



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Laforgue, cien años después

Autor: Barón, Emilio

Forma sugerida de citar: Barón, E. (1990). Laforgue, cien años después. *Cuadernos Americanos*, 1(19), 50-82.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año IV, núm. 19, (enero-febrero de 1990).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by/nc/nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LAFORGUE, CIEN AÑOS DESPUES

Por Emilio BARÓN
QUEEN'S UNIVERSITY, CANADA

A Timothy J. Reiss

I. "Ah! que la Vie est quotidienne"

TRANSCURRIDOS CIEN AÑOS desde su muerte, la obra de Jules Laforgue (1860-1887) nos parece hoy, en cuanto a su magnitud literaria, comparable a la de los más ilustres herederos de Baudelaire: Mallarmé y Rimbaud (venerados, sin desmayo alguno, por la crítica), Verlaine (con sus alzas y bajas en el mercado de valores poéticos), Lautréamont (elevado por los surrealistas al primer rango), y Corbière, quien recientemente logró por fin el acceso al Parnaso de Gallimard —la *Bibliothèque de la Pléiade*— junto a los demás poetas mencionados.¹

Curiosa la historia de la fortuna literaria de Laforgue: poeta más conocido y apreciado fuera de su país que en éste. Los autores de la segunda generación modernista en Hispanoamérica (Lugones,

¹ Julio Laforgue (así reza en su partida de bautismo el nombre del poeta, en español) nace en Montevideo (1860) de padres franceses; vive luego en Tarbes (1866-1876); en París (1876-1881), en Berlín (1881-1886) como lector de la emperatriz Augusta; y, de nuevo, en París, ya casado con Leah Lee, donde muere, víctima de la tuberculosis, el 20 de agosto de 1887. (Para su biografía pueden consultarse los libros de Mary-Jeanne Durry (*J.L.*, Seghers, 1952) y A. Seluja Celín (*El montevideano J.L.*, Montevideo, 1964).

Las siglas utilizadas en este artículo corresponden a las siguientes obras: Pia: *Poésies complètes* de J. L., ed. de Pascal Pia, Paris, *Le livre de poche*, 1970; DV: *Dernier vers* (en el volumen de Pia); MP: *Mélanges posthumes* de J. L., tomo III de las *Oeuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1903; LA: *Lettres à un ami* de J. L., ed. de G. Jean-Aubry, Mercure de France, 1941; FV: *Feuilles volantes* de J. L., ed. de D. Grojnowski, Paris, Le Sycamore, 1981.

Güiraldes, Estrada) lo leen y lo imitan ya a comienzos del este siglo. *El Lunario sentimental* (1909) procede, en su técnica y en sus innovaciones formales —el uso de la rima, por ejemplo—, directamente de *L'Imitation de Nôtre-Dame la Lune*. El posmodernista mexicano Ramón López Velarde, hermano espiritual del poeta francés, también está en deuda con él.² Octavio Paz subraya cómo Laforgue enseñó a Velarde el secreto de la fusión entre el lenguaje prosaico y la imagen poética: "No la oposición entre vida cotidiana y poesía sino su mezcla". Laforgue le enseñó también a separarse de sí mismo, a verse sin complicidad, a contemplarse "en el espejo convexo de la ironía".³

De 1909 es igualmente la primera edición de *El mal poema*, de Manuel Machado, libro que revela cierta afinidad espiritual y una misma vocación experimentadora aplicada al lenguaje poético, entre el poeta español y Laforgue, a quien el primero había leído. Los libros iniciales de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez presentan asimismo ecos de la lectura de Laforgue, cierta sentimentalidad despojada, eso sí, de la ironía corrosiva propia del poeta francés. Este será leído también por Vicente Risco y el grupo gallego "Nos", y dejará su impronta en *Imagen* (1922) de Gerardo Diego.⁴ Modernistas y vanguardistas leyeron pues a Laforgue, y algunos lo imitaron.

En el mundo anglosajón, dos figuras capitales de nuestro siglo, Pound y Eliot, proclamaron la importancia revolucionaria de la poesía de Laforgue. El primero de ellos lo incluye en su *ABC of Reading* (1934), restringidísima lista de aquellos autores que, sin distinción de época ni de lengua, han añadido algo nuevo —una técnica, un modo de decir— al lenguaje poético. En dicha lista figuran también Corbière y Rimbaud; no así Baudelaire ni Mallarmé. En cuanto a Eliot, sabido es que su formación de artista se realiza a la sombra de Laforgue, y que toda su obra hasta *The Waste Land* —el joven Eliot— lleva su marca: "Así como el poeta moderno que influyó

² Indirectamente, a través de Lugones: el nombre de Laforgue no aparece en ninguno de los muchos textos en prosa de López Velarde.

³ *Cuadrivio*, México, J. Mortiz, 1965, pp. 74-75.

⁴ Cf. J. C. Mainer, *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 118 y p. 227. Otro modernista, recientemente desempolvado, F. Fortún, nos dejó un breve y agudo ensayo sobre Laforgue (publicado por Bonet en *Fin de Siglo*, núm. 7-8, 1985).

en mí no fue Baudelaire sino Jules Laforgue. . .” escribe el propio Eliot al final de sus días.⁵

Junto a estos nombres —Lugones, López Velarde, M. Machado, Pound y Eliot—, ¿qué poeta francés puede declararse heredero de Laforgue? Y, sin embargo, a su muerte, Laforgue no era un desconocido. En julio de 1887, un mes antes de la misma, escribe el poeta a su hermana Marie: “Ce serait trop long à détailler, mais sache d’un mot que j’ai le droit d’être fier; il n’y a pas un littérateur de ma génération à qui on promette un pareil avenir” (MP, 329).

Fuera del círculo de sus amigos —Bourget, Khan, Charles Henry, Fénéon y algún otro—, Verlaine, Mallarmé y Huysmans habían leído y elogiado la poesía de Laforgue. El último de ellos declaraba en 1891: “Quant aux Symbolistes, ne m’en parlez plus: ils ne soufflent plus un mot de celui d’entre eux qui avait le plus de talent, et qui est mort, c’est Jules Laforgue”.⁶ Sin embargo, ni la labor divulgadora de los primeros, ni los comentarios favorables de los segundos, consiguieron para Laforgue un puesto comparable al de Rimbaud en la historia de la literatura francesa. Las dos ediciones de sus obras completas realizadas por “Le Mercure de France” (la primera en 1902-1903, en tres vols.; la segunda en 1922, en cinco vols.; luego, seis) tampoco lograron para su autor este reconocimiento. En 1929, Paul Valéry recorre la poesía francesa del siglo XIX sin siquiera mencionarlo, limitándose —en su bello ensayo “Situation de Baudelaire”— a Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé; a Verlaine le dedica una semblanza un tanto ambigua incluida en el mismo volumen de ensayos, *Variété II*. Y sin embargo, Valéry conocía la poesía de Laforgue desde 1891; al resumir su primera visita a Huysmans, anota en su agenda el tema de la conversación mantenida con éste: “Rimbaud, Laforgue, Verlaine, Moréas, Vanier”.⁷ Todavía en 1956, Hugo Friedrich dedica tres capítulos de su libro *Estructuras de la lírica moderna (Die Struktur der Modern Lyrik)* a Baudelaire-Padre, Rimbaud-Hijo y Mallarmé-Espíritu Santo; Laforgue, al igual que Corbière y Verlaine, apenas si es objeto de alguna que otra mención. El profesor alemán no osó traspasar en su

⁵ Cf. *Criticar al crítico y otros ensayos* (trad. esp.), Alianza Editorial, 1961.

⁶ Cit. por Jean-Aubry (LA, pp. 37-38, nota 6).

⁷ Cf. J. L. Debaue, *Laforgue en son temps*, Neuchatel, La Baconnière, 1972, p. 287. (En adelante, nos referiremos a este libro mencionando sólo el nombre del autor, Debaue).

estudio los límites de la Santísima Trinidad poética al uso impuesta por la crítica francesa. Y si es cierto que las *Poésies complètes* de Laforgue, editadas por Pascal Pia (*Le livre de poche*, 1970), han sido reproducidas, en dos volúmenes, en la colección *Poésie-Gallimard* (1979), también lo es que sus obras no figuran aún en el catálogo de la *Bibliothèque de la Pléiade*. La edición de sus obras completas, en tres volúmenes, destinada a conmemorar el primer centenario de su muerte, corre a cargo de una editorial suiza, "L'Age d'Homme".

Personalmente, la obra de Laforgue se me antoja, no superior, pero sí más actual, más importante para el poeta contemporáneo, que la de Rimbaud o Mallarmé. Así lo estimaba Eliot, y sus razones, hoy, me siguen pareciendo válidas. Me explico:

Como es bien sabido, *Les Fleurs du Mal* (1857) marca la aparición de una nueva sensibilidad estética que es, en esencia, la misma del hombre de hoy. Pero si bien es cierto que con Baudelaire irrumpe la sensibilidad moderna en el ámbito de la poesía, también lo es que este poeta no consiguió crear para ella un lenguaje apropiado. Baudelaire hizo de la ciudad la fuente y el objeto de su poesía, pero en sus poemas no oímos el lenguaje del hombre que la habita —algo que Rimbaud y Laforgue no dejarán de reprocharle. En realidad, la creación de dicho lenguaje es obra de Tristan Corbière (1845-1875) y de Laforgue, quienes la realizaron con absoluta independencia uno del otro: Laforgue leyó *Les Amours jaunes* (1873) cuando ya era dueño de su propio estilo tal como éste aparece en *Les Complaintes* (1885). Ambos poemarios supieron expresar verbalmente el lenguaje del hombre moderno, con su fluir dubitativo y entrecortado, con su tono confidencial y ambiguo, deliberadamente prosaico, próximo a la conversación e irónico. Laforgue y Corbière son los fundadores de un lenguaje y también de una tradición poética: la tradición del humor y el lirismo, según la feliz fórmula de Flaubert, "le lyrisme dans la blague".*

En el siglo pasado surge la conciencia que el hombre moderno posee del desgarramiento de su ser. Baudelaire pone de manifiesto el divorcio que existe entre el Arte, por un lado, y la Moral y la Política, por otro. Este hecho marcará de muy diverso modo el curso de la poesía francesa: una parte de la misma —representada por

* Cf. mi artículo "Herederos de Hamlet (Notas sobre la poesía irónica moderna)", *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, (Univ. Autónoma de Barcelona), núm. 5-6- (1985), pp. 61-73.

