

BORGES, FRANCIA Y LAFORGUE: GENEALOGÍA DE UNA ADMIRACIÓN SILENCIOSA

BORGES, FRANCE AND LAFORGUE: GENEALOGY OF A SILENT ADMIRATION

Leonardo Rivero Torielli
Université de Strasbourg
leonardorivero.tor@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Jorge Luis Borges

Francia

Jules Laforgue

Poesía

La anglofilia de Borges, sostenida públicamente por él y por la crítica en incontables oportunidades, ha eclipsado su relación con la literatura francesa. No obstante, es suficientemente conocido que Borges leyó tanta literatura francesa, sobre todo en su estadía en Europa, como cualquier otro fiel devoto de las letras de ese país. Este trabajo se propone revisar el vínculo literario, a veces silencioso, entre Borges y Francia, haciendo foco en sus años de juventud y en su relación con el poeta Jules Laforgue, en particular.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Jorge Luis Borges

France

Jules Laforgue

Poetry

Borges's anglophilia, held in public by himself and by the critics in countless opportunities, had set aside his relationship with french literature. However, Borges, essentially during his stay in Europe, read as many french writers as any legitimitate devoted to that literature. This article would like to inspect the litterary and silent bond between Borges and France, basically through his years of youth and his relantioship with the poet Jules Laforgue in particular.

Recibido: 11/05/2019
Aceptado: 05/09/2019



Cependant la nuit marche, et sur l'abîme immense
Tous ces mondes flottants gravitent en silence

Alphonse de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*

Cierta vez, en tierras de Hawthorne y de Faulkner, a la pregunta de que si leía mucha literatura en lengua inglesa, Borges respondió que él leía prácticamente solo eso, y que además desalentaba a sus amigos a aprender otras lenguas que no fuesen el inglés, ya que dominando privativamente este idioma uno ya tenía acceso a lo mejor de toda la literatura. En otra oportunidad, durante una emisión televisiva mexicana junto a los locales Octavio Paz y Salvador Elizondo, congregados para discutir o definir la poesía moderna a través de ejemplos poéticos concretos, Borges, incansable, impugnaría los versos de Mallarmé y de Valéry propuestos por los otros tertulianos, para sugerir otros infinitamente mejores de Kipling o de Browning.

Redescubrir aquí, una vez más, la anglofilia de Georgie, no es el objeto de este pequeño estudio sino indagar en algunas de las fuentes francesas de Borges, que podrían haber calado silenciosamente en su obra o que fueron declaradas tímidamente, mediante alusiones públicas, o bien reveladas en el ámbito privado de su correspondencia. Conviene precisarlo desde ya: esta pesquisa no irá más allá del joven Borges, y por ende, casi no franqueará un período literario puntual, fundamentalmente poético y de reflexión, comprendido entre los años 20 y 30, examinando concretamente el caso de Jules Laforgue.

Siendo adolescente, Borges leyó tanta literatura francesa como cualquier otro devoto de las letras de ese país. Apenas instalado en Ginebra, con quince años, se inscribió en una biblioteca itinerante para tener acceso a una literatura que conocía mal desde Buenos Aires. Su curiosidad juvenil, rápidamente se transformó en un engullir voraz de autores franceses. Lo que no ha sido suficientemente remarcado aunque sí sea bien conocido. Así lo consideraba Emir Rodríguez Monegal:

Los críticos han seguido las indicaciones de Borges, restando importancia a la literatura francesa en la formación de sus textos, pero la verdad es que a pesar de su preferencia por Inglaterra, y sin haberlo admitido nunca públicamente, Borges fue muy influido por el concepto de discurso lógico y por el sutil razonamiento de los ensayistas franceses. También aprendió mucho de los poetas y cuentistas (1987: 106).

Siguiendo al crítico uruguayo no hay dudas de que en esta época Borges leyó a Zola, Barbusse, Flaubert, Hugo, Romain Rolland, entre tantos otros. Veamos lo que dice el propio Borges, en las valiosas conversaciones con Jean de Milleret de 1967, acerca de sus lecturas en Suiza:

C'est surtout Rimbaud que je récitait, et un poète oublié, Ephraïm Michaël. J'avais lu tout cela dans un bouquin à couverture jaune publié par le Mercure de France, une anthologie où figuraient Stuart

Merrill, évidemment Mallarmé, Rimbaud, Verlaine enfin et d'autres poètes mineurs du mouvement symboliste. Je lisais, je relisais tout cela... Je savais beaucoup de pièces par cœur (De Milleret 1967: 109).¹

Es harto conocido que toda manifestación pública de Borges debe ser examinada con cautela y no con menos incredulidad, sin embargo, de esta declaración rescataremos ya algunos indicios que luego conducirán a Laforgue: la confesión de una lectura minuciosa de la literatura francesa y en particular de la poesía simbolista, recordando autores menores, ya olvidados, como Ephraim Michael² al lado de los faros del movimiento como Mallarmé, Rimbaud o Verlaine. Aquí Borges deja ya ver en filigrana cierta actitud y operación literaria fundamental que lo caracterizará: el conocimiento fino y metódico, acompañado de una inclinación hacia autores menores. Más adelante, en el caso francés, se descubrirán sus vínculos con Paul-Jean Toulet o con Marcel Schwob.

