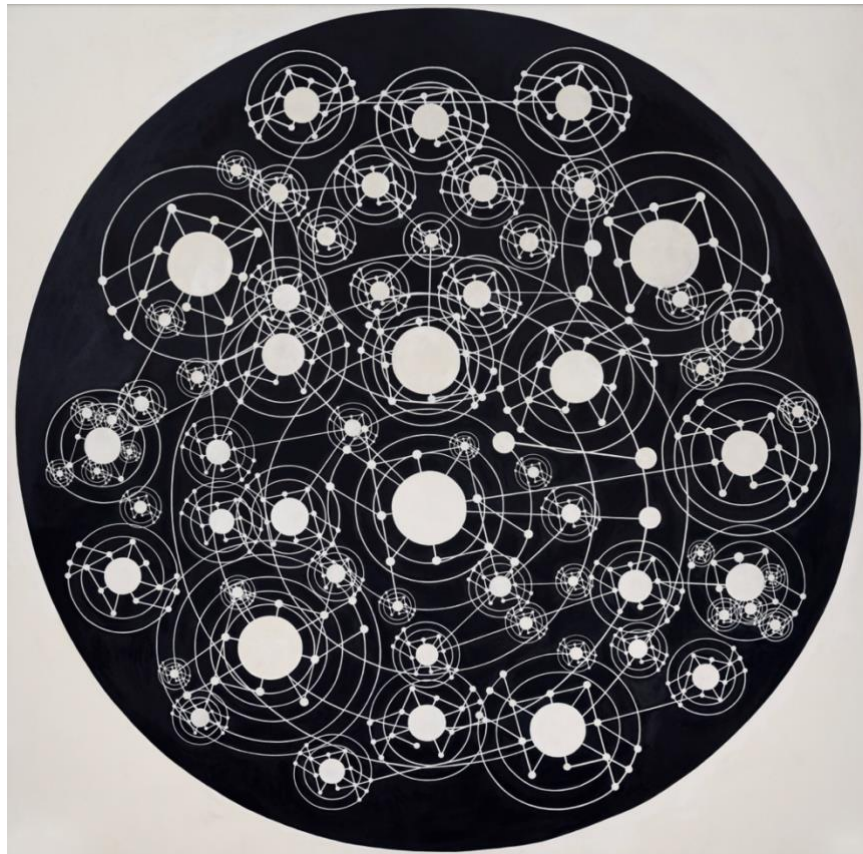


ARTÍCULOS

*Arthur Rimbaud y Paul Verlaine:
un desconcierto de poses*



Alicia Herrero. Movimiento para deshechizar un paisaje. Acrílico sobre tela. 2020-2022

Arthur Rimbaud y Paul Verlaine: un desconcierto de poses

ARTHUR RIMBAUD AND
PAUL VERLAINE: A BEWILDERMENT OF POSES

**Nicolás Colfer
(USAL, UNTREF)**

Licenciado en Letras por la USAL y maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos por la UNTREF. Participa del proyecto de investigación “Épistolarios y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos”, coordinado por la Dra. Magdalena Cámpora en la Universidad del Salvador (USAL). Colabora como cronista con el suplemento «SOY» de Página / 12 y tiene dos novelas publicadas: El cielo es un lechazo triste (De parado, 2022) y Las igniciones (Trench, 2021); esta última está siendo traducida al portugués por la editorial brasileña Edições Candido.

Contacto: colfer.nicolas@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Rimbaud**Verlaine**Pose**Poetas malditos**Heteronorma*

El presente artículo da cuenta de cómo Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, a través de sus poemas, cartas y ensayos, pero también a través de sus menciones en los textos de otros autores, adoptan diferentes “poses” en los términos de Sylvia Molloy para resaltar, encubrir o negar la naturaleza del vínculo que los unió en un contexto extraliterario atravesado por el redressement moral de la París post-napoleónica y por una nueva imaginación, sostenida por el establishment médico-legal, en torno al “amor que no puede decir su nombre”. A la postre, intenta demostrar cómo Verlaine, cediendo a las imposiciones de la heteronorma, realiza en Los poetas malditos (1884) un esfuerzo para construirse a sí mismo una pose en contraste con la que él mismo contribuye a construir in absentia para su antiguo amante.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Rimbaud**Verlaine**Pose**Cursed Poets**Heteronormativity*

*This article shows how Arthur Rimbaud and Paul Verlaine, through their poems, letters and essays, but also through their mentions in the texts of other authors, adopt different “poses” —in Sylvia Molloy’s terms— to highlight, conceal or deny the nature of the link that united them in an extraliterary context crossed by the redressement moral of the post-Napoleonic Paris and by a new imagination, sustained by the establishment of laws and medicine, around “the love that dare not speak its name”. In the end, it attempts to demonstrate how Verlaine, yielding to the heteronormativity, makes an effort in *The Cursed Poets* (1884) to construct a pose for himself in contrast to the one that he himself helps to construct in absentia for his former lover.*

En *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Sylvia Molloy propone un estudio de las “poses” que los intelectuales y artistas del *fin de siècle* llevaban a cabo bajo el presupuesto de que posar como algo es serlo, o por la vía negativa: “*to pose as a thing is as bad as to be it*”.¹² Pero la propuesta de Molloy invierte esta lógica al afirmar que “la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo” (2012, p. 49). Tales impostaciones guiaron la producción literaria de *Los poetas malditos*, llamados así por Paul Verlaine en su ensayo homónimo de 1884, y de los intelectuales que, desde América Latina, valoraban esas poses de acuerdo con sus propios modelos de hombre³.

El estudio de Molloy resulta esclarecedor en cuanto a la construcción del género en las ciudades decimonónicas, coincidente con la elaboración de los grandes proyectos nacionales y del establishment médico-legal que sentó las bases de la “normalidad” del género. Con respecto al tratamiento de las poses de la masculinidad deseable en las obras de José Martí y Rubén Darío, Molloy se pregunta:

¿No se podría entonces leer algo más, algo que no puede ser dicho dentro de los discursos hegemónicos del período, esto es, que las nuevas construcciones de la literatura también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, nuevas configuraciones de los cuerpos? (2012: 33).

