Pies/Palomas: Casal, Vielé-Griffin, Valéry, Pemán

Tal vez, uno de los momentos más hermosos de *L'Ame et la Danse* (1921) de Paul Valéry sea la descripción que “Phèdre” hace de los pies de la bailarina en acción: “Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes!...Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain!”¹

La paloma, ya desde, por lo menos, el *Cantar de los cantares*, ha servido a los poetas para aludir, de una manera u otra, a la mujer, con evidentes connotaciones eróticas. La imagen de Valéry se aparta de lo manido: los pies *como* palomas parece ciertamente un precioso hallazgo poético.

El objeto de la presente nota es poner en duda la “originalidad” de Valéry en este punto.

Un olvidado, injustamente olvidado poeta francés, de origen estado-unidense, Francis Vielé-Griffin, había empleado la analogía antes que Valéry:

Et, sur le seuil,
Tes petits pieds chaussés d'argent
Posaient comme deux colombes.²

No hay duda de que Valéry conoció a, y mantuvo relaciones amistosas con, Vielé-Griffin, a quien dedicó uno de sus primeros poemas, “‘Eté’” (1896)³ ¿Se inspiró Valéry en los versos de su

¹ Paul Valéry, *Oeuvres*, (París: Ed. La Pléiade, vol. II, 1966), p. 160.

² Francis Vielé-Griffin, “Sainte Agnès,” en *L'Amour sacré* (1903). Se cita de F.V.-G., *Oeuvres*, (París: Mercure de France, Vol. III, 1927), p. 175. Vielé-Griffin, a finales y principios de siglo, fue tenido como uno de los mejores poetas franceses y, junto con Henri de Régnier, como el gran impulsador de la tendencia simbolista, defensor y practicante del verso libre. Su delicado libro *La Partenza* (1899) es, ciertamente, hermosísimo.

³ P.V., ed. citada, vol. I (París, 1962), pp. 85-86. *Vid.*, en este mismo volumen, la “Introduction biographique”, en la que, con frecuencia, aparecen unidos los nombres de los dos poetas. La voz “paloma” no figura en “List des mots-clés de la poésie” de Valéry: Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de P.V.* (París, 1953), p. 158.

amigo? Nadie lo ha indicado, hasta la fecha, salvo error, ni siquiera el Barón de Cours, en su obra sobre Vielé-Griffin, dedicada, por cierto, al autor de *Le cimetière marin*.⁴ La posibilidad de tal inspiración existe. Esos “pieds chaussés d’argent” bien podrían ser los de una bailarina.

¿Es, pues, la imagen de Vielé-Griffin? Se responde negativamente.

En principio, el “inventor” de ella resulta ser el poeta cubano Julián del Casal (1863-1893), el cual la empleó en un soneto, precisamente, a una bailarina. Se transcribe la composición completa:

Una maja

Muerden su pelo negro, sedoso y rizo,
los dientes nacarados de alta peineta
y surge de sus dedos la castañeta
cual mariposa negra de entre el granizo.

Pañolón de Manila, fondo pajizo,
que a su talle ondulante firme sujeta,
echa reflejos de ámbar, rosa y violeta,
moldeando de sus carnes todo el hechizo.

Cual tímidas palomas por el follaje,
asoman sus chapines bajo su traje,
hecho de blondas negras y verde raso,
y al choque de las copas de manzanilla
riman con los tacones la seguidilla
perfumes enervantes dejando al paso.⁵

Según los críticos de Casal, éste fue influído en su manera poética por los parnasianos franceses, desde Baudelaire a José-María de Hérédia.⁶ Hemos examinado la obra de los par-

⁴ Jean de Cours, *Francis Vielé-Griffin. Son Oeuvre. Sa Pensée. Son Art* (Paris, 1930).

⁵ Julián del Casal, “Cromos españoles”, en *Nieve* (1892). G. Brotherson pone en duda la existencia de esta edición, y sugiere como primera la publicada en México, 1893 (en su antología *Spanish American Modernista Poets*, Oxford, 1968, p. 49). Quien escribe no ha visto ninguna de esas dos ediciones, sin embargo la fecha de 1892 debe ser correcta, ya que Salvador Rueda escribió un ensayo sobre *Nieve* fechado el 25 de junio de 1892 (*Vid.* Donald F. Fogelquist, *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid, 1968, p. 273). Aquí se cita de Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) (Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1961), p.67.