En su correspondencia juvenil, mantenida en francés con su amigo y ex-compañero del Collège Calvin de Ginebra, Maurice Abramowicz, Borges informa, desde España y antes de su regreso a Buenos Aires, de sus lecturas mediterráneas donde predominan los escritores y pensadores franceses: Zola, Verlaine, Rimbaud, Voltaire, Huysmans, Taine, Montaigne, Rolland, entre otros. Quevedo, Unamuno, Darío y Nietzsche completan el inventario de los autores más nombrados en estas cartas de principios de los años 20. La mención de estos autores no va, por lo general, acompañada de ningún tipo de elogio, a excepción de la de Unamuno, tal vez. Pero sí ya se descubren en estas cartas el encono y las críticas ásperas hacia ciertos autores franceses, en este caso contra Mallarmé. Así le escribe a su amigo desde Palma de Mallorca el 16 de octubre de 1920: “(D'abord je t'avouerai que la constante mention de Mallarmé me dérouté. Mallarmé m'a toujours semblé un pauvre homme affublé d'une théorie pas plus merveilleuse que les théories que chacun invente dans un cénacle. Mais enfin, je ne connais que superficiellement son œuvre...)” (1999: 114).

Jacques Rancière en su obra *Politique de la littérature* consagra un artículo a “Borges et le mal français”. Allí el filósofo sostiene que en el pensamiento de Borges, Francia es el país de origen de todas las rupturas en la tradición literaria y así se opone radicalmente a Inglaterra y a la evolución armoniosa de su literatura. Para Borges, y según Rancière, Francia incurre en dos graves faltas: por un lado, el interesarse más por la política del arte que por el arte en sí mismo, este whitmanismo parisino da lugar al vicio realista, de Balzac o de Proust, donde todo se convierte en materia de escritura sin distinguirse lo que pertenece al arte y lo que no; y por otro lado, al vicio esteticista, la búsqueda de la palabra rara y la superstición del estilo de Flaubert, por ejemplo. He aquí el gran mal francés simplificado: exceso de cosas y exceso de palabras. Doble vicio que se opone a la

¹ “Me gustaba especialmente recitar a Rimbaud, y también a un poeta olvidado, Ephraim Michael. Leí a todos ellos en un libro de tapas amarillas, publicado por el Mercure de France: una antología de la moderna poesía francesa, donde se podía encontrar a Stuart Merrill, obviamente a Mallarmé, Rimbaud y Verlaine, desde luego, y a varios poetas menores del movimiento simbolista. Leí, releí todo eso.... ¡muchos poemas los sabía de memoria!” Traducción de Emir Rodríguez Monegal (1987: 109).

² Ephraim Michael, nacido en 1866 en Toulouse, fue un poeta simbolista de los llamados menores que murió prematuramente de tuberculosis a los 23 años. Escribió un drama en colaboración con alguien de mayor posteridad como Catulle Mendès.

concepción ideal de Borges de la literatura, como invención y disposición armoniosa de la fábula (2007: 146-9).³

Rancière habla aquí de un Borges en particular, el de la madurez y esencialmente narrador. Empero, nuestro joven Borges de la década del 20 es ante todo poeta y ensayista. Y en su proyecto poético juvenil, se pone más del lado de las rupturas literarias que de las continuidades armoniosas.

Luego de su temido regreso a su ciudad natal desde Europa, Borges se propondrá la fundación poética de Buenos Aires, describiendo y cincelandando en poesía, sus barrios y sus patios, los atardeceres en el arrabal, los cuchillos y el tango. Todo esto en una lengua poética nueva, distinta del lenguaje vanidoso de los modernistas, y necesariamente argentina, que no será ni argot idealizado ni castellano castizo.⁴ En esta enunciación poética de Buenos Aires, el organito, el suburbio y el compadrito, todos elementos de la cotidianeidad porteña y otrora excluidos de la poesía argentina, a excepción del caso de Carriego, devienen materia fundamental de escritura. Y es en lo profundo de este proyecto poético juvenil que el nombre de Jules Laforgue se volvería descifrable.