Mallarmé, y por Valéry más tarde— opta por circunscribirse orgullosamente en su propia autonomía poética, disociándose voluntariamente de las demás esferas de la realidad. Pero hay otra tendencia, de carácter prometeico, en la que se inscriben las tentativas de Rimbaud, Lautréamont y, ya en nuestro siglo, los surrealistas, todos los cuales exploran el mundo del sueño y de la vigilia para tratar de recobrar en las fuerzas subterráneas del inconsciente la ansiada unidad perdida del ser. Su aspiración es contradictoria: ambicionan la totalidad, el absoluto; pero descartan de entrada la inteligencia. La función de esta última consiste en *integrar*, en tanto que la sensación busca *dispersar* con lo que, finalmente, estos poetas se ven abocados al culto de lo efímero.

Finalmente, encontramos una tercera actitud, representada por Laforgue y sus herederos: la de quienes comprenden que la síntesis entre el hombre y el universo es ya imposible; pero que no por ello se enclaustran en los límites de la poesía pura o el silencio: asumen su marginalidad así como la conciencia de la distancia que les separa del mundo exterior, y tratan de superar estas divisiones mediante el recurso a la ironía. Se auscultan a sí mismos —como aconsejaba Rimbaud en su "Lettre du voyant"—, pero esta auscultación tiene lugar siempre dentro del marco de relaciones que el poeta mantiene con el Otro. Estos autores —Corbière, Laforgue, Cros— escogen la ironía en lugar del silencio (Mallarmé) o la maldición inapelable (Rimbaud).

Estas tres tendencias, si bien las más significativas, no agotan la variedad de la poesía francesa. Una cuarta tendencia, por ejemplo, representada por Verlaine y, más tarde, por Francis Jammes, Albert Samain y otros, pone el énfasis en la sentimentalidad. Otra, en fin, englobaría a los poetas que "restauran" la unidad perdida sobre la base de una fe religiosa: Claudel, Péguy. . ., reproduciendo, a casi un siglo de distancia, la tentativa de Baudelaire.

En las páginas que siguen me propongo examinar la aventura poética de Laforgue atendiendo a estos puntos: la relación del poeta con Baudelaire, con Corbière y con otros poetas de su tiempo; las innovaciones estilísticas, no sólo en su poesía sino también en su prosa y en su teatro; y, finalmente, el sentido que la mujer —eje vital y estético— ocupa en su obra.

⁹ Me he ocupado del tema con más detenimiento en "André Breton y Vicente Huidobro: las poéticas surrealista y creacionista", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 10, 1981, pp. 67-83

II. Laforgue y Baudelaire

LA influencia de Baudelaire en la poesía de Laforgue ha sido objeto de algunas observaciones por parte de la crítica. J. A. Hiddleston las ha recogido y articulado con gran agudeza en su ensayo sobre estos dos poetas. Sabido es que Laforgue dejó entre sus inéditos una serie de notas destinadas a un ensayo sobre su maestro, que nunca llegó a redactar; dichas notas fueron publicadas —aunque en forma incompleta— en el volumen *Mélanges posthumes* (1903), y, más recientemente, Hiddleston las ha reeditado en su totalidad.¹⁰ Lo que primero llama la atención en ellas es el método seguido: se diría que Laforgue busca rendir homenaje a Baudelaire mediante la aplicación del principio crítico formulado por este último que dice así: "La critique doit chercher plutôt à pénétrer intimement le tempérament de chaque artiste et les mobiles qui le font agir qu'à analyser, à raconter chaque oeuvre minutieusement".¹¹

Laforgue subraya las novedades aportadas por quien en alguna ocasión llama Charles le Grand: "Le premier il se racconta sur un mode modéré de confessionnal et ne pris pas l'air inspiré" (carnet 2). Su incorporación de la gran ciudad al ámbito de la poesía: "Le premier parla de Paris en damné quotidien de la capitale (. . .) ses disciples ont étalé Paris comme des provinciaux ahuris d'un tour de boulevard et lassés de la tyrannie de leur brasserie" (*id.*). Su rechazo del ideal de progreso enarbolado por su siglo: "Le premier qui ne soit pas triomphant mais s'accuse, montre ses plaies, sa paresse, son inutilité ennuyée au milieu de ce siècle travailleur et dévoué" (c. 3). Y resalta lo exótico que hay en él, lo que Laforgue llama su "americanismo": "Baudelaire (. . .) chat, indou, yankee, épiscopal alchimiste" (c. 18).

Vale la pena recordar aquí "Albums", el poema XIX de *Des Fleurs de Bonne volonté*, donde Laforgue divaga sobre una posible vida en las praderas americanas, lejos de la Europa agotada, al modo de Baudelaire y del propio Rimbaud. Pero esta huida a un mundo no contaminado por la civilización —tan genuina en el autor de *Une Saison en Enfer*— no pasa de ser en Lafor-

¹⁰ Cf. su *Essai sur Laforgue et les "Derniers vers" suivi de Laforgue et Baudelaire*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980. Los carnets de Laforgue ocupan las pp. 93-112, y van numerados

¹¹ *Oeuvres complètes*, ed. Pichois, Pléiade, 1976, II, p. 583.

que un simple reflejo de la aspiración de Baudelaire —más estética que en el caso de Rimbaud. El maestro, es sabido, vivió una breve aventura colonial en su juventud (Martinica, colonias holandesas de Java); pero su decorado vital fue siempre París, la ciudad; y el campo sólo le inspiraba desprecio. No así Rimbaud, más consecuente con su rechazo del "siècle à mains", quien huiría a Africa. Laforgue expresa al comienzo de su poema una actitud parecida: "Oh là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe!"; pero los dos versos finales no dejan lugar a dudas respecto del carácter de esta actitud, entre soñadora y burlona, frente al viejo cliché acuñado por Rousseau:

Oh! qu'ils sont beaux les feux de paille! qu'ils son fous,
Les albums! et non incassables, mes joujoux! . . .

Reconoce asimismo en Baudelaire: "le premier qui ait apporté dans notre littérature l'ennui dans la volupté et son décor bizarre l'alcôve triste"— Et s'y complaire" (c. 18).

Homenaje al maestro, que se prosigue en otras notas. Pero también, reconocimiento en él de algunas afinidades peculiares: el horror ante la reproducción humana:

—la tristesse
misère du corps humain.

Et toutes les hideurs de la fécondité (c. 3).

Por su parte, Laforgue dirá "vos noces livrés à la grosse" (DV, V); y hará preceder el núm. XII, de estas palabras de Hamlet a Ofelia: "Get thee to a nunnery; why wouldst thou be a breeder of sinners?" —una actitud que hallamos también en López Velarde. Otra afinidad entre Baudelaire y Laforgue: el miedo a la muerte, una obsesión en *Le Sanglot de la Terre*:

Comme ils sont oisifs et enfants ils ont le temps d'avoir peur de la mort,
et s'effarent à tous ses rappels, vents des nuits d'automne, crépuscule,
sifflets des express
ils aiment à être plaintifs, consolés et sont tristes de tout et de rien (*id.*)

Otra: el no saber lo que se quiere:

La vie leur passe comme un enfant curieux et grave qui feuillette
de belles images enluminées et s'y fait des amis, des traîtres, et de belles

dames sans espoir, et les console s'enthousiasme pour des hochets puis les brise—

pleure pour qu'on lui donne la lune dans un seau— et boude dès qu'on la lui offre (*id.*).¹²

Observación esta última que, a decir verdad, describe mejor la inestabilidad constitutiva de su autor que la del propio Baudelaire. Así como el énfasis puesto en los "nervios" de éste se acomoda más con la sensibilidad decadente de Laforgue: "Ni grand coeur, ni grand esprit—mais quels nerfs plaintifs, quelles narines ouvertes à tout, quelle voix magique" (c. 4).

Junto al homenaje y a las afinidades, debemos subrayar las profundas diferencias que separan a un poeta del otro. Como señala Hiddleston, Laforgue experimenta el *spleen* y el abismo de la conciencia con la misma intensidad que Baudelaire, si bien, como buen decadente, la experiencia del primero está más implantada en la fisiología y en el sistema nervioso. Para Laforgue, la *personalidad* no es un fenómeno psíquico puro, sino que se encarna en las células y en los nervios. Define su ser como "une colonie de cellules/De raccroc"

Al igual que su maestro, Laforgue está obsesionado por el problema de la identidad personal: recordemos sus diversas máscaras, *personae*, en *Les Complaintes*, su identificación con Pierrot y con Hamlet. Pero, contrariamente a Baudelaire, Laforgue reconoce de entrada la inutilidad de emprender la búsqueda del absoluto, y se autodefine como un

...pauvre, pâle et piètre individu

Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus (DV, III).

