmé resumiendo la existencia del poeta, que es a su vez un eterno viajero por un despoblado mar (el "pálido Vasco" de *Nuit*). Parte de su aventura es arriesgarse a la muerte: el *arrecife* es un símbolo del naufragio; pero también lo espera la gloria póstuma, la inmortalidad, la *estrella* —la misma que aparece en el *Tombeau de Verlaine* como el "astro" cuyo "resplandor iluminará a la multitud", ya muerto el poeta, y en el *Coup de dés*, cuando el "príncipe amargo del escollo" (o arrecife), tras el naufragio, se perpetúa en el surgimiento de una constelación. "Príncipe" también para Villiers, los poetas aceptan la soledad y la muerte, aprueban el destino que les dio la Providencia (*L'Annonciateur*); la gloria es el ya mencionado "paraíso" en que se eternizan.

El cuento y el soneto. *Véra* impresionó a Mallarmé, quien *movido* por el cuento escribió su Soneto a una "querida muerta", un poema que en realidad ya llevaba adentro, latente, aunque sólo haya cuajado y aparecido tras la lectura de Villiers. Ese soneto nunca fue publicado en vida del poeta; sólo se incluyó en *Poésies* (N.R.F.) en 1913, sin que el Dr. Boniot o su mujer (Geneviève, la hija de Mallarmé) revelaran qué muerta había recibido tal homenaje. Charles Mauron, en su *Mallarmé par lui-même*, aclara que fue escrito para Maspéro cuando

Flaubert





el egiptólogo perdió a su mujer, Ettie Yapp. La *Véra* de Mallarmé recordó, en realidad, al poeta las visitas continuas de sus propios fantasmas: María, Marie, Méry —nombres que forman como un sobrecogedor, fortuito juego de palabras— y también la propia Ettie. Méry (Laurent), ya sólo “aparición” desde que le pidiera que renunciara a su amor y sólo fuese un “amigo asiduo” (“Sí, una gran devoción, la tendrás —le escribe Mallarmé en 1889—, pero añade: “... veámonos menos”). Marie (Gerhart), dos veces fantasmagórica: porque Mallarmé sintió, al conocerla, que lo atraía en ella (y lo dice en una carta a Cazalis) el doble recuerdo de su perdida hermana María y de Ettie Yapp, a quien conoció adolescente y hubiera hallado ideal de no haber sido porque ella amaba a Cazalis; y también porque Marie se convirtió en su esposa sin que él supiera del todo por qué: “sólo porque ella, sin mí no podría vivir”, escribe al mismo Cazalis en 1863; la “ilusión” pronto se disipó y sólo sobrevivió la ternura. Pero su fantasma más perdurable, “pobre, joven, fantasma” fue sin duda María su adorada hermana, favorecida por el prestigio de una infancia compartida, y muerta en 1857 a los 13 años cuando Mallarmé sólo tenía dos más; ya maduro, en 1864, identificaría el nacimiento de su vocación poética con la muerte de ella. Cazalis se refiere a la hermana, y también a la madre de Mallarmé, cuando en vísperas de la boda de éste le escribe: “Toma mi resolución, la de seguir siendo *viudo*: amando

siempre a nuestras muertas, mi *povero*, estarás menos solo todavía”. Subrayé *viudo*. Mallarmé fue el viudo de todos los amores, del Amor. En muchos poemas evoca a sus fantasmas, a veces superponiéndolos, como sucede en aquellos en que surge el símbolo erótico de la *cabellera*: rubios siempre, ¿son esos cabellos los de María o los de Marie?; “vuelo de una llama”, ¿podrían ser los de Méry, de color caoba?; “casco guerrero de emperatriz niña”, ¿evocan la juventud extrema o la *infantil* edad del fantasma?; y cuando los cabellos besan, como en el soneto que se sabe dedicado a Méry, ¿por qué da a ésta el nombre “más tierno”, el “sólo murmurado de *Hermana*?, ¿Y por qué el de *Mary*, que podría reemplazar lo mismo al de Méry, al de *María* o al de *Marie*? También en *Apparition*, por dar otro ejemplo, la apenas conocida Marie se confunde con Ettie Yapp.