La alusión más notoria al poeta franco-uruguayo la encontramos en un poemario de madurez de Borges. En *Los conjurados*, y particularmente en “Elegía”, pequeño poema en prosa que tiene a su amigo de juventud Maurice Abramowicz como personaje, Borges, invocando aquellos lozanos años suizos, declara: “Durante la primera guerra, mientras se mataban los hombres, soñamos los dos sueños que se llamaron Laforgue y Baudelaire” (1985: 33). De todos los autores franceses que acompañaron esta amistad ginebrina, Borges, justo al final de su vida retiene peculiarmente a Laforgue y a Baudelaire. Muy posiblemente, y esto vale como un primer intento de esclarecimiento, el nombre de Laforgue surja metonímicamente en la memoria luego de recordar a su amigo, al ser este quien había instado a su lectura. Pero también se sabe que Rimbaud fue leído por Borges gracias a la invitación de Abramowicz y este no es recordado aquí. De Baudelaire, Borges tomó distancia luego de estas lecturas juveniles: “Il y a une époque où je savais les *Fleurs du mal* par cœur, mais maintenant je me trouve assez loin de Baudelaire” (Roux et al. 1981: 383). Esa época baudelairiana aquí evocada es la de la Primera Guerra Mundial, aludida también en “Elegía”, y este ahora rotundo se sitúa ya próximo al año 1963 en el cual ocurre esta entrevista. Sin embargo, el nombre de Jules Laforgue latirá y persistirá revestido de un inopinado aprecio desde aquellos años de fervor ginebrino hasta los otros de madurez porteña. Este sueño llamado Laforgue, soñado en Europa durante los años de la Gran Guerra, al que refiere Borges en las postrimerías de la vida, representa el punto de partida para indagar sobre una posible admiración profunda y silenciosa de Borges hacia el simbolista franco-uruguayo.

En la misma correspondencia con Abramowicz; en la que Borges fustiga Mallarmé y en la

³ Cristina Komy sostiene, por su parte, que el rechazo a la literatura francesa en Borges debe entenderse como el rechazo al artefacto « Francia » que había sido creado por las élites argentinas, a través de la revista *Sur*, principalmente: “ Si Borges en repetidas ocasiones, se pronuncia negativamente sobre Francia y su literatura; si da poco espacio, cuando no imite, a los clásicos franceses [...] es para manifestar desconfianza, provocación, intención deconstructiva frente al artefacto « Francia » tal y como se lo ha fabricado la élite intelectual argentina” (279-80).

⁴ En *El tamaño de mi esperanza* [1926] y *El idioma de los argentinos* [1928], dos obras de juventud desechadas en la madurez, Borges reclama la poetización de su ciudad en una lengua que no debe seguir ni pautas ni recomendaciones de la Real Academia Española, sino que debe hacer patria según sus propias necesidades y ambiciones. Un Buenos Aires, poético y metafísico, postulado a partir de una lengua nueva y criolla pero que sepa estar en diálogo con el mundo.

que declara haber leído una versión inglesa de *Une saison en enfer* que le resultó muy aburrida,⁵ se descubren los primeros guiños de aprobación a la poesía de Laforgue. En dos cartas consecutivas del mes de febrero de 1921, de los días 10 y 14, Borges responde a su correspondiente, quien viene de enseñarle algunos de los versos de Laforgue: “J'aime bien ces phrases de Laforgue que tu me dis” (1999: 138). Y cuatro días más tarde: “C'est beau ce vers de Laforgue que tu me dis : 'Un bon cœur ruisselant.’” (1999: 142).⁶ Que Borges diera el visto bueno a un verso o algunas frases de Laforgue no es prueba de nada y no alcanza, evidentemente, para decretar una admiración. Pero digámoslo así: en el contexto amplio de esta correspondencia juvenil con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, este tipo de asentimientos, en un Borges áspero y reservado en sus opiniones, no abundan. Haya sido tan solo una cortesía para complacer a su interlocutor o bien una muestra de sincero asenso, ese “Me gustan mucho estas frases de Laforgue” o el “Es hermoso ese verso de Laforgue que me dices”, en un ámbito habitual de discreción o bien de hostilidad, cobran un justificado interés.

Entonces, hacia comienzos de la década del 20 o incluso antes si se atiende a las fechas que da Borges en “Elegía”, este habría sido gratamente impresionado por la poesía de Laforgue. El interés de este trabajo no es solo quedarse con estos comentarios elogiosos pero superficiales, sino más bien de descubrir trazas en la profundidad de la obra y en la poética de Borges.

Borges, apenas llegado desde Europa a Buenos Aires, concibe un proyecto poético que ejecutará y dará forma entre los años 20 y 30, a través de tres libros de poesía: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); y cuatro de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). Este proyecto, que será sucintamente expuesto aquí, se empeña contra la “lugonería” y la primacía de la rima, y procura dar con una definición poética de Buenos Aires en un lenguaje nuevo, que no será ni el ampuloso y engolado de los modernistas ni el argot idealizado que en los hechos nadie habla. Es un lenguaje nuevo acorde a esta realidad porteña que permanece aún poéticamente innominada, más allá de los intentos aislados de Carriego en el “El alma del suburbio” de *Misas berejes* (1908) y en *La canción del barrio* (1913). En un texto de *El tamaño de mi esperanza*, que probablemente no sea de los más recordados y que por eso transcribimos aquí, el joven Borges condensa sus designios literarios:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí), con su centro hecho de indecisión, lleno de casas de altos que hunden y agobian a los patiecitos vecinos, con su cariño de árboles, con sus tapias, con su Casa Rosada que es resplandeciente desde lejos como un farol, con sus noches de sola y toda luna sobre mi Villa Alvear, con sus afueras de Saavedra y de Villa Urquiza que inauguran la pampa. Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización (1994: 126).