⁶ *Vid.*, además de las obras mencionadas, Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, 2a ed. (México, 1962), pp. 115-134. Como parnasiano tiene a Casal Rufino Blanco Fombona: “Casal no sugiere. Pinta, esculpe, como los parnasianos” (*El Modernismo y los poetas modernistas*, Madrid: Mundo Latino, 1929, p. 97). El soneto de Casal tiene varios puntos de contacto con la obra de Salvador Rueda—a quien Casal conoció durante su breve estancia en España, en 1888—especialmente con el poema de Rueda “El tablado flamenco” (*En Tropel*, 1892). El dodecasílabo de seguidilla empleado por Casal en su soneto lo había popularizado Rueda, quien pudo haberlo “aprendido” de Zorrilla. A esas influencias debería añadirse la inevitable de Gustavo Adolfo Bécquer.

nasianos (y simbolistas) más importantes, sin encontrar la imagen en cuestión. Lo más aproximado a ella se da en los siguientes versos de Gautier:

Glissant de l'épaule à la hanche,
La chemise aux plis nonchalants,
Comme une tourterelle blanche
Vint s'abattre sur ses pieds blancs.⁷

Otra posible referencia, sobre todo en cuanto al diálogo de Valéry, se encontraría, acaso, en las siguientes frases de Mallarmé:

La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche: à qui scrute la représentation de *Deux Pigeons* apparaît par la vertu du sujet, cela, une obligatoire suite des motifs fondamentaux du Ballet. L'effort d'imagination pour trouver ces similitudes ne s'annonce pas ardu (...) *Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre* deux ou plusieurs, par paire, sur un toit, ainsi que la mer (...) Tant peu à peu les allures du couple acceptent de l'influence du pigeonnier becquètement ou sursauts, pâmoisons, que se voit cet envahissement d'aérienne lascivité sur lui glisser, avec de ressemblances éperdues.⁸

El texto de Mallarmé es significativo, en primer lugar, por implicar la necesidad de un esfuerzo de la imaginación para desarrollar nuevas similitudes del postulado inicial, "La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux", etc., y en segundo lugar, por la alusión al carácter "lascivo" de los *Deux Pigeons*.

Sea como sea, pocas dudas pueden caber de que Julián del Casal fue quien primero empleó la imagen bajo consideración. Su soneto es excelente muestra del poder del poeta cubano para crear imágenes. El primer cuarteto contiene dos, ciertamente inéditas. La peineta "mordiendo" en el pelo de la maja, y la castañeta como "mariposa", negra, en contraste con la blancura del

⁷ Théophile Gautier, "Le Poème de la femme," en *Emaux et camées* (1852). Esos versos podrían haber sido "inspirados" por los siguientes de Théodore de Banville, dedicados "A Vénus de Milo": "Et vous savez si bien ces amours éperdus / Que si vous retrouviez un jour vos bras perdus / Et qu'à vos pieds tombât votre blanche tunique, / Nos froideurs pâmeraient dans un combat unique," etc. El poema lleva fecha de 1842 y pertenece al libro *Les Cariatides* (1839-1842). Debe considerarse significativo que Marie-Josèphe Faurie, que tantas páginas dedica a la obra de Casal en su *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* (París, 1966), no mencione para nada el soneto bajo estudio.

⁸ Stéphane Mallarmé, "Ballets" (1886), de *Crayonné au théâtre*, en *Oeuvres complètes* (París: Ed. La Pléiade, 1965), pp. 304-305. Es de notar que Valéry tuvo en gran estima los escritos de Mallarmé sobre la danza, *vid.* su carta a Louis Séchan (agosto, 1930), reproducida en *Oeuvres*, Vol. II, pp. 1406-1407: "j'estimais, --et je l'estime encore,--que Mallarmé avait épuisé le sujet en tant qu'il appartient à la littérature." Un primer paso hacia la analogía "pies/palomas" en la obra de Valéry podría encontrarse en su poema "Episode" (1892), que empieza: "Un soir favorisé de colombes sublimes, / La pucelle doucement se peigne au soleil," y concluye: "Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau / Ivre d'ombre..." (I, pp. 83-84).

granizo; silenciosa, en contraste con el ruido del granizo que sugiere, claro está, el repiqueteo de la castañuela.⁹

Preciso es notar que la composición de Casal posee un claro expresionismo erótico; es decir, el sugerido por “tímidas palomas” se integra en la estructura total del soneto: “morder”, “talle ondulante”, “de sus carnes el hechizo”, “perfumes enervantes”. Es este valor sugeridor de los versos de Casal lo que, quizá, lo aleja de buena parte de la obra parnasiana, aproximándolo a la de los simbolistas. En este caso concreto, la “aérienne lascivité de que escribe Mallarmé es evidente en el poema de Casal, mientras que está ausente en los de Vielé-Griffin y Valéry.