El tema del soneto a esta última es, como el de *Véra* la negación de la muerte. Lo *ausente*, en ambos textos, al adquirir calidad de presencia, niega la ausencia total que es aquél. En el cuento habla un narrador que expresa, en la actitud de su personaje masculino, su idea central: la posibilidad de convocar, por la fuerza del amor, a una disipada presencia. Pero *Véra*, la difunta, no es del todo pasiva: “también ella deseaba volver a él”, entregarle “la llave (o clave) de la tumba”, el secreto del umbral impreciso entre nuestro aquí y el más allá. En el poema, es la muerte la que habla a un pasivo,



mudo personaje amado —presentado indirectamente a través de sus palabras— para indicarle cómo podrá “revivirla”. Las dos figuras femeninas exhalan el cansancio de la muerte: la de Mallarmé ha empujado la lápida “con el tedio de un difunto vigor”, la de Villiers es imaginada por el viudo conde de Athol como “muerta de cansancio” o como “forma que se esforzaba por aparecer”, presa aún en “los vagos lazos de lo Invisible”. Abundan en los dos textos, otros elementos en común. Con notable economía, Mallarmé se las arregla para dar sitio, en sólo 14 versos, a la tumba familiar (“sepulcro para dos” —cito mi más “fiel” traducción literal). Al viudo insomne que espera la reaparición de su amada. A la zona incierta entre la vida y la muerte, *umbral* del que se siente “cautivo solitario”. A las flores —sólo que en Villiers aparecen, como por magia, sobre una almohada. Y en Mallarmé, muy a su manera, son *Ausencia* “falta de pesados ramos”, o flores (en el 1er. terceto) que apenas deben pesar sobre la lápida. Al reloj, que en Villiers, destruido su mecanismo “desde hacía un año”, suena sin embargo en el momento de la aparición definitiva, y que en Mallarmé, otra vez *negativamente*, el viudo *no oye* (“sin escuchar la Medianoche”). Al sillón vacío en que se instala, en el cuento, “la Ilusión” con la que charla el conde y, en el poema, “la Sombra” de la difunta. Al fuego, junto a ese sillón, que desaparece en la narración

Mallarmé



cuando la Ilusión se esfuma para siempre y cuya extinción (“el tizón supremo”) es anunciada en el soneto para el momento en que la Sombra, al presentarse, ponga fin al insomnio del amado. A las resurrecciones fugitivas de la muerte: para Athol, en “el beso que le cerraba la boca cuando iba a hablar”, o en el acto de “pronunciar en voz baja” en nombre de Véra para sentirla próxima; para Mallarmé, en una imagen que une y abrevia los efectos de “beso” y “nombre”: “para revivir basta con que tome de tus labios”, dice la muerte —como en un beso, pienso— “el soplo de mi nombre murmurado toda una noche”. ¡Cuánto en sólo un soneto!

Pero si Mallarmé reproduce detalles de Villiers —y el más propio del cuentista es ese *umbral* entre vida y muerte—, creo que a veces toma, simplemente, lo que ya *antes* era suyo. Por ejemplo: el sillón vacío de Véra es un objeto mallarmeano, como “la antigua estancia” despoblada por “el heredero” (*Otros Poemas y Sonetos*, I); o el “vaso puro de ningún filtro” y el florero sin flor (op. cit., II); o el “lecho desaparecido” al que entreabre, sin embargo, un también dudoso encaje (Op. cit., III). El cuento de Villiers, por su parte, abunda en detalles mallarmeños. No sólo el sillón sino muchos otros objetos son descritos, únicamente, para evocar una presencia *por su ausencia*: los trajes de Véra, sus perfumes, la almohada con el *hueco* de su cabeza, el piano con su melodía desaparecida; en suma, “la habitación viuda” de todo lo perdido que (más que) recuerda el vaso de uno de los sonetos antes citados (II) en su “inagotable viudez”. Thibaudet habla de la obsesión, en Mallarmé, “por las cosas domésticas”, de su “tendencia a transformarlas en presencias vivas”, y piensa —aunque no menciona a Véra— en ciertos textos de Villiers que pudieron haberles sido sugeridos por aquel ingenio del poeta para “conferir a los muebles de su casa una cualidad de esencia sutil”. En Véra, los objetos se animan como con vida propia y cuentan, en ese despertar, los olores y los sonidos que emanan, y sobre todo los efectos luminosos: los oros del inconstancio, con su “vacilante reflejo”, recuerdan el “oro que agoniza” en el “decorado” del soneto “en yx”; el “nimbo de la Madona” del cuento, evoca la iluminación de *Sainte*; el rayo de luz que en la penumbra del cuarto enciende, al final de Véra, la sola “llave”; evoca el “único fuego”, el de la “fulgurante consola”, que brilla de pronto en otro decorado de Mallarmé. Termino con los sonidos, campanillas, risas, suspiros de la narración: entre ellos, el más mallarmeano es el que *no se oye*, el del piano de Véra (que se vuelve así, como en *Sainte*, “música del silencio”), ese piano que “abierto soportaba una melodía inacabada para siempre”, una ausencia de melodía; un piano que recuerda al del propio Villiers, pasado de moda y casi sin cuerdas, que en una de sus prosas Mallarmé describe como “el taciturno replegarse sepulcral, en adelante, del ala de los sueños en aquel lugar”. □