⁵ A comienzos del año 1920, Borges escribe desde Palma de Mallorca : “J'ai aussi lu -malheureusement dans une version anglaise- *Une saison en enfer* de Rimbaud. Franchement cela était très ennuyeux” (1999: 98).

⁶ El verso aquí aludido pertenece a *Les Complaintes* [1885], más precisamente a la “Complainte de la vigie aux minuits polaires”. “Un gros cœur tout en sang. / Un bon cœur ruisselant, / Qui, du soir à l'aurore, / Et de l'aurore au soir, / Se meurt, de ne pouvoir / Saigner, ah ! saigner plus encore!” (2013: 78-9).

Si la llanura ya fue erigida poéticamente, nombrada y poblada de dioses y de símbolos, por Obligado o Hernández, la ciudad todavía espera.

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que se avienen con su grandeza. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación (1994: 14).

Su grandeza está en sus atardeceres, en sus barrios, en la Recoleta o en Palermo, en los zaguanes y los patios pero también en su música: el tango, sus instrumentos y sus protagonistas. Que el nombre de Jules Laforgue pueda ser acercado a este proyecto poético del joven Borges no es una cuestión evidente pero tampoco disparatada.

En una decena de años Laforgue no cesó de transformarse en términos literarios. De los intentos de concebir una obra poética personal y filosófica, que fuese como un fresco metafísico inspirado a partir de la propia visión de la Nada de *Les sanglots de la terre*, a un lirismo impersonal, que no se toma tan en serio, de *Les complaints*. De una obra concebida todavía bajo la égida grave de Hugo y sus *Contemplations* a una obra más satírica y disonante que espiritual o armoniosa (Gronjowski 2000: 54).

Les Complaintes fueron publicadas en julio de 1885 apenas unos meses después de la muerte de Victor Hugo. Los estudiosos del simbolismo han concedido a este suceso una decisiva importancia para el nacimiento y el desarrollo de la lírica simbolista. La muerte de Hugo habría liberado las numerosas voces singulares que permanecían silenciadas hasta ese entonces por quien representaba el “verso en persona”. Mallarmé lo explica notablemente en sus *Divagaciones*:

Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer (2003: 248).

Desaparecida la gran autoridad del verso, las singularidades poéticas estallan, entre ellas la de Laforgue. Pronto se encargarán de desafiar los emblemas del lirismo anterior, como la supremacía del alejandrino, de esa “cadencia nacional” al decir también de Mallarmé. En su “Crise de vers”, texto fundamental para comprender la irrupción del verso libre francés, el autor de “Un coup de dès” admite los encantos del “*vers faux*” de Laforgue: “Autre chose ou simplement le contraire, se décèle une mutinerie, exprès, en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux ” (250). El verso de Laforgue resulta falso para el oído adiestrado, que aguarda por la cesura y el acento métrico en la sexta sílaba y por la acentuación en la doceava final.⁷

Si fue él o su amigo Gustave Kahn, el legítimo iniciador del *vers libre* francés poco importa aquí. Lo cierto es que el verso libre, y a veces disonante, laforgueano se acopla bien a la lucha contra la rima del joven Borges. Este representa el abandono gradual, parcial o total de todo principio métrico, basado ya sea en la sílaba o en la rima, para acordar una atención fundamental y primera al ritmo y a la prosodia (Dessons 2005: 104). Borges en la referida década del 20 ataca por

⁷ Ver Dessons, Gérard y Henri Meschonnic 2005.

su cuenta a la rima, sirviéndose de los argumentos de Milton⁸ y de Schopenhauer. “Schopenhauer, en unas anotaciones a la poética que volverán a aconsejarme en esta escritura, dice con palabras parecidas y con intención idéntica a la de Milton: El ritmo es herramienta mucho más noble que la rima” (1994: 107). La rima, deleite burdo de los oídos y causante de ripios y otras vilezas literarias, ha de ceder su lugar al ritmo, fraterno a la expresión personal e intelectual, como principio estructurador del poema. Sin ser pronunciado, el nombre de Jules Laforgue late en esta lucha del joven Borges.

Según Borges, todo aspirante a poeta ha sufrido la tentación de escribir sobre los grandes motivos líricos universales: la noche, la luna, la tempestad. Estos nobles temas tienen todos ya una representación compartida e inscrita en la más alta tradición literaria. No obstante, otro tipo de gloria aguarda por el poeta, la de hacer poesía con las cosas que carecen de un pasado poético común. Esto fue conseguido, indubitablemente por caminos bien distintos, por Baudelaire, Laforgue, Carriego o Borges.