Por la misma fecha —1886—, escribe Laforgue a su amigo Gustave Kahn: "Tu vois, en somme, que j'ai à force de culture atteint le comble de la personnalité; n'être plus qu'une ingénue girouette aux quatre saisons" (LA, 165). En efecto, los mitos del cristianismo y del platonismo —sobre los que Baudelaire se apoya para dar cierta cohesión a su visión— no tienen ya lugar en la cultura moderna, a menos que sean tratados de un modo irónico, como en las *Moralités légendaires*. De aquí, la ausencia de imágenes ascensio-

¹² Cf. con este otro pasaje de Laforgue sobre Corbière: "C'est l'homme qui fuit la société et se lamente qu'on le laisse seul. L'enfant gâté qui ne sait ce qu'il veut, refuse sa soupe parce qu'on la lui prêche et pleurniche dès qu'on la lui enlève". (MP, 125).

nales en Laforgue, en cuya poesía el vuelo sugiere siempre la enclaustración. El universo poético de Baudelaire —como recuerda Hiddleston— se rige por verticales: el cielo/el infierno, Dios/Satán, el Bien/el Mal, el azul celeste/el abismo, etcétera. Elevado o aplastado, el poeta tiene siempre conciencia del lugar que ocupa. No así Laforgue, “Grand Chancelier de l’Analyse” (DV, IV), perdido en un espacio donde su corazón “meurt/Sans traces”. Es que Baudelaire siempre tiene un pie en el pasado y otro en el presente. Lo mismo sucede con su idea de lo Bello: lo bello es, por un lado, lo raro (“bizarre”), lo intenso y lo moderno (cf. sus *Fusés*); pero, por otro lado, lo bello es inmutable y eterno. En tanto que Laforgue sostiene que lo más importante en arte es lo efímero: “Le sens esthétique est donc tourbillonnant et changeant comme la vie” (MP, 201). En consecuencia, Laforgue elimina toda idea de norma o absoluto en su poesía. Parece así, a la vez, más moderno que Baudelaire e, inevitablemente, más superficial que éste. Otra diferencia no menos importante radica en el uso del humor y de la ironía: para Baudelaire, la risa es un medio de expresar el abismo que separa lo real de lo ideal, el pecado de la perfección. En Laforgue, por el contrario, el humor sirve para crear una distancia paralizante entre el yo que quisiera actuar y el yo que permanece espectador; o bien, es una consecuencia de la conciencia que el poeta tiene de la ruptura existente entre el orden del espíritu y el orden del universo.

Finalmente, una diferencia capital: Baudelaire busca en sus *Petits poèmes en prose* una forma nueva, capaz de expresar las disonancias de la vida moderna; de igual modo, Laforgue busca en *Les Complaintes* una forma y una retórica que reflejen su filosofía de “à quoi bon?”. Laforgue, obsesionado por hacer algo nuevo, como más adelante veremos, reprocha a su maestro: “la période de prédicateur”. Ya Rimbaud encontraba “mesquine” la lengua de éste, aduciendo que “les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles”.¹³

Junto a estas diferencias expuestas por Hiddleston, hay que señalar las afinidades antes citadas así como la evolución de la influencia de Baudelaire en la poesía de Laforgue. *Le Sanglot de la Terre*, libro desdeñado por su autor, debe mucho al primero; no así *Les Complaintes* ni los libros siguientes. En los *Derniers Vers*,

¹³ *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1972, p. 254.

Laforgue se permite parodiar unos versos célebres del "Voyage à Cythère":

O Nature, donne-moi la force et le courage
De me croire en âge,
O Nature, relève-moi le front!
Puisque, tôt ou tard, nous mourrons.

III. Corbière, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé

OTRO punto ineludible en Laforgue es el de su controvertida relación con la poesía de Corbière. La crítica de su tiempo señaló ésta unánimemente apenas aparecidas *Les Complaintes* (1885). Favorables o adversas, casi todas las reseñas apuntan una innegable familiaridad entre los estilos de uno y otro poeta. Su lectura revela que —gracias, sin duda, al estudio de Verlaine sobre los poetas malditos— la poesía de Corbière gozaba entre los decadentes de un alto prestigio; algunos la consideraban superior a la de Mallarmé y a la de Rimbaud: "(J. Laforgue) ne procède aucunement de *L'auteur des poètes maudits*, mais bien du plus intéressant d'entre ces trois poètes maudits (Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé), de Tristan Corbière. . ."¹⁴ Nada de extraño tiene, pues, que se acuse a Laforgue de haber imitado, cuando no plagiado, esta poesía de estilo desmañado y llamativo: "M. Jules Laforgue est un décadent de Corbière" —escribe el mismo reseñista, para, acto seguido, censurarlo por haber exagerado los recursos técnicos del poeta bretón:

Or de même que les décadents de Verlaine et Mallarmé ont outré les défauts *seuls* de ces deux *leaders*, arrivant ainsi à les cacophonies et au galimatias le plus complet, de même M. Jules Laforgue, trempé, imbu, sursaturé de Corbière, a poussé jusqu'à l'extravagance le procédé de l'auteur des *Amours Jaunes* (*id.*).

Otro reseñista no encuentra nada aceptable en *Les Complaintes* salvo un poema que evoca, precisamente, el estilo de Corbière; por lo demás, "le livre de M. Laforgue demeure parfaitement inintelligible".¹⁵ La misma acusación aparece en otras cinco reseñas, algu-

¹⁴ Reseña de Léo Trézenik —quien firma L. G. Mostraille—, en *Lutèce*, núm. 192, 9-16 août 1885 (Debauve, 199).

¹⁵ R. Caze, *Le Voltaire* (18-8-1885). En Debauve, p. 201.

nas de las cuales señalan también una deuda de Laforgue para con Verlaine: "Certes J. Lafargue (*sic*) exagère la genre de Paul Verlaine qu'il complète par Tristan Corbière, et cela avec une prosodie bien à lui".¹⁶ La *Revue moderniste*, por su parte, pone de manifiesto un objetivo común en estos tres poetas:

S'exprimer dans la langue la plus parlée, voilà en partie l'objet de la recherche de ces étranges derniers poètes tels que Tristan Corbière, Paul Verlaine, et enfin M. Jules Laforgue. La langue parlée avec ses ellipses, ses raccourcis, et même ses mollesses de ton et ses insuffisances, l'à-peu-près du verbe populaire et très primitif, leur paraissent plus éloquents pour l'expression des sentiments que la phrase composée avec un soin de formule.¹⁷

La exactitud de este juicio crítico muestra que la tentativa de estos poetas —introducir el habla cotidiana en el lenguaje poético— no pasó inadvertida para algunos de sus contemporáneos. Ya dijimos que algo así había intentado hacer Baudelaire con sus *Petits poèmes en prose*. Sin éxito, al parecer; al menos, desde el punto de vista de Rimbaud, Laforgue y otros discípulos suyos. Estos últimos se propusieron, por separado, triunfar allí donde el maestro había fracasado; reproducían así, quizá sin plena conciencia de ello, el gesto de Baudelaire, el cual había examinado minuciosamente la poesía de su tiempo con el fin de hallar una parcela no explorada por los autores de la generación anterior: "Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique . . . Je ferai donc une autre chose. . .", escribe en su prefacio a *Les Fleurs du Mal*. Esta otra cosa se concretizó en una reacción contra el Romanticismo, es decir, en la búsqueda "d'une substance plus solide et d'une forme plus savante et plus pure".¹⁸ A su vez, los discípulos de Baudelaire se verán abocados a hacer algo nuevo, descubrir un territorio no explorado —o explorado sin éxito— por el maestro. Dicho territorio lo hallaron en la forma, en el lenguaje poético. Laforgue admira las novedades formales de estos poetas —Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière, Charles Cros. . .—, en los que percibe una afinidad de proyec-

¹⁶ Sin firma, *La Jeune France*, sept. 1885 (Debaue, p. 203).

¹⁷ Debaue, p. 206.

¹⁸ Valéry, "Situation de Baudelaire", *Variété II*, Gallimard, 1930, p. 148.

to: "étonnante—la *Sagesse* de Verlaine— Quel vrai poète— C'est bien celui dont je me rapproche le plus—négligence absolue de la forme, plaintes d'enfant", escribe en su "Agenda" con fecha 24 de junio de 1883 (FV, 237). Un año y medio más tarde, no obstante, Laforgue expresa ciertas reservas ante el último libro de este autor.¹⁹ Ambos juicios críticos son anteriores a la publicación de las *Complaintes* (agosto de 1885). Los reseñistas que señalaban una afinidad entre Laforgue y Verlaine no andaban, pues, muy desca-minados. Pero, ¿y la deuda con Corbière?

El 13 de enero de 1885 (es decir, antes de que surjan otras acusaciones de plagio), Laforgue escribe a su editor, Vanier: "Je n'ai lu de *Corbière* que dans les *poètes maudits*. Je n'ai jamais tenu les *Amours jaunes*. —Si, à ce propos, vous pouviez m'en avoir un exemplaire d'un prix pas trop fol, je vous serai bien obligé" (Debauve, 91).