La admiración a escritores como Paul Verlaine y Oscar Wilde conducía a los popes del modernismo latinoamericano a una doble negación: por un lado, de la relación entre las obras y los escándalos públicos de esos escritores; por otro, de la información que sus textos brindaban acerca de las poses adquiridas. Consideramos que los autores contemplados en este trabajo han programado, en efecto, un concierto de poses a través de sus poemas, cartas y ensayos. ¿Qué encubren los versos, qué develan las sentencias? ¿Y viceversa?

¹ El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación “Epistolarios y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos”, coordinado por la Dra. Magdalena Cámpora en la Universidad del Salvador (USAL).

² En una carta a su hijo, fechada el 1º de abril de 1894, el marqués de Queensberry escribe: “No es mi propósito analizar esta intimidad [se refiere a la relación entre Wilde y su hijo], y no hago denuncias. Pero en mi opinión posar a algo es tan malo como serlo [textualmente: *to pose as a thing is as bad as to be it*]. Molloy (2012) nos recuerda que “el 18 de febrero de 1895, a manera de provocación, deja Queensberry una tarjeta para Wilde en el Albemarle Club de Londres con la errata que pasó a ser célebre: ‘*To Oscar Wilde posing Somdomite*’ [‘para Oscar Wilde, que posa de somdomita [sic]’] (p. 46).

³ De varón, literalmente.

Con el foco puesto en la relación entre Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, nos proponemos describir las proyecciones que estos amantes, atrayéndose o rechazándose, han lanzado sobre la pantalla de la moral burguesa, signada por la condena a la “sodomía” o el “uranismo” del nuevo establishment médico-legal. En este sentido, nos preguntamos si es posible valorar elementos de una estética *queer* en estos autores. A la postre, nos proponemos hallar en los subtextos un espectro particular de poses formuladas para encubrir o negar “el amor que no puede decir su nombre”⁴.

Le dérèglement de tous les sens

Desde el comienzo de la relación entre ambos, la sospecha de inmoralidad se posó densamente sobre la dupla Rimbaud-Verlaine. La enturbiaba, sobre todo, el hecho de que Verlaine fuese un hombre casado, flamante padre de un varón (es decir, un individuo inscripto oficialmente en la matriz de la “normalidad” o el proyecto genealógico de la nación), mientras que Rimbaud, de solo diecisiete años, no sostenía solo su ademán de “*enfant terrible*” sino también el de forastero: sin posesiones, acababa de llegar a París y vivía gracias a la caridad de sus admiradores, Verlaine entre ellos. En 1871, el joven Arthur se alojó durante varios meses en el departamento que Paul compartía con la familia de su esposa, Mathilde Mauté de Fleurville, en Montmartre.

La dupla se avocó muy pronto a los experimentos sensoriales de Rimbaud, cuya principal motivación era “*le dérèglement de tous les sens*”. En las llamadas “cartas del vidente”, remitidas en mayo de 1871 a Georges Izambard y Paul Demeny respectivamente, Rimbaud propone una doctrina según la cual

hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. *Todas las formas de amor*, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con su quintaesencia. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en *el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito*, —¡y el supremo Sabio! (Rimbaud, [1871] 2022: s/ n; las cursivas son nuestras).

⁴ Expresión debida a Lord Alfred Douglas, utilizada en los descargos finales del juicio contra Oscar Wilde y retomada por este en su *De profundis*.

Por lo visto, aun desde antes de instalarse en París, Rimbaud construye una pose cuyos atributos motivan una clasificación más o menos precisa: el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito. Se inscribió en la categoría de “poeta maldito” mucho antes de que Verlaine la esgrimiera. Esta, a su vez, responde a una “narrativa cultural”, en términos de Lawlor (2006), sobre la que se asienta un mito de larga tradición⁵ y con una flagrante “función imaginaria o metafórica del consumo que prevalece en general, a lo largo del siglo XIX, sobre lo ‘real’” (Brisette, [2008], 2022: s /n). Así entendido, el consumo se convertiría en “*a powerful set of cultural narratives —more or less positive— precisely because the narratives we must generate about any perceived object are able to transcend or transform the physical world : even that of our own bodies*” [un poderoso conjunto de narrativas —más o menos positivas— precisamente porque las narrativas que debemos generar sobre cualquier objeto son capaces de trascender o transformar el mundo físico: incluso el de nuestros propios cuerpos] (Lawlor, 2006: 4; la traducción es nuestra).

La “pose” adoptada por Rimbaud en sus las “cartas del vidente” perseguiría, en términos de Brisette, “una función estratégica o ‘promocional’”. La enfermedad, una vez mediada por el discurso (poema, novela, carta, grabado, fotografía, etc.), ya no es solo una enfermedad; es la señal de otra cosa. En el siglo de Keats y Gray, es señal de sensibilidad y de genio” ([2008], 2022: s /n). No quiere decir que el joven Arthur estuviera forzando una impostura, sino que su pose adquirida respondía, igual que responden las nuestras, a una narrativa cultural que desbordaba cualquiera de sus gestos individuales. Aparte, el “poeta maldito” del mito presentaba una “base tópica”, según Brisette (*Ib.*), constituida por tres atributos: *la pauvreté, la persécution et la maladie* [la pobreza, la persecución y la enfermedad]. De acuerdo con Starkie, en el momento más problemático de su estancia en París, Rimbaud ofreció un verdadero “espectáculo de pobreza”; entre otras cosas, “había llegado a vender llaveros por la calle” ([1961], 2007: 191). Su “enfermedad” estaba ligada al desarreglo de los sentidos y a la creencia de que “el vicio y la degradación eran materiales necesarios para el arte” (*Ib.*:

⁵ Según Brisette ([2008], 2013): “[L]a existencia de un fenómeno de orden mitológico ligado a la representación del escritor desdichado o maldito parece tan obvia como que este mito no apareció repentinamente durante la edición de *Poètes maudits* (1884) de Verlaine: encuentra su origen río arriba, en la revolución de febrero según Festa-McCormick, en las representaciones del poeta moribundo de la Restauración, según José-Luis Díaz, o incluso en la muerte prematura de Nicolás Gilbert, autor de un poema aparentemente predictivo, según Steinmetz. En su origen, nos encontraríamos así con un fenómeno histórico (Festa-McCormick), con escritores en busca de identidad literaria y visibilidad mediática (Díaz), o con una desgracia biográfica ejemplar (Steinmetz)” [la traducción es nuestra].