La poesía de los modernistas rioplatenses había recaído sobre los grandes temas líricos: la vida virgiliana en el campo, los asuntos mitológicos, el helenismo, el amor, el erotismo, etc. La novedad en Darío, Lugones o Herrera y Reissig no se encuentra en la elección de los motivos poéticos, prestigiosos desde siempre, sino en su diversidad y en haberlos expresado de una manera sin precedentes en lengua española. El joven Borges, en cambio, enfrentado a esta tradición, se propone seguir en este punto al Carriego de “El alma del suburbio”, cuando hace aparecer poéticamente a la vida popular del barrio: “la magia servicial de los naipes, el trato humano, el organito con su habanera [...] No se olvidó Evaristo Carriego del tango” (1990: 44). Si bien Borges pudo, efectivamente, servirse de algún aspecto de la poesía de Carriego, como el conferir dignidad poética a elementos otrora excluidos, este representará, más que un modelo literario a seguir, un pre-trexta para fundar su propia teoría poética y para posicionarse, una vez más, frente a la autoridad de Lugones. Beatriz Sarlo explica esta operación por la cual Borges inventa a Carriego como su precursor:

Borges rescata el medio tono, la media voz, la oralidad, las formas pre-literarias, los géneros menores, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana [...]. Carriego, a pesar de sus desvaríos modernistas, podía ser contrapuesto a Lugones, al tono sostenido y a los grandes géneros poéticos, invirtiendo, con esta sola operación, todas las jerarquías que organizaban a la literatura argentina. Borges reconoce en Carriego un pre-texto, en su sentido más literal. Carriego es el texto anterior a sus propios textos; [...] *La canción del barrio*, de Carriego, es un secreto texto originario, una hipótesis necesaria para la primera poesía de Borges, un antecedente impensado e impensable hasta que Borges no establece con él una afiliación (61).

Todo poeta de la posteridad baudelaireana, interesado en retratar la vida moderna urbana, continúa, forzosamente de cierta manera, los designios literarios de Baudelaire: extraer la belleza misteriosa, por más mínima o ligera que sea, de la época en la que se vive.⁹ Borges no mencionará a Baudelaire y solo reconocerá explícitamente el antecedente de Carriego. Aquí nosotros

⁸ “The measure is English heroic vers without rhyme, as that of Homer in Greek, and of Virgil in Latin ; rhyme being no necessary adjunct or true ornament of poem or good verse...” (Milton 1998: 54).

⁹ “[...] car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l’habit d’une époque, que de s’appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu’elle soit” (Baudelaire 1992: 355).

agregaremos también a Laforgue, silenciosamente imbricado en estos propósitos fundacionales de su juventud.

Tan irreverentes como se muestra el Borges de *El tamaño de mi esperanza* con Lugones,¹⁰ fueron los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX con sus predecesores de comienzos de siglo. Rimbaud, Corbière, o Laforgue, cada uno a su manera, fueron también incisivos contra los emblemas del Romanticismo. Una de estas insignias embestidas por los poetas modernos es la Lira, instrumento apolíneo privilegiado para representar la voz del poeta y símbolo de la armonía espiritual en las concepciones de Lamartine, Ballanche o de Hugo. Corbière la decretará un “*outil ridicule*” y Laforgue la sustituirá por un insólito instrumento: *l'orgue de barbarie* en lengua francesa u organito en español rioplatense.

La disolución de la Lira y la sustitución por el organito callejero es, en Laforgue, del todo significativa pero a su vez compleja. Aquí se presentará apenas escuetamente la cuestión.¹¹ Cabe aclarar, en primer lugar, que la traducción al español en “organito” o en “organillo” es del todo desfavorable para el caso de Laforgue. En su nombre francés, en *l'orgue de barbarie*, se oye sin demasiado esfuerzo *Laforgue de barbarie*. Pero por sobre todas las cosas este *orgue de barbarie* laforgueano, es, como el organito del que habla Borges en “La fundación mitológica de Buenos Aires” o como el organillo de Carriego, un instrumento popular, de pobres y de mendigos. La apropiación de este instrumento debe entenderse en oposición al piano burgués que el poeta escucha durante sus vagabundeos por los barrios ricos de París (“Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés”) o en la corte alemana siendo lector de la Emperatriz Augusta. Durante su estadía berlinesa, Laforgue extrañará los pequeños organitos que no sonarán nunca, esos que antes aliviaban su melancolía. “Quand j'ai le spleen, je vais dans les banlieues tristes pour écouter les orgues de Barbarie”(Tibi 2003: 463), comenta a Gustave Kahn en una de sus cartas. Este deambular por unos suburbios tristes para escuchar los organitos callejeros de los pobres bien podría traer a la memoria el arrabal, el tango y la fascinación del joven Borges.