¿Conocieron estos poetas el soneto de Casal? Difícil es decidir la cuestión en un sentido u otro. Casal fue amigo de Rubén Darío, a quien encontró en La Habana, en 1892; ambos poetas mantuvieron correspondencia hasta la muerte de Casal. Rubén Darío pasó bastante tiempo en París, y tuvo relaciones amistosas con la mayoría de los poetas franceses de la época; en 1912, Paul Fort presidió el banquete que esos poetas ofrecieron a Rubén Darío; entre los organizadores del mismo figuró Vielé-Griffin.¹⁰ Posible resulta que Rubén hiciera conocer la obra de Casal en Francia. En todo caso, es seguro que Verlaine leyó el libro *Nieve*; su opinión de los poemas de Casal se publicó en *La Habana Elegante* pocos meses después de la aparición de *Nieve*. Verlaine señala, como dignos de la mayor atención, precisamente, los sonetos dedicados a los “Cuadros de Moreau” y los tres de “Cromos españoles,” uno de los cuales es “Una maja”.¹¹

No parece, pues, muy descabellado suponer que, de una manera u otra, la obra de Casal pudo ser conocida por Vielé-Griffin, y que éste hiciera uso de la imagen “pies/palomas” para su “Sainte Agnès”; de este poema bien pudo haber pasado al diálogo de Valéry.

La imagen creada por el poeta cubano ha llegado, a través de Valéry, a la poesía española contemporánea, en un bonito soneto de José María Pemán:

Homenaje a Antonia Mercé

“La Argentina”

Paul Valéry: *La Danza*

Su cuerpo de cristal es como un prisma
roto, al danzar, en siete colorines,
mientras que con sus brazos de jazmines
se hace un arco triunfal para ella misma.

⁹ Aquí es factible, quizá, ver la influencia de Gautier, tan aficionado a ese tipo de contraste colorista: “drap noir”--“blanc squelette”, “sur fond noir, en couleur blanche” (“Bûchers et tombeaux”); “Le ciel est noir, la terre est blanche” (“Noel”), en *Emaux et camées*. El poema de Gautier “Inés de las Sierras” (“A la Petra Camara”), *ibid.*, también puede ser tenido en cuenta en relación con el de Casal, si bien hay que señalar el superior poder de síntesis del segundo sobre el primero.

¹⁰ Vid. *Vers et Prose*, t. XXXI, octubre-diciembre, 1912; también, Paul Fort, *Mes Mémoires* (París, 1944), pp. 79-93.

¹¹ La reseña de Verlaine es reproducida por Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 124.

Los pies de plata, rápidos, estrellan
el tapiz con su ritmo soberano,
y como dos palomas por un grano,
por un punto del suelo se querellan.

Luego, soplo de risas y de raso,
estrella, viento y flor, ágil, se lanza
con un salto sin ritmo hacia el acaso.

Y al fin, como en gesto de añoranza,
cierra los ojos y detiene el paso,
hecha ya carne, en su quietud, la Danza.¹²

No es imposible que la analogía “pies/palomas” fuera inventada independientemente por esos poetas (no, claro está, en el caso de Pemán, que la toma de Valéry), pero no es posible dudar que el primero que la “inventó” fue Julián del Casal. Este la creó para una maja española, Pemán, después de que la imagen pasara por los pies de una santa y los de una bailarina clásica, la ha devuelto, sin darse cuenta, a su origen. ¿Se ha cerrado el círculo?

University College, Cardiff, England

J.M. AGUIRRE

¹² José María Pemán (1898-); se cita de *Las musas y las horas (Antología poética)*, Madrid, 1945). El homenaje a “La Argentina” tiene que ver, desde luego, con la obra de Valéry, quien en su “Philosophie de la Danse” (1936) menciona a “Mme Argentina” (I, p. 1403).