370). Desde luego, también sería perseguido, pero los motivos de esa persecución —y la identidad de sus perseguidores— no habían sido imaginados en su doctrina inicial.

Lo cierto es que, para cuando el joven Arthur llegó a la capital, Verlaine, que era diez años mayor, “llevaba rodando por el Barrio Latino desde la adolescencia; se decía que de muy joven había practicado la sodomía y desde luego que ya era alcohólico [...]” (*Ib.*: 189). Aunque Rimbaud fue muy pronto acusado de torcer el camino de Verlaine con sus experimentos, “estaría más cerca de la verdad decir que [Verlaine] ayudó a Rimbaud a conseguir su objetivo” (*Ib.*: 189).

De todos modos, sus motivaciones no eran las mismas. Por un lado, Verlaine ostentaba cierta “tendencia a la satisfacción inmoderada de todos sus deseos. Era lo que Oscar Wilde llamaba ‘bimetalista’ —le atraían por igual hombres y mujeres—” (*Ib.*: 205). Su actitud hacia los excesos no iba en línea con la doctrina poética que desvelaba a Rimbaud y que representaba, para él, “un camino tan arduo como el de la virtud” (*Ib.*: 207). Según Starkie, Verlaine “no siempre lograba entenderle o seguirle, ni entrar con él en su mundo. A veces, [...] contemplaba desconcertado a Rimbaud dormido, preguntándose por qué anhelaba tanto escapar de la realidad, como si los placeres que compartían no le bastaran” (*Ib.*: 244).

El archivo biográfico demuestra que Verlaine desarrolló hacia su joven colega una “relación de dependencia; hambriento y sediento de su amor, cada vez sentía más su falta cuando no podía disfrutarlo” (*Ib.*: 244). Además, Verlaine protagonizó una serie de escándalos que tuvo en sus pináculos diferentes episodios de violencia de género. De acuerdo con Starkie, “Verlaine sabía que contaba con un apoyo para su conducta escandalosa, y que ya no tendría que enfrentarse en solitario con la desaprobación de sus suegros [ni con la de sus congéneres, agregamos], puesto que Rimbaud se llevaba la peor parte” (*Ib.*: 190). En efecto, ningún rumor acerca de la vida conyugal de los Verlaine alteró la percepción que los agentes de la moral, en especial los poetas que ocupaban el centro del campo literario, tenían con respecto a los roles que Rimbaud y Verlaine cumplían con respecto al desarreglo de los sentidos del otro.

¿Por qué Verlaine quedaría indemne mientras Rimbaud, en cuyo archivo no quedó registrada ninguna afrenta hacia otros —con excepción de las humillaciones a las que sometió, acaso con justicia, al mismo Verlaine—, acabaría

aprisionado en una pose oscura: de loco, de reo, de “monstruo moral”? Esta última categoría, tal como la entiende Foucault ([1975], 2014: 83-106), remite a una clase de individuo que, desatendiendo deliberadamente las normas [naturalmente heterosexistas] que regulan a la sociedad que los acoge, prioriza sus deseos personales por encima del “bien común” y se erige, por lo tanto, en déspota. En todo caso, si damos crédito al archivo biográfico, la de “monstruo moral” es una categoría que nos resulta más útil para pensar en Verlaine que en Rimbaud. Si ocurre lo contrario, es en parte porque Verlaine mismo manipuló el archivo y construyó —entre otras cosas, con su entrada sobre Rimbaud en *Los poetas malditos*— una clave de lectura que denuesta al otro para exonerarse él mismo. Más adelante, intentaremos demostrar la validez esta afirmación.

Lo cierto es que, conforme Verlaine caía, la figura de Rimbaud como corruptor cobraba espesor. A fines de 1871, circuló en París un texto anónimo en el que se acusaba a la dupla de sodomía. La acusación no estaba basada —todavía— en alguna evidencia, sino en la sospecha que despertaba el estrecho vínculo entre Verlaine y su protegido. En ese momento, “la literatura seguía siendo una vocación respetable y muy bien considerada. Los autores mismos [...] se consideraban depositarios de la verdad y por ello les correspondía ayudar al *redressement moral* [reparación moral] de Francia” (Starkie, [1961], 2007: 197). Era un contexto marcado por el nacionalismo y la exacerbación de los valores morales, síntomas de un debilitamiento provocado por el fin del imperio napoleónico tras la guerra franco prusiana (1870-1871) y el fracaso de la Comuna de París⁶. El texto acusatorio funcionaba, en fin, como advertencia; la cercanía entre Rimbaud y Verlaine era percibida como una amenaza. Molloy recuerda que

Si bien no toda pose finisecular remite directamente al homosexual, [...] el concepto de pose remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo no masculino, o por un masculino problematizado; amaneramiento que, a partir de Wilde, [...] se torna cada vez más sospechoso [...]. Es decir, la pose finisecular —y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza— problematiza el

⁶ Entre marzo y mayo de 1871, gobernó en París un movimiento insurreccional de carácter socialista, conocido como la Comuna de París. Durante sus 60 días de gobierno, decretó, entre otras cosas, la laicidad del Estado y la expropiación de las fábricas abandonadas por sus dueños. La Comuna fue muy pronto asediada. Finalmente, las tropas de Versalles ingresaron en París, aún amurallada en ese entonces, y combatieron, barrio por barrio, a los insurgentes atrincherados.

género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados más en el reconocimiento de un deseo que en pactos culturales (Molloy, 2012, p. 47).

Esa París no era, por cierto, una ciudad donde pudieran practicarse “nuevos modos de identificación”. En *Extraños*, su estudio sobre los “Amores homosexuales del siglo XIX”, Graham Robb nos recuerda que, en el contexto de la relación Rimbaud-Verlaine,

Francia era mucho más peligrosa para los homosexuales que Inglaterra. En casi todo el siglo XIX, las redadas en los clubes de homosexuales y en sus lugares de encuentro eran más comunes en París que en Londres. En los cincuenta se lanzaron campañas para “limpiar” las calles [...]. Una serie de redadas particularmente enérgicas en 1865 [es decir, seis años antes del inicio del vínculo que me ocupa] causó una pequeña diáspora de “pederastas”, de los que cerca del 10% eran extranjeros. Solo en París, de 1860 a 1870, 1282 pederastas fueron procesados. Otros 1631 fueron encontrados *in flagrante delicto* ([2003], 2012: 44).