Que Borges leyó con fruición en esta época algunos versos de *Les Complaintes* que Abramowicz le enseñó, ya lo hemos demostrado aquí. Tampoco es improbable que Borges conociera aquellas composiciones de Laforgue que hacen del organito material poético privilegiado, como la “Complainte de l'orgue de barbarie” o “Autre complainte de l'orgue de Barbarie” o en las que Laforgue transforma en poesía el bullicio de la calle popular parisina, entrelazando su propia voz de poeta con los distintos discursos sociales y urbanos y con las voces del comercio y de la publicidad callejera, como en la admirable “Complainte de la ville de Paris”.¹²

Representar la voz poética con un *orgue de Barbarie* es una insolencia contra la tradición romántica, la que solo podría considerar dignos para esta función aquellos instrumentos connotados, como la lira, el laúd, o el arpa. Borges no adopta al organito como alter-ego poético, como lo hace Laforgue,¹³ sin embargo, en su pensamiento de juventud, este singular instrumento

¹⁰ “Muy casi nadie, muy frangollón, muy rípioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos” (Borges 1994: 95).

¹¹ Para quien desee profundizar en este tema se sugiere Bertrand 1997.

¹² He aquí su comienzo polifónico donde vemos y escuchamos la vida de la calle parisina: “Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris, Maison fondée en..., à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés, Maison recommandée.” (Laforgue 2013: 129).

¹³ En un artículo que Laforgue publicó de forma anónima, en 1885, en *La République française*, hablando sobre su propia obra, este dice: “M. Jules Laforgue [...] a imaginé de reprendre, pour traduire ses conceptions poétiques, cette vieille

también detenta cierta importancia. En su juicio sobre Carriego, Borges determina: “Evaristo Carriego fue discípulo de Almafuerte y tenía devoción por Darío y por Lugones. Fue al principio un mediano poeta, pero llegó un momento en que descubrió sus posibilidades sin límites, viendo pasar posiblemente un organillero en la calle, u observando una riña de gallos en esta zona de Palermo” (Borges 1999: 286). Más que una simple decoración urbana, el organito puede ser revelador de una poética. Una voz lírica original y potente podría haberle sido sugerida al Carriego admirador de Lugones o Darío, viendo el paso de un organillero. Y en “La fundación mitológica de Buenos Aires”, hay un organito primordial, ya mitificado, que se hace escuchar en el marco de este episodio mitológico. “El primer organito salvaba el horizonte / con su achacoso porte, su habanera y su gringo” (1989: 81).

Aunque el organito rioplatense, que toca tangos a comienzos del siglo XX, no sea exactamente el *orgue de barbarie* de los suburbios tristes de los que habla Laforgue, ambos comparten una posición periférica en la gran ciudad, ya sea en “*la banlieue parisienne*” o en el arrabal porteño. Y además, ambos están fuertemente arraigados en la cultura popular y ofrecen su monódico concierto a los transeúntes en las calles de la ciudad. La monodía y la disonancia de este humilde instrumento se acoplarían, como justo emblema, a la lucha contra la grandilocuencia romántica o contra los grandes orquestadores del verso.

Resulta indispensable para los fines demostrativos de este trabajo no obviar un hecho capital. En 1886, Jules Laforgue publicó *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, en 1909, Lugones su *Lunario sentimental*, y en 1925, el joven Borges publicaría su *Luna de enfrente*. Analizar en profundidad el diálogo entre los tres autores, y sus respectivos poemarios lunares merecería un estudio extenso aparte. Aquí se aludirá brevemente a la cuestión, y en particular, solo a aquellos aspectos que pongan en relieve la problemática singular de este trabajo, y que sirvan a la argumentación llevada adelante hasta el momento.

La filiación del *Lunario sentimental* con *L'imitation de Notre-Dame la Lune* ha sido remarcada y analizada por la crítica,¹⁴ y también fue señalada por Borges. En su ensayo sobre Lugones, escrito en colaboración con Betina Edelberg, los autores destacan que detrás de cada libro de Lugones, habría una lectura tutelar fácilmente descifrable: Victor Hugo en *Las montañas de oro*, Albert Samain en *Los crepúsculos del jardín*, y Jules Laforgue en *Lunario sentimental*. Si Laforgue sirvió de guía para el *Lunario* lugoniano, el franco-uruguayo consigue expresar, en su poemario, ya sea por la conformidad de los temas, Pierrot y la blancura lunar, o por el tono y la versificación singular, su propia personalidad, mientras que Lugones resultaría demasiado artificioso y literario.

Lugones iguala y tal vez supera a Laforgue en el número y en la variedad de artificios verbales, pero estos artificios, que en Laforgue sirven para traducir una individualidad y corresponder, o parecen corresponder, a una idiosincrasia, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario (1998: 35).

Este juicio de madurez de Borges, que denuncia un malograr en Lugones, reconoce al mismo tiempo la individualidad de Laforgue como virtud literaria. Esta apreciación bien podría haber

forme populaire de la complainte à la métrique naïve, aux refrains touchants, forme qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie”.

¹⁴ Ver al respecto Ferguson 1980.

tomado su forma ya en épocas de su juventud como se ha intentado mostrar a lo largo de este trabajo.