La cuestión es, ¿basta la lectura de unos pocos poemas para generar influencia de un autor en otro? Mi respuesta es sí. Un estilo marcadamente original y manierista puede revelarse en muy pocos versos e influir a quien previamente estuviera capacitado para recibir tal influencia. *Perfil del aire*, el primer libro de Luis Cernuda, acusa una fuerte impronta guilleniana que la crítica de su tiempo señaló, y de la que Cernuda se defendería alegando no haber podido leer sino unos cuantos poemas de Guillén aparecidos en revistas con anterioridad a la composición de *Perfil del aire*; la posterior reelaboración de este libro —que pasó a titularse *Primeras poesías*— muestra cuán consciente era Cernuda de los manierismos guillenianos adoptados a partir *exclusivamente* de la lectura de esos pocos poemas.²⁰ Laforgue, en efecto, era el más indicado para recibir la influencia del estilo de Corbière. Sin embargo, "Tristan Corbière", primero de los ensayos luego reunidos en el volumen *Les poètes maudits*, fue publicado en la revista *Lutèce* el 24 de agosto de 1883; en cuanto al volumen mismo —donde Laforgue declara haber leído los versos del Corbière— no sería publicado sino en abril de 1884. El 31 de julio de ese mismo año, Laforgue declara haber terminado su libro y dice tener cuarenta *complaintes*: en mayo

¹⁹ "Encuentro absolutamente nulas todas las piezas largas, carentes de música y de arte, de *Naguère*. Pero adoro "Kaléidoscope", "Vers pour être calomnié", "Pantoum négligé" y "Madrigal". Pero cuánta chapucería aparte de esto. . ." (Carta a Ch. Henry, 1-1-85). Cit. por Seluja Cecín, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ Me he ocupado del tema en la introducción a la edición facsimilar de *Perfil del Aire* (*Litoral*, núm. 130-132, 1983).

tenía sólo veinte; la redacción de estos cuarenta poemas ha de situarse entre noviembre de 1882 y junio de 1883 (Debauve, 17). Es decir, que en el momento de aparecer el estudio de Verlaine *Les Complaintes* están prácticamente terminadas. Es cierto que Laforgue añadirá al conjunto algunas composiciones más, pues el libro consta de cincuenta y dos; pero ello sólo indica: 1) que Laforgue era dueño de su nuevo estilo *antes* de conocer la poesía de Corbière; y 2) que acaso la lectura de este último en el estudio de Verlaine dejara alguna huella en las últimas composiciones; recuérdese la observación del reseñista de *Le Voltaire*: "A part une amusante complainte de la *Sein en province* (*sic*), qui rappelle la manière de Tristan Corbière. . ." (Debauve, 201).

Mi conclusión es que Laforgue no debe nada al estilo de Corbière, sino que ambos poetas llegaron, con absoluta independencia uno del otro, a crear ese lenguaje nuevo, coloquial y sembrado de rupturas prosódicas, nuevo vellocino a la búsqueda del cual habían partido casi todos los discípulos de Baudelaire. Laforgue debió sentir un gran estupor al leer los versos de Corbière. ¿Cuándo? Poco después de la aparición del libro de Verlaine, pues sabemos que éste circuló rápidamente entre los decadentes. De aquí que, desde Alemania, solicite a Vanier el envío de un ejemplar de los *Amours jaunes* (1873), y que, después del estudio consagrado a Baudelaire, el dedicado a Corbière sea el más extenso (MP, 119-128). En él, Laforgue le llama "Bohème de l'océan", subrayando el sabor bretón de su poesía; pero también dice de él que "a pris ce prénom de Tristan: chevalier errant de la *Triste figure*". Recordemos que una de las *personae* de Laforgue es el "chevalier": la "Complainte du pauvre Chevalier-Errant" alude, por un lado, al nombre de un restaurante ("Au bon Chevalier-Errant/Restaurant, /Hotel meublé. . ."), pero también, por otro, al poeta mismo, quien, como Don Quijote, anda siempre a la búsqueda del ideal femenino.

Del verso de Baudelaire, Laforgue escribe: "Son style. —l'alexandrin à rimes plates, qui est bien la période du prédicateur" (c. 12). Reproche comprensible en quien admira en Corbière un estilo "cassant, concis, cinglant le vers à la cravache", tan afín al suyo propio. Pero Laforgue admira en ambos poetas la delicadeza con que tratan sus temas: "(Baudelaire) Il peut être cynique, fou etc. Jamais il n'a un pli canaille, un faux pli aux expressions dont il se vêt. —il est toujours courtois avec le laid. Il se tient bien—". En cuanto a Corbière: "jamais d'ordures, d'obscénités voyantes de

commis''. En el poeta bretón, Laforgue reconoce su propia actitud de Pierrot: "A chaque sortie il avertit: vous savez! me prenez pas au sérieux. Tout ça, c'est fait de chic, je pose". Y nos ofrece: "Je vais même vous expliquer comment ça se fabrique". Claro que puede explicar cómo se produce ese estilo, esa actitud funambulésca: al hablar de la poesía de Corbière, Laforgue nos habla de su propia poesía en mayor medida que cuando nos habla de Baudelaire:

Il est trop tirailé et a trop l'amour de l'ubiquité et des facettes et du papillonnant insaisissable et la peur de pouvoir être défini, pour se laisser aller au long vers musical que a toute sa valeur en soi; la moitié de son vers est dans l'intonation, le geste et les grimaces du diseur, et alors il s'ingénie dans son texte à multiplier les lignes de points de suspension, de réticence et d'en allé. .

Los contemporáneos del poeta no se equivocaban tampoco al señalar un parentesco entre su poesía y la de Corbière. Emile Hennequin dice del autor de *Les Complaintes* que "a fait revivre avec plus de mélancolie et de profondeur la sorte d'ironie de Tristan Corbière".²¹ Ludwig Hemm introduce una distinción de grado entre ambos poetas: "Jules Laforgue, qu'on pourrait appeler un Tristan Corbière moins âpre, plus argentin, plus doucement railleur. . .".²² Contra aquellos que lo acusaban de plagio, F. Fénelon escribe:

C'était en effet, chez Corbière et chez Laforgue, une même propension —pudeur de sensitifs— à dissimuler leurs émotions sous des logomachies carnavalesques, puis les livres de ces deux Bretons errants ne venaient-ils pas d'une plusiaque source commune de mélancolie nostalgique acquise? Au surplus, Corbière avait des raucités sinistres (. . .), l'ironie âcre et véhémence, l'imagination ithiphallique, une cortiqueuse écriture. Bien différents, ce gabier, Corbière, et cet esthète, Laforgue. . .²³

Pero, ¿puede hablarse, en realidad, de tal diferencia? ¿No hay en el rechazo de toda estética una estética implícita? Uno y otro poeta desgarran la prosodia tradicional; uno y otro se niegan asimismo a adoptar una identidad determinada: cambian de máscaras con la

²¹ Debaue, p. 225.

²² *Ibid.*, p. 239.

²³ *L'Art moderne*, Bruxelles, núms. 41-42 (1887). *Ibid.*, pp. 256-257. 256-257.

misma rapidez con que las adoptan: "Il (Corbière) veut être indéfinissable, incatalogable, pas être aimé, pas être haï; bref *déclasse* de toutes les latitudes, de toutes les mœurs. . ." escribe Laforgue, trazando así su propio retrato. Aunque, picado por la acusación de plagio lanzada por Léo Trézenik, Laforgue no olvida marcar las diferencias entre Corbière y él mismo:

Corbière tiene elegancia, yo tengo humor; Corbière pestañea, yo ronco para todos; yo vivo de una filosofía absoluta y no de tics; yo soy bueno para todos y no incomprendible por despabilado; no tengo el amor amarillo, sino blanco y violeta: luto riguroso. Por último, Corbière no se preocupa ni de la estrofa ni de las rimas (salvo como trampolín de agudezas) y nunca de ritmos, y yo me he preocupado de ello hasta el punto de aportar novedades y algo novedoso; quise hacer sinfonía y melodía, y Corbière toca el eterno chirrido que usted conoce.²⁴

El núm. ix de los *Derniers Vers* contiene una referencia a unos versos célebres de Corbière; se trata, como en el caso anterior de los versos de Baudelaire, de una parodia consciente:

Ainsi, elle viendrait à Moi avec des yeux absolument fous,
Et elle me suivrait avec ses yeux-là partout, partout!²⁵

Mallarmé y Rimbaud —otras dos grandes admiraciones suyas— no dejarán, sin embargo, una huella perceptible en la poesía de Laforgue. El 27 de enero de 1881, Paul Bourget le da a leer algo del primero (LA, 29) y en esta misma carta, poco más adelante, Laforgue dice recordar un poema suyo sobre el otoño (*id.*, 33). En diciembre de ese mismo año, escribe a Charles Henry que se siente "kahnesco y mallarmeano". Sin embargo, como digo, la influencia de Mallarmé en su poesía es sólo difusa, salvo en lo relati-

²⁴ Carta a Léo Trézenik (agosto de 1885). Cit. por Seluja Cecín, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Cf. con los versos de Corbière:

Ah si j'étais un peu compris! Si par pitié
Une femme pouvait me sourire à moitié,
Je lui dirais: oh viens, ange qui me consoles!
. . . Et je la conduirais à l'hospice des folles.
("Poèmes retrouvés", en *Les Amours jaunes*, Gallimard, 1973, p. 237).

vo a algún tic propio de éste, como en el verso "D'un ciel atone où nul nuage ne s'endort" ("Climas, faune et flore de la lune", *L'Imitation*. . .). Ese "nul nuage", en su negatividad absoluta, es muy peculiar de Mallarmé, y basta para revelar su influencia. Pablo Neruda utiliza este recurso en algunos poemas nihilistas de *Residencia en la tierra*, especialmente en su "Arte poética".²⁶

Lo que sí es indudable es la alta estima en que Laforgue tenía a Mallarmé. En mayo de 1885 agradece a su amigo Kahn que le haya hablado de él a éste (LA, 106); en noviembre, recibe carta —al parecer elogiosa— del maestro y le escribe expresándole su deseo de ver reunidas las diversas composiciones publicadas por Mallarmé en revistas (LA, 126). En abril del siguiente año, lo vemos juzgar con sentido crítico algunos poemas suyos aparecidos en *La Vogue*. Y resulta curioso hallar en Laforgue una preocupación tipográfica del género de las que llevarán a Mallarmé poco después a diseñar la publicación de su célebre poema *Un coup de dés*. . .; comentando algunos poemas de Kahn a éste mismo, le dice Laforgue:

. . . Mais je les trouve mal rédigés, il faudrait vraiment pour la dernière rédaction adopter un système de majuscules, la ponctuation surtout et puis aussi —chose indispensable— que les vers plus longs ou plus courts commencent plus près ou plus loin de la marge, comme ça se fait, c'est indispensable pour l'oeil, et c'est par l'oeil qu'arrive bien un peu le rythme d'abord. Ne te semble-t-il pas? (LA, 203-4).

En cuanto a Rimbaud, debió leerlo más tarde según se desprende de esta carta a Kahn: "je ne me rassasie pas de relire Rimbaud dans les quelques pièces que j'ai (dans les *Poètes Maudits*). Et celui-là me paraît toujours plus énorme, spontané, sans attaches". (LA, 91). En otra carta de ese mismo año —1886—, leemos:

Décidément j'aime beaucoup le Raimbaud (*sic*). C'est crépissant, palpitant, très près de notre chair et en même temps bien loin dans le spéculatif. C'était décidément une riche organisation (LA, 177).

Kahn publicará en *La Vogue* el manuscrito de *Les illuminations*, sobre el cual escribe Laforgue: "Restent les *Illuminations*. Ce Rim-

²⁶ Manierismo para el que también podemos hallar precedentes en Gautier: "Monolithe au sens aboli", ¿hay verso más mallarmeano que éste de "Nostalgies d'obélisques" (*Emaux et Camées*)?

baud fut bien un *cas*. C'est un des rares qui m'étonnent. Comme il est entier: presque sans rhétorique et sans attaches".²⁷

Baudelaire, Verlaine y —desde 1881— Mallarmé fueron, pues, lectura asidua de Laforgue *antes* de que éste alcanzara su estilo personal. A Corbière y a Rimbaud los leería después, tras escribir *Les Complaintes*, en *Les poètes maudits* (1884). De ninguno de estos autores puede decirse que su influencia fue decisiva en la redacción de dichas *complaintes*. Todos ellos buscaban, ante todo, crear un lenguaje adecuado a la nueva visión poética revelada por el primero de ellos, Baudelaire. Sólo Corbière y Laforgue, cada uno por su lado, lo lograron plenamente.

IV. Un nuevo lenguaje

LAFORGUE admira sobremanera en Baudelaire su conciencia de artista, la búsqueda tenaz y laboriosa de un estilo, "l'originalité coquettement, savamment voulue travaillée" (c. 4). En una nota de 1880 probablemente, Laforgue traza su propio proyecto filosófico-literario que se encarnará en *Le sanglot de la terre*, el cual debía ser "l'histoire, le journal d'un parisien de 1880 qui souffre, doute et arrive au néant. . ." (FV, 64). Proyecto de carácter adolescente, sin duda; pero nótese lo que sigue: ". . . et cela dans une langue d'artiste, fouillée et moderne" (*id.*). Reconocemos al discípulo de Baudelaire en estos tres adjetivos —artística, rebuscada y moderna aplicados a la lengua literaria. Pero también —conviene anotarlos—, tales adjetivos constituían la divisa de los llamados decadentes. ¿Qué sentido tenían estas palabras para ellos? ¿En qué consistía el decadentismo literario de esos años, 1880-1885? Paul Bourget lo define así: "(un estilo decadente es) celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance du mot". Y el propio Laforgue nos dice:

Cet idéal (de los decadentes) et ces procédés se résument aisément en ceci: mysticisme, alexandrinisme, schopenhauerisme et impressionis-

²⁷ LA, p. 187. Ecos de Mallarmé y de Rimbaud aparecen conjuntamente en la siguiente estrofa de "Locutions de Pierrot, XII":

Encore un libre; ô nostalgies
Loin de ces très goujates gens,
Lois des saluts et des argents,
Loin de nos phraseologies!

me, tout cela servi dans une langue enfilant au petit bonheur des consonances imprévues et sans syntaxe presque, les images les plus criardes et les mots les plus exotiques qu'on puisse glaner dans le troisième dessous du *Dictionnaire de Littré*.²⁸

Tradicón y ruptura se dan la mano en Baudelaire. Sus discípulos se alejan cada vez más de la primera. En 1880, Laforgue conoce a Kahn, Bourget, Cros, y colabora con ellos en la creación de un nuevo estilo. De los círculos decadentes —“Les Hydropathes”, “Le chat noir”, etc.— surgirá el llamado “vers libre”, cuya paternidad suele atribuirse, con fundamento, a Gustave Kahn y al propio Laforgue.

Laforgue sufre del mismo mal que aquejaba a otro gran artista hiperconsciente, Flaubert: la tendencia lírica, idealizadora. Como el novelista, Laforgue comprende el peligro que entraña una literatura que sea sólo reflejo de las ensoñaciones románticas, del subjetivismo idealista e idealizador: “Je voudrais trouver des pensées belles comme des regards. Malheureusement ma nature répugne au mensonge, qu’il doive être bleu ou noir” (FV, 63), declara en 1880. Dirá las cosas como éstas son, sin falsificación alguna, pero, eso sí, sin concesiones a la vulgaridad naturalista:

La vie est grossière, c’est vrai—mais pour Dieu! quand il s’agit de poésie, soyons distingués comme des oeillets; disons tout, tout (ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers), mais disons les choses d’une façon raffinée (MP, 315).

Cuando un artista adopta distancia crítica frente a su propia ensoñación lírica, cae de lleno en la ironía, el ingrediente básico del poema moderno. En su ensayo sobre *Madame Bovary*, escribe Baudelaire: “Il m’eût été facile de retrouver sous le tissu minutieux de *Madame Bovary*, les hautes facultés d’ironie et de *lyrisme* qui illuminent à outrance *La tentation de Saint-Antoine*. . .”²⁹ Ironía y lirismo. Un poeta contemporáneo nuestro y descendiente de esta tradición define su propia poesía como una conjunción de “el de-

²⁸ El pasaje de Bourget aparece citado por Madeleine Betts (*L’univers de Laforgue à travers les mots*, Paris, La pensée universelle, 1978, p. 8). El de Laforgue —dato curioso— procede de la reseña que el propio poeta escribió sobre sus *Complaintes*, publicada, sin firma, en *La République Française*, 31-8-1885 (p. 194).

²⁹ O. C., Debaue II, p. 85.

seo de ensueño y la ironía". Volviendo a Baudelaire, encontramos en uno de sus *Fusées* (el núm. 50) la siguiente formulación: "Deux qualités fondamentales: le surnaturalisme et l'ironie". Por los mismos años, Flaubert escribía a su amiga Louise Colet: "L'ironie pourtant me semble dominer la vie (. . .) le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain".³⁰

Laforgue caerá de lleno en la ironía al comenzar sus *Complaintes*. En carta de 1884, confía a su hermana Marie:

Mais j'ai abandonné mon idéal de la rue Berthollet, mes poèmes philosophiques.

Je trouve stupide de faire de la grosse voix et de jouer de l'éloquence. Aujourd'hui que je suis plus sceptique et que je m'emballer moins aisément et que, d'autre part, je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque, j'écris de petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but: faire de l'originalité à tout prix (MP, 314-15).

Laforgue está poseído por el afán de originalidad, de novedad. Dado que el sentido estético es cambiante como la vida (MP, 200), el genio consiste en revelar algo nuevo; así lo afirma al ocuparse de pintura: "il est fondé à ne préconiser d'autre objectif en général que: du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau" (MP, 206). Y, en la carta a Marie antes citada, escribe:

(Je me souviens à ce propos d'une définition que me donnait Bourget: La poésie doit être à la vie, ce qu'un concert de parfums est à un parterre de fleurs), voilà mon idéal. Pour le moment du moins. Car la destinée d'un artiste est de s'enthousiasmer et se dégoûter d'idéaux successifs (MP, 316).

Afán de novedad y de originalidad que tomará cuerpo en *Les Complaintes*, aunque sea posible rastrear sus orígenes en algunos poemas anteriores. Afán que, por otro lado, podemos identificar en tres aspectos: la creación de neologismos, la mezcla de vocabularios y de géneros, y, finalmente, la ruptura prosódica del verso tradicional y de la estrofa. Como señala Aubry, *L'Imitation*. . . es el poemario en donde Laforgue despliega una mayor variedad rítmica: diversidad métrica y combinaciones de rimas y de asonancias.³¹

³⁰ Carta del 8-9 de mayo de 1852 (en *Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de G. Bollème, Seuil, 1963, p. 72).

³¹ Cf. su edición de las *Poésies complètes* de Laforgue (1943), tomo II, p. 156.

En lo que respecta a la creación de neologismos, Laforgue se comporta como un decadente más. En 1888, Vanier edita un *Petit glossaire pour servir à l'intelligence d'auteurs décadents et symbolistes* que registra 500 nuevas palabras. De ellas, once únicamente son de Laforgue, si bien, en su obra se han contabilizado setenta y cuatro.³² Lo típicamente laforguiano consiste no tanto en la originalidad de sus neologismos, como en el uso que hace de los mismos. Sus contemporáneos criticaron al poeta, como a otros decadentes, por haber dado vida a palabras como *exiléscent*, *angéluser*, *aubades*, *sangsuelle*, *Eternullité*, *omniverset*, *sexiproquer*, *vio-luptés*, etc. Todavía en 1960, P. Reboul las califica de "aberrations philologiques".³³

Más original resulta Laforgue, sin embargo, en la mezcla de vocabularios y de géneros: en un mismo poema coexisten expresiones coloquiales, voces del argot, términos especializados de la ciencia, de la medicina, de la religión, de la filosofía, etc., voces del habla infantil, emblemas publicitarios, etc. Esta confusión tiene como objeto dar curso libre a la actitud irónica del autor. Laforgue destruye así el clima lírico, se burla de sus propias emociones, de la gramática, de los discursos pedantes o simplemente especializados. P. Reboul escribe al respecto:

Le mot n'est plus l'équivalent de la touche de peinture, mais déjà une synthèse, l'équivalent de toute une proposition, voire d'une phrase, l'expression d'une impression ou d'une idée complexes.³⁴

En cuanto a la prosodia del verso laforguiano, hay que destacar, en primer lugar, las libertades que el poeta se toma con la rima. En 1882, aconseja hacer esto mismo a la Sra. Mültzer, actitud que todavía defiende cuatro años más tarde:

J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose. L'ancienne strophe régulière ne reparait que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire, etc. . . (LA, 193-4).

Es el periodo de los *Derniers vers*, pasada la época de las *Complaintes* y de la experimentación con las posibilidades de la rima, Laforgue

³² Cf. M. Bett, *op. cit.*, p. 10.

³³ *Laforgue*, Paris, Hatier, 1960, p. 193.

³⁴ *Ibid.*, p. 192.

se siente saturado: "Je suis (tu le vois de ma manière actuelle) dans une période de haine de la rime rimante, tympanisante (j'en vois parfaitement l'amusant), mais chez toi. . ." (LA, 208) —escribe al mismo Kahn, en agosto de 1886. Respecto del impulso que conduce a Laforgue a la creación de su verso libre, tan peculiar como el de Corbière, vale la pena leer el siguiente pasaje suyo sobre estética:

Vous dites: la ligne mollement infléchie est agréable à voir, parce que l'oeil suit une trajectoire qui change mais insensiblement sans exiger d'effort. Pardon! la ligne droite est ennuyeuse —la ligne infléchie mollement est fade, écoeurante, ennuyeuse sans la sérénité de la ligne droite. L'idéal est la ligne mille fois brisée, pétillante d'écarts imprévus, décevant l'oeil, le fouettant, l'irritant, le tenant en haleine par des lignes, mille lignes brisées se colorant par leurs brisures vibrantes dans les masses ondulatoires de l'atmosphère (MP, 176).

¿Se advierte ahora la raíz de la diferencia esencial entre el verso de Laforgue y el de Baudelaire? ¿Entre la pintura de Degas, Manet o cualquier otro impresionista, y la pintura de Delacroix, por ejemplo? Al hablar del verso de su maestro, escribe Laforgue:

ou bien le vers houleux ondule, roulis, se pavane, qui roule (ce mouvement qu'il aimait chez la femme balançant sa jupe voir. . . le vers se développe avec indifférence —le serpent au bout d'un bâton— le jeune éléphant qui va cassant des bambous. . . (c. 12).

En tanto que elogia los poemas de *Sagesse* por sus "balbutiements" (LA, 48) y el verso "cassant" de Corbière. En 1884, escribe a Kahn:

Etes-vous si paresseux que vous acceptiez l'alexandrin pour des pièces si balbutiées de langue et si infinies de décor? On y perd en insaisissable. Et surtout impossible de s'y livrer, comme avec des strophes à part, à cette distribution en staccato et en menus enroulements et déroulements fugués qui est devenue pour moi un besoin, une envie de femme enceinte dans le vers de rêve (LA, 65).

Así es como Laforgue llega a esa forma suya del poema que reproduce la marcha sinuosa y entrecortada del monólogo, con sus subidas y bajadas de tono, sus interrupciones, sus comentarios críticos que niegan lo que se acaba de afirmar. "Solo de lune", quizá su mejor poema, es también aquél en que Laforgue alcanza a plasmar su ideal formal.

La prosa de Laforgue no ha recibido aún la atención que merece. El autor soñaba con crear una prosa nueva, original. Entre los novelistas, admira, en primer lugar, a Flaubert; luego, a Villiers de l'Isle-Adam y a Maupassant, aunque a este último con reservas: " . . . sé que en cuatro años podría hacer fortuna si quisiera escribir novelas tipo Guy de Maupassant. *Bel-Ami* es magistral, pero no es arte puro".³⁵ Para Laforgue, un ejemplo de prosa artística pura es la Flaubert; pero tampoco es la que él busca: ". . . feuilletez les mosaïques patientes de *Herodias, saint Julien, saint Antoine* et voyez comme Flaubert est pénible" (MP, 131). ¿En qué consiste, pues, el ideal de prosa laforguiano? He aquí lo que nos dice el autor:

Ecrite une prose très claire, très simple (mais gardant toutes ses richesses), contournée non péniblement mais naïvement, du français d'Africaine géniale, du français de Christ. Et y ajouter par des images hors de notre répertoire français, tout en restant directement humaines (MP, 23).

Una prosa que sería el equivalente de su lengua poética. En realidad, Laforgue persigue un mismo estilo, en prosa o en verso, aunque no por eso olvida la diferencia entre una novela y un poema: "J'ai perdu de mon enthousiasme, mes naturalismes, comme poète seulement (pour le roman c'est autre chose)" (MP, 315). Ni tampoco olvida que hay cosas dichas en prosa admirable que perderían mucho de ser puestas en verso; en el mismo texto sobre Flaubert, añade Laforgue:

Ça va parce que c'est de la prose et que la sienne est encore seule en ce genre. Mais songez à ces livres mis en vers par un poète équivalent au prosateur Flaubert. Ce serait décidément honorablement pauvre (MP, 131-32).

Ezra Pound, creo, fue el primero en señalar este hecho: llegado el siglo XIX surgen nuevas realidades para las cuales sólo la prosa—Constant, Stendhal, Flaubert— halla expresión; el verso no estaba preparado para ellas. Laforgue contribuirá a crear un nuevo tipo de verso apto para cumplir esas funciones que por el momento sólo cumple la prosa. Nada de extraño tiene pues, su interés por

³⁵ Carta a Th. Ysaye (nov. de 1985). Cit. por Seluja Cecín, *op. cit.*, p. 34.

los narradores. Lo interesante en los textos en prosa del propio Laforgue no es tanto la composición, la estructura narrativa, como la lengua empleada. *Stephane Vasiliew*, su primera y única novela terminada, revela la búsqueda de una prosa novedosa; pero no es aquí donde el autor la logra. Este, como ya hemos visto, sueña con una prosa "africana", una prosa que ahonde "vers l'Afrique intérieure de notre Inconscient domaine" (FV, 103) ya que "La culture bénie de l'avenir est la déculture, la mise en jachère" (FV, 105). Resulta curioso comprobar por estas notas de 1885 que Laforgue persigue un tipo de prosa cercano —teóricamente, al menos— a la escritura surrealista:

pour écrire mon roman:
 me mettre dans l'état sacré d'un Gaspard Hauser anéné
 devant les gens, écoutant, regardant, ne parlant jamais,
 et le soir barbouillant avec des rictus de Christ des
 feuillets qu'il cache dans son traversin — "Comme tout est
 découssu et étrange!" (. . .)
 ne pas dire les raisons, les mobiles —tout est stupéfiant—
 Tout divague et tâtonne
 loin de Paris
 —me mettre à un point absolu
 —la vie comme un soliloque hagar (. . .)
 —loin surtout les banalités déductives qui sont la trame
 du roman français!
 —que tout soit pour moi un *mystère*, vu par le soupirail
 d'une cave (FV, 210-11).

De aquí, claro está, la fascinación que le produce Rimbaud, el mundo visionario expresado en las prosas de *Une saison en enfer*: "Le genre somnambule: divagation d'un coeur magnétisé par la paresse, l'été, l'ennui, une digestion copieuse" (MP, 129). Compárese este ideal de prosa que Laforgue persigue hacia 1885 con su visión limitada de la prosa tal como aparece expuesta en carta de 1882 a la Sra. Mültzer: "Je rêve de la poésie qui ni dise rien, mais soit des bouts de rêverie sans suite. Quand on veut dire, exposer, démontrer quelque chose, il y a la prose". Ahora, tres años después, el ideal del autor, tanto en verso como en prosa, es un estilo próximo al soliloquio vago y entrecortado, algo que podemos considerar como un antecedente del monólogo de conciencia elaborado por Valéry Larbaud y puesto de moda por Joyce.

¿Laforgue, heredero de Flaubert? Sin duda. El antecedente literario de las *Moralités* es la prosa de Flaubert: la prosa artística,

elaborada y "penosa" de los *Trois contes*, por un lado; pero también, la prosa más ligera y elíptica de *L'éducation sentimentale* o de *Bouvard et Pécuchet*. Léase un fragmento como "Paysages et Impressions" (MP, 25), y compárese con el célebre pasaje (al comienzo del capítulo seis de la tercera parte de la novela) que describe en pocas líneas varios años de la vida de Frédéric Moreau tras la pérdida de Mme. Arnoux.

Herederó asimismo de Stendhal: léanse los textos fragmentarios de este autor —*cf. Vie d'Henri Brulard*—, y se hallará en ellos un antecedente directo para muchos fragmentos en prosa laforguianos: el carácter elíptico, las rupturas sintácticas, el sugerir, el dejar una frase incompleta, etc. En realidad, como ha demostrado recientemente J. J. Hamm en su estudio *Le texte stendhalien: achèvement et inachèvement*, la actualidad de Stendhal, su carácter moderno deriva en gran parte de su estilo impresionista, fragmentario y ambiguo.³⁶ En este sentido, Stendhal inaugura una tradición en la que se inscriben las prosas de Laforgue. Este es, junto a los Goncourt, el heredero de la visión lírico-irónica de Stendhal y de Flaubert, así como del estilo elíptico y fragmentario del primero y de la prosa artística del segundo. Sabemos que Laforgue escribió una segunda novela que no conservamos; de la misma, que se titulaba *Saison*, decía Teodor de Wyzewa que era "du Stendhal gracieux" (LA, 110, nota 1). No yerra pues el reseñista que aproxima el lenguaje poético de Laforgue al de los hermanos Goncourt, aunque sea con el fin de señalar en ambos los mismos errores: "Plus encore que les Goncourt, il a le souci de l'écriture artiste. Il a rendu à la langue française d'exécrables services".³⁷

¿Se entiende ahora por qué Pound incluye en su famosa lista a Corbière y Laforgue junto a Stendhal, Flaubert y los Goncourt? Todos ellos perseguían un lenguaje nuevo, tanto en verso como en prosa.

¿Y el teatro de Laforgue?

La impronta dramática marca su poesía. También sus otros textos. Lo dramático es consustancial a su estilo dado que no hay nunca un sujeto único:

Laforgue, "Grand Chancelier de l'Analyse" como él mismo se autodenomina, vive en la multiplicidad, pasa de una identidad a otra dejando un rastro de identidades efímeras. De su estilo po-

³⁶ Sherbrooke (Canadá), Ed. Naaman, 1986.

³⁷ Cit. por Bett, *op. cit.*, p. 9.

dría decirse que en él sólo "lo fugitivo permanece y dura". Así, *Le concile féerique* es, en realidad, un pequeño cuadro escénico formado por los diálogos entre la *Dame* y el *Monsieur*, con acompañamiento del eco y de un coro. Uno de los *Derniers vers*, el núm. VI, termina con un eco de Molière (Sosie, escena final de *Amphytrion*): "O vous qui m'écoutez, rentrez chacun chez vous". El sujeto, o mejor: los sujetos poemáticos de Laforgue se mueven en el escenario del poema sabiéndose observados por el lector, al que interpelan directamente, como en el verso citado.

Pero, además, Laforgue escribió una breve pieza dramática, *Pierrot fumiste* (MP, 86-107). Pierrot, otra *persona* del autor, es un descendiente directo de Hamlet —otra máscara de Laforgue—; y es asimismo un Ubu Roi *avant-la-lettre*. O, si se prefiere, *Ubu Roi* lleva al extremo la dimensión extravagante, funambulesca, de *Hamlet*. *Pierrot fumiste* sería el punto medio en esta evolución. En carta a la Sra Mültzer, confiesa el autor su gusto por el circo:

Adorez-vous le cirque? Je viens d'y passer cinq soirées consécutives. Les clowns me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée; c'est irrévocablement fini. N'est-ce pas qu'il est trop tard pour que je m'y mette? (MP, 275).

De aquí su predilección por esta figura. La primera escena de *Pierrot fumiste* —la única realmente elaborada— se compone de puras extravagancias y absurdos, y recuerda, como digo, a la pieza de Jarry; pero el resto plantea, como *Hamlet*, el eterno problema de las relaciones entre el hombre y la mujer, desde una óptica, claro está, laforguiana.

Un estilo basado en la renuncia a adoptar una sola identidad, una identidad definida; una poesía donde las *personae* se multiplican; una actitud que implica la participación del lector-espectador, en la que el propio poeta se hace espectador y lector de sí mismo; una poesía de diálogos y de máscaras, es, sin duda alguna, una poesía dramática. En este sentido, la poesía de Laforgue se relaciona íntimamente con el teatro del siglo xvii, y de modo particular con los diversos servidores del mismo —gracioso, *zanni*, *valet*, *Fool*—, y con sus descendientes: Pierrot, Arlequín, etcétera.

V. La mujer

Dos *personae* destacan por su importancia entre las muchas adoptadas por Laforgue: Pierrot y Hamlet. Ambos personajes encarnan

las tres obsesiones fundamentales del poeta: una, *artística*: su actitud lúdica frente a la realidad y el lenguaje; otra, *metafísica*: su renuncia a fijarse en una identidad determinada; y una tercera, *sentimental*: su actitud ambivalente —atracción y rechazo— hacia la mujer. Tres obsesiones finamente resumidas en su "Complainte-épitaphe":

La Femme,
Mon âme:
Ah! quels
Appels!

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes!

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence. .
Lui, où?
Coucou.

La mujer, la lengua poética y la identidad fugitiva. Hemos hablado ya de estas dos últimas; nos toca ahora hacerlo de la primera.

Pierrot y Hamlet: Colombina y Ofelia. El primer poema de *Des fleurs de bonne volonté* (eco y desvío de Baudelaire) está fechado en "Copenhague, Elseneur, 1er janvier 1886", alusión directa a ese viaje-peregrinación que Laforgue hizo al castillo de Hamlet. Una de las *Moralités* se ocupa de la figura del Príncipe a quien el autor dota de una filiación fraternal con Yorick, el bufón que conocemos en la pieza de Shakespeare sólo a través de su cráneo y de los comentarios del propio Hamlet. Y es que, como he dicho en otro lugar, en *Hamlet* no hay bufón alguno dado que es el Príncipe mismo quien usurpa, con sus extravagancias e ironías, las funciones tradicionalmente desempeñadas por el bufón en el teatro clásico europeo. Las *Complaintes* y los libros posteriores están literalmente empedrados de epígrafos tomados de *Hamlet*. La mayoría de ellos son diálogos entre el Príncipe y Ofelia: Hamlet le recomienda que no se fíe de ningún hombre (todos somos unos perfectos bribones, viene

a decirle); la previene asimismo contra la maternidad, aconsejándole que ingrese mejor en un convento; se burla también de sus disimulos y de sus hipocresías femeninas; le reprocha sus tocados y afeites, etc., y no deja pasar la ocasión de hacer un comentario sarcástico:

Ofelia: 'Tis brief, my Lord.

Hamlet: As woman's love.

(epígrafe de "Aquarelle en cinq minutes")

Si *Le sanglot de la terre* es un libro de carácter filosófico-literario, las *Complaintes* y toda la poesía posterior tienen como eje temático y estético la mujer; es decir, la problemática de las relaciones entre ambos sexos. Algunos ejemplos espigados de *Des fleurs* bastarán para mostrar el abanico de aproximaciones al tema desplegado por Laforgue: las aventuras eróticas despojadas de amor son calificadas de "histoires de muqueuses" (poema IX), una formulación muy eliotiana. El autor se considera a sí mismo llamado a ejercer un apostolado para acercar, como a hermanos, al hombre y a la mujer; de aquí que, en el poema XXII, titulado "Le bon apôtre", escriba: "Je persiste à narrer mes petites affaires". Su ser —ya lo sabemos— no es sino "une colonie de cellules/De raccroc", y su yo "n'est, dit-on, qu'un polypier fatal!" que al final del poema "Ballade" (núm. XXVI) se aleja pues "A distingué certaine polipièrre". En el núm XXXVII, se queja de "La vie qu'elles me font mener"; se refiere a los encuentros amorosos conyugales llamándolos "Des sacrilèges domestiques"; y, por último, califica a la mujer de "Petit mamifère usuel!". El poema XLII, titulado "Esthétique", es sumamente revelador pues en él el autor declara lisa y llanamente que la mujer es el centro cordial de su estética; comienza así:

La Femme mûre ou jeune fille

J'en ai frôlé toutes les sortes.

Y en el XLV, "Notre petite compagne", hace hablar a la mujer: "Je suis la Femme, on me connaît. . ."

Las primitivas preocupaciones metafísicas del adolescente se han diluido ahora en la Mujer, ese ser "mediocre y mágico" (FV, 157). ¿Por qué "mediocre"? ¿Por qué "mágico"? Al ocuparse de Bau-

delaire, Laforgue llama nuestra atención sobre estos versos del maestro referidos a la mujer:

Yeux, soupiraux de ton âme—
Usent insolemment d'un éclât emprunté
Sans connaître jamais la loi de leur beauté (c. 7).

Y comenta: "Toute sa philo. féminine est là — Sois charmante et tais toi, tu ne peux pas savoir, tu es la damnation du juste— 'salutaire instrument' 'ô reine des péchés' la Nature se sert de toi pour pétrir un génie". (id). Manuel Machado — otro heredero de Hamlet y de Laforgue— encuentra a la mujer "tan significativa, tan insignificante", y abunda en el sentido de Baudelaire:

Sabiendo, por los padres del Concilio de Trento,
lo que hay en ellas de alma, me he dado por contento.³⁸

La mujer posee — involuntariamente — la capacidad de hacer soñar al hombre, de encarnar la imagen femenina, el "ánima", que anima a éste. La mujer es mágica, pues; es la llave del mundo. Siguiendo a su maestro Baudelaire, escribe Laforgue:

T'occupe pas, sois Ton Regard,
Et sois l'âme qui s'exécute;
Tu fournis la matière brute,
Je me charge de l'oeuvre d'art.

Los decadentes heredaron esta actitud baudelariana, y expresaron en sus escritos un rechazo de lo natural y un culto de lo artificial. Pero en Laforgue hay algo más. Sus lecturas de Hartmann y de Schopenhauer le hacen ver en la mujer la representante pura del Inconsciente, de la Naturaleza. La mujer no posee una personalidad individual, sino que aparece siempre mencionada como "Ella", Eva, Isis, la Esfinge o el Eterno Femenino. No es sino una prolongación de la naturaleza; por eso no teme a la muerte y es insensible a las angustias metafísicas y a la desesperación ante lo desconocido: "Elle est la vie contente. Sa vocation immuable et inextirpable, sa raison d'être est de perpétuer la vie. Le règne de la femme est arrivé. La fonction de l'homme désormais sera l'art de faire des enfants à sa compagne. . ." (MP, 53).

³⁸ "Prólogo-Epílogo", *El mal poema*.

Criatura mediocre, pues no tiene conciencia de sí ("Nul n'y vit clair; pas même moi." —le hace decir el autor). Y mágica, pues sirve de inspiración al poeta. Esta caracterización de la mujer no es sólo literaria; en sus notas, Laforgue razona sobre el tema:

Elle est délicate et frêle comme un Greenaway de théière, de fine culture—
 mais quoi de plus? Elle a la tête vide, elle n'est ni tragique, ni mystique,
 ni canaille! Ah! misère! elle a une fleur à la place du coeur (. . .)
 O féminiculture, pôle moderne! Après tout, nous sommes si éphémères!
 (MP, 50).

Ajena a los intereses espirituales del poeta, la mujer sólo busca atizar el fuego en el hombre, atraparlo y llevarlo a cumplir su papel de reproductor de la especie. Es pues, una falsa hermana, vendida a los intereses de la Administración, es decir, de la Naturaleza, del Inconsciente (FV, 106-07).

Preso en este dilema, Laforgue siente el atractivo de la mujer, sus efectos mágicos, y, a veces, se rinde, resignado:

Et pourtant, mon pauvre ami, parmi les loups il faut hurler avec les
 loups, te mettre à la vaisselle et serrer les mains et sourire, vivre est en-
 core la meilleure façon de vivre (FV, 52).

Aunque, más frecuentemente, al no hallar a su "Ella", se queja de su soledad, del "célibat", "le noviciat terrestre": "Célibat, célibat tout n'est que célibat" es el título del poema XX de las *Fleurs*, en el que dice: "Histoire humaine: histoire d'un célibat".

Cumplir con los designios de la especie, o bien, permanecer célibe. ¿Hay otra alternativa? Sí; pero para el futuro. Laforgue propone un cambio social revolucionario: el hombre, culpable de haber reducido a la mujer a la esclavitud, a su sexo ("O historiques esclaves!", exclama el poeta en DV, V), deberá hacer de ella su socio, su igual. Aboga Laforgue por un mundo con igualdad de oportunidades para ambos sexos, donde la mujer renuncie a sus añagazas de esclava:

Qu'elle adoptât l'homme comme égal!
 Oh, que ses yeux ne parlent plus d'idéal,
 Mais simplement d'humaines échanges! ("Pétition", DV, V).

De este modo, la liberación de la mujer —opina el autor— supon-

drá la liberación del hombre, y sobre todo, el final de esta confusión.³⁹

No hay, pues, misoginia en Laforgue. Al recelo frente a la mujer heredado de Baudelaire y compartido con los decadentes, Laforgue añade una reflexión original sobre el tema y una propuesta para el futuro que puede calificarse de feminista. Con toda lucidez, el autor advierte que en este estado de cosas, el hombre ha castrado a su compañera y que ésta, en revancha, le engaña, como enseñaba Cicerón. Su actitud no difiere, en este sentido, de la de Rimbaud, quien escribe:

L'amour est à réinventer. . .
Quand sera brisé l'indéfini servage de la femme.

Pero, además, Laforgue es sensible a la feminidad como pocos Rechaza, eso sí, su papel de reproductor. En su poesía execra al sol (vivificador) y canta a la luna (estéril), la cual

. . . nous ferait un scapulaire
Dont le contact anti-solaire,

Par exemple aux pieds de la femme
Ah! nous serait tout un programme! ("Guitare", *Imitation*).

Su ideal femenino está despojado de sexo: "Elle n'a pas pour moi d'organes sexuels", ya que "Elle tout *Regard*, un regard incarné, emprisonné dans une forme diaphane, et s'écoulant par les yeux" (MP, 58). El protagonista de *Pierrot fumiste* posterga cuanto puede el encuentro sexual con su flamante esposa, hasta que ésta le exige el cumplimiento del mismo; Pierrot pierde el proceso al que su suegra y el médico de su mujer le han llevado,

mais. . . il usa de sa dernière nuit de mari, l'éreinta d'amour comme un taureau, puis, au matin, sifflotant, sifflotant comme si rien ne se fût passé, il fit ses malles et partit pour le Caire, lui serrant la main, l'embrassant avec des larmes: Je t'aimais bien; tu auras été la plus heureuse des femmes, mais on ne m'a pas compris (MP, 107).

En la *Imitation*, los Pierrots son llamados:

³⁹ ". . . Nous supportons tout le travail de la planète depuis l'histoire. Ce travail nécessairement est stupide et boîte, parce que la femme n'y prend pas part. Avec la Femme nous avons jusqu'ici joué à la poupée —eh bien voilà trop longtemps que ça dure—" (FV, 159).

Blancs enfants de la lune,
Et lunologues éminents ("Pierrots", V).

En 1882, dice de la mujer: "La femme ne m'excite ni le coeur, ni la tête, ni les sens-peut-être les sens, mais cinq minutes toutes les deux semaines à peu près".⁴⁰ Sin embargo, la mujer es su obsesión central. Una mujer sin sexo, como digo. Todavía en los *Der niers vers*, habla de ellas así:

.droites, tenant sur fond violet le lotus
Des sacrilèges domestiques (DV, V).

Y en el núm. X, exclama: ". . . n'en pouvoir plus / De débâcles nuptiales!". Laforgue fustiga a las mujeres que:

.veulent qu'on les trouv'belles,
Qu'on le leur râle, leur rabâche,
Et qu'on les use comme telles.

Ségún nos explica el *Monsieur*, en el *Concile féerique*. Y la *Dame* le da la razón cuando ofrece a los hombres:

Cueillez la fleur de mes visages,
Sucez ma bouche et non ma voix.

Actitud, como digo, propia del joven Eliot. El ideal de Laforgue es —como el del autor de "*La Figlia che piange*"— la joven inviolada, la "Jeune Fille": "Jeunes Filles inviolables et frêles" (DV, "Dimanches"). Pero esta "Jeune Fille" está sujeta a la degradación, como nos dice en "Solo de lune". Con alguien así se uniría el autor; a condición, eso sí, de que Ella le reconociera a él y se le declarase. Tal es la tragedia narrada en este último poema. (Valdría la pena comparar "Solo de lune" con "Tristesse en mer", de *Emaux et camées*; no parece sino que Gautier, precursor en tantas cosas de Baudelaire y de Mallarmé, lo hubiera sido también de Laforgue en este poema).⁴¹ Un poema escrito seguramente al conocer a Leah Lee, su futura mujer, expresa toda la pasión del autor:

⁴⁰ *Oeuvres complètes*, t. v, p. 162.

⁴¹ El ritmo reproduce el movimiento y el vaivén propios del viaje tanto en el poema de Gautier ("Le vaisseau danse, l'eau tournoie, / Le vent de plus en plus fraîchit".) como en el de Laforgue ("Ma carcasse est cahotée, mon âme danse, / O routes, coteaux, ô fumées, ô vallons, / Ma belle âme, ah! réca-

Chair de l'Autre Sexe! Élément non-moi!
 Chair vive de vingt ans poussés loin de ma bouche! .
 L'air de sa chair m'ensorcelle en la foi
 Aux abois
 Que par Elle, ou jamais, Mon Destin fera souche.
 ("Signalement", *Fleurs*)

El cambio operado es grande: el encuentro de la "Jeune Fille" ideal despierta el apetito erótico y elimina toda repugnancia ante el sexo. Incluso el adjetivo "cotidiano" se ennoblece ahora:

O ma petite mienne, ô ma quotidienne,
 Dans mon petit intérieur,
 C'est-à-dire plus jamais ailleurs!
 O ma petite quotidienne! (DV, X).

Laforgue camina pues, desde un rechazo de la mujer, especialmente de la mujer adulta —que encarna para él una sensualidad obsesiva y desagradable—, hasta un deseo de la *Jeune Fille*, que representa para él la encarnación del amor total y compartido. Leah Lee y una muerte temprana nos privaron de más reflexión sobre el tema por parte suya.

* * *

LA palabra *légende* (leyenda) tiene dos acepciones: designa una historia fabulosa, y designa igualmente la explicación de los símbolos utilizados en un mapa. A veces, como dice el filósofo francés Michel Serres, *légende* significa ambas cosas a la vez: las leyendas mitológicas que Tito Livio introduce aquí y allá en su historia de Roma (*Ab urbe condita*), constituyen la clave para interpretar el sentido de los episodios históricos narrados. La leyenda nos permite leer el texto.

Para Laforgue, la Literatura es la leyenda de la vida, como declara explícitamente en un texto de 1885: "La Littérature: la Légende de la vie" (FV, 99). La Literatura es la fábula que nos ayuda a interpretar el caos de la realidad, que nos ayuda a leer nuestra existencia. "Ah! que la Vie est quotidienne". Cotidiana, monótona, mezcla tediosa de realidad prosaica y ensoñación lírica: la vi-

pitulons".) Es el mismo ritmo que dará origen a la *Prose du transibérien*, de Blaise Cendrars, y a otros poemas menos conocidos.

da. La poesía de Laforgue —reiterativa, desmañada, burlona— logra transmutar en palabras esa cotidianidad. De aquí su importancia en la historia de la poesía moderna; de aquí también su permanente actualidad transcurridos cien años de la muerte del montevideano.