Desde luego, Rimbaud y Verlaine conocían las consecuencias que podían tener los rumores, pero ninguno se dispuso a la cautela. Todo lo contrario. Rimbaud “estaba dispuesto a ensayar todas las formas de sensualidad, sin que supusieran traba alguna ni el miedo al castigo —corporal o moral— ni los prejuicios” (Starkie, [1961], 2007: 238). Verlaine no había sucumbido todavía al agobio de la vergüenza social. Tarde o temprano, la sospecha encontró pruebas sobre las que sostenerse. A principios de 1872, la dupla asistió al estreno de una obra de François Coppée: Rimbaud y Verlaine “entraron del brazo en el *foyer* durante el descanso, para horror y escándalo de los presentes [Mathilde incluida]” (*Ib.*: 242).

Cuando el conflicto conyugal de los Verlaine hizo imposible que Rimbaud continuara alojándose en el departamento de Montmartre, Paul alquiló para su amigo una pequeña habitación en la rue Campagne-Première “Ese cuarto, *‘pleine*

*de jour sale et de bruits d'araignées*⁷ [lleno de luz sucia y de ruidos de arañas], fue escenario de muchas de las orgías de Rimbaud y de Verlaine, orgías que obligaron al primero a alejarse temporalmente de la capital” (*Ib.*: 195).

Eventualmente, la vergüenza y el temor a perder su reputación obraron sobre Verlaine. Aunque, como observa Robb, “los matrimonios sin amor causaban un dolor más duradero que las leyes” ([2003], 2012: 48), Verlaine se reconcilió con Mathilde en numerosas ocasiones y depositó en la salvación de su matrimonio la esperanza de salvarse a sí mismo. Pero la acusación pública de sodomía lo condujo al punto más sórdido del escándalo: en un arrebatado de ira, Paul intentó estrangular a Mathilde. Lo llamativo del caso es que la convención social, que regía las prioridades heterosexistas con un criterio sordo, dispuso a Mathilde a perdonar las ofensas de su marido, incluso el atentado contra su vida. Esa disposición fue perdiendo intensidad en el curso de los desencuentros; finalmente se acabó en Bruselas, a donde Verlaine acudió con el pretexto de suicidarse y la esperanza de que la llegada de Mathilde detuviera el disparo. Ella no se presentó. Rimbaud, en cambio, sí.

La temporada en el infierno

Rimbaud abandonó París a principios de 1872, pero no abandonó a Verlaine. Muy pronto volvieron a reunirse fuera de la capital. El camino los llevó a diferentes sitios, Londres entre ellos, donde intentaron sobrevivir a costa de ofrecer lecciones de francés y entablar contacto con los artistas del Soho. Resulta interesante que, a diferencia de sus congéneres, ni Rimbaud ni Verlaine parecían preocupados por ser profetas en su propia tierra. Al contrario, renegaban de Francia, de París sobre todo, por considerar que no quedaba allí nada bueno para ellos. “En Londres, Rimbaud y Verlaine no trataron de ocultar la naturaleza de su amistad y se dice que presumían de ello abiertamente” (Starkie, [1961], 2007: 350). Verlaine, sin embargo, sintió muy pronto nostalgia de su hogar, de su hijo y, sobre todo, de sus privilegios como burgués y *homme de lettres*. Rimbaud, en cambio, “no se sentía capaz de seguir soportando el sentimentalismo de Verlaine,

⁷ Verso de “*Le Poète et la muse*”, del libro *Jadis et naguère*, donde el yo poético también declama: *Seule, ô chambre qui fuis en cônes affligeants, / Seule, tu sais! mais sans doute combien de nuits / De nocce auront dévirginé leurs nuits, depuis!* [Solo, oh habitación que gotea en conos afligidos, / ¡Solo, ya sabes! pero sin dudas ¡cuántas noches /de boda habrán desvirgado sus noches desde entonces!] ([1884], 1962: 374).

su conciencia acomodaticia, sus fáciles lágrimas de arrepentimiento” (*Ib.*: 377) y, agregamos, su actitud de “pesaroso idiota”.

En “Vagabundos”, prosa célebre de las *Iluminaciones*, la voz en primera persona se refiere a una figura a la que llama, indistintamente, “lastimoso hermano”, “satánico doctor” y “pesaroso idiota”. Este compañero “me suponía una mala sombra y una inocencia muy extraña, y añadía razones inquietantes. Yo respondía con burlas” (Rimbaud, [1886], 2016: 49). Finalmente, la primera persona reconoce, “con toda sinceridad de espíritu, [que] me había comprometido a devolverlo a su estado primitivo de hijo del Sol, —y errábamos, alimentados del vino de las cavernas y la galleta del camino, urgido yo por encontrar el sitio y la fórmula” (*Ib.*: 49).

Es fácil aceptar el concierto de representaciones —“simulaciones”, en los términos que más adelante le atribuiremos a Rubén Darío— que Rimbaud construye aquí para Verlaine y para sí mismo. Un juego análogo, por cierto, al que propone en “La virgen loca (o el esposo infernal)”, el primer “Delirio” de *Una temporada en el infierno*, sobre el que nos referiremos extensamente más adelante. Por el momento, nos limitamos a señalar que, en el último caso, una virgen inocente —acaso Verlaine— se deja arrastrar por el oscuro programa del Demonio; en cambio, el “pesaroso idiota” de “Vagabundos” sigue, casi caprichosamente y en contra de su instinto (en contra de las normas), a la voz que quiere verlo convertido en hijo del sol. Esta voz no pertenece ya a un corruptor sino al buscador de una fórmula inhallable: de esa que devolvería a su compañero a un estado que él mismo parece habitar. La voz de “Vagabundos” está más cerca del vidente de la doctrina de Rimbaud. Observamos, además, que el “estado de hijo del Sol” es anterior al orden vigente: al programa de la poesía oficial, al establishment médico-legal, a las nociones opuestas de “homosexual” y “heterosexual”.