Cuando Borges publica, en 1925, su *Luna de enfrente*, este dialoga no solamente con Lugones sino también con Laforgue. El libro de Borges se deslinda fácilmente de sus dos predecesores, siendo el menos lunar de los tres poemarios. No obstante, el título convoca al *Lunario sentimental* y a *L'imitation de Notre-Dame la Lune*. En la edición de Proa de 1925, en “Versos de catorce” se leen dos versos, que Borges modificaría luego definitivamente, y que son de particular interés para este trabajo: “Y apunté la patriada que hacen los organitos / Acriollando gorriones a puro moler tangos” (Toro 2010: 176). Victor Gustavo Zonana demuestra cómo estos dos versos están en estrecho diálogo con el *Lunario sentimental*, puesto que serían la versión criollista de un pasaje del “Himno a la luna”: “Al resplandor turbio / De una luna con ojeras / Los organillos del suburbio / Se carían las teclas moliendo habaneras” (Toro 2010: 176). Sin duda que la asociación está más que justificada: unos versos hablan de un organito que muele tangos y los otros de un organillo moliendo habaneras. Sin embargo, los versos de Lugones portan una indefectible ironía (“se carían las teclas”) y los de Borges encubren cierto afecto; habría algo heroico en ese instrumento que años más tarde aparecería en “La fundación mitológica de Buenos Aires” (“la patriada que hacen los organitos / acriollando gorriones...”). Además de esta irrefutable proximidad textual que guardan los textos de Lugones y Borges, aquí se considerará pertinente acercar también a Laforgue, y a su *orgue de barbarie*, ese caro organito de la *banlieue* parisina que hizo una entrada triunfal en *Les complaints* y que llegó a convertirse en alter-ego del poeta.

Borges pudo encontrar entonces en Laforgue, sin desmerecer la importancia por entonces de Carriego, un modelo para su proyecto poético juvenil. Ciertamente, la capital francesa no debió aguardar por Laforgue para ser nombrada, mas este sí contribuyó a dar entrada poética a elementos marginales de la cultura parisina. Clowns, café-concerts, organitos e incluso el comercio y la cartelería urbana se convierten en material de escritura poética con Laforgue. Frente a la grandilocuencia romántica y a su compromiso espiritual e ideológico, Laforgue opone una temática nueva, un tono irónico y burlesco, ya frecuentado por Nerval, Verlaine o Rimbaud, y una expresión poética original e individual, basada en el verso libre, que le debe poco a otros.

Si Baudelaire ya se había fascinado con el espectáculo de la vida moderna, Laforgue sitúa su poesía en una plaza pública, en la intersección de calles y de discursos de todo tipo. “Laforgue a placé sa poésie sur le terrain du tout venant, sur les places publiques, au carrefour des rues, des parlars en tous genres” (Gronjowski 2000: 34). La originalidad de Laforgue, en los temas y en la expresión, habría dejado rastros, aunque rudimentarios, en el joven Borges de los años 20 y 30. En otras latitudes geográficas pero no así temporales, en el ámbito modernista anglosajón, otras figuras mayores, como T.S. Eliot o Ezra Pound, recuperaban, por entonces, también al Laforgue de *Les complaints* y de los *Derniers vers*, y se reivindicaban más cercanos del franco-uruguayo que de Baudelaire. Laforgue, desacralizador de la poesía, e innovador en cuestiones temáticas y técnicas, sobre todo en las concernientes al ritmo, iniciaba a sus lectores en una nueva modernidad y los exhortaba a descubrir su propia voz poética (Gronjowski 2000: 65-67).

Frente a la expresión abstrusa y demasiado razonada de Mallarmé, Borges debió descubrir gratamente la expresión auténtica y espontánea, pero no menos poética de Laforgue. Este aprecio que se inició en la juventud ginebrina continuó silenciosamente a lo largo de la vida de Borges.

Adolfo Bioy Casares, luego de entablar relación con Borges hacia los años 50, comenzó a llevar bajo la forma de un diario el registro de esta amistad. Allí se encuentra el Borges más hiriente

y corrosivo que uno pueda llegar a conocer. Allí también, los grandes nombres de la literatura francesa son denigrados sin piedad. Baudelaire es un imbécil, “Il faut s'enivre, pedía Baudelaire: qué idiota” (2006: 1068) y algunos cuentos de Maupassant llegan a dar asco: “Leemos cuentos de Maupassant: «Iylle» (Borges: 'Qué cuento inmundo. Me da asco [...]. Tampoco están bien escritos” (1060). Sin embargo, la opinión aquiescente respecto a Laforgue permanece todavía intacta. Allí es el autor de versos de los cuales cualquier poeta se sentiría orgulloso: “Quizá fue Laforgue quien escribió: Que la vie est quoitidenne. Max Nordau lo señala como una prueba de locura. Qué incompreensión. La idea y la expresión están bien. Cualquier escritor podría estar contento de haberla expresado” (301). Y a diferencia de los otros dos renombrados literatos franco-uruguayos, él sí es un gran poeta:

En no sé qué revista francesa de cinematógrafo, se dijo algo sobre un festival celebrado en un pequeño país tropical sudamericano: el Uruguay. Ni corto ni perezoso, Sábato escribió una carta de protesta. ¿Te das cuenta, qué imbécil? Aseguraba que el país no era tropical y en cuanto a lo de pequeño preguntaba si sabían que tres grandes poetas franceses habían nacido en él: Laforgue, Lautréamont y Supervielle. Yo le dije que de verdad éramos, el Uruguay y la Argentina, prácticamente tropicales y que el hecho de que tres poetas franceses hubieran nacido por casualidad no probaba que el país fuera grande; no probaba nada. Debí preguntarle por qué cometía el galicismo de creer que Lautréamont y Supervielle eran grandes poetas (666).