Con todo, en Londres “Rimbaud comprendió que tenía que escapar, costara lo que costase. En una ocasión explica cómo preparó a su amigo para la separación definitiva” (Starkie, [1961], 2007: 379). Starkie liga esa explicación al siguiente pasaje de “La virgen loca (o el esposo infernal)”:

Qué divertido te parecerá, cuando ya no esté, esto por lo que has pasado.
Cuando ya no tengas mis brazos bajo tu cuello, ni mi corazón para reposar
en él, ni esta boca sobre tus ojos. Porque será necesario que me vaya, muy

lejos, un día. Porque tengo que ayudar a otros, es mi deber (Rimbaud, [1873], 2013: 51).

Finalmente, quien se va es Verlaine, agobiado por las constantes humillaciones a las que Rimbaud lo somete. Enseguida Rimbaud, presa de la culpa, le escribe para pedirle que vuelva. “Vuelve, no hago otra cosa que llorar. Dime que me reúna contigo y lo haré, dímelo, telegráfame” (Rimbaud [1873], 1972: 270). Verlaine, también arrepentido muy pronto, le responde con el anuncio de su suicidio: “si de aquí a tres días no me he reconciliado con mi mujer, en condiciones perfectas, me salto la tapa de los sesos. [...] ¿Me permites que te abrace mientras estiro la pata?” (Rimbaud [1873], 1972: 271⁸).

Como señalamos anteriormente, Mathilde nunca acudió a Bruselas. El proceso de divorcio estaba ya muy avanzado dado que “a la demandante se le habían hecho revelaciones sobre actos de la más monstruosa inmoralidad” por parte de su marido “con cierto joven, llamado Arthur Rimbaud”. Más aun, “las cartas de Rimbaud a Verlaine proporcionaban, se aseguraba, la prueba definitiva, pero esas misivas no llegaron a utilizarse como prueba contra Verlaine, puesto que la acusación de malos tratos bastó para que se concediera el divorcio” (Starkie, [1961], 2007: 241).

Ante la ausencia de Mathilde, Verlaine acudió nuevamente a Rimbaud. Le comunicó que había descartado la iniciativa del suicidio y que, en cambio, partiría de Bruselas a Madrid, donde pasaría una temporada escribiendo. Quería despedirse de su amigo y Rimbaud accedió al pedido de reunirse con él en Bruselas. Cuando llegó, encontró a Verlaine “en avanzado estado de ebriedad y sumamente excitado. Había vuelto a cambiar de planes; ya no deseaba ir a España sino regresar a Londres con Rimbaud, pero esta vez fue Arthur quien se negó, decidido a volver a París” (*Ib.*: 392). Es entonces cuando acontece el — tristemente célebre— episodio del 10 de julio de 1873. La inauguración de “el drama de Bruselas”.

Verlaine, ciego de ira, cerró con llave la puerta de la habitación, colocó una silla contra la puerta y se sentó en ella. “¡Intenta marcharte”, gritó, “y verás lo que sucederá!”. Acto seguido, sacó el revólver del bolsillo y disparó tres

⁸ La Bibliothèque de la Pléiade reúne las respuestas de Verlaine dentro de las *Œuvres complètes* de Rimbaud, no así dentro de las de su propio remitente.

veces contra su amigo. No se hallaba a más de tres metros de distancia y la primera bala le alcanzó en una muñeca, mientras que las otras dos, muy desviadas, se hundieron en la pared. Después Verlaine, comprendiendo de pronto lo que había hecho, se desmoronó (*Ib.*: 393).

Los tres disparos no rubricaron, sin embargo, la separación. Cuando Verlaine se sosegó, Rimbaud, aun herido, decidió que tomaría el tren a París esa misma tarde. Verlaine lo acompañó a la estación y, entonces, “con una mano metida en el bolsillo donde ocultaba el arma, amenazó a Rimbaud, diciendo que esta vez no fallaría el tiro” (*Ib.*: 393). Por fin, ya desesperado, Rimbaud acudió a la policía y fue inmediatamente hospitalizado. La fiebre lo detuvo en el hospital durante varios días, mientras Verlaine fue acusado de intento de asesinato y trasladado a la Prison des Petits Carmes.

El 19 de julio, cuando salió del hospital, Rimbaud retiró la denuncia contra Verlaine “porque estaba convencido de que todo había sido una equivocación y un accidente” (*Ib.*: 394)⁹. Pero era demasiado tarde. No solo continuó el proceso contra Verlaine, sino que, con ocasión del juicio celebrado el 8 de agosto, “salió a relucir lo que se sabía de las relaciones entre Verlaine y Rimbaud, y también se leyó ante el tribunal el informe médico sobre el estado físico de Verlaine” (*Ib.*: 395). Acerca de ese informe, epítome del establishment médico-legal al que aludimos en el principio de este trabajo, Robb señala que “reveló rasgos de pederastia habitual, tanto activa como pasiva, y, aunque la sexualidad de Verlaine era irrelevante en sentido estricto, parece haber influido en el jurado” ([2003], 2012: 44). Verlaine fue condenado a dos años de prisión; al año siguiente, Mathile Mauté de Fleurville obtuvo la confirmación del divorcio.

Avergonzado y herido, Rimbaud regresó a la casa materna en Charleville-Mézières, localidad del Gran Este de Francia. Con el apoyo de su madre, Vitalie Cuif, logró concluir *Una temporada en el infierno*. Según Starkie, cuando la madre leyó el borrador, le preguntó a Rimbaud qué quería decir todo eso. Él habría respondido: “Significa exactamente lo que dice, literalmente y punto por punto” ([1961], 2007: 397). Ese mismo año, *Una temporada en el infierno* tuvo su primera aparición en Bruselas, la ciudad del drama.

⁹ Starkie ([1961], 2007) se basa en los documentos publicados por Jules Mouquet en *Rimbaud raconté par Verlaine*, 1931, pp. 149-163.

Aspectos de simulación

Rimbaud y Verlaine tendrían un último encuentro en Alemania, en 1875. Es probable que, en esa ocasión, Arthur le haya entregado a su viejo amigo el manuscrito de las *Iluminaciones*. En realidad, en una carta a Delahaye del 1º de mayo de 1875, Verlaine explica que Rimbaud “le había pedido dos meses antes [...] que enviara a Germain Nouveau todos sus poemas en prosa para que pudiera negociar su publicación” (*Ib.*: 281). No resulta claro si Rimbaud le entregó esos poemas en Alemania o si sabía que ya estaban en posesión de Verlaine desde antes. Lo cierto es que no volverían a verse después de ese encuentro.

El rastro de Rimbaud se termina diluyendo en el trajín de sus viajes. Su figura perdura, no obstante, en la memoria de Verlaine: el “*enfant terrible*” es incluido entre *Los poetas malditos* del ensayo publicado en 1884. Verlaine no recuerda a un amante sino a un “loco poeta”, en cuya pose “desaparecía” el “poeta correcto, en el sentido un poco especial del vocablo” (Verlaine, [1884] 2017: 36). El ensayo, aislado tanto del archivo como del entramado de noticias que condiciona su lectura, da la sensación de que al autor le exaspera que Rimbaud no tenga la “pose de poeta” [las comillas son nuestras] que él mismo se esforzó por recuperar ya en prisión, tan pronto como concluyeron los penosos eventos de 1873. También da cuenta de hasta qué punto Verlaine fue una víctima de la convención heterosexista —en un plano más amplio, de hasta qué punto nos rige la heteronormatividad aun cuando la hemos rechazado eventualmente.

A los hechos se les opone otra negación esmerada. En su reseña acerca del “piadoso y definitivo libro” de Edmond Lepelletier sobre Verlaine, escribe Rubén Darío ([1896] 1950):

Los amigos de asuntos tortuosos se encontrarán desilusionados al ver que lo referente a la famosa cuestión Rimbaud se precisa con documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación (718).

¿A qué aspectos de simulación se refiere Darío? Es probable que cuente entre ellos al concierto de figuras de “La virgen loca (o el esposo infernal)”, prosa célebre de *Una temporada en el infierno* ya mencionada por nosotros. La voz en

primera persona presenta aquí a su “compañero de infierno”, en cuyas locuciones, presentadas en modalidad de discurso directo, se refiere a sí mismo en femenino —una “virgen loca”— mientras narra sus desventuras en compañía de un “esposo infernal”. *Ecoutons la confession d’un compagnon d’enfer*: “O divin Epoux, mon Seigneur, ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes. Je suis perdue. Je suis soûle. Je suis impure. Quelle vie!” [Escuchemos la confesión de un compañero de infierno: “Oh divino Esposo, Señor mío, no rehúses la confesión de la más triste de tus servidoras. Estoy perdida. Estoy borracha. Estoy impura. ¡Qué vida!] ([1873] 2013: 46).

En algunos pasajes, el “esposo infernal” es también presentado como “un niño” y como “el Demonio”:

Él era casi un niño... Sus delicadezas misteriosas me sedujeron. Olvidé todo mi humano deber por servirlo. ¡Qué vida! La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo. Voy donde él va, es necesario. Y a menudo se encoleriza conmigo, conmigo, pobre alma. ¡El Demonio! (Rimbaud, ([1873] 2013: 47).

Consideramos que Rimbaud proyecta en “La virgen loca” los avatares atribuidos a él mismo —el niño, el demonio— para potenciar la relación entre los personajes del poema y la pareja que componía con Verlaine. Si estamos en lo cierto, más que reconocer su responsabilidad en la desventura del compañero, lo que hace es desbaratar la pose de inocencia que Verlaine construiría en el contexto extraliterario y demostrar la dimensión del deseo que en verdad motivó sus acciones. “Muchas noches, su demonio me poseía, nos revolcábamos, ¡yo luchaba con él!”, cuenta la virgen (*Ib.*: 49).

Al mismo tiempo, el Demonio confiesa: “No amo a las mujeres. Hay que reinventar el amor” (*Ib.*: 49). Por supuesto, esto se lo dice a la virgen del poema, es decir, a un personaje femenino. La nota discordante sigue siendo el hecho de que esa virgen nos fue presentada en el comienzo como el “compañero de infierno” del narrador. Si Rimbaud estuviera representado por el Demonio, podríamos reconocer no solo un desprecio hacia la convención heterosexual sino también un programa *díscolo*, *queer* en nuestros términos, para “reinventar el amor”, coincidente, por cierto, con lo que ya había propuesto en sus *Cartas del vidente* al figurarse “todas las formas de amor” (1871, s /n). En principio, a la luz

de lo que el esposo infernal expresa, el amor reinventado debe eludir los principios materiales y dogmáticos que rigen la institución del matrimonio (y que habían ordenado, de hecho, el enlace de Verlaine y Mathilde Mauté de Fleurville). Se trataría de un amor primitivo¹⁰, un amor rabioso y criminal, un amor que no puede decir su nombre porque no lo tiene en el estrecho mundo de la moral burguesa.

Ahora bien, de regreso a las definiciones de Darío,

llama la atención que, tanto en Martí como en Darío, no se evite la cuestión de la homosexualidad sino, precisamente, que se la plantee; que aparezca, de hecho, como inevitable. Una vez que se la nombra, sin embargo, se la desmiente enérgicamente, considerándola calumnia en lo que respecta a sus mentores —Verlaine, Whitman y Wilde, en este caso, pero también otros precursores europeos— (Molloy, 2012: 35).

Es igualmente interesante que la pose o los “aspectos de simulación” estén ligados a la figura de Rimbaud, y no a la de Verlaine. Para la recepción modernista, en el discurso de la virgen loca no puede hallarse un vestigio del archivo sino un acto de simulación con el que Rimbaud —el corruptor— con “perspicacia y malicia” hace posar al gran poeta francés. La posibilidad de que Verlaine sea homosexual, siquiera la de que haya tenido una relación homosexual en el marco de los experimentos propuestos por Rimbaud, se niega con tanta contundencia que el pánico homosexual del Modernismo queda más expuesto que si se señalase a sí mismo. Pero, ¿es posible “hacer posar” a otro? En las consideraciones de Darío pareciera admitirse que sí. No obstante, en el sentido en que la entiende Molloy, la pose debería ser una construcción del *poseur* mismo.

¡Pánico homosexual!

Molloy (2012) afirma que “uno de los resultados del pánico homosexual finisecular fue la casi total supresión del cuerpo masculino de la literatura latinoamericana”. Encontramos en su afirmación una clave de lectura para la cuestión Rimbaud-Verlaine. ¿Cuán exhibido está el cuerpo masculino en las menciones a estos autores? En todo caso, ¿la exhibición está alineada con el

¹⁰ Recordemos que, en el fragmento “Vagabundos” de las *Iluminaciones*, la voz en primera persona dice que se había comprometido a devolver a su compañero “a su estado primitivo de hijo del Sol” ([1886] 2016, p. 49).

intento de potenciar la visibilidad de una pose determinada? Destacamos la presunción de que

exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca. [...] Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso (Molloy, 2012: 44).

No obstante, afirmamos que, en ocasiones, la pose no es manejada por el *poseur* mismo. Nos resulta interesante el modo en que se intenta “hacer posar” al otro para demostrar la validez de un programa propio. Más aún, al forzar — “exhibir acrecentadamente”— una pose determinada, se debe reparar en el cuerpo del otro, reponer sus detalles de forma tal que ese cuerpo pueda ser leído casi unívocamente. Antes de rechazar las referencias a la homosexualidad de Verlaine como “una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el *‘pan-muflisme’*”, Rubén Darío se detiene en una descripción emasculada del poeta:

Su nariz pequeña se dilata a cada momento para aspirar con delicia el humo del cigarro. Sus labios gruesos que se entreabren para recitar con amor las estrofas de Villon o para maldecir contra los poemas de Ronsard, conservan siempre su mueca original, en donde el vicio y la bondad se mezclan para formar la expresión de la sonrisa. Sólo su barba rubia de cosaco, había crecido un poco y se había encanecido mucho [...]. No era éste en ese tiempo el viejo gastado y débil que uno pudiera imaginarse, antes bien, “un viejo robusto” (Darío, [1896] 2011: 83).

La reposición hiperbólica que Darío hace del cuerpo Verlaine no es casual. Se da en un contexto en el que la pederastía se asociaba, en América Latina, con un ejercicio “pasivo” de la homosexualidad; es decir, con un tipo de cuerpo culturalmente feminizado. Molloy repara en “la notable inestabilidad del término ‘pederasta’, la facilidad con la cual es metaforizado o fusionado con otros tipos

amenazadores. Los pederastas (en el libro de Batiz¹¹ siempre ‘pederastas pasivos’) pasan a ser sinónimo de personajes indeseables y más bien ‘activos’: proxenetes, ladrones, informantes”. En este tipo ingresaría Rimbaud, cuya descripción física se contrapone con la de Verlaine y cuyas conductas, en relación casi análoga con sus “despeinados cabellos” y sus “ojos de un azul pálido inquietante”, trascienden como problemáticas.

En *Los poetas malditos*, es Verlaine mismo quien describe a Rimbaud como “un niño de dieciséis o diecisiete años, [f]ísicamente era alto, bien conformado, casi atlético; su rostro tenía el óvalo del de un ángel desterrado; los despeinados cabellos eran de un color castaño claro y los ojos de un azul pálido inquietante” ([1884] 2017: 19). Esa misma descripción es traída a colación por Stéphane Mallarmé en su carta dirigida a Harrison Rhodes en abril de 1896. Mallarmé vio a Arthur Rimbaud solo una vez, en 1872, en una de las cenas de “*Les Vilains Bonshommes*” a la que el joven Arthur había acudido bajo el ala de Verlaine. Mallarmé describe a Rimbaud con los siguientes términos:

Con un yo no sé qué orgullosamente, o malvadamente, venido de muchacha de pueblo, agregó, de oficio lavandera, en razón de sus grandes manos, enrojecidas de sabañones por el cambio del calor al frío. Manos que hubieran indicado oficios más terribles, correspondientes a un muchacho. Supe que ellas habían escrito bellos versos, no publicados. La boca, con un surco malhumorado y socarrón, no recitó ninguno ([1897] 2022: s/n).

Nos resulta evidente que Rimbaud se aproxima, en la imaginación de sus primeros lectores, a la convención que Batiz propone para imaginar a los pederastas de Buenos Aires. Esa imagen es reforzada por el mismo Verlaine en *Los poetas malditos*. Es interesante observar cuál es el rol que Verlaine intentó ocupar al escribir estos ensayos publicados, originalmente, en la revista *Lutèce*. De acuerdo con Brisette ([2008], 2013, s/n), la suscripción de un poeta al “mito de consumo” concede una cierta legitimidad, posible “a costa del trabajo adecuado sobre el discurso por parte del escritor (*o de un posible amigo*, biógrafo, editor, lector, etc.), por la asociación implicada entre grandeza y sufrimiento (real

¹¹ Adolfo Batiz fue un policía con rango de subcomisario. Escribió *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, texto al que Molloy se remite con frecuencia para pensar en la construcción del género en las ciudades latinoamericanas.

o supuesta, cualquier “vida” de un escritor que pueda prestarse a una remodelación biográfica)” (s /n; las cursivas son nuestras). En efecto, Verlaine propone “una remodelación biográfica” para los poetas por él promocionados. Por supuesto, en el caso de Rimbaud, esa “remodelación” se construye sobre la base de un olvido flagrante: el de la naturaleza de la relación que los unió.

El fantasma de Rimbaud

Como ya hemos mencionado, en *Los poetas malditos* Verlaine refuerza la leyenda del “*enfant terrible*”, oponiendo a las decisiones de Rimbaud aquellas que debiera tomar un “poeta correcto”. No hace ninguna referencia al drama de Bruselas y critica, con fallida cordialidad, el peregrinaje iniciado por Rimbaud tras los sucesos de 1873. “Muchas composiciones de primer orden han estado en nuestras manos, mas un avieso azar y un torbellino de viajes un tanto accidentados han hecho que las perdamos”, repone Verlaine ([1884] 2017: 34). Mientras critica a Rimbaud veladamente, expone con énfasis el valor de su propia labor ensayística, en la que se define, para él mismo, su rol de rescatista de un “tesoro olvidado por su poseedor más frívolo”. Observemos:

Si le hubiéramos consultado a [Rimbaud] (sébase que ignoramos su dirección, inmensamente vaga, además) probablemente nos hubiera desaconsejado de emprender esta tarea por lo que a él le atañe. ¡Así, se maldijo a sí mismo este Poeta Maldito! Pero la amistad y la devoción literarias que siempre le otorgaremos nos han dictado estas líneas induciéndonos a indiscreción. ¡Peor para él! Tanto mejor —¿no es cierto?— para vosotros. Del tesoro olvidado por su poseedor más que frívolo, no se habrá perdido todo, y si es que cometemos en ello un crimen, entonces *felix culpa!* (2017: 35).

Esta operación no es fortuita. Brisette ([2008], 2013), en línea con Paul Bénichou, repone que “el escritor de los años 1750-1830 pudo reemplazar al sacerdote como autoridad espiritualidad” y que “debía, para hacer esto, constituirse en una línea de mártires que da testimonio del valor de la causa defendida” (s /n). Si bien Verlaine construye su “línea de mártires” en 1884 — luego de haber sido él mismo mártir del sistema médico-legal heterosexista, aunque sobre eso no formula ni una sentencia—, nos resulta evidente su

intención de posicionarse —de posar— como una “autoridad espiritual”. Se trata de Verlaine reivindicando su lugar como *homme de lettres* y señalando a los que son bienvenidos junto a él en esa cima imaginaria. Que lo incluya a Rimbaud pese a todo no puede ser visto como un gesto noble de su parte. La inclusión tiene un tono aleccionador que marca entre ellos una distancia ética y un desconcierto de poses.

Verlaine hace una exaltación de la poesía francesa en contraste con el “cobarde internacionalismo” ([1884] 2017: 25) que detecta en su tiempo. Parece olvidarse por completo de su experiencia en Londres y de la disposición al peregrinaje expresada por él mismo en Bruselas, antes del drama. Y, si bien considera que la poesía de Rimbaud es un “magnífico testimonio de la Inteligencia, prueba arrogante y francesa, muy francesa” (*Ib.*: 25), a lo largo del ensayo valora negativamente la inusual inestabilidad del “*enfant terrible*”, una circunstancia que luego podrá ser leída como desterritorialización, en el sentido que aparece en *Mil mesetas* (1980). Como se sabe, G. Deleuze y F. Guattari conciben este término con un sentido mayormente positivo: el de la “línea de fuga” como movimiento de salida de una antigua territorialidad y momento de construcción de un territorio nuevo.

En la época de *Los poetas malditos*, no obstante, tanto en América como en Europa el *fin de siècle* imponía un contexto en el que,

[c]ondenado al closet de la no-nacionalidad, el extranjero fue construido como un otro enfermo, perverso y en última instancia amenazante. [E]l discurso hegemónico del nacionalismo decimonónico pervierte, y en particular emascula, al inmigrante masculino. Se le asigna una suerte de afeminamiento performativo que, según el peligro que significa, va de lo simplemente grotesco a lo social y moralmente amenazador (Molloy, 2012: 34).

Se trata de un contexto en el que se sostenía la imbricación entre homofobia y xenofobia, “la insistencia en adjudicar la perversión al ‘afuera’, [una noción] elaborada y perfeccionada, como es de suponer, en ateneos exclusivamente masculinos, en general congregados alrededor de una figura mayor” (*Ib.*: 34).

Rimbaud no era extranjero. Tampoco era *de París*; como ya mencionamos, venía de Charleville-Mézières, una localidad desde la cual podía llegar a pie a la

capital tras seis días de camino. El tratamiento que Verlaine hace de su figura abreva en esa procedencia provincial y en su “incorrecta” disposición al peregrinaje —olvidándose, por cierto, del peregrinaje iniciado conjuntamente a principios de 1872—. Al persistir en desubicarlo, al afirmar que “ignoramos su dirección” —nosotros, los poetas *de París*—, Verlaine añade al fantasma de Rimbaud una nota de exotismo y extranjería, y habilita, con esa operación, una nueva pose. En pocas palabras, la poesía de Rimbaud, por lo menos esa de la que Verlaine da cuenta, es un buen ejemplo de poesía francesa, pero Rimbaud mismo no es un buen ejemplo de poeta francés.

Fortalecida la imagen del peregrino y habida cuenta de que el paradero de Rimbaud, aun desconocido, no puede encontrarse en el territorio francés, el “*enfant terrible*” es puesto nuevamente bajo sospecha, esta vez por parte de su compañero. Diez años después del drama de Bruselas, Verlaine le construye a su amante una pose antinacional y antimasculina; lo arroja a sus lectores para que sea nuevamente inculcado por los cargos que pesaron sobre él mismo.

A la postre, consideramos que esta operación tiene un doble efecto: por un lado, exonera a Verlaine, quien ahora limpia su imagen desde el lugar de los acusadores, de cualquier imputación de sodomía, a la vez que profundiza la enajenación de Rimbaud *in absentia*, impidiéndole reaccionar contra la pose impuesta. Pero Verlaine no queda libre de la sospecha. Tal es así que, hasta hoy, su fantasma se confunde con los del “lastimoso hermano” y la “virgen loca”.

Referencias bibliográficas

- Brisette, Pascal Brisette. “Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire”, *CONTEXTES* [En línea], consultado el 19 de octubre de 2022. URL: <http://contextes.revues.org/1392>
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- . *Obras completas 2*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Lawlor, Clark. *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Mallarmé, Stéphane. “Carta al señor Harrison Rhodes”, *Divagations* (1897) [En línea], consultado el 19 de octubre de 2022. URL: <https://www.mundoflaneur.com/rimbaud-por-mallarme/>
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Rimbaud, Jean-Arthur. “Cartas del vidente” (1871). [En línea], consultado el 19 de octubre de 2022. URL: <https://lamaquinadeltiempo.com/online/rimbaud05/>
- . *Euvres completes*. París: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- . *Iluminaciones*. Buenos Aires: Colihue, 2016.
- . *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Gárgola, 2013.
- Robb, Graham. *Extraños. Amores homosexuales en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Verlaine, Paul. *Euvres completes*. París: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- . *Los poetas malditos*. Madrid: Editorial Eneida, 2017.