Casi al mismo tiempo en que Borges comentaba esto a Bioy Casares, en la intimidad, públicamente declaraba a Napoleón Murat, en el año 1963, que si debiera elegir un solo poeta francés, él diría Verlaine.

La publicación de *Textos cautivos* (1986) de Borges dio lugar a un artículo de Juan José Saer titulado “Borges francófobo”. Allí, atendiendo a las páginas de crítica literaria publicadas por Borges originalmente en *El Hogar*, entre 1936-39, el autor se propone, fundamentalmente, asociar, mediante una lectura laboriosa y convincente, a Valéry con Pierre Ménard. Tal propósito no interesa demasiado aquí. Sin embargo, sí interesa el juicio realizado por Saer que pretende resumir, en pocas palabras, la relación de Borges con la literatura francesa: “Excepción hecha de Flaubert, de algunos versos de Verlaine y del inenarrable Leon Bloy, Borges considera la literatura francesa como artificial y frívola” (39). Interesa esta síntesis ya que el propio Saer lo había remarcado un poco antes que Borges. En esas mismas páginas de crítica implacable a Corneille, insolente con Ducasse, Baudelaire o Breton, al enjuiciar *Finnegans Wake* de James Joyce dice que se trata de un conjunto de retruécanos sin sentido, y que los practicados antes por Jules Laforgue les parecen superiores (33).¹⁵

Este trabajo se propuso considerar algo desatendido o desestimado hasta ahora: la posibilidad de una admiración discreta de Borges hacia Laforgue, no declarada abiertamente como su veneración hacia algunos autores anglosajones, sino profesada sobre todo en silencio, como en la intimidad de una amistad o de un sueño.

¹⁵ El juicio exacto de Borges, acerca de estos retruécanos de Joyce es el siguiente: “Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego” (1986: 329).

LEONARDO RIVERO TORIELLI es Magíster en Letras por la Université Paris VIII, actualmente doctorando en la Université de Strasbourg. Ha publicado traducciones y distintos trabajos en diversos medios, entre los que destacan: “Chateaubriand, Devoize, y el consulado en la *Nueva Troya*”, “Lautréamont, Laforgue y la lira desencantada”, y “Una concepción de la historia en la obra de Louis-Ferdinand Céline”.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles. 1992. *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*. París: Gallimard.
- BERTRAND, Jean-Pierre. 1997. *Les Complaintes de Jules Laforgue*. París: Klincksieck.
- BIOY CASARES, Adolfo. 2006. *Borges*. Barcelona: Destino.
- BORGES, Jorge Luis. 1989. *Obras completas (1923-1949)*. Barcelona: Emecé.
- _____. 1985. *Los conjurados*. Madrid: Alianza.
- _____. 1986. *Textos Cautivos*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1990 [1930]. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza.
- _____. 1994 [1926]. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1997 [1928]. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 1999. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BORGES, Jorge Luis y Betina EDELBERG. 1998. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Emecé.
- CARRIEGO, Evaristo. 1999. *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- DE MILLERET, Jean. 1967. *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París: Pierre Belfond.
- DESSONS, Gerard y Henri MESCHONNIC. 2005 [1998]. *Traité du rythme*. París: Armand Colin.
- FERGUSON, Raquel Halty. 1980. *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*. Londres: Tamesis.
- GRONJOWSKI, Daniel. 2000. *Jules Laforgue. Les voix de la complainte*. La Rochelle: Rumeur des Ages.
- KOMY, Cristina. 2011. “La discreta presencia de Francia en Borges”. En Cámpora, Magdalena *et al.*, *Borges-Francia*. Buenos Aires: Selectus.
- LAFORGUE, Jules. 2013. *Les Complaintes*. París: Gallimard.
- MALLARMÉ, Stéphane. 2003. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París: Gallimard.
- MILTON, John. 1998 [1667]. *Paradise Lost*. Londres y Nueva York: Longman.
- RANCIÈRE, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. París: Galilée.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1987 [1978]. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROUX, Dominique *et al.* 1981. *Jorge Luis Borges*. París: L'Herne.
- SAER, Juan José. 1998 [1997]. “Borges Francófono”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa-Calpe/Ariel.
- SARLO, Beatriz. 1995 [1993]. *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- TIBI, Laurence. 2003. *La Lyre désenchantée*. París: Honoré Champion.
- TORO, Alfonso de. (ed.) 2010. *Borges poeta*. Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms.