APOLLINAIRE Y LA GUERRA:

Tomo I

MARIA ELENA FERNANDEZ-MIRANDA

Bruselas 1999

Con mi agradecimiento al Doctor D. Jesús Cantera Ortiz de Urbina por su valiosa ayuda y por los ánimos que siempre me ha dado.

A mi marido y a mis hijos
con todo mi cariño

INTRODUCCION

Uno de los mayores errores para el conocimiento de Apollinaire es la afirmación categórica que han hecho muchos de sus críticos: "A Apollinaire le gustaba la guerra". Francis Ponge decía que "il était ravi avec la guerre" y lo mismo pensaba Marie Jeanne Durry, una de sus más extensas comentaristas, que escribe casi horrorizada a este propósito:

> "Il l'a chantée, cette guerre presque comme une œuvre d'art: "O Dieu que la guerre est jolie..." Il a chanté les obus comme des feux d'artifice. Il lui a semblé participer à quelque immense priapée de l'homme et de la terre. Je trouverais presque inconcevable qu'au milieu du sang et de la mort, dans la boucherie, Apollinaire ait considéré la guerre en artiste, ce serait pour moi un scandale, s'il n'y fallait voir un tranquille héroïsme, puisque tous les dangers étaient personnellement courus, et le triomphe d'un pouvoir d'émerveillement sur l'horreur même" (*Alcools*. Tomo I, pág. 59)
>
> "Chose pour moi presque intolérable, il n'exécrera pas même la guerre. Elle lui apparaîtra comme une immense priapée où les canons sont brandis comme des sexes et la terre fécondée par le carnage. Pour parler de ses "Merveilles" il a des préciosités:
>
> *Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit*
> *Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder*
> *Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs.*
>
> Il faudrait plus que le déchirement mondial pour l'empêcher de jouer avec les mots! Le sang est le "Champagne viril qui émoustille la Champagne" et l'horizon qui, sur le champs de bataille "fait la roue comme un grand Paon", chante que "Le grand Pan est ressuscité"...
>
> La guerre est pour lui une expérience qu'il ajoute aux autres, une nouveauté, une entreprise sur le hasard, un butin pour sa poésie. Il détourne l'angoisse en curiosité qui s'amuse de tout, et il élude le pire au profit d'une "activité de jeu".
> (*Alcools*, Tomo III, pág. 232, 233)

M. Jeanne Durry piensa, incluso, que la angustia o el miedo a la muerte eran sentimientos completamente desconocidos para el poeta:

> "Je crois qu'André Billy ne se trompe pas quand il écrit (*Apollinaire*, pág. 38): *J'ai assez souvent conversé avec Apollinaire pour être à même de dire que...son optimisme naturel l'inclinait à faire aveuglément confiance à la mort comme à la vie.* Je croirais même qu'il a rarement connu l'angoisse. Il a été un inquiet, non un angoissé...Mais la mort où finit le temps humain n'est pour lui ni "la reine des épouvantements", ni une hantise, ni même une préoccupation. Alors même qu'il est le plus près de la mort, qu'il peut à chaque instant mourir, que, dans la guerre, il est exposé aux plus mortels

> dangers...Mais Apollinaire...n'a pas le sentiment du gouffre et de l'abîme" (*Alcools* M. Jeanne Durry. Tomo I, segunda parte, pág. 190)

También André Breton condena la actitud de Apollinaire durante la guerra:

> "On sut très vite qu'il s'était engagé dans l'armée; ceux de ses amis qui avaient pu rester en contact avec lui se communiquèrent ses nouveaux poèmes. Y passait toujours la même flamme mais rien n'y marquait une prise de conscience appréciable des évènements. Tout se résolvait par un enthousiasme à coup sûr sincère, mais qui rejoignait alors l'enthousiasme de commande, et, en dépit de l'expression toujours très neuve du sentiment, ne laissait pas pour moi de verser dans le conformisme. Les pires réalités de la guerre étaient éludées ici, les plus légitimes inquiétudes détournées au bénéfice d'une activité de jeu qui se donne toute licence dans les *Calligrammes* proprement dits, tandis que l'esprit s'obstine on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le "décor" de la guerre" (A. Breton. *Entretiens avec André Parinaud*, 1913-1952. (Paris. Gallimard. 1952)

¿"Déraisonnable"? Resulta al menos curioso que un hombre que se oponía a toda norma como Breton juzgara a Apollinaire de esta manera.

Todos sus críticos parecen sorprendidos con las reacciones del poeta durante la guerra. Prévert afirmaba: "Quel dommage qu'Apollinaire ait tellement aimé la guerre!", y Marcel Adéma declara que "la guerre va être pour lui une prodigieuse aventure" [1].

Raymond Jean dice a propósito del erotismo de Apollinaire durante la guerra:

> "il est tout surpris et béatement admiratif de voir à quel point la guerre ressemble à l'amour...Le *poème secret* adressé à Madeleine le 7 décembre 1915 et le *Chant d'amour* de *Calligrammes*...sont les sommets de cette inspiration érotico-guerrière où l'empoignade des hommes apparaît comme un formidable rut et le feu de salve de l'artillerie comme une festivité phallique permanente. On conçoit qu'Apollinaire artilleur et canonnier, se soit senti à l'aise au combat". (*Lectures du désir*. Editions du Seuil, Paris 1977. O.c. pág. 119)

Philippe Renaud piensa también que:

> "Il a vécu la guerre (pesons ces mots) comme une merveille, un enchantement. Elle le transporta dans un univers aussi étrange qu'on peut le rêver, plus étrange, plus *autre,* qu'il n'eût pu l'imaginer" (*Lecture d'Apollinaire*, Ed. L'Âge d'Homme.-La Cité, Lausanne, 1969)

---

[1] *Apollinaire*, pág. 267.

Y J. Clark, en el artículo *La poésie, la politique et la guerre* presenta a Apollinaire lleno de alegría en el momento en que se dirigía al frente de batalla:

> "Huit mois après (sa demande d'engagement), il partait pour le front avec peut-être davantage d'entrain que ses jeunes camarades; c'est comme s'il vivait justement une deuxième jeunesse, pure, joyeuse, ardente" (*La revue des lettres modernes.* Paris, Nos. 450-445. pág. 1976, pág. 20)

E incluso uno de sus mejores amigos, André Rouveyre, que en muchas ocasiones habla de la angustia y del desequilibrio del poeta, considera que la guerra fue un momento de fiesta para él:

> "Tant il aimait le neuf qu'il fut exalté, ébloui, ému aussi profondément à ces conditions d'enfer. Là, ce ne pouvait être que son paradis, tant il avait le cœur et l'esprit bien placé, riches, prêts à tout accueillir et saisir, de ce qui était pour les provoquer à tous les régimes" (*Apollinaire* . André Rouveyre. Gallimard. 1945. Pág. 234)

También Geneviève Dormann, en su reciente libro *La gourmandise de Guillaume Apollinaire* (Albin-Michel, París, 1994) nos presenta al poeta como un hombre muy alegre, "bon vivant", que disfrutaba enormemente de la vida, por eso dice de él: "ce jeune homme rieur... je l'entends rire, de ce rire fusant, formidable, communicatif" y nos dice que incluso durante la guerra había elegido "la bombance":

> "En 1914, Guillaume, de sa caserne de Nîmes, écrit à Paul Léautaud: *Ici, je ne maigris point, malgré les exercices violents*...Bref, Guillaume a choisi la bombance".

Pero a través de la lectura de sus obras, o en la trayectoria de su vida, no puedo ver un retrato tan simplista del poeta, considerado sólo en el aspecto "rieur" de su personalidad, o en la fachada alegre, desafiante y fascinada que presenta algunas veces durante la guerra. Apollinaire era mucho más complicado, más ambivalente y más genial que todo eso. Hay en él y en su obra algo muy profundo y doloroso que salta a la vista y que Madeleine, su novia durante la guerra, notó inmediatamente cuando lo conoció en un tren ("il ferme les yeux et paraît soudain triste et fatigué, je suis bouleversée par ce visage, jamais je n'ai vu exprimer tant de choses à un visage aux yeux fermés"), una tristeza y un dolor que la sorprenden también tras la lectura de *Alcools*; así se lo dice en una carta, pero Apollinaire lo niega porque, como ya veremos en otras

ocasiones, tiene siempre tendencia a negar sus debilidades, sobre todo cuando son otros los que se las hacen ver: "Non, il ne faut point voir de tristesse dans mon œuvre, mais la vie même, avec une constante et consciente volupté de vivre, de connaître, de voir, de savoir et d'exprimer...j'ai toujours été heureux car la vie même est mon bonheur"[1]. Una felicidad que, sin embargo, no corresponde a la realidad; puede estar alegre en algunos momentos, incluso excesivamente, pero no como estado de ánimo duradero, porque en seguida llegará la angustia. ("Il m'est arrivé souvent à Paris, me sentant seul, dans mon cabinet de travail d'avoir peur de cette solitude le soir")... niega la tristeza que Madeleine ve en su obra, pero luego hace algunas concesiones: "Je suis très gai...avec des soudaines tristesses". Una tristeza que ya había confesado abiertamente en un momento de abandono al principio de la correspondencia con ella, cuando llevaba más de un mes en el campo de batalla:

> "Je suis aujourd'hui triste à l'extrême, triste à mourir".

Hay en Apollinaire algo muy triste, una angustia permanente que aparece a lo largo de su obra, como a retazos, cuando menos se espera. Es como el fuego de un volcán profundo que se empeña en ocultar pero que el humo delata de vez en cuando. Sus amigos, los que le conocieron, aunque desearon ver en él su aspecto alegre, las fantásticas risas momentáneas, no pudieron negarlo. Cocteau, uno de sus amigos más cercanos, expresa la angustia del poeta con una comparación admirable:

> "...Il évoquait certains joueurs de Monte Carlo dont l'angoisse ne s'exprime que par une pâleur grave".(Revista *La Parisienne*, enero 1954)

Y Alice Halicka[2] nos dice que la expresión de su rostro denotaba una tensión interna:

> "Je n'ai pas connu Apollinaire un visage détendu"

Pero el testimonio de Rouveyre, el que le conoció mejor, es el más impresionante:

---

[1] Carta a Madeleine de 11 de agosto de 1915

[2] Testimonio de M.J. Durry, *Alcools*, Vol. I, pág. 109

> "Un étrange drame se jouait entre ses yeux, l'arête de ses sourcils et la partie inférieure de son front strié de contractions et d'extensions contrariantes, d'où éclatait la brûlante quiétude, comme en sombres clairs, courant de la douleur à la sérénité, dont l'instable équilibre"

Una angustia profunda aparece en sus escritos desde que coge la pluma por primera vez, desde *L'Enchanteur Pourrissant*, donde nos cuenta su sensación de estar sepultado vivo. Es la angustia que vuelve también en muchos poemas de *Alcools*, sobre todo en los que escribió desde la cárcel, en *La Santé*, que le pareció el encierro en un lugar subterráneo. Y en lo que se refiere a la guerra, no podemos olvidar los poemas que escribió en esos momentos, en los que aparecen otra vez las imágenes de descenso y de caída:

> "J'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
> On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
> Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher
> Ce qui y tombe et qui vit c'est une sorte d'êtres laids qui
> Me font mal et qui viennent de je ne sais où..."(*Plainte*, 8 de octubre de 1915)

que dejan claro que, lejos de disfrutar de la contienda, sufrió profundamente con el miedo y la angustia que aquellos acontecimientos provocaron en él. Olvidar esta faceta sería olvidar la parte más desgarrada y más trágica, pero también la más auténtica de su personalidad. ¿Cómo podríamos ignorar las obras y los poemas de dolor que escribió a lo largo de su vida y durante la guerra? Sería ignorar un legado intensísimo y lleno de riqueza, un mensaje de dolor que ningún soldado de la guerra del 14 fue capaz de expresar de manera tan emotiva y tan desesperada y que debemos recuperar como un tesoro de la expresión humana de la angustia y del dolor [1]. Considerar a Apollinaire sólo como el poeta de la creación de un espacio mágico y maravilloso durante la guerra sería detenernos en el aspecto superficial de su obra y de su personalidad, cuando detrás de ese mensaje aparente existe otro mucho más significativo y misterioso que nos cuenta de su terror y del terror del ser humano ante la angustia que provoca la proximidad de la muerte. Un mensaje que el poeta no escribía para la galería, como fueron otros más eufóricos y exaltados, sino para la intimidad de sí mismo, descendiendo a las profundidades de su inconsciente, y si acaso para Madeleine, una mujer desconocida a la que escribía como se escribía a sí mismo.

---

[1] Aunque el 2 de diciembre de 1915, cuando es trasferido a la infantería, Apollinaire escribe a Madeleine: "en réalité aucun écrivain ne pourra dire la simple horreur, la mystérieuse vie de la tranchée".

Pero incluso en muchos de los poemas más eufóricos no puede impedir que aparezca en seguida la angustia. Este es el caso del poema *L'Adieu du cavalier*, que tanto sorprendió a sus críticos a causa de la célebre frase "Ah Dieu! que la guerre est jolie" que aparece en el primer verso. Pero veamos el contexto: en primer lugar, lo envía a tres mujeres: a Madeleine Pagès el 3 de noviembre de 1915, a Lou, el 20 del mismo mes y también a Marie Laurencin, su antigua compañera. Y además lo destina a la publicación. Es evidente, pues, que contiene un elemento importante de exhibición. Pero, aunque pretendiera impresionar a sus novias y al público, no puede impedir que la imagen de la muerte aparezca ya en la segunda estrofa:

"Ah Dieu! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs
La bague si pâle et polie
Et le cortège des plaisirs

Adieu! Voici le boute-selle
Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
cueillait des fleurs en se damnant"

Leído en su totalidad el poema de la fascinación ante la guerra cambia de contenido...Por eso, para poner en evidencia lo que considero que fue el verdadero mensaje del poeta, y para conocer su verdadera personalidad, he querido volver a la única fuente que nos puede ilustrar a este respecto, a su obra, y leer detenidamente con el lector los pasajes que ponen de manifiesto que las afirmaciones sobre su despreocupación y sobre su fascinación ante la guerra son muy parciales y que deben ser leídas en un contexto que denota que Apollinaire sufrió enormemente durante la guerra y durante toda su vida, y que ***su aspecto "rieur", su deseo de crear un espacio mágico, e incluso su desmesurada sexualidad, no fueron más que una reacción de defensa contra la angustia, en la medida, sobre todo, en que sus sentimientos surgían no sólo de un entorno puntual, el de la guerra, sino que estaban también conectados con su psiquismo profundo.*** Un psiquismo que he deseado conocer deteniéndome en los episodios más importantes de su vida y de su obra, hasta que todo me ha parecido coherente, incluso esa "bombance" que, sin duda, tenía también su origen más que en una decisión propia en una reacción contra las tensiones y los sufrimientos padecidos.

La guerra es, sin duda, un momento privilegiado para estudiar al desnudo su personalidad, que aparece entonces sin interdictos, sin retenciones ni simulación, y para estudiar las regresiones infantiles que le produce y sus reacciones para escapar a la angustia. Porque durante la guerra aparecen claramente las manifestaciones profundas que le caracterizan como ser humano. Pero cada uno de los aspectos que el poeta ofrece durante este periodo adquiere solamente sentido si se estudia en la reciprocidad de una perspectiva general.

Todos sus escritos y todas sus manifestaciones son esenciales para conocer la personalidad intensa y contradictoria de Apollinaire, y todos deben analizarse para completar la visión global de su obra. Pero en este estudio he querido centrarme, sobre todo, en la correspondencia que mantuvo con dos mujeres durante la guerra:

- con Louise de Coligny-Châtillon (Lou), su amante,
- y con Madeleine Pagès, su prometida.

por lo que tiene de pasión personal, de sinceridad y de espontaneidad, sentimientos que no están tan claros en el resto de su obra, en la que, aunque el poeta expresó de manera magistral sus fantasmas profundos, nunca lo hizo reconociendo que hablaba de sí mismo, sino con enigmas, como si se avergonzara de mostrar sus emociones más desgarradas y la tragedia que rodeó toda su vida.

Las cartas a Lou comenzaron el 28 de septiembre de 1914, poco después de que se declarara la guerra. El 16 de abril de 1915, apenas llegado al frente, empezó a escribir a Madeleine, y, desde esta fecha hasta el 18 de enero de 1916, en que mandó la última carta a Lou, escribió a las dos simultáneamente. La correspondencia con Madeleine, lo mismo que su relación que se había ido apagando lentamente, terminó el 18 de septiembre de 1916, cuando Apollinaire, herido en la cabeza y trepanado, ya había dejado el campo de batalla y había sido evacuado a París.

Pero tampoco se puede hacer una lectura aislada de estas cartas, porque en seguida encontramos tantas conexiones con el resto de su vida y de su obra que resulta forzoso hacer alusión a otros escritos o a otros acontecimientos. Nada es nuevo en esta correspondencia de Apollinaire, sino que en ella vuelven una y otra vez, y de manera obsesiva, todos los fantasmas que ya hemos

visto en obras precedentes, sobre todo en las eróticas, que son como una ventana abierta sobre el inconsciente del poeta.

Y uno de los aspectos más interesantes que esta correspondencia pone de relieve, sobre todo si la conectamos con las obras eróticas del poeta y con la trayectoria de su vida, es la profunda violencia con la que Apollinaire intenta superar su angustia y su inseguridad personal, una violencia que llega a provocar en el poeta reacciones sádicas o masoquistas de un alcance impresionante. Y esta característica de su personalidad, que le aproxima a otros sádicos o masoquistas famosos, como Sade, al que admiraba tanto, e incluso a Sacher-Masoch, resulta tan interesante que he querido remontar con el poeta el curso de su vida, para encontrar en su infancia, en las relaciones tumultuosas con su madre y en la total dominación de ésta, el origen de sus problemas. Durante la guerra, Apollinaire volverá a repetir, esta vez en la vida real y sobre todo con Lou, como veremos en las cartas, las fantasías sadomasoquistas que ya había imaginado hasta sus últimas consecuencias en sus obras eróticas, especialmente en *Les Onze Mille Verges*.

En efecto, cuando llega la guerra, cuando la violencia desintegra el entorno, Apollinaire asustado por lo que presiente "un long, un long destin de sang", vuelve a recuperar de su infancia las experiencias de las situaciones de violencia vividas en los primeros años de su vida y las proyecta, distorsionándolas y agravándolas aún más con su imaginación, sobre los elementos exteriores y temidos que la guerra le suscita y que no consigue formular de manera lógica. ***La guerra le produce un miedo presente, pero la amenaza que provoca la angustia del poeta se encuentra en su pasado, que vuelve de nuevo imaginativamente representado.***

Y en un terreno más concreto: sobre la base de aquellas experiencias se produce otra vez, igual que en las obras eróticas, una regresión a las fijaciones orales y anales que surgieron en su infancia y que su inconsciente nunca había olvidado; y entonces el poder apasionante de su imaginación le hace delirar y semejantes fijaciones se vuelven a hacer obsesivas y esta vez ya no en relatos imaginarios, como sus libros eróticos, sino en la vida real, como veremos a través de las cartas.

La lectura de la correspondencia nos hará ver estas cuestiones con detalle. Y también observaremos a través de las cartas y poemas que envía a sus novias, que la euforia que Apollinaire demostraba en ocasiones durante la guerra era la misma que aparecía, muy conectada al erotismo, a la violencia y al exceso, en otros escritos precedentes de transgresión y que, en el fondo, era esencialmente una alienación, un estado de exaltación, una reacción desesperada y, en definitiva, un alcohol ("cet alcool brûlant comme ta vie, ta vie que tu bois comme une eau de vie") con el que intentaba superar la profunda angustia y el miedo.

Una euforia y un reto al miedo que ya vimos de manera imaginaria en *Les Onze Mille Verges*, escrito hacia 1907, es decir, mucho antes de la guerra del 14. En esta obra, Apollinaire presenta a Mony, "un sadique roumain" con el que se identifica en muchos sentidos, como un personaje cínico, despreocupado, y, además, dominador y verdugo de mujeres y niños... aunque anteriormente, y esto es esencial para el conocimiento del poeta, había sido dominado, ridiculizado y sodomizado. Cuando llega la guerra Mony se ríe del peligro, y tras caer un obús a su lado continua igual de eufórico y "sortit tout guilleret de cette aventure". Tal es la primera representación de lo que serán las reacciones de Apollinaire durante la verdadera guerra. Pero en *Les Onze Mille Verges* hay todavía más: ya están en su cabeza las imágenes de fuegos artificiales equiparadas a los bombardeos y a las que vuelve a recurrir cuando llega la guerra del 14: "...on entendait le bruit du bombardement. Des obus éclataient avec douceur. On eût dit qu'un prince oriental offrait un feu d'artifice en l'honneur de quelque princesse géorgienne et vierge". Así le gustaría reaccionar a Apollinaire cuando llega la verdadera guerra, y esa es la imagen que intenta dar al público y a sus novias, sobre todo a Lou, presentándose ante ella como el héroe que hubiera querido ser, es decir, eufórico, desconocedor del miedo, que transforma en imágenes de belleza, y muy sexual y dominante, como Mony.[1]

Los críticos de Apollinaire le creyeron, pero Lou, probablemente porque le conocía mucho mejor, nunca le tomó en serio ni se dejó impresionar por su euforia, que resultaba tan extraña en

[1] Esta imagen del héroe que no tiene miedo no aparece sólo en Apollinaire, sino que son muchos los escritores y poetas, sobre todo los que tienen más miedo, que sueñan con ser héroes que no se atemorizan ante nada. Así dice, entre otros muchos, Baudelaire:

"Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encore brodé, de leur plaisants dessins,
Le canevas banal de nos piteux destins
C'est que notre âme, hélas! N'est pas assez hardie" (*Au Lecteur*)

medio de los sufrimientos que suponía la guerra; ni tampoco se asustó ante sus amenazas de empalamiento, de perforación y de dominación violenta y sádica, fantasías que, como la de Mony, el poeta ya había imaginado en muchas de sus obras precedentes, como en *Les Onze Mille Verges* e incluso en *L'Hérésiarque et Cie.*

Lou comprendió muy bien que la euforia, la exaltación, e incluso la salud del poeta, subían o bajaban a la merced de su imaginación y de sus emociones, y en particular de su vida amorosa, sin que eso tuviera nada que ver con que le gustara la guerra, donde sólo tenía privaciones, penurias y la amenaza constante de muerte, como él mismo dice en las cartas a Madeleine. Por eso, cuando en julio de 1915, en medio del fragor de la batalla pero ya a punto de comprometerse con la desconocida Madeleine, Apollinaire escribe a Lou todo exaltado y eufórico: "Aussi suis-je peut-être le plus gai de ma batterie", Lou comprende inmediatamente que no es porque le gusta la guerra, sino porque hay una nueva mujer en su vida, aunque, como de costumbre, el poeta lo niegue en la respuesta a sus cartas:

> "Moi, flirter! Tu sais bien, ptit Lou, que je n'aime que toi. D'ailleurs je ne pourrais guère flirter ici que par lettres. Et les lettres qui ne te sont pas adressées ne t'intéressent pas - avec raison d'ailleurs -. Au demeurant, je ne flirte d'aucune façon..."

Su "amor a la guerra" era esencialmente una exhibición ante sus novias y ante el público, una forma de sorprender al personal, al mismo tiempo que una manera de exorcizar y de desafiar a la angustia buscando con una reacción estentórea una fuente de alegría y de vida en la batalla y en los obuses, es decir en el origen de la amenaza de muerte.

Paul Diel en su libro *La peur et l'angoisse* [1], describe muy claramente las reacciones que puede provocar la angustia y que no son muy diferentes de las que tuvo Apollinaire durante la guerra, desconcertando a la mayoría de sus lectores:

> "L'agitation idéo-affective devenue délirante, ne cesse de se préoccuper des menaces vitales, de ruminer les dangers représentés et de suggérer des moyens illogiques de fuite ou d'attaque. L'imagination "hallucine" des dangers irréels et se perd dans des fuites éperdues. Elle possède cependant également le pouvoir de peindre fallacieusement l'attaque réussie et parvient ainsi à provoquer une *euphorie pathologique, un délire*

[1] Payot, 1985, pág. 57

d'espoir et de victoire, qui, tout en demeurant sous-tendu d'angoisse exaspérée, s'extériorise sous la forme caricaturale d'une insouciance absurde et d'une gaieté grotesque"

Son las reacciones de exceso que Apollinaire tuvo durante toda su vida y que se vuelven más histriónicas y provocativas durante la guerra ("Ouvrez les écluses que je me précipite"). Son las carcajadas que hacían temblar todo su cuerpo, y las locuras de una sexualidad desmesurada que le llevaba a la sin razón y a la violencia. En definitiva, una manera excesiva de superar la angustia y el miedo. Es el exceso del que habla Bataille, el exceso que arrolla todas las cosas y que será tanto más violento, como él dice, *cuando el pavor ha roído profundamente el corazón*: "l'exubérance...est le dépassement de l'attitude aterrée".[1] Cuando llega la guerra, la imaginación de Apollinaire entra aún más en actividad y, exacerbada por el peligro, comienza a trabajar convulsivamente, llegando a toda clase de reacciones incoherentes y exageradas.

Y una de estas reacciones será la euforia; pero la euforia es momentánea y depende en gran medida de la circunstancia de excitación que le produce una nueva novia o un acontecimiento concreto, como una declaración ante el público o la composición de la Oda a Italia... pero la angustia profunda, la que expresa en tantos poemas, es permanente. La prueba es que durante la guerra escribe muy pocos poemas eufóricos, mientras que los de descenso y de muerte son muy numerosos. Y en cuanto se afianza su relación con Madeleine y puede entregarse con ella a una sexualidad desenfrenada, desaparece la euforia: una droga reemplaza a otra. Pero la angustia permanecerá para siempre. ***Es una antigua angustia arraigada en su sensación de falta de valor y en su sensación de miedo ante algo terrible, ante una mutilación o la muerte, percibidas como castigo por su supuesta culpabilidad***, algo que esencialmente es ilusorio, pero que traduce su miedo imaginativamente creado, que no surge sólo del peligro de la guerra, sino de una amenaza primitiva y profunda que ve como posible.

De todas formas, estas cuestiones son tan complicadas que no se pueden describir solamente en unas líneas. Pero al analizarlas más detenidamente a lo largo de este estudio comprenderemos mejor de qué manera la angustia, con sus miles de matices, desencadena en Apollinaire reacciones que a primera vista pueden parecer incomprensibles, pero que una vez que comprendemos el miedo con que vivió toda su vida resultan perfectamente coherentes. Su

[1] *L'Erotisme,* "Les Editions de Minuit", Paris 1957, Pág. 78.

personalidad tan intensa y tan contradictoria, resultado de una vida extraña y de muchos sufrimientos, me llevará a tener que analizar su vida y su obra desde diferentes, pero complementarios puntos de vista, por lo que tendré que repetir ciertas citas y referencias para poder representar adecuadamente los diferentes factores que determinaron su personalidad y su poesía.

Pero lo esencial no es lo que sucede a Apollinaire durante la guerra, sino su manera característica de reaccionar y de motivar sus reacciones. Cuando llega la guerra vuelve a la alienación, a las drogas y a la huida del miedo en la irrealidad, creando espacios mágicos en los que se imagina un héroe; y, como ya he dicho, vuelve también a la transgresión total y violenta, a la agresividad, y vuelven a aparecer los fantasmas de violencia erótica de sus libros más atrevidos (*Les Onze Mille Verges, Les Exploits d'un jeune D. Juan, L'Hérésiarque et Cie.* etc.) que le valieron en su momento los calificativos de "pornographe et méthèque" en la pluma de Urbain Gohier [1]. La cuestión es tan interesante que quisiera analizar al leer las cartas a Madeleine y a Lou de qué manera vuelven las fantasías que aparecían ya en aquellos libros eróticos y que encontramos de nuevo en estas cartas, sobre todo en las que escribe a Lou, con la que tenía una relación más abiertamente erótica y que por alguna razón le sugiere más que ninguna otra mujer fantasías sadomasoquistas. De todas maneras, debemos tener en cuenta que Madeleine elimina para su publicación "algunos pasajes de contenido demasiado directo", como dice Marcel Adéma en la introducción a *Tendre comme le souvenir*, el libro en el que publica las cartas que Apollinaire le escribió.

El poeta se excusa ante Madeleine, la inocente y provinciana Madeleine, a propósito de la publicación de *Les trois D. Juan*, diciendo "tu verras à quoi on est obligé de descendre pour gagner sa vie à Paris" [2], lo que probablemente ha llevado a algunos críticos a repetir:

> "C'est pour des raisons strictement économiques qu'entre sa vingtième et sa trentième année il a été amené à écrire et à publier sous le manteau des romans érotiques comme...*Les Onze Mille Verges* ou *Mémoires d'un jeune D. Juan*...on sait qu'Apollinaire écrivit ces livres à l'âge de vingt-six ans pour gagner de l'argent que son petit emploi dans une banque et sa collaboration à de jeunes revues ne lui procuraient pas" (R. Jean, O. c. Págs. 117 y 137).

[1] *L'Oeuvre*, N. 37, de 14 de septiembre de 1911.

[2] Carta de 21 de octubre de 1915

También en el mismo sentido dice M. Adéma:

> "Il a définitivement abandonné la banque et subsiste en rédigeant des circulaires financières et des articles de bourse, démarqués de publications spécialisées. Son robuste appétit ayant besoin pour se satisfaire de quelques "ors" complémentaires, il compose deux romans licencieux: *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges*, d'un érotisme assez humoristique, publiés sous le manteau par un imprimeur de Montrouge".(*Apollinaire* Pág. 125)

Y Guillaume Robichez:

> "Ce célèbre roman (*Les Onze Mille Verges*) apparaît en effet, que son auteur ait été poussé par le sens de l'humour, le goût de la provocation ou l'attrait du gain, comme un catalogue quasi exhaustif de toutes les "perversions" recensées (*Note sur quelques égarements d'Apollinaire dans Alcools*. La Revue des Lettres modernes. nos. 450-445. 1976, pág. 125)

Los comentarios de Pascal Pia sobre estos libros no son tampoco muy diferentes:

> "Le besoin d'argent l'incite également à composer pour un éditeur clandestin, imprimeur à Malakoff, deux petits romans érotiques, aussitôt publiés sous le manteau" (*Apollinaire par lui-même*. Seuil. 1955. Pág. 9)

Pascal Pia, M.J.Durry y otros críticos eliminan incluso estos libros de la enumeración de la bibliografía del poeta, como si no los hubiera escrito, como si no hubieran existido nunca. Pero, de las cartas a Madeleine y, sobre todo de las que mandó a Lou, que el poeta no escribió de ninguna manera con fines económicos o de publicación, sino rogándoles constantemente que no se las enseñaran a nadie, se desprende claramente que ***los libros eróticos no fueron escritos en absoluto por razones económicas, sino que contenían ya sus fantasmas profundos, que volverán a aparecer en las cartas a estas dos mujeres, propiciados por la transgresión que representaba la guerra***. Pero Apollinaire insistía una y otra vez en que no enseñasen sus cartas a nadie, porque sabía que su público creería mucho más en sus fantasías sadomasoquistas expresadas en unas cartas personales que en unos libros eróticos que podían ser sólo una ficción literaria y excéntrica. Es cierto que publicó los libros eróticos a escondidas y solamente con sus iniciales, pero en ellos estaba la verdad sobre sus fantasías, sobre sus sufrimientos infantiles y sobre su angustia, una angustia que él mismo creó imaginativamente y de manera tortuosa a partir de los sufrimientos padecidos durante su infancia.

En todo caso, las fantasías que contienen los libros eróticos, sobre todo *Les Onze Mille Verges*, así como las confesiones dolorosas que encontramos en ellos, hacen de estos libros, a mi entender, obras indispensables para conocer los sentimientos más recónditos de Guillaume, el poeta y el hombre. Su íntimo amigo Picasso, el que le acompañó durante toda su vida y estuvo presente en el momento de su muerte, consideraba *Les Onze Mille Verges* su mejor obra. Así lo cuenta uno de los críticos del poeta, Robert Couffignal, aunque esta opinión le parezca una tontería:

> "A cet égard, il est vrai, je placerai infiniment plus haut un poème comme *Lundi rue Christine* que *Les Onze Mille Verges*, bien que de l'avis de plusieurs contemporains d'Apollinaire il faille considérer ce livre comme le chef-d'œuvre de son auteur. J'ai entendu cette boutade, entre autres, de la bouche de Picasso". (*Apollinaire*, Col. "Les écrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, París, 1966)

También Jacques Pauvert considera que:

> "On ne peut pas connaître Apollinaire sans avoir lu ce livre...En 1923, Pierre Desnos affirmait qu'il s'agit d'un livre moderne et avec *Calligrammes* le chef d'œuvre d'Apollinaire...et Picasso disait qu'il était le plus beau livre qu'il ait jamais lu" (*La littérature érotique.* Ed. France Loisirs, 1979)

Por eso, para comprender las cartas enviadas a Lou y a Madeleine he tenido que volver a examinar gran parte de su obra y también, por supuesto, estos libros eróticos. Así este estudio trata de analizar las cartas y todas las reacciones del poeta durante la guerra en el contexto de su vida y de su expresión literaria para poder penetrar en su yo profundo e inconsciente. Y veremos que la relación de Apollinaire con Lou, con Madeleine y con la guerra está totalmente conectada con las pulsiones de su yo esencial.

He comenzado, pues, con un primer capítulo que pueda darnos una idea sobre su personalidad, sobre su familia y las relaciones asfixiantes y dolorosas que mantuvo con su madre, que determinarán para siempre las reacciones de defensa y los fantasmas del poeta. También me interesa el contexto de la guerra del 14, que tanto perturbó a Apollinaire y a sus conciudadanos, para analizar de que manera esa guerra pudo modificar el yo del escritor, la substancia y la forma de su obra. Aunque, en realidad, la angustia que Apollinaire sufrió durante este periodo

era la misma que había tenido siempre y que conservará, con momentos de mayor o menor intensidad, hasta su muerte. Pero la guerra, con el miedo que suscitó en el poeta como peligro inminente y real, ofreció a su imaginación ya angustiada la ocasión de angustiarse aún más.

En las cartas a Lou, la cuestión más importante, como ya he dicho antes, es el sadomasoquismo. Su estudio nos ayudará a comprender las razones de la agresividad de Apollinaire, así como su total sumisión a Lou y a su amante. Intentaré después exponer con detalle las fantasías sadomasoquistas que aparecen de manera paralela en las cartas y en muchos de sus libros, sobre todo en los eróticos, como el propio poeta anuncia en un discreto catálogo publicitario que apareció en 1907 en el momento de la publicación de *Les Onze Mille Verges*: "Sadiques ou masochistes, les personnages des *Onze Milles Verges* appartiennent désormais à la littérature". Y también veremos cómo su masoquismo determinó incluso su aspecto físico, su proverbial y particular gordura, así como su glotonería, tan vinculada a la violencia y al erotismo.

En la correspondencia a Madeleine, me he detenido especialmente en los delirios de dominación del poeta, en su sexualidad violenta, así como en los poemas de descenso y de muerte que nos dan una idea precisa de los sentimientos del poeta durante la guerra. Porque tales poemas, aunque muy poco estudiados por la crítica, son un testimonio irreemplazable y tan claro de la personalidad del poeta que casi no necesitarían comentarios. En ellos aparecen con todo desgarro y sinceridad los fantasmas obsesivos que estaban ya latentes a lo largo de su obra, principalmente el de la angustia, el de la caída y el de la muerte, que el poeta expresa abiertamente propiciado por la guerra y por la absoluta confianza que le inspiraba Madeleine, su desconocida y lejana prometida, a la que en cierto sentido él mismo había inventado.

Las cartas a Madeleine nos harán también conocer mejor a esta mujer en la que Apollinaire, quizá por única vez en su vida, confió plenamente e imploró su protección; pero también nos permitirán, una vez más, observar las diferentes maneras con las que el poeta trató de huir del miedo, especialmente con la violencia y con la sexualidad; y nos permitirán comprender sus fantasías y su derrumbamiento, sus enfermedades y su predisposición a ser herido tras visitar a Madeleine en Orán y desilusionarse de ella. La guerra continuaba, pero la euforia y los espacios mágicos se habían terminado.

I. LA INFANCIA DE APOLLINAIRE A TRAVES DE SUS IMAGENES VIOLENTAS Y OBSESIVAS

La figura de la madre

La madre y las mujeres perversas

Para poder comprender la vida y la obra de Apollinaire, así como su actitud ante la guerra, tenemos que comprender, ante todo, su vinculación profunda con su madre, una mujer violenta, contradictoria y cruel que le obsesionó y le hizo sufrir desesperadamente. Así entenderemos también las relaciones que tuvo con diferentes mujeres y sobre todo su violencia y su angustia. Tenemos que comprender su sentimiento temprano y permanente de "mal aimé", su sensación de falta de valor. Volver a vivir con él el itinerario de su vida interior. Para esto el mensaje de su obra será muy importante y, sobre todo las confidencias encubiertas que él mismo nos ha hecho. Muy pronto encontramos expresiones de dolor en *Alcools*, que denotan su tristeza, la poca estima de sí mismo y la relación trágica que tenía con su madre, con su adorada y temida "maman":

> "La porte de l'hôtel sourit terriblement
> Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
> D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
> Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste
> Anges frais débarqués à Marseille hier matin
> J'entends mourir et remourir un chant lointain
> Humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille
> Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaille" (*Alcools, La Porte*)

Una madre a la que estaba tan unido, tan necesitado de su amor, que con la voz de un niño la llama, casi la implora, en varios poemas: "maman", "ô maman", como dice en *Le Larron*:

> "Ouïr ta voix ligure en ménie ô maman"

o incluso con un emocionado posesivo, "ô ma maman" como vemos en *La Porte*.

Mucho después de haber escrito estos versos, que pertenecen a una obra de juventud, vuelve a dedicar "A Maman", el poema "14 juin 1915" en la versión de *Case d'Armons*.

La llamada a su madre y el dolor están presentes en toda su obra. Así en *Les Onze Mille Verges* nos ofrece la imagen impresionante de unos soldados que agonizan llamando como niños, como él cuando era niño, dolorosa e inútilmente a su madre:

> "Un obus déchira l'air et vint tuer quelques soldats qui dormaient dans un fossé. Ils moururent en se lamentant comme des enfants qui appellent leur mère" (Pág. 932)

También le oímos decir con voz desesperada en *Le Voyageur*:

> "Ouvrez-moi cette porte que je frappe en pleurant"

Pero la puerta, que en este poema es tan siniestra como la de *La Porte*, no se abrió nunca para él, e incapaz de conseguir la ternura o la acogida calurosa de su madre, que lo rechazó desde el momento de su nacimiento, no conocerá un modelo de amor. Toda la vida del poeta será una búsqueda de amor, y, sobre todo del amor de su madre, que no llegó a conseguir. Pierre Madsen, un amigo de la familia Kostrowitzky dice en este sentido :

> « Elle ne le comprenait en rien et parlait de lui comme si elle l'avait eu par accident, à quatorze ans, disait-elle, et lui d'ailleurs gardait éloignée d'elle sa vie artistique. Elle n'avait rien lu de lui que l'*Hérésiarque*, qu'elle s'était acheté elle-même, et trouvait idiot. Elle adorait au contraire son fils puîné, Albert » (Testimonio a A. Rouveyre. *Apollinaire*. Gallimard 1945. Pág. 17)

Sin amor desde la infancia, siempre tendrá problemas con las mujeres, a las que tratará con sumisión o con rabia: "Je me voyais mal-aimé tandis que c'était moi qui aimait mal" (carta a Madeleine de 30 de julio de 1915). Problemas en sus relaciones amorosas y un sentimiento permanente de impotencia tras haber sido manipulado y humillado por su madre. Y la angustia, una profunda angustia, fruto, sobre todo, de la desorientación afectiva en que vivió durante toda su infancia:

> "L'angoisse te serre le gosier l'amour dont je souffre est une maladie honteuse"(*Zone*, *Alcools*)

Así, la imagen de una mujer cruel, creada sobre el modelo de su madre, que hace sufrir a los hombres, que los engaña, que los tortura y, sobre todo que los atenaza y los inmoviliza, que los reduce a objetos, volverá constantemente en su obra, esencialmente en sus primeros escritos y en los que surgen más directamente del inconsciente. En *L'Enchanteur pourrissant* y en *Les Onze Mille Verges* se repiten las imágenes de hombres, Merlin o Katache, que duermen con una mujer a la que no pueden tocar, una mujer que se burla de ellos y que los maltrata. En *L'Enchanteur pourrissant*, que empezó a escribir con sólo 17 años, la mujer encierra a Merlín en una tumba, "dans la forêt profonde, obscure[1] et périlleuse", donde él se acuesta "comme sont couchés les cadavres" y que hace de él un muerto viviente; la mujer es Viviane, la cruel "dame du lac" ("Elle n'avait choisi la forêt comme lieu mortuaire de l'enchanteur que par cruauté") y que se ríe cuando cierra para siempre la piedra del sepulcro ("la dame du lac avait éclaté de rire"). Danièle Racelle-Latin ve en esta "dame du lac":

> "la figure d'une femme anxieuse et jalouse... d'un égoïsme tyrannique et souverain, cette Viviane castratrice..."("Le rôle de la figure maternelle dans *L'Enchanteur Pourrissant*". Actes du colloque de Stavelot. 1973, pág. 69)

Apollinaire pone en boca de Merlin una súplica que recuerda, en cierto sentido, la que él implícitamente dirige a su madre en *La Porte*: "dame, pourquoi avez vous fait ceci?". Porque Guillaume nunca renunciará a conseguir el amor su madre, por eso hasta el último momento Merlin esperará también el amor de la "dame du lac", la mujer que le ha traicionado y que, sin embargo, el poeta o Merlin nunca dejará de querer, aunque se lamente de su crueldad o aunque diga que su amor es imposible. Guillaume necesita escribir sus sentimientos, necesita exponer las imágenes que lo poseen, por eso nos habla de cómo ve a la mujer más importante de su vida: su madre. Y lo hace a través de símbolos, o a través de imágenes de mujeres pérfidas que hacen sufrir a los hombres. Como dice Danièle Racelle-Latin:

> "Ainsi donc la mère authentique était-elle subjectivement ressentie comme une féminité souveraine mais castratrice à plusieurs titres comme le sera la Dame du lac" (O.c. pág. 71)

---

[1] A lo largo de este estudio veremos muchas similitudes entre Apollinaire y Baudelaire, uno de los poetas que más admiraba. A este propósito resulta interesante observar el comentario de Georges Blin: "Quand il rend compte de son spleen, ce sont d'autres images qui lui viennent, celles de la vie murée, séquestrée, circonscrite: de la géole, du caveau, du couvercle..." (*Le sadisme de Baudelaire*, José Corti, París 1939, Pag. 135)

Y esto es lo importante: la descripción de su madre **tal y como él la ve**, "subjectivement ressentie" por Guillaume. Danièle Racelle-Latin insiste en un aspecto clave de la "dame du lac": mujer "castratrice"...y ésta será una de las imágenes obsesivas del poeta a través de toda su obra: la mutilación y la castración de un hombre, normalmente a manos de una mujer. Pero ya tendré ocasión de comentar este tema más adelante, cuando me refiera al sentimiento de culpabilidad de Guillaume.

Pero volviendo a "la dame du lac", volviendo a la obsesión de Merlin por su amor, podemos darnos cuenta de que la búsqueda y la angustia del amor serán desde las primeras obras de Guillaume, desde L'*Enchanteur*, uno de sus temas esenciales. Y como ya veremos, esta obra tiene tantas connotaciones maternales que no nos pueden hacer dudar del referente a su propia madre.

Apollinaire, como hace en numerosas ocasiones, comienza L'*Enchanteur pourrissant* copiando casi literalmente un pasaje de una obra literaria, esta vez de *Lancelot*, porque se identifica con Merlin sepultado vivo y víctima de las burlas y de la crueldad de una mujer, aunque, en realidad, este capítulo no corresponde al texto primitivo, ya que no aparece en la primera publicación del *Festin d'Esope*. Pero, tras este comienzo añadido posteriormente, a medida que avanza en la escritura aparecen claramente sus vivencias personales, la imagen cada vez más precisa de una mujer perversa y extraña, que presenta con diferentes apariencias y construye con sus recuerdos de infancia, hasta el punto de que el relato adquiere un tono trágico que, como dice muy acertadamente Jean Burgos en su espléndido comentario a esta obra[1], es un "tragique qui ne se trouve dans aucun des textes du moyen âge dont s'était inspiré Apollinaire". Jean Burgos piensa que tanto dolor y tanto resentimiento hacia las mujeres pueden tener su origen en los malos recuerdos que dejaron a Guillaume sus aventuras juveniles, con Linda Molina, sobre todo, la joven de familia judía que conoció durante sus primeros años en París, o con Annie Playden, la niñera inglesa que inspiró *La Chanson du mal aimé*, con la que vivió una historia apasionada durante su viaje a Alemania en 1901, como preceptor de la hija de la condesa de Milhau. Pero, en mi opinión, aparte de que Apollinaire comenzó esta obra mucho antes de

[1] Gallimard, 1972.

conocer a Annie, la mujer que en su primera juventud más le impresionó y más le hizo sufrir con su rechazo, la fuente de las angustias que vemos en el *Enchanteur* es mucho más rica y profunda, y es el fruto de su relación con una mujer mucho más poderosa, contradictoria y cruel que le obsesionó y le fascinó más que cualquier otra: su madre.[1] J. Burgos,[2] reconoce claramente que su madre lo había infantilizado ("géné sans doute par le comportement de sa mère et agacé par le fait d'être toujours traité par elle en petit garçon"), pero, en realidad, había hecho aún más: lo había reducido a la total impotencia, lo había atenazado y, en definitiva, como dice Apollinaire de manera tan genial en el *Enchanteur*, lo había sepultado vivo. Sólo ella, más que cualquier otra mujer, podía controlarlo y dominarlo hasta el punto de sentirse muerto con la pérdida de la libertad. Su madre determinó la angustia y la tragedia de su vida y, como explicaré más adelante, incluso su sadismo y su masoquismo. También M. Adéma en su obra *Apollinaire* observa la fuerza destructora de su madre en la personalidad de Guillaume:

> "Réduit à conjecturer sur le passé, marqué par son éducation religieuse solide, malgré les fanfaronnades anarchisantes de sa puberté, féminin dans son comportement moral, sevré de la présence d'une personnalité virile, Guillaume est désemparé. Le "péché" maternel (une dureté voulue) prend des proportions écrasantes, excessives. La réflexion le réduit à des plus exactes limites, mais lui laisse une amertume, une souffrance intime dont il restera marqué très longtemps...il restera sujet à des dépressions qui aboutissent à des crises mélancoliques" (O.c. Pág. 51).

Sobre el texto primitivo del *Enchanteur* Apollinaire añadió más tarde otros pasajes, como el primer capítulo, la transcripción de una parte de *Lancelot du Lac*, o más tarde y al final del libro la *Onirocritique*, que no aparece hasta la publicación en *La Phalange* el 15 de febrero de 1908, y también hizo innumerables modificaciones. Pero la esencia del *Enchanteur*, con toda la angustia que refleja y con el desfile de mujeres perversas en las que encontramos tantas referencias maternales, se encontraba ya en la versión que leyó a su amigo Jean Sève en 1900. Y entonces no había tenido ningún fracaso sentimental con una mujer tan cruel y tan perversa que pudiera suscitar en él la inspiración del *Enchanteur* y el siniestro desfile de mujeres demoníacas.

---

[1] Apollinaire precisa la fecha en que terminó la primera versión de *L'Enchanteur* en la dedicatoria de este libro a su amigo Jean Sève:

> "A mon ami Jean Sève
> Auquel j'ai lu pour la première fois
> L'*Enchanteur* en 1900. Il était le premier
> A qui je confiais mes idées
> Personne ne connut ce testament
> De ma première esthétique avant lui"

[2] O.c. Pág. XIX.

Y aunque M. Adéma considera que, a pesar de todo, Guillaume "dans la vie courante il est et sera le plus souvent un joyeux compagnon", no deja de reconocer que "tous ses commentateurs s'accordent à constater que dès Stavelot prédomine une impression de solitude, de tristesse, dans son expression comme dans la vie". Dice desde Stavelot porque es el momento en que empieza a escribir sus obras más conocidas, pero en sus cuadernos de estudiante, cuando aún estaba en el colegio, la tristeza, el miedo y la angustia ya estaban presentes.

En cada una de sus primeras obras, en sus primeros poemas y en muchos de sus escritos de adulto encontramos los mismos símbolos y los mismos temas: su madre, el dolor, la crueldad, la culpabilidad... pero cada vez bajo experiencias, bajo prismas distintos que no hacen más que revelar, aunque pretendan encubrir, los distintos aspectos de las mismas sensaciones, y sobre todo el miedo a algo que va a ocurrir, presagiado y lamentado con la voz del dolor ya pasado.

En L'*Enchanteur Pourrissant* nos transmite lo que siente, como se siente atenazado, sepultado por una mujer cruel que se burla de él y no deja que se oiga su voz; pero sus miedos van más allá de lo que en la realidad le sucede y se ve, sin solución, condenado a una muerte prematura que será tanto más cruel en la medida en que, aunque estará muerto, seguirá de alguna manera vivo para que perdure su sufrimiento en la tumba.

Pero si vamos un poco más lejos, podemos percibir que existe subyacente, quizá sólo en el inconsciente del poeta, otra imagen más antigua y más profunda en este encierro en una caverna obscura, en donde el encantador permanece vivo aunque la mujer desea su muerte. Y esta imagen ¿no puede ser la del útero que llevó al feto de Guillaume durante algunos meses, imaginándolo o deseándolo muerto? En todo caso Apollinaire nos cuenta en *Le Poète assassiné* que Macarée, la madre de Croniamental, con el que se identifica, pensó en un primer momento en abortar a su hijo:

> "Macarée s'aperçut bientôt qu'elle avait conçu de Viersélin Tigoboth.
> C'est ennuyeux, pensa-t-elle d'abord, mais la médecine a fait beaucoup de progrès. Je me débarrasserai quand je voudrais. Ah! ce Wallon! Il aura travaillé en vain. Macarée peut-elle élever le fils d'un chemineau? Non, non, **je condamne à mort cet embryon** . (*Le Poète assassiné*. Pág. 229) - Subrayado por mí -

Y en la realidad, sabemos que Mme. de Kostrowitzky rechazó a Guillaume desde su nacimiento y no lo reconoció legalmente como hijo suyo hasta varios meses después de venir al mundo.

En toda la obra del poeta, su madre o las experiencias vividas o imaginadas con ella aparecen, camuflada o desmesuradamente, como una permanente obsesión. Lo hemos visto en *La Porte*, en ese "ô ma maman", un gemido con el que se dirige a ella, y lo hemos visto en ese agua, elemento femenino por excelencia, agua profunda y triste por el que van parejas de peces extraños, los "pi-mus", que están tan unidos que tienen los ojos en común... Y lo vemos también en L'*Enchanteur pourrissant*, donde, además de la cruel "dame du lac" que lo sepulta vivo, aparecen otras muchas y pérfidas mujeres que de una manera o de otra suponen una amenaza para el poeta-Merlin y a las que Apollinaire hace desfilar ante la tumba del encantador.

En primer lugar aparece una mujer mitológica, la enigmática y perversa Lilith, que tiene poderes demoníacos, ulula en la noche, y asusta a todos los seres nocturnos. Un abad dice:

> "...Faites Seigneur que je n'entende plus les cris de la maternelle réprouvée, car mon âme s'effraye trop de les ouïr. Mon âme ne peut rien pour la maudite, pour la mère, puisqu'elle est réprouvée. Bénissez-moi, Seigneur, car je n'ai pas prié pour celle qui clame comme un animal, dans le désert, la mère et la maudite .. éloignez vos bons anges de cette mère ô Seigneur...Lilith cessa d'ululer et s'enfuit. Tous les enfants moururent cette nuit dans la contrée" (L'*Enchanteur Pourrissant* P. 24, La Pléiade)

Esta Lilith, que según una tradición mitológica fue la primera mujer creada, incluso antes que la Eva bíblica, aparece de manera obsesiva en la obra de Apollinaire. Es la primera mujer y, sobre todo, **es la madre por excelencia,** por eso sólo en este breve fragmento Apollinaire alude cuatro veces a su condición de madre. Madre, la primera madre, y en la imaginación de Apollinaire, el símbolo de una madre maldita.

También en l'*Introduction au Talmud de Jérusalem* traducido por Moïse Schwab, en 1872, obra a la que Apollinaire hace alusión en el cuento del *Juif latin*, Lilith aparece esencialmente como madre de demonios:

> "Les démons doivent leur naissance aux quatre spectres nocturnes mères nommées Lilith, Naama, Aguereth, Mahala...Chacune de ces quatre mères gouverne pendant une

saison de l'année...Elles se dirigent de l'orient vers le nord; et Salomon les domine toutes et s'en sert pour son plaisir..." (Pág. XCIII)

Y Apollinaire en *Le Poète assassiné* vuelve a hacer alusión a la condición de madre de Lilith:

"Eh! dites donc, là-haut, vous feriez bien de retourner à vos affaires...Eh! les mères, n'êtes vous plus sous la domination de Salomon? En fait de calme, vous semblez vous crêper le chignon, là-haut, belles dames...pour amuser Salomon sans doute...Lilith! Naama! Aguereth! Mahala!" (Pág. 69)

Danièle Racelle-Latin, en la obra citada, nos habla de manera magnífica de esta figura de Lilith tal y como aparece en L'*Enchanteur*:

"Lilith, selon la tradition kabbalistique, est le nom de la première femme qui aurait été créée avant Eve, non pas comme celle-ci à partir d'une côte d'Adam, signe de sa dépendance à celui-ci, mais, comme lui, directement à partir de la terre même. Lilith, disputant sa suprématie à Adam, aurait parjuré puis se serait enfuie, entamant ainsi une carrière démoniaque.
Ennemie d'Eve, la femme matrimoniale, mue par un désir profond qui la tient à l'écart des cadres sociaux de l'existence, elle situe symboliquement son règne au fond de l'abîme, au fond des océans. Éternelle tourmentée, femme solipsiste, castratrice ou androgyne, qu'on la qualifie comme on voudra, elle est bien le prototype des Médée, des Dalila, comme de la Dame du lac, et mieux que toute autre elle rappelle la figure maternelle d'Angélique de Kostrowitzky fille-mère qui prétend le rester, femme illégitime qui mène sa destinée comme elle l'entend en dehors de toute norme sociale, mère enfin qui usurpe en sus de son rôle, celui du père absent....
En bref, d'une part Lilith est bien l'image enténébrée, obsédante, démoniaque de la mère du poète dans son aspect néfaste et fantasmatique: - possessive: *"Mes enfants sot pour moi, première mère, mes enfants sont pour moi"*(EP, 46); - indifférente: "*Elle* (...) *ne pense pas du tout à l'enchanteur"* (44); - meurtrière, conformément à sa légende: *"Lilith cessa d'ululer et s'enfuit. Tous les enfants moururent, cette nuit, dans la contrée"* (50).

Lilith aparece ya en los cuadernos de estudiante de Guillaume, cuando componía poemas durante las clases de literatura, como cuenta Toussaint Luca; ya desde entonces Lilith es una mujer nocturna y perversa a la que persiguen los ángeles:

"Le moine de Santabarem
Vêtu de noir et ses mains pâles étendues
Clama "Lilith"!
Et dans la nuit blême
Ululait une orfraie et le moine dit:
"Je vois Lilith qui vole poursuivie

Par trois anges" (Toussaint Luca, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Editions La Phalange, pág. 33)

Como dice Robert Couffignal[1] "Lilith incarne pour Apollinaire l'aspect satanique de la femme".

También en la misma época aparece Lilith en la "*Maison de Cristal*" del *Triptyque de l'homme*:

"Un cri tout à coup: lors Gauvin songea: "Minuit!
Est-ce Lilith qui clame?..."

Más tarde, aunque no mucho más, ya que se trata de uno de los primeros poemas de *Alcools*, en *L'Ermite*, otro monje, un ermitaño, huye también de Lilith en la noche:

"Malgré les autans bleus je me dresse divin
Comme un rayon de lune adoré par la mer
En vain j'ai supplié tous les saints aémères
Aucun n'a consacré mes doux pains sans levain

Et je marche Je fuis ô nuit Lilith ulule
Et clame vainement et je vois de grands yeux
S'ouvrir tragiquement Ô nuit je vois tes cieux
S'étoiler calmement de splendides pilules

Un squelette de reine innocente est pendu
A un long fil d'étoile en désespoir sévère
La nuit les bois sont noirs et se meurt l'espoir vert
Quand meurt le jour avec un râle inattendu"

Y muchos años después, vuelve Lilith en un poema escrito para Lou durante la guerra que comentaré con detalle más adelante.

Lilith es una mujer que grita, como ya hemos visto en la plegaria que Apollinaire pone en boca del abad, y que grita de una manera especial: ululando. Y este ulular obsesiona tanto Apollinaire que lo repite en muchas ocasiones en sus escritos. Así Macarée, la madre de Croniamental, el protagonista de *Le Poète assassiné*, un libro que está lleno de alusiones autobiográficas, de la misma manera que Lilith, a la que la compara, ulula antes de morir, tras haber dado a luz a su hijo, al que primero pensó en abortar:

[1] *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, 1966, Pág. 69.

"Épuisée par tous ces efforts, elle rendit l'âme, en poussant un hurlement semblable à cet ululement que pousse l'éternelle première femme d'Adam, lorsqu'elle traverse la Mer Rouge"(Pág. 242, La Pléiade)[1]

También en uno de los relatos de *L'Hérésiarque et Cie, La Danseuse*, Apollinaire cuenta como tras la muerte de Herodias, la madre de Salomé, su vuelta es anunciada en las noches de tormenta por el ulular de los búhos:

"Les nuits d'orage, Hérodiade, annoncée par les ululements des hiboux et l'effroi des animaux, mène une chasse fantastique qui passe au-dessus de la cime de nos forêts" (Pág. 125)

Y la misma la voz que ulula vuelve mucho más tarde cuando el poeta se ve encerrado en la cárcel y siente de nuevo el miedo y la angustia de la muerte y de la sepultura:

"Avant d'entrer dans ma cellule
Il a fallu me mettre nu
Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu
Le Lazare entrant dans la tombe
Au lieu de sortir comme il fit..." (*A la Santé, Alcools*)

Es difícil decir si el recuerdo que hay detrás de esos alaridos son los gritos de su madre, que gritaba mucho según todos los testimonios, como dice, entre otros, M.J. Durry: "Tout le monde était d'accord elle criait beaucoup". De cualquier forma aquellos gritos le impresionaron y le asustaron, porque algunas de las mujeres de sus obras gritan también. La "dame du lac" dice:

"Je crie! Mes cris sont pleins de bravoure, ils effrayent et dispersent"

Pero, en lo que se refiere a los alaridos, lo que es interesante es que en las tres historias la que ulula, o la que provoca los alaridos de los búhos, es precisamente una *madre...* y algo también se encadena con esa voz siniestra que ulula cuando Apollinaire escribe desde la cárcel; algo en el

[1] J. Burgos en su comentario a *L'Enchanteur Pourrissant* (Gallimard 1972) explica con todo detalle lo que dice la tradición acerca de Lilith, la supuesta primera mujer de Adán que tiene hijos que mueren todos los días, así como este paso del mar Rojo al que alude Apollinaire.

tono de ese "Guillaume qu'es-tu devenu" recuerda el tono de reproches que la madre del poeta usaba en la correspondencia que le dirigía.

En *L'Ermite* no aparece ninguna madre, pero son muchas las alusiones a figuras femeninas, a la tentación de la concupiscencia y también a la violencia. Y en la estrofa que precede a la que introduce a Lilith, como hemos visto, hay dos versos que terminan con palabras muy semejantes a "mère": "mer" y "aémères", "les saints aémères". M. J. Durry[1] dice que estos "saints aémères" son, según el diccionario de Pierre Larrousse, que utilizaba Apollinaire, y "Le Martyrologe universel contenant le texte du martyrologe romain traduit en français", santos de los que no se conoce el día de su muerte. Los cultismos y las palabras extrañas son muy frecuentes en Apollinaire, y a veces las utiliza sólo para hacer más brillante y más enigmático un poema. En este caso no creo que estos santos de los que no se conoce el día de su muerte sean especialmente relevantes en el contexto de este poema, sino que la vinculación de Lilith a la figura de la madre es tan fuerte en la imaginación de Guillaume que en cuanto aparece en su cabeza la idea de Lilith estas dos palabras tan evocadoras y tan cercanas a "mère" tienen que introducir naturalmente a la enigmática mujer que ulula en la noche.

En la versión del *Enchanteur* tal y como aparecía en *Le Festin d'Esope*, Apollinaire pone también en boca de Lilith toda una serie de palabras que suenan casi como "mère":

> "Oï, oï, hoï, oï, oï, hoï, moi, première mère, oï, hoï, mes enfants sont pour moi. Oï, hoï. oï, ôï, ôï, aui, hôï, hauï, ôï...Les mers, toutes les mers, hauï, la mère avant le père, ooï, auoï comme la mer Rouge..."

J. Burgos dice a propósito de esta figura de Lilith tal y como aparece en L'*Enchanteur* :

> "Sans doute est-ce sa condition d'éternel exilé et de poète n'appartenant jamais vraiment à aucun monde qu'Apollinaire retrouve encore dans ce personnage de Lilith" (O.c. Pág. 47c)

Pero Marc Poupon, en mi opinión de manera muy acertada, contradice este comentario, diciendo en la misma línea que Danièle Racelle-Latin:

---

[1] *Alcools*, Tomo I, pág. 204

> "Lilith fait plutôt penser à la mère du poète qu'au poète lui-même. Elle en est l'image obscure et Angélique, "*la Chinoise* ", en est l'image claire, sans toutefois qu'on puisse s'en tenir à ce manichéisme simple: il y a en Lilith un instinct maternel inconsolable et en Angélique un appel caché à la luxure" (Revue des Lettres Modernes. nums. 380-384. 1973, pág. 193)

Y siguiendo con el desfile de mujeres extrañas y perversas que pasan ante la tumba del encantador ("étaient venues aussi les magiciennes les plus perfides"), se presenta también Médée, una mujer llena de odio hacia Merlin, que dice:

> "J'embrasserais volontiers celle qui a fait mourir l'enchanteur"

y Dalila, por la que un hombre, Sansón, perdió su fuerza al cortarle la cabellera. Esta dice a Médée:

> "Marâtre, tu donnais la Toison à l'argonaute. Moi je coupai la chevelure de mon amant. (...) Tu aimais les hommes forts; moi, je fus la femme forte. La dame qui enchanta l'enchanteur lui coupa sans doute la chevelure, suivant mon exemple"(*L'Enchanteur Pourrissant*, O.c. Pág. 64)

Por primera vez Apollinaire hace alusión a algo que percibe como una verdadera mutilación, el corte de la cabellera. La mutilación y la castración, como ya he dicho, le obsesionarán durante toda su vida, por eso vuelve una y otra vez en su obra a imágenes de este tipo, y con frecuencia mucho más impresionantes, como ya veremos más adelante :

Danièle Racelle-Latin, en la obra citada, dice a propósito de estas dos mujeres:

> "Figures castratrices donc homologues à la dame du lac et presque explicitement liées à l'idée maternelle (cf. l'emploi du terme *marâtre*, mère dénaturée" (Pág. 73)
> "Médée, Dalila, la dame du lac figurent l'archétype de la femme néfaste, possessive et castratrice, où nous retrouvons le fantasme de la domination exclusive de la mère sur le psychisme de son fils" (Pág. 77)

A continuación llegará Hélène, que no es otra que Helena de Troya. Estas figuras de mujeres, sobre todo Dalila y Helena de Troya, por lo que representan como mujeres perversas, crueles y amenazadoras, han despertado a lo largo de la historia la fantasía de muchos hombres que encuentran en ellas un símbolo de peligro angustioso y al mismo tiempo fascinante.

Evidentemente, uno de los más significativos es Sacher-Masoch, al que especialmente Dalila obsesiona tanto que hace alusión a ella en muchas ocasiones en su obra más importante, *La Vénus à la fourrure*:

> "Plus la femme se montre soumise, plus vite l'homme retrouve son sang-froid et devient dominateur; mais plus elle est cruelle et se montre infidèle, plus elle le maltraite, plus elle joue follement avec lui, moins elle s'attendrit, et plus alors elle aiguise la volupté de l'homme, plus elle est aimée et adorée. Il en a été ainsi de tous temps, depuis Hélène et Dalila...
> Aimer, être aimé, quel bonheur! Et pourtant comme tout cet éclat est terne auprès de la félicité remplie que l'on éprouve en adorant une femme qui fait de l'homme son jouet, en devenant l'esclave d'une créature tyrannique qui vous piétine impitoyablement. Samson aussi, ce héros, ce géant, s'abandonna de nouveau entre les mains de Dalila qui pourtant l'avait déjà trahi, et de nouveau elle le trahit; les Philistins s'en saisirent devant elle et lui crevèrent les yeux, ces yeux qui, jusqu'au dernier instant, remplis de courage et d'amour, restèrent attachés à la belle traîtresse.
> Elle saisit le contrat et la plume. Dans mon incertitude, je levai les yeux un instant, et c'est alors seulement que m'apparut le manque absolu de caractère historique de la scène peinte au plafond de la pièce...ce qui lui conférait un genre étrange et même inquiétant pour moi: Dalila, une opulente créature à la chevelure d'un rouge flamboyant, était étendue à moitié dévêtue sur une ottomane rouge, enveloppée d'un manteau de fourrure sombre. Elle se penchait en souriant vers Samson, que les philistins avaient jeté à ses pieds et ligoté. Son rire moqueur de coquette est ici d'une cruauté vraiment infernale, ses yeux à demi clos se posent sur ceux de Samson dont le regard est suspendu au sien, empli d'un amour fou, jusqu'au dernier instant, car un de ses ennemis a déjà posé un genou sur sa poitrine et se prépare à enfoncer le fer rougi à blanc.
> Le Grec jette sur moi un regard glacé de tigre et essaye sa cravache...mon regard fait le tour de la pièce et s'arrête au plafond où Samson aux pieds de Dalila va être aveuglé par les Philistins. A cet instant, cette peinture m'apparut comme un symbole, l'image éternelle de la passion, de la volupté et de l'amour de l'homme pour la femme. "Chacun de nous finit par être Samson", me dis-je en moi-même. "On finit toujours par être trahi d'une façon ou d'une autre par la femme qu'on aime, qu'elle porte une blouse de toile ou une fourrure de zibeline"
> (Traducción del alemán de Aude Willm en *Présentation de Sacher-Masoch.* Gilles Deleuze. Les Editions de Minuit. Paris, 1967. Págs. 122, 130 y 244)

En *L'Enchanteur* Helena de Troya dice algo muy interesante: "j'avais plus de quarante ans...", una observación muy curiosa cuando tratamos de ver en todas estas mujeres alguna característica de la madre de Apollinaire, que tenía precisamente esa edad en el momento en que Apollinaire empezó a escribir *L'Enchanteur*. También alude a su belleza que es mayor a los cuarenta años "j'étais belle comme aujourd'hui, plus belle que lorsque petite fille". Parece ser, según los diferentes testimonios, que la madre de Apollinaire era una mujer de gran belleza. A este respecto dice J. Burgos:

> "C'est aussi ce même âge que le poète donnera un peu plus loin à son personnage d'Angélique, s'appuyant cette fois sur Brusantino. Il se pourrait que cette double précision, comme aussi la mise au point de l'âge de ces deux héroïnes à laquelle il se livre avec passion dans l'article de *La Revue blanche* consacré aux "Faux" (1er avril 1903), traduisît de la part du poète le désir inconscient de défendre la beauté et les succès de sa mère, qui a tout juste quarante ans, en 1888, lorsqu'il entreprend d'écrire L'*Enchanteur* ." (O.c. Pág. 67)

En todo caso, Apollinaire ve muy bellas a las mujeres que por alguna razón asocia con su madre. La madre del "Enchanteur" era bellísima: "Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté..." y también lo era la "dame du lac" que dice "je suis belle comme le jardin d'avril, comme la forèt de juin, comme le verger d'octobre, comme la plaine en janvier". Y respecto a Macarée, la madre de Croniamental, su amante wallon decía: "Vs'estez one belle bacelle"... En la historia *Le Départ de l'ombre* del *Poète assassiné*, Apollinaire, que escribe en primera persona, dice seguramente con una connotación autobiográfica: "Ma mère qui était très belle...", Pero lo más interesante es que para Guillaume las mujeres más pérfidas son siempre las más bellas, como dice en sentido contrario en el último verso del poema *1909*: "cette femme était si belle qu'elle me faisait peur". También La Loreley era tan bella

> "Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde
> Devant son tribunal l'évêque la fit citer
> D'avance l'absolvit à cause de sa beauté"

Pero en la imaginación del poeta, precisamente a causa de sa belleza, la Loreley hacía morir a los hombres sólo con su mirada:

> "Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits
> Ceux qui m'ont regardée évêque en ont péri".

Y en *La Chanson du Mal-Aimé* asocia de nuevo belleza y perversidad:

> "Regret des yeux de la putain
> Et belle comme une panthère
> Amour vos baisers florentins
> Avaient une saveur amère
> Qui a rebuté nos destins"

La más sorprendente de todas las mujeres que pasan ante la tumba del encantador es Angélique, a la que da el nombre de su madre, y respecto a la que J. Burgos dice también[1]: "il convient de se souvenir qu'Angélique était le prénom de Mme. de Kostrowitzky: plus d'une allusion à la mère du poète pourrait se retrouver dans les lignes suivantes". Y en efecto, Apollinaire no recoge por casualidad este nombre, y otros muchos temas del *Enchanteur,* del "Orlando innamorato" de Boiardo o del "Orlando furioso" de Ariosto, sino, porque con el pretexto de que se trata de un nombre utilizado en estos textos clásicos, puede utilizarlo, piensa él, sin que nadie se de cuenta de que se está refiriendo a su propia madre. Más tarde, como ya veremos, cuando escribe *Les Onze Mille Verges*, volverá a referirse a una mujer perversa haciendo alusión a "son sourire angélique" y a su "face angélique".

También en lo que se refiere a Angélique, Apollinaire vuelve a insistir en que la mujer de cuarenta años es la más bella: "J'avais quarante ans alors et j'étais plus belle que jamais"; una belleza que confirma un coro masculino: "En ce siècle, quelle forme est plus belle que celle d'Angélique?". Pero, precisamente porque es tan bella, no es buena. En todo caso, Apollinaire en el manuscrito original la llama "la quadragénaire obscène". Todas estas mujeres que desfilan ante la tumba del encantador tienen también otro elemento en común con la madre del poeta, al menos como él la veía: son fuertes, como Dalila, poderosas como Lilith, que tenía poderes demoníacos, y en el caso de Angélique incluso más, reina: "je ne suis pas vierge, mais reine". Una actitud real que atribuye también a la "dame du lac"; en efecto, en la versión publicada en Le *Festin d'Esope*, Apollinaire terminaba *L'Enchanteur*, al que después añadirá la *Onirocritique*, de la manera siguiente: "Royale, elle descendit lentement la pente qui recouvre l'onde limpide et s'enfonça sous les flots danseurs...tandis que dans la forêt ensoleillée l'enchanteur pourrissait"

Apollinaire condena en primer lugar a esta mujer, Angélique, a ser violada: "Ils violèrent tour à tour l'irréalité raisonnable, belle et formelle de la faussement vivante Angélique". Después la bella Angélique tiene que morir: "La vivante palpita longtemps et puis mourut d'être toujours blessée. Son corps pantela d'un dernier râle vénérieux". "Vénérieux", un neologismo compuesto, como dice también J. Burgos, de "vénérien" y de "vénéneux". Así ve Apollinaire a esta Angélique, como más tarde verá a la enfermera de sonrisa angélica de *Les Onze Mille*

[1] O.c. Pág. 67.

Verges: perversa y venenosa. Como dice Danièle Racelle-Latin "le double négatif de la Vierge". Por eso en su imaginaria venganza hace que las aves rapaces se lleven su cuerpo: "Des vautours, sentant l'odeur du cadavre, accoururent de toutes parts, malgré la nuit et emportèrent par lambeaux, par delà le ciel, la chair de la morte visible". La historia de Angélique terminará de manera siniestra: "Sur le sol, sur la clairière gisaient les ossements épars de la violée dont les vautours avaient emporté la chair par delà le ciel mobile".

En la imaginación de todos los seres humanos, desde la lejanía de los tiempos, está el deseo de preservar los cadáveres de la violencia de los rapaces; la inhumación significó sin duda, ya en los primeros tiempos, por parte de los que los sepultaron, el deseo que tenían de preservar a los muertos de la voracidad de los animales. Pero también había algo más: el deseo de impedir que la violencia de la muerte, *o incluso la del muerto*, siguiera contaminando a los vivientes. Algo así debió pasar por la imaginación de Apollinaire al escribir estas líneas: quiso eliminar el peligro que Angélique, que sin duda era la imagen de su madre, podía seguir representando para él después de muerta, aunque su muerte fuese sólo imaginaria. Así se protege de su violencia ejerciendo otra violencia sobre ella, es decir dejando que los rapaces la devoren. Al final, no quedarán más que sus huesos esparcidos en el claro del bosque, es decir Apollinaire habrá eliminado los elementos que pueden pudrirse, que son los violentos, del cuerpo de la mujer que identifica con su madre, dejando los huesos, que en la imaginación de los hombres están siempre limpios. Así Roger Caillois dice que el desorden y la violencia terminan:

> "avec l'élimination complète des éléments putrescibles du cadavre, quand il ne reste plus de la dépouille qu'un dur et sain squelette incorruptible" (*L'homme et le sacré*, 2 éd. Gallimard, 1950, capítulo IV, págs. 153.

También en el tercer capítulo del *Enchanteur*, Apollinaire llama "angéliques" a las "chauves-souris":

> "Nous sommes prédestinées, angéliques et amoureuses"

les "chauves-souris", que para el poeta evocan la imagen de la mujer deseable y peligrosa; una imagen a la que volverá muchos años más tarde durante la guerra, cuando Lou, que le ha

abandonado por otro amante, le parece también perversa. Por eso en *Scène nocturne du 22 de avril de 1915* aparecen de nuevo las mujeres demoníacas del *Enchanteur*, Lilith y Proserpina, a las que identifica con las "chauves-souris", poniendo en sus bocas los siguientes versos:

> "Nous nous aimons sauvagement dans la nuit noire
> Victimes de l'ascèse et produit du désespoir
> Chauves-souris qui ont leurs anglais comme les femmes"

"angéliques", esas "chauves-souris" son mujeres pérfidas de sangre corrompida que permanecerán vivas en la imaginación de Guillaume para siempre.

Es evidente: todas las mujeres que pasan ante la tumba del *Enchanteur* son peligrosas. Son mujeres castrantes, como dice con tanta insistencia Danièle Racelle-Latin. Pero no serán las únicas en la obra de Apollinaire. Hay muchas más. Algunas perforan a los hombres con objetos contundentes, como Tristouse Ballerinette en *Le Poète assassiné*, que clava la punta de su paraguas en el ojo de Croniamental, o como Florence en *Les Onze Mille Verges*, que pincha el cuerpo de su marido, Katache, con alfileres. Otras, como Salomé, que tanto obsesiona al poeta en poemas y relatos, piden la cabeza de un hombre, y las hay también que vampirizan a los hombres y se recrean viéndolos sufrir, como la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges.*

Imágenes de mujeres perversas que no son extrañas en la literatura universal. Pensemos por ejemplo en Zola, que se aterroriza a sí mismo con lo que imagina la perversidad de Nana, o que en *Thérèse Raquin* nos presenta a una mujer refinada, bien vestida, guantes, sombrero y velo, que se complace en ir a la morgue a contemplar los cadáveres de los hombres...

Guillaume ve malignas a estas mujeres a causa de su poder y de su violencia, pero, sin duda, son mujeres muy deseables para él. Lo vemos claramente en el relato *La Danseuse,* que trata de Salomé, a la que describe cruel, demoníaca, pero voluptuosa, bailando la danza "de la croupe"... mujer impúdica, animal, pero terriblemente excitante. Debido al miedo que estas mujeres le inspiran son maléficas, pero al mismo tiempo, profundamente atractivas. Las ve con una belleza tan grande que, a pesar del peligro que representan, vuelve una y otra vez a ellas absolutamente fascinado. Pero esa fascinación es también pavor: un halo de muerte las rodea, un halo que hace su belleza deseable pero tremendamente odiosa.

También Sacher-Masoch siente una fascinación especial por las mujeres malignas, como hemos visto con la obsesión que tiene con Dalila. En numerosos pasajes de *La Vénus à la fourrure* nos habla de la atracción que estas mujeres representan para los hombres:

> "Vous voyez dans l'amour, et avant tout dans la femme, commença-t-elle, quelque chose d'hostile, quelque chose contre quoi vous vous défendez en vain, mais dont la puissance vous accable de doux tourments et de piquantes cruautés.
> Je veux être maltraité et trahi par la femme que j'aime. Plus elle sera cruelle, mieux cela vaudra. C'est aussi une jouissance!
> Chacun sait, chacun sent combien la volupté et la cruauté sont parentes.
> (O.c. Págs.135, 147 y 148)

Más tarde, durante la guerra, Apollinaire vuelve a la imagen de una mujer perversa que atrae a los hombres para destruirlos, para matarlos, una mujer sangrienta que toma la forma de la trinchera:

> "Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
> Et j'habite toute la terre dévastée
> Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps
> Viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureuse de
> volupté sanglante
> .....
> J'ai tant aimé de jeunes gens
> Je les aime comme les aime Morgane
> En son castel sans retour
> .....
> Je les ai aimés et ils sont morts et je n'aime que les
> vivants
> Allons viens dans mon sexe plus long que le plus long
> serpent long comme tous les corps des morts mis l'un
> devant l'autre..."
> (Poema enviado a Madeleine el 7 de diciembre de 1915)

También en la vida real Apollinaire se abandona a este combate y ve a sus amantes cuando le hacen sufrir, - o sólo para excitarse, para desearlas aún más -, pérfidas y peligrosas. Annie, ya lo hemos visto, es "belle comme une panthère". Y a Lou, la que más desea, la que más le atrae, la compara con las mujeres malignas y perversas:

> "Tu as la cruauté lascive de Salomé la danseuse, tu as la beauté fatale d'Hélène qui entraîne tous les hommes après toi, tu as les grands yeux égyptiens cerclés de noir de

l'Égyptienne Cléopâtre. Tu as la grande bouche voluptueuse de la noire reine de Saba"
(Carta de 3 de febrero de 1915)

o le escribe en un poema: "Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste", o la llama "ô démone", "démone-enfant aux baisers de folie", "rose atroce", "diablesse exquise aux cheveux sanglants qui se signe à l'eau bénite", lo que no impide que más tarde la compare con las estrellas más puras...

Y también transforma a la ingenua y provinciana Madeleine en mujer perversa para poder excitarse con esta imagen:

"O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale
Toi qui es si je le veux ...la femme ardente ou la reine cruelle..."

Todo ocurre en la imaginación de Guillaume. Distorsiona a las mujeres, las transforma según el miedo, la regresión infantil o la excitación del momento. Ellas en sí no son nada más que la imagen que el poeta quiera darles. Y con frecuencia las ve pérfidas y crueles, así se horroriza y se excita con ese horror. Como dice Bataille: "Non que l'horreur se confonde jamais avec l'attrait, mais si elle ne peut l'inhiber, le détruire, *l'horreur renforce l'attrait"* (Préface de *Madame Edwarda.*)

Pero otras veces Guillaume, en una contradicción que le es propia, sueña con una mujer pura y espiritual y recrea a su medida a la Virgen María como mujer benéfica, en oposición a las otras perversas que nos ha ido presentando. La Virgen pertenece a los espacios superiores, donde están las estrellas y los ángeles, mientras que las otras mujeres surgían de los abismos, de los espacios de los demonios. María es para él una madre idealizada que le sirve de mediadora, como dice en el borrador de *Zone*:

"Et encore aujourd'hui quand je suis malheureux est triste
Vierge Marie vous attirez sur moi le regard divin du Christ"

por eso, aunque ya adulto haya perdido la fe, le dirige plegarias en forma de poemas que están llenos de intimidad y de familiaridad, como si quisiera conservar para siempre la relación de

amor materno-filial que mantuvo con Ella durante la infancia, como si quisiera reconstruir a través de ella una imagen pura y espiritual de su propia madre:

"Quand j'étais un petit enfant
Ma mère ne m'habillait que de bleu et de blanc
O Sainte Vierge
M'aimez-vous encore
Moi je sais bien
Que je vous aimerai
Jusqu'à ma mort
Et cependant c'est bien fini
Je ne crois plus au ciel ni à l'enfer
Je ne crois plus je ne crois plus
Le matelot qui fut sauvé
Pour n'avoir jamais oublié
De dire chaque jour un Ave
me ressemblait me ressemblait" (*Prière*. Œuvres poétiques. Pág. 576)

En *Zone* nos cuenta la emoción que le produce lo que imagina la mirada de la Virgen: "Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres".

Y en los momentos de mayor ternura y de mayor amor con Marie Laurencin, cuando piensa en casarse con ella, la pone en el mismo nivel que a la Virgen:

"Colombe, l'amour et l'esprit
Qui engendrâtes Jésus-Christ
Comme vous j'aime une Marie.
Qu'avec elle je me marie"

La figura de la Virgen volverá con frecuencia en la obra de Apollinaire. A Ella recurre en muchos momentos de dolor, como cuando estuvo preso en *La Santé*, e incluso durante la guerra alude a Ella en las cartas a Lou y a Madeleine.

Pero nada es simple en Apollinaire. Y si de los seres nocturnos, inferiores y perversos puede pasar a expresar con plegarias esta devoción emotiva a la Virgen, a la que ve tan pura, también en otros momentos de provocación y de agresividad puede decir las peores barbaridades contra Dios, la Iglesia y todos sus dogmas, como tendremos ocasión de ver más adelante.

El amor a su madre, el miedo y el incesto

La obra de Apollinaire está llena de mujeres crueles que humillan y hacen sufrir a los hombres: "toutes, même la plus laide a fait soufrir son amant" [1] (*Zone*), que los maltratan, que se ensañan con ellos; mujeres crueles...y además hombres vengativos sin piedad, niños violados y asesinados, latigazos...son las obsesiones y fantasmas que se repiten a lo largo de toda su obra; todo eso, junto a ensoñaciones de descenso, de miedo, de muerte, de sadismo, de falsedad, como falso fue el nombre con el que su madre lo inscribió al nacer, Dulcigni, (y ríos falsos de metal en *Tendre comme le Souvenir,* "fleuves épinglés" en *Le Brasier*, ríos falsos de sangre en *Vitam impedere amori*, falsos Reyes magos en *L'Enchanteur pourrissant* y un falso invierno en *Onirocritique*) nos muestran el universo imaginario de Apollinaire, lleno de imágenes sádicas, confusas o masoquistas. Pero muestran, también, que el poeta sufre:

> "Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang" (*L'Enchanteur Pourrissant.* P. 37)

la misma tristeza de la que habla más tarde durante la guerra a Madeleine, como ya hemos visto en la introducción. Apollinaire sufre y trata de defenderse de una mujer imaginaria que le persigue hasta la destrucción, normalmente atacando con violencia, crueldad o desesperación.

Pero es indudable que tiene mucho miedo a las mujeres; ya lo hemos visto con las que desfilan ante la tumba del encantador, lo veremos con la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges* y en muchas más historias de este mismo libro y de tantos otros. En el manuscrito del capítulo "Mammon" del *Poète assassiné*, dice: "Nyctor eu peur de cette femme violente" y en uno de los relatos de *L'Hérésiarque et Cie, L'Otmika*, pone en la boca de un grupo de hombres esta canción:

> "Marco, des femmes délivre-nous
> Marco, de ces vipères délivre-nous
> Marco, de ces putains délivre-nous
> Marco, de ces charognes délivre-nous

[1] Una idea que encontramos también en Sade cuando en *Les 120 journées de Sodome* dice:"Deux très jolies filles venaient de trouver des dupes qui les entretinrent et qu'elles trompèrent comme nous faisons toutes". Union générale d'éditions, 1975, pág 179.

Marco, de ces traîtresses délivre-nous..."

En la realidad son muchas las mujeres que desfilan por su vida; él corre desesperadamente al encuentro del amor, pero se le escapa siempre. Nunca dejará de soñar con el amor, pero, como dice en *L'Enchanteur Pourrissant,* piensa que "les femmes ne connaissent pas l'amour", y el tema central de este libro es la imposibilidad de todo amor verdadero, por eso habla "des éternités différentes de l'homme et de la femme"; en el manuscrito original del mismo libro, en el folio 99, el encantador dice a Travaillin: "Ne te désespère pas, Travaillin, *moi aussi je n'ai pas été aimé".* Además, piensa que los poetas son desgraciados en amor: "quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour. Cela arrive surtout parmi les poètes et les savants" [1]. Tras el recuerdo de los dolores infantiles busca un paraíso de felicidad, sin embargo, inconscientemente, y a partir de la relación atormentada con su madre, el poeta "decide" que su vida amorosa sea una serie de manifestaciones de violencia - activa o pasiva - y de conflictos y fracasos. Así, unas veces se sentirá atraído por mujeres complicadas que le dominarán y le manipularán - como Lou - y otras, por artistas geniales que vivirán con él pasiones violentas y contradictorias, como Marie Laurencin. Algunas, como Annie, lo rechazarán abiertamente después de haberle dado falsas esperanzas. Pero una vez, al menos, aparece una joven inocente y buena que, sin conocerlo, parece quererlo de verdad. Es Madeleine Pagès. A ella van dirigidas las cartas escritas durante la guerra que más tarde se publicarán con el título de *Tendre comme le souvenir*, y que nos darán referencias preciosas sobre la personalidad del poeta. Apollinaire, con su predisposición a destrozar sus relaciones amorosas, la usará, la escandalizará, le transferirá la violencia y la angustia que le produce la guerra, abusará de ella y después la dejará sin ninguna consideración. Es posible que sintiera algún remordimiento por dejarla, pero nunca le explicó claramente los motivos para terminar la relación; solo se escudó en la herida, en su condición de herido de guerra para decirle que sus sentimientos en todos los sentidos habían cambiado. [2] Pero mientras dura la relación, mientras no la conoce, en una de las cartas casi se abandona a la confidencia más dolorosa de su vida y habla de su madre:

> "J'aime beaucoup maman et elle m'aime aussi, mais elle a un caractère slave si développé qu'elle sera toujours jalouse de quelqu'un que son fils aimerait"(Carta de 2 de septiembre de 1915).

---

[1] *Le Poète Assasiné*, Pág. 249.

[2] Aunque en realidad, como veremos más adelante, ya habían cambiado al conocerla personalmente en Orán, es decir, antes de ser herido

No se atreve a ir más allá de "jalouse", no se atreve a decir que su madre es cruel, abusiva, dominante y a veces también perversa. Disfraza así, o mitiga la realidad, diciendo que los celos de su madre le vienen de su carácter eslavo, porque si se abandonara completamente, porque si contara sus verdaderos sentimientos volvería a sufrir una angustia insoportable; por eso prefiere mantenerla en el fondo de su inconsciente, reprimida, controlada, no dejándola salir más que en sus obras de apariencia ficticia. Por eso en la carta a Madeleine se limita a decir que "sera toujours jalouse de quelqu'un que son fils aimerait". Y es verdad, Angélica de Kostrowitzky era totalmente posesiva respecto a su hijo, y también celosa de su triunfo, de su literatura y hasta de su felicidad y de su vida. Pensaba que su hijo existía sólo para ella, para que ella lo torturara, lo mimara, lo excitara o lo reprendiera...para cualquier cosa que quisiera hacer con él, porque era suyo. Por eso nunca permitiría que tuviera una mujer, porque ella quería ser la única mujer de su vida y a él sólo le quedaba obedecerla en todo. Y Guillaume siente esta posesión profundamente, por eso pone en boca de Lilith la frase que ha impresionado a Danièle Racelle-Latin: *mes enfants sont pour moi, mes enfants sont pour moi*. Hay cierta animalidad en la relación entre madre e hijo, como si la madre hubiera hecho al hijo para su propio uso en todos los sentidos, como si quedara excluida la posibilidad de darlo a otra mujer. Y, por supuesto, el hijo percibe perfectamente este mensaje, por eso planea constantemente sobre su cabeza el fantasma del incesto. Ya en *L'Enchanteur* no podía faltar la alusión a este tema. Por eso el segundo druida dice:

> "Un roi vint, il y a peu de jours, me demander s'il pourrait épouser sa fille dont il était amoureux. Je me suis rendu dans son palais pour voir pleurer la princesse, et j'ai dissipé les scrupules du vieux roi" (Pág. 24 de la versión comentada de J. Burgos)

Pero en la primera versión del *Festin d'Esope*, Apollinaire es mucho más explícito al redactar este pasaje; no elude la palabra incesto y menciona claramente el interdicto:

> "Je me suis rendu en son palais pour savoir ce que la princesse pensait de cette union. ***L'inceste lui répugnait.*** Aussi ai-je dissipé les scrupules du vieux roi et le mariage doit se consommer prochainement" (Subrayado por mí).

Y en *Le Larron*, uno de sus primeros poemas, se acusa de haber robado unos frutos "doux et mûrs" unos frutos "tout ronds", por lo que se considera culpable y merecedor de que se le condene a errar con su sombra para siempre. Ya veremos más adelante, al estudiar el

sentimiento de culpabilidad en Apollinaire, cómo semejantes frutos no son otros que los senos de su madre que desea y que, al mismo tiempo, le hacen sentirse culpable porque no debe desear a su propia madre. En *Le Larron*, mientras imagina los frutos deseados, oye la voz de su madre: "ouïr ta voix ligure en nénie ô maman" y después la palabra incesto viene naturalmente y asociada a esa "voix ligure" de su madre:

> "Il entra dans la salle aux fresques qui figurent
> L'inceste solaire et nocturne dans le nues
> Assied-toi là pour mieux ouïr les voix ligures
> Au son des cinyres des Lydiennes nues"

Incluso en la última estrofa que Apollinaire había previsto para terminar *Le Larron* y que sólo suprime, según M. J. Durry [1], una vez hechas las pruebas de *Alcools,* vuelve a aparecer la palabra incesto:

> "Vouons le vol à Sparte et l'inceste à Ninive
> Nous rentrerons demain à l'école d'Elée.
> Qu'on souffle les flambeaux à cause des convives
> Qui se fiant au Bègue ont peur d'être brûlés"

Madre e hijo viven una pasión primitiva y animal al margen de lo que la cultura humana y la sociedad prescriben y el poeta no puede reprimir un deseo amargo, doloroso, siempre insatisfecho, de poseer a aquella madre que parece que se da, pero que se retira, que no le deja vivir, ya que está obsesionada por él, y que al tiempo le tortura. Viven una relación física y pasional a través de los azotes y de los castigos físicos, y el joven poeta se angustia entre la culpabilidad que le produce el deseo de su madre y la atracción y el odio hacia ella. Y estos fantasmas producen una desorientación, un desorden y una violencia que configuran la personalidad de Guillaume. En todo caso, el incesto será una de las obsesiones que aparecen con frecuencia en su obra. En *Les Onze Mille Verges* el incesto no podía faltar: el general Kokodryoff, ruso por supuesto [2], "enculait un petit garçon charmant", su hijo, que tenía "des cheveux chatains bouclés qui lui retombaient sur les épaules". Este niño recuerda demasiado al pequeño Guillaume tal y como le vemos en una fotografía tomada en Bolonia hacia 1885, una

[1] O.c. Tomo I, Pág. 231.

[2] No podemos olvidar que Mme.de Kostrowitzky era rusa polaca.

imagen que no ha desaparecido nunca de la mente del poeta. En abril de 1915, cuando deja Nîmes para dirigirse al campo de batalla en Champagne, escribe en su carnet de notas:

> "Comme la vie est profonde. Refais le voyage que j'ai fait tant de fois étant enfant, les cheveux longs et blonds, les yeux graves" (notas recogidas por M. Adéma en su libro *Apollinaire*. Pág. 267)

Una imagen que le acompañará toda su vida y que estaba muy presente en su cabeza cuando escribe sobre ese niño que tenía que soportar con sumisión que su padre lo sodomizara. Mony dira: "L'inceste produit des miracles". También en uno de los relatos de *L'Hérésiarque et Cie*, *Le Juif latin*, presenta a Herodias como "incestueuse selon la loi des juifs". Y en *La Danseuse* menciona "le vouloir doublement incestueux" de Herodes por haber deseado a Salomé hija de su hermano, después de haber tenido relaciones con Herodias, la mujer de éste y madre de Salomé. En la *Histoire d'une famille vertueuse*, Apollinaire vuelve otra vez al incesto, esta vez entre dos hermanos:

> "J'avais une sœur, jolie boyaude qui gagnait trois francs par jour. Nous étions orphelins et vivions ensemble. Que voulez-vous? nous n'étions coureurs ni l'un ni l'autre. La popote, la famille, un bon chez-soi...nous étions heureux, et le bonheur engendre toute vertu. Le sang vertueux de notre ancêtre nous cria de ne point gâcher ce bonheur, d'être vertueux jusqu'au bout. Nous fîmes l'amour"

como ya había hecho, aunque fuera de pasada, en *La Chanson du Mal-aimé:*

> "Je suis le souverain d'Egypte
> Sa soeur-épouse son armée
> Si tu n'es pas l'amour unique"

Este es el esquema, construido para su propio uso, en el que ha vivido siempre la familia de Kostrowitzky: un mundo cerrado, cortado del mundo exterior, en el que vivían unos sobre otros, identificados, sin posibilidad de separarse en las obsesiones, en los deseos, en los amores, en los rencores y en los odios. Más tarde, durante la guerra, como veremos al estudiar las cartas a Lou, el fantasma del incesto no habrá dejado aún a Apollinaire, sino que aquella vinculación incestuosa y profunda a su madre le perseguirá hasta su muerte. El incesto asociado,

naturalmente, al desorden y a la violencia, como él mismo dice en una carta a Lou de 15 de abril de 1915:

> "Il est bien curieux à remarquer que l'inceste apparaît toujours en maître aux époques troublées. L'histoire le prouve et ici quotidiennement j'assiste à l'histoire".

Y volviendo a la carta a Madeleine que ya he citado, es evidente que dada la especial naturaleza de las relaciones del poeta con su madre no quiere hablarle para nada de su nueva novia, sin duda porque la teme, pero también porque no quiere comprometerse demasiado con ella. Más tarde, cuando Lou va a dejar sus perros en casa de su madre, también le recomienda que no le diga ni una palabra respecto a sus verdaderas relaciones:

> "J'ai dit à Maman que t'avais été très gentille pour moi, et que comme t'avais besoin d'aller à Paris pour tes affaires je t'avais prêté mon appartement. *Dis que sommes très amis, il ne sera pas question d'amants, naturellement*"(Carta de 26 de abril de 1915) (Subrayado por mí).

"naturalmente" no puede decir a "Maman" ni que una es su novia ni la otra su amante, porque él es sólo suyo.

En todo caso, como vemos también en la carta a Madeleine, la obsesión por el amor de su madre es constante:

> "J'adore maman comme elle m'adore...elle m'aime trop et d'ailleurs je l'aime autant"

Para reconocer en seguida que tal amor es una quimera y que su madre prefiere a su hermano:

> "Rien la pousse à s'intéresser à la littérature, surtout à la mienne...Le caractère plus austère de mon frère lui permet de vivre avec elle, d'ailleurs comme il n'est pas littérateur elle a de lui un grand respect".

De la naturaleza de las relaciones entre los tres, él, su hermano y su madre, habría muchísimo que escribir, puesto que se trataba de relaciones complicadas llenas de mensajes sobreentendidos y ambivalentes que sólo conocían y descifraban ellos tres, aunque fuera

inconscientemente. No obstante, la mayoría de los críticos ha querido dar su opinión al respecto, unos más acertadamente que otros. M. Adema dice:

> "Albert était très fier de son aîné, et tous deux adoraient leur mère. Quoi qu'on ait pu en dire, ils étaient très unis et l'autorité de Mme. de Kostrowitzky incontestée. Elle avait pour ses fils un profond amour maternel qui ne se démentit jamais. Si elle marqua une préférence pour Albert, calme, presque froid, ordonné et précis, elle avait peut-être pour Guillaume plus de tendresse, à sa manière, bien sûr assez rude par son autoritarisme, avec ma mère, disait Apollinaire c'est tout de suite la malédiction" (*Apollinaire*, Pág. 213)

No creo que la terrible Angélica llegase nunca a sentir verdadera ternura por su hijo Guillaume, sino un deseo de dominarlo y de ejercer poder sobre él... cuando no se ensañaba con él transfiriéndole su sentimiento de culpabilidad. Lo único que hizo aquella madre terrible por su hijo fue satisfacer sus necesidades materiales, pero de la manera que ella consideraba oportuno y siempre que su hijo se plegase incondicionalmente a su voluntad, porque sólo ella sabía lo que era bueno para él. Cuando leemos las cartas que le dirigió, vemos que incluso cuando se ocupaba de su vestimenta le ordenaba, en un tono que no admitía réplica, que se comprara un traje o un abrigo nuevo... aunque a veces, es cierto, le preparaba comidas suculentas. Su "ternura", se redujo, pues, a la satisfacción de sus necesidades, más o menos lo que hacía con sus animales, a los que, como a su hijo, consideraba sus objetos. Puede ser que cuando le compraba ropa o cocinaba para él Guillaume imaginase que eso era amor, lo que seguramente hizo como contraste aún más dolorosa la crueldad de la madre y sus maldiciones.

En el libro ya citado de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, vemos una escena muy significativa que refleja una situación semejante a la que seguramente tuvo que vivir Guillaume con su madre, es decir la oscilación entre actitudes de crueldad y momentos de aparente ternura que, en realidad, sólo son juegos caprichosos en los que el verdugo trata a su víctima como un niño, un objeto con el que se divierte, aunque ésta desee interpretarlos como muestras de interés y de amor. Así Wanda, la protagonista de este libro, primero azota a Séverin y le dice:

> "Tu n'as aucun droit et tu ne peux plus en faire valoir aucun. Mon pouvoir sur toi ne peux avoir de limites. Songe un peu que tu ne vaux guère mieux maintenant qu'un chien ou qu'un objet. Tu es ma chose, le jouet que je peux briser si cela doit me procurer un moment de plaisir. Tu n'es rien et je suis tout. Comprends-tu?" (Pág. 172)

Y después, cuando le parece, cambia caprichosamente de actitud, y lo trata como lo que anuncia, como un juguete:

> "Wanda était de très bonne humeur, elle me mettait des bonbons dans la bouche, me coiffait, défaisait mon écharpe et la nouait autrement fort joliment, étendait sa fourrure sur mes genoux pour me presser la main en cachette, et lorsque notre cocher juif regardait devant lui, elle me donnait même un baiser..." (Pág. 183)

No muy diferentes debieron ser las escenas entre Guillaume y su madre, aunque, sin duda, lo que prevaleció fue la posesión y la crueldad, algo que Marcel Adéma llama autoritarismo...

En todo caso, tanto Apollinaire como Sacher-Masoch debieron haber conocido escenas semejantes a las que se este último describe en la primera cita; debieron haber escuchado frases similares, ***ya que es necesario haber vivido ese tipo de situaciones para poderlas repetir con tanta precisión, aunque sea en diferentes contextos***. Apollinaire, ya lo veremos más adelante, utiliza continuamente, junto a declaraciones de amor exaltado, este tipo de expresiones en las cartas a Lou ("tu es ma chose, tu es mon esclave...j'ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais je t'aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne...") y a Madeleine ("Je me sens ton maître. Je te plie à ma fantaisie. Tu m'obéis passionnément, tu souhaites mes ordres les plus violentes, tu désires ma violence...") y las utiliza de manera incoherente, como si repitiera una letanía sin sentido aprendida de memoria muchos años atrás. Porque es indudable, él había conocido este tipo de actitudes y las repetía como algo habitual, como algo que dice el que tiene el poder al "ser amado", un ser al que no se le reconoce ningún derecho, ninguna consideración, al que se trata sin ningún respeto, como trata la heroína de Sacher-Masoch a su amante convertido en esclavo. Pero, ya lo veremos, Apollinaire considera a Lou como su reina, como su diosa, igual que consideraba a su madre...las frases sobre su esclavitud o sobre que es su cosa, que tanto repite, son frases sin consistencia, frases automáticas, las mismas que escuchó durante su infancia, que permanecen almacenadas intactas en un archivo de su memoria y que vuelven a aparecer espontáneamente en cuanto siente de nuevo lo que él imagina amor pero que sólo es pasión o más bien una tensión extraordinaria.

Pero es evidente, por lo que Apollinaire dice en sus escritos, que él nunca percibió amor, ni sentimientos calurosos, ni ningún tipo de seguridad en aquella madre... quizá, junto a su

crueldad, un interés incestuoso, posesivo, y celos, terribles celos que impedían al poeta mostrar el menor signo de felicidad fuera de ella. Su madre le ahogaba, por eso dice "*elle m'aime trop*". Pero lo que es cierto, es que su falta de acogida le privó de sensación de valor y lo dejó angustiado y desamparado para siempre. Pero puede ser que aunque de manera consciente despreciara sus escritos y todo lo que él hacía y pusiera como modelo a su hermano, al que trataba como un niño sensato y obediente, inconscientemente debió reconocer la inteligencia de Guillaume, que probablemente consideraba semejante a la suya. Su madre, la que le poseía y la que estaba celosa de él, fue, al creer que había heredado su propia inteligencia, una de las causas que le condujo a la genialidad. Y, sin duda él se daba cuenta, por eso escribe a Madeleine en la importante carta de 2 de septiembre de 1915:

> "Nous nous ressemblons beaucoup...ma mère sans s'en douter est comme je suis un poète, et plusieurs choses écrites par moi me viennent d'elle, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle pense même" (Carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915)

Sin embargo, no confiaba en absoluto en ella, e imagina la suerte que correrían sus escritos en sus manos, por eso la ignora completamente en su testamento; así en la carta a Madeleine de 14 de marzo de 1916, cuando va a primera línea de combate, le dice: "Je te lègue tout ce que je possède et que ceci soit considéré comme testament s'il y avait lieu"; porque confía en ella y sabe que da a sus obras más valor que nadie. Más tarde, cuando termina la relación con Madeleine, deja todas sus pertenencias a su mujer. Nada a esta madre de la que sólo desea escapar, aunque esté tan vinculado a ella que le resulte imposible.

Tampoco la llama a su lecho de moribundo. Cuando ya muerto, Jacqueline, su mujer de pocos meses, avisa a su madre ésta dice: "Je n'étais pas au courant de la maladie de mon enfant". Nunca tendrá una relación natural con ella, sino una relación instalada en la manipulación, en el masoquismo, en la sumisión y en la violencia.

Apollinaire no fue reconocido por su padre, el noble romano Francesco Flugi d'Aspermont, que no existió prácticamente para él, pero que sin duda le dejó también acomplejado y lleno de amargura, como deja entrever de manera muy enigmática entre las líneas del poema *Le Larron:*

> "Maraudeur étranger malhabile et malade
> Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit

. . . . . .

"Possesseurs de fruits mûrs que dirai-je aux insultes
ouïr ta voix ligure en ménie ô maman
puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte
de prétexte sinon que s'aimer nuitamment"

Y en *L'Enchanteur pourrissant*, llena como casi todos sus escritos de connotaciones autobiográficas, se identifica con Merlin, que como él tampoco conoció a su padre ("lorsqu'elle enfanta, tout le peuple s'émerveilla parce que du père on ne savait rien et elle ne voulait pas le dire"), pero del que dice que era el diablo y hace hincapié en la semejanza que el Encantador tenía con él: "il fut de la nature de son père, car il était décevant et déloyal et sut autant qu'un cœur pouvait savoir de perversité". Desde muy niño aprendió, pues, que no podía confiar en sus padres, por lo que no es extraño que a lo largo de su vida no confíe en nadie, ni en Dios y ni siquiera en sí mismo. Vivió sólo con su madre, adorándola y temiéndola. Como Merlin con la "dame du lac".

> "O toi que j'aimais. Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver? Te rappelles-tu? Je pleurais à tes genoux, d'amour et de tout savoir." (*L'Enchan. Pourr.* P. 71)

Y esto es lo que es fascinante en la obra de Apollinaire: que él, sus recuerdos y sus vivencias son más fuertes que el texto. Por eso, mientras escribe estas líneas, aunque el contexto presente a un hombre distinto a él, el Encantador, y a su amante, la "dame du lac", ***lo que en realidad siente, lo que de verdad quiere contar y por encima de todo cuenta, es su historia de amor y de dolor con su propia madre***; por eso se vuelve a oír la voz de un niño, mucho más que la de un adulto, un niño que quiere aprender todo de su madre. En el relato, Merlin es el que enseña a la "dame du lac" todos sus hechizos, todas sus brujerías: él enseña y ella aprende. Pero en este pasaje, Apollinaire tiene que volver necesariamente a sus sentimientos de infancia, a sus conversaciones de niño, aunque no encajen en la línea del relato...

Su madre fue todo para él, pero la ausencia de su padre estará también y para siempre presente en su memoria, y en sus escritos volverá con frecuencia a repetir la historia de un niño que no conoce al hombre que le ha dado la vida, incluso en su obra de madurez, como ocurre en *Le Poète assassiné*, en donde la confidencia llega a adquirir un tono de lamentación profunda y casi infantil por la falta de un padre:

> "Il ne connaîtra jamais les caresses, ni les corrections paternelles votre enfant; il ne prononcera jamais le doux nom de papa" (Pág. 232)

También en la misma obra el padre putativo de Croniamental, el protagonista de la historia, se llama François, traducción francesa del nombre del padre del poeta.

Su vida transcurrió pues sin un padre, tratando de averiguar su verdadera identidad, los orígenes de su familia. Así lo vemos en uno de los manuscritos originales de *Le Poète assassiné, Histoire de Nyctor* en el que reproduce lo que debieron ser sus propias inquietudes:

> "J'avais essayé plusieurs fois d'interroger Monsieur Janssen sur ma famille mais il m'avait toujours dit qu'il ne savait rien à ce sujet. J'essayai encore pendant le trajet jusqu'à Marseille de le questionner mais il ne savait rien" (Comentarios en Œuvres en prose, Bibliothèque La Pléiade, Vol. I, Edition de 1977 a esta obra, pág. 1203)

En *Le Poète assassiné* Apollinaire intenta buscar un sustituto de padre para su protagonista, y él mismo en la vida real, a la víspera de la guerra, conoce a un hombre veinte años mayor que él, André Level, un hombre prestigioso, crítico y amante de la pintura, en el que crea una figura de padre. Las cartas que le dirige son muy expresivas: confía totalmente en él y durante la guerra establece con él una relación casi paterno-filial. En sus libros de recuerdos A. Level dice:

> "Bien que j'aie toute une correspondance avec des parents et des amis mobilisés,
> il est en quelque sorte mon filleul et c'est à lui en première ligne que je m'applique à donner la réplique pour qu'il s'épanche, comme il le souhaite" (A.Level. *Souvenirs d'un collectionneur*. Paris, Mazo, 1959, pág. 47)

Y Guillaume termina las cartas que le dirige con un emotivo "Je vous embrasse filialement" (Carta de 29 de diciembre de 1915). En todas ellas le pide lo que necesita, incluso calcetines, medicinas, remedios contra los piojos, papel, plumas, algo que no se atreve a pedir ni a sus novias ni a su madre, y además le insiste para que le recomiende en un puesto en la infantería. Este padre sustitutivo no le abandonará hasta su muerte y tras la herida del poeta comerán o cenarán juntos varias veces por semana.[1]

[1] *Correspondance de Guillaume Apollinaire. André Level.* "Aux lettres modernes".1962.

Pero Guillaume durante su infancia no tuvo padre, ni supo de sus orígenes, ni conoció su identidad. Su mundo era aquella madre terrible. Fascinado por ella, y sin otra familia que su hermano menor, no sabía que existía como persona independiente, no sabía donde terminaba su madre y donde empezaba él, sino que desde siempre se sintió unido a ella por una especie de cadena primitiva y apasionada, por eso dice a Madeleine:"nous nous ressemblons beaucoup..."

Y por eso también vuelve a repetir algo semejante cuando habla de la relación angustiada que unía al *Enchanteur* y a la "dame du lac":

> "Nous nous ressemblons, parce que je t'ai tout appris, tout ce qui me ressemble...Nous nous ressemblons...Ô toi que j'aimais... tu me ressembles". (*L'Enchanteur Pourrissant.* P. 71)

Apollinaire formaba con su madre una pareja mimética, violenta, casi incestuosa. Y sin duda, a pesar de la insistencia del poeta, su madre no le quiso nunca verdaderamente, sino que, de una manera muy egoísta, lo dominó, lo acaparó y abusó de él, como la "dame du lac" con Merlín. Así a los 35 años escribe a Madeleine en la misma carta de 2 de septiembre de 1915:

> "Elle est indomptable, complètement indomptable comme le sont seulement les femmes slaves et je ne peux être moi que loin d'elle, près d'elle elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier."

Y lo que es esencial: tenía mucho miedo de ella, como nos cuenta Alice Halicka:

> "une mère au passé orageux, fort tyrannique, et qui le faisait trembler"(*Hier*, 1946, pág. 46)

un miedo que alcanzará a toda su personalidad, que le devorará durante toda su vida, y que para intentar superarlo lo negará, como veremos que hace durante la guerra, en que lo niega tanto y se presenta de tal manera como un héroe que desconoce el miedo, que resultará por lo menos sospechoso. Canta cantos de euforia para disimularlo, como el que atraviesa un bosque durante la noche y canta para ahuyentar los fantasmas, pero el lector avezado lo descubrirá inmediatamente entre las líneas. Un miedo que desencadenará su profunda angustia a fuerza de fantasear con él, así como sus reacciones de exceso y de violencia, y que tendrá consecuencias

en su comportamiento durante toda su vida. Muchos son los relatos en los que los personajes confiesan lo que indudablemente fue el miedo del poeta. En *La disparition d'Honoré Subrac* de *L'Hérésiarque et Cie* el protagonista se confiesa cobarde y lleno de miedo: "Moi qui suis peureux et qui me sens incapable de me défendre dans une lutte..." [1]; y más adelante: "la terreur me faisait claquer les dents... j'ai peur, j'ai peur...". También en los poemas Apollinaire nos ofrece imágenes de su miedo, como es el caso de *Zone*, en donde el miedo se asocia con los pulpos que ve en el agua obscura y profunda:

> "Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs"

porque el miedo es también profundo y antiguo. Por eso dice algo más adelante en el mismo poema:

> "Je voudrais sangloter
> Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté"

Un miedo que toma una forma delirante cuando ve su cara, que imagina demente, reflejada en las ágatas de la catedral de Praga: "Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit".(*Zone*)

Y también aterrorizado por las consecuencias que podía tener la historia del robo de la Gioconda escribe a su amigo Toussaint Luca el 9 de diciembre de 1911:

> "...Je ne suis pas encore remis de mon affaire. Toujours inquiet j'en attends la solution. *L'Œuvre* par la plume de Gohier m'attaque, comme étranger et comme auteur d'anthologies de l'Arétin, de Sade, etc. Si bien que je suis **épouvanté** espérant qu'on ne me poursuivra pas pour cela..."(Subrayado por mí)

Es un miedo del que intenta liberarse con disimulos, con fanfarronadas o con contradicciones. Ante el público y en sus escritos se esfuerza por parecer un héroe que desconoce el miedo, pero en su intimidad, aunque diga que ha perdido la fe, conserva las medallas de la Virgen, sobre todo como instrumento de protección. Lo mismo que Zola que, aunque se confesaba ateo, no se separaba de crucifijos y reliquias, ni siquiera cuando viajaba. Así hace Apollinaire, que se encierra en ese mundo de signos y de objetos que pueden exorcizar el profundo miedo que se

[1] Pág. 173

despierta cuando cualquier circunstancia lo perturba. Y entonces se escuda en sus medallas o reza a la Virgen, como un niño piadoso, todos los días:

> "Le matelot qui fut sauvé
> Pour avoir dit chaque jour un Ave
> Me ressemblait me ressemblait" (Œuvres Poétiques. Bibliothèque La Pléiade. Pág. 576)

Como ocurre cuando se ve encerrado en "La Santé":

> "Et je viens de dire un rosaire
> Avec mes doigts pour chapelet
> O Vierge sainte écoutez-les
> Écoutez mes pauvres prières"

Versos de los que después, cuando pasa el miedo, se avergüenza y elimina para la publicación en *Alcools*.

Pero lo más interesante es que para liberarse del miedo hace sufrir a otros lo que fue su propio miedo; por eso lo transfiere a otros, atormentando a un sinfín de personajes en sus obras - y también a sus novias en la vida real -, y sobre todo a los más indefensos, como indefenso era él mismo cuando su madre le hacía temblar:

> "La malheureuse trembla de tous ses membres...la femme pleurait et demandait grâce en allemand. Son corps blanc et rose tremblait...
> ...A ce moment, on amena une autre femme. Elle était en chemise parce qu'on l'avait surprise au lit. Son visage exprimait la stupéfaction et une terreur profonde" (*Les Onze Mille Verges*, Págs. 936 y 937)

¿Se trata de algún recuerdo infantil, de alguna vez que su madre lo levantó de la cama para pegarle y él le suplicó piedad en la lengua que hablaban entre ellos, es decir en italiano?... puede ser, ya que aunque en su carta a Madeleine el poeta sólo habla de que su madre le abofeteaba, la "correction" más cruel durante su infancia debió ser algo habitual: los golpes, el "martinet" de moda o incluso los azotes con un látigo. No podemos olvidar que a la Sra. de Kostrowitzky le gustaba pasearse por su casa con una fusta en la mano:

> "Très volontiers, elle aime se promener dans son intérieur avec un fouet, et comme si c'était pour toute la ménagerie et pas uniquement pour les bêtes" (Testimonio de Pierre Madsen a A. Rouveyre, *Apollinaire*, Gallimard, 1945. Pág. 17)

y esta flagelación, que sin duda sufrió muy dolorosamente, permanecerá para siempre en Apollinaire como una obsesión vinculada a la excitación sexual, como ya tendremos la ocasión de ver más adelante con detalle. En *Les Onze Mille Verges,* que, como ya indica el título, gira esencialmente en torno a la flagelación, describe de manera impresionante el odio de los diferentes personajes hacia la persona que los azota ("un regard de haine pour Mony passa dans ses yeux").

Castigos físicos que le humillaban aunque, sin duda, creía merecer. De lo que probablemente nunca fue consciente es que gracias a él, gracias a la tortura sin defensa que sufrió, la endeble y frágil familia que formaban él, su madre y su hermano pudo subsistir. El asumió, sin tener otra alternativa, como un chivo expiatorio, la violencia en la que se había basado, y se basaba, el nacimiento y la supervivencia de su familia. Pero Apollinaire soportará todo, como Katache, el personaje de *Les Onze Mille Verges*: "habitué à l'obéissance je courbais la tête". Sin embargo, no perdió un ápice de la rabia que le produjeron tantas injusticias; sólo hubo una ***espera***, tras la que se vengará sin piedad, con una crueldad inimaginable, con diferentes personajes de sus obras y, en cuanto puede, en cuanto se lo permiten, con algunas de las mujeres a las que "amó"; e incluso dirigió su terrible agresividad, que siempre permaneció viva e "in crescendo", contra sí mismo. En todo caso, para él amar será sacrificar o sacrificarse. Sólo su madre, incluso adulto, como vemos cuando escribe a Madeleine, será siempre la adorada. Su madre es sagrada, si hay alguien que no tiene valor es sólo él mismo, por eso se ofrece a ella en sacrificio.

La violencia aparece, pues, muy pronto en la vida de Apollinaire. Su vida se confunde con la violencia como él mismo se confunde con su madre. Su madre, contradicción, caos, excentricidad y crueldad, es él mismo, como él es su madre. No hay límites, sino total identificación; él es ella, ella es él, tanto que cuando Apollinaire muere tras una vida intensísima de amores y de trabajo, su madre, aunque aún es joven, no puede seguir existiendo y muere también cuatro meses después. Todos, como estudiaré con detalle más adelante, están atrapados en relaciones confusas que los identifican a los demás. Como una cadena, como un dominó,

basta que uno muera, Guillaume, para que los otros le sigan. El compañero de su madre, Jules Weil, con quien ésta mantenía también una relación violenta, muere tras ella con pocos días de diferencia. Y simultáneamente, aunque alejado en la distancia de México, pero atrapado también en las confusas imbricaciones familiares, Albert, el hermano menor de Apollinaire muere en circunstancias misteriosas.

Cerca de su madre siente que lo devora:

> "Je suis aussi indépendant qu'elle, aussi je ne pourrais pas vivre avec elle". (carta citada de 2 de sept. de 1915)

Siente que lo manipula, que lo controla. Por eso, porque la teme, escribe a Lou el 26 de abril de 1915:

> "En tout cas, si tu la vois ne parle de rien, ni si j'avais de l'argent ou non, si j'en ai, si j'en gagne...car relations tendues et faut faire bien attention entre maman et moi"

Pero Apollinaire encuentra la razón de su vida en esta mujer vividora, loca y jugadora que le perturbará constantemente, que a pesar de la distancia no le dejará escapar, que lo convertirá en un niño para siempre. Su unión era tanto más desesperada y fuerte en la medida en que era contradictoria: seducción y repulsión, adoración y decepción, religión, vicio y crueldad. Unas veces era la dominación total, el tono duro e inflexible que vemos en la correspondencia que le dirigió, o los castigos crueles y excitantes que Apollinaire reproduce bajo apariencia ficticia en muchas de sus obras; y otras, como ya he dicho, el interés por comprarle las mejores ropas o por prepararle las más suculentas comidas, como vemos también en las cartas:

> "J'ai des chaussettes de laine que je t'enverrai..., et puis je ferai moi-même un petit panettone...Le veux-tu?" (Carta a Mme. de Kostrowitzky de 26 de diciembre 1914)

Y Guillaume no podrá impedir repetir estas crueldades y estas contradicciones en su obra, como ocurre por ejemplo en *Les Onze Mille Verges*, en donde nos ofrece una escena escalofriante en la que Mony, el protagonista de la historia, viola a una niña de pecho y obliga a su propio padre a violarla también. Después cuando la escena truculenta se ha consumado, cuando ha creado

una situación de espanto en los personajes y en el lector, se dirige a la madre para que amamante a la pequeña diciéndole: "Mère sans entrailles, votre enfant veut téter, ne le voyez-vous pas?".(Pág. 940).

No será la primera vez que Apollinaire contrapone una situación de dolor, de sufrimiento, al consuelo que para un niño supone mamar la leche de su madre. En el manuscrito de *Saltimbanques*, en unos versos eliminados después para la publicación, como ocurre con muchos pasajes de su obra que considera demasiado personales, Apollinaire escribía:

> "...la femme donne à téter
> Le Lait d'oubli comme un Léthé
> Et l'enfant tette goulûment"(citado por M.J. Durry, O.c.,Tomo II, pág 58)

La leche materna es tan importante, tan esencial en la cabeza del poeta para aliviar el sufrimiento de un niño, que hasta la escribe con mayúsculas.

Y también en *Zone*, cuando habla de los emigrantes pobres que esperan interminablemente, hacinados, llenos de miseria y de mal olor en la "gare Saint-Lazare", "les femmes allaitent des enfants", como un alivio para el dolor de esos niños.

Guillaume percibe la leche de la madre como un consuelo en medio de los sufrimientos infantiles, por eso la llama "Lait de l'oubli". Y ese contraste forma parte de sus más antiguas imágenes. En todas las alusiones a la leche materna hay sufrimiento, y en dos de los ejemplos que he mencionado hay incluso desplazamiento sin rumbo, el mismo en el que él vivió durante su infancia. En *Saltimbanques*, todo el poema nos sitúa en un errar permanente, y en la pobreza y la resignación:

> "Dans la plaine les baladins
> S'éloignent
> au long des jardins
> Devant l'huis des auberges grises
> Par les villages sans églises
>
> Et les enfants s'en vont devant
> Les autres suivent en rêvant
> Chaque arbre fruitier se résigne
> Quand de très loin ils lui font signe

Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur le passage"

y como único placer quedará para esos niños "téter goulûment", como el poeta escribió más espontáneamente en el manuscrito.

Estas imágenes de dolor asociado al alimento maternal han quedado fijas para siempre en la imaginación del poeta. Pero también cada vez que Guillaume representa una escena en la que aparece la leche materna hay violencia o dolor.

Este era el tipo de relación que su madre tenía con él: una violencia que de vez en cuando se detenía para dar al hijo un alimento o para hablar con él en lo que el hijo deseaba interpretar como momentos de ternura, pero para volver después con una nueva violencia a provocar una tensión aún más fuerte, una excitación profunda y desgarrada en la carne del que ejercía la violencia y del que la recibía...y la angustia y la desorientación. Es el terror que se calma un momento para volver a empezar más fuerte, es el amor-odio que Apollinaire sentía por su madre, es, junto a los recuerdos de la furia terrible, la evocación de los momentos tiernos de su infancia en la boca del *Enchanteur*:

"Ô toi que j'aimais, te souviens-tu de notre amour? Car tu m'aimais! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver?. Te rappelles-tu?..."

Esto es lo que es importante en los recuerdos del poeta, los momentos "d'été", los momentos que marcaban una pausa en medio de la violencia del permanente "hiver", de la fría violencia. Pero no quiere olvidarlos. Y, aunque nos satura con los mensajes de lo que fue la violencia de su vida, tiene que volver de vez en cuando a aquellos momentos de intimidad familiar, que se le escapan de la pluma en algunos poemas:

"Qui donc reconnais-tu sur ces vieilles photographies
Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
C'était tu t'en souviens à la fin de l'été" (*Le Voyageur*)

Recuerdos que siempre evoca con las mismas fórmulas: "te souviens-tu?", "te rappelles-tu?, como dice también en este poema, unas expresiones que dirige sólo a ella, que quieren ser íntimas, infantiles, exclusivas de los dos. Recuerdos calurosos que el poeta relaciona siempre con el verano... "à la fin de l'été".

La similitud entre estas expresiones de *Le Voyageur*, un poema que habla de largos viajes, muchos de los que hizo con su madre durante su infancia, y de "vieilles photographies", y las que acabo de citar en *L'Enchanteur*, me parecen tan evidentes, que no puedo dudar que mientras escribe esta última obra tiene a su madre en la cabeza. Pero, para comprender bien el referente es mejor reproducir este interesante fragmento en su totalidad:

> "Toi que j'aimais, je sais tout ce qui me ressemble et tu me ressembles; mais tout ce qui te ressemble ne me ressemble pas. Ô toi que j'aimais, te souviens-tu de notre amour? Car tu m'aimais! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver. Te rappelles-tu? Je pleurais à tes genoux, d'amour et de tout savoir, même ma mort, qu'à cause de toi je chérissais, à cause de toi qui n'en pouvais rien savoir. Au temps de ma vie pour notre amour je pensais à toi, même pendant les plus terribles crises d'épilepsie. Ô toi que j'aimais et pour qui les vers, depuis ma naissance, ô temps de la moelle fœtale, patientèrent, dis-moi la vérité" (Pág. 174 de la versión que recoge en el comentario citado J. Burgos)

Las mismas expresiones de "ressemblance" con que habla de su madre en la carta a Madeleine, las palabras de ternura de *Le Voyageur*, con tantas referencias a su infancia, y después cuando dice "je pleurais à tes genoux d'amour et de tout savoir", es evidente que se trata del recuerdo de un niño que quiere aprender todo de su madre y que llora de emoción o de dolor agarrado a las rodillas de su madre, que son las que están a su altura...

Incluso mucho más tarde, cuando escribe a Lou, quizá por un mimetismo muy frecuente con ella, en el que superpone muchas imágenes de su madre o de sí mismo durante su infancia, vuelve a decir con un tono semejante:

> "C'était, t'en souviens-tu le premier jour à Nice...
> C'était t'en souviens-tu dans une auberge à Cannes
> C'était t'en souviens-tu dans le train qui revenait de Grasse" (Poema *En allant chercher des obus* de 13 de mayo de 1915)

Conversaciones íntimas, murmullos amorosos en los que él ponía toda la carga afectiva ante la indiferencia de sus adoradas interlocutoras.

Sin embargo Marc Poupon interpreta el pasaje del *Enchanteur* de otra manera:

> "*dis-moi la vérité* ": sur ces mots s'achève un passage au ton si personnel que, selon moi, la femme à qui il s'adresse ne peut être qu'Annie. Même adjuration dans une lettre à Lou: *"Aimerais bien savoir cela, mais la vérité. Où est la vérité? Savoir la vérité. Être c'est savoir la vérité quelle qu'elle soit"* (4 avril 1915) (La Revue des lettres Modernes. Nums. 380-384. 1973. Pág. 197)

Por todo lo que he explicado respecto a este pasaje del *Enchanteur* es evidente que no estoy de acuerdo con el punto de vista de Marc Poupon. Si lo que tiene en cuenta es el tono afectivo y emocionado del Enchanteur-Guillaume, ningún poema o relato es tan íntimo y tan lleno de emoción como *La Porte* que el poeta dirigió explícitamente a su madre.

A veces Guillaume tenía que evitar a su madre en la calle para no avergonzarse al verla con sus amantes: "ses aventures certainement ne se comptaient pas, et il arrivait qu'Apollinaire fût obligé de se détourner quand il l'apercevait dans la rue", cuenta M. Jeanne Durry; pero otras veces su madre le aconsejaba la espiritualidad y la devoción a la Virgen, como escribe en varias cartas durante la guerra: "prie la Sainte Vierge qu'elle te protège...recommande toi chaque soir à la Sainte Vierge pour qu'elle te protège...Prie la Sainte Vierge et je dirai à Albert de prier pour toi". Ambivalencias, mensajes contradictorios, locuras, que hacían aún más temible a la violenta madre, pero sin duda entre los dos había un mimetismo y una identificación. Apollinaire pone en boca de Katache, uno de los personajes de *Les Onze Mille Verges*, los que probablemente fueron sus sentimientos hacia ella:

> "On assassina mon père... ma mère devint folle, et lorsque j'allais la visiter à l'asile, je me branlais en l'écoutant extravaguer d'une façon immonde...j'étais profondément dégoûté, car j'adorais ma mère"(P. 944)

La madre adorada, la más deseada, la que le atraía y al mismo tiempo le repelía. La mujer loca y cruel a la que Apollinaire concedía un prestigio inusitado. Idolo, en el fondo odiado, pero ídolo.

Para siempre quedará marcado por su dominación y su violencia, tanto que en su vida y en su obra no le será posible desconectar la excitación sexual del dolor y de la violencia.

Su madre, ya desde niña, era muy violenta. Así lo cuenta M. Adema en su obra ya citada:

> "Sa précocité, son caractère indomptable, sujet à des violences que ne pouvaient tolérer ses éducatrices, son refus de se plier aux exigences d'une discipline régulière, la sensualité que décelait déjà son comportement, entravèrent à ce point son éducation que, malgré l'intérêt que lui portait le pape Pie IX, à la demande de la Mère Supérieure, son père dut, en septembre 1874, la retirer du couvent où ses frasques l'avaient rendue indésirable" (Pág. 13)

Su madre era el látigo, las bofetadas, las maldiciones, una violencia profunda que destrozará y contaminará al poeta. Todos los amigos de Apollinaire, todos los testimonios coinciden en describir a la Sra. de Kostrowitzky como una madre cruel y terrible. M. Jeanne Durry nos cuenta en este sentido:

> « Elle lui faisait des scènes. « Avec ma mère, disait-il, c'est tout de suite la malédiction » et s'il oubliait de rapporter trois pots de confitures vides « il était maudit une fois de plus ». René Nicosia témoigne (*Table ronde* p. 105) qu'«elle a toujours été très dure pour Guillaume durant son vivant, le traitant à chaque instant d'imbécile et d'idiot, il ne lui répondait jamais...Ne raconta-t-il pas un jour à Marcoussis (qui l'a connu en 1910) qu'il avait passé toute une nuit à discuter avec sa mère, laquelle appuyait ses arguments de force gifles, sur la couleur des dentelles de Valenciennes, Mme. de Kostrowitzky soutenant qu'il existait des Valenciennes noires et blanches, Apollinaire blanches seulement » (*Alcools* Tomo I, pág. 75).

Una escena impresionante entre la madre y el hijo, en la que da la impresión de que éste busca una excitación especial provocando las bofetadas de su madre; esta es la relación que se había instalado entre los dos y que va a determinar la actitud del poeta con las mujeres, así como toda una serie de fantasías sadomasoquistas.

Su madre, una mujer extraña que creó en Apollinaire una contradicción, una tensión tan violenta que, al mismo tiempo que probablemente determinó su genialidad, lo llenó de miedo y de inseguridad, tanto que inhabilitó al poeta para crear relaciones amorosas normales. Siempre tuvo problemas con las mujeres. E incluso, algunas veces también con sus amigos, sin los que,

sin embargo, como le ocurría con las mujeres, no podía vivir. Con Max Jacob las relaciones fueron siempre íntimas y al mismo tiempo turbulentas, como cuenta Toussaint Luca:

> "Max Jacob ne quittait pas Apollinaire et vivait dans son ombre" (*Correspondencia de Max Jacob*. R. Garnier, 1953, tomo 1, págs. 95 y 96).

y como vemos en una de las cartas que el poeta le dirige:

> "Mon cher Max,
>
> Je crois décidément que tu as juré de toujours comprendre de travers mes paroles et mes actes. Voilà que je n'ai pas agi avec toi en ami à propos de ton roman...
> Au lieu de me voir sous de noires couleurs que je ne mérite pas...tu ferais mieux de venir me voir mercredi à midi et demie pour déjeuner chez moi et te remettre d'émotions anti-amicales que rien ne justifie, mon cher Max, car je t'aime beaucoup et beaucoup plus que tu ne pourrais même croire, seulement mon caractère différent du tien **m'entraîne à paraître parfois l'ennemi de ceux que je préfère** et, cher Max, ne te fie pas aux apparences" (Subrayado por mí).

De nuevo aparece la comida como el remedio que puede calmar todas las agresiones, lo mismo que hacía su madre

En cualquier ocasión el poeta asume el modelo de la violencia de su madre. Por eso sería muy interesante analizar con detalle la personalidad de esta mujer que tanta influencia tuvo en Guillaume, que estableció tan psicótica relación con él, porque para conocerlo con profundidad no podemos desligar su personalidad de la de su madre, ya que, como él mismo dice, ella le contaminó de todo lo que él era, hasta de la poesía. Y poco a poco, sin poderlo evitar, su madre aparecerá detrás de todas las manifestaciones de su vida: en su sumisión, en su rabia, y, como ya he dicho antes, incluso en su sadismo y en su masoquismo.

Los vicios de la madre: los amantes, la bebida y el juego

La madre dominaba a todos los hombres de su casa, a los que, como veremos, ahogaba e infantilizaba...y además la madre bebía, tenía amantes y, sobre todo, estaba obsesionada por el

juego, como vemos en la correspondencia que envía a su hijo durante la estancia de éste en Alemania:

> "Ne gaspille pas et ne dépense pas trop d'argent car ce qui te restera me servira peut être à partir plus tard pour M.C." (Carta de 8 de noviembre de 1901)

(probablemente escribe Montecarlo sólo con las iniciales para que en caso de que alguien leyera la carta no supiese que era jugadora). También M. Jeanne Durry nos habla de esta pasión de la madre de Apollinaire por el juego a través de los testimonios de las personas que la conocieron:

> "Redoutable créature! Ses aventures certainement ne se comptaient pas...A part cela, elle buvait sec, "du rhum et du whisky qu'elle allongeait avec un peu de thé (très peu)". Elle s'environnait d'une ménagerie, chiens, singes, perroquets. Tout le monde est d'accord: elle était assez accablante, baroque, criait beaucoup. A partir d'un certain moment seul le jeu l'a intéressé" (*Alcools,* Tomo I, pág. 73*)*

El juego la obsesionaba, a ella y a su compañero Jules Weil, tal y como cuenta el propietario de la casa que ambos ocuparon en el número 8 del boulevard Carnot en Le Vésinet, un artista lírico, Charles André-Royer:

> "Quand le couple loua ma villa, ils ne possédaient aucun mobilier. Ils se meublèrent petit à petit, lui, **très joueur**, mais brave type, petit, timide, une poignée de son sur le visage. Elle, grande, maigre, la voix enrouée...Elle vint parfois me payer son terme, mais toujours en maugréant...Une fois, Weil voulut me montrer son mobilier: salle de billard occupée par un énorme billard baroque et, dans le fumoir mitoyen, quatre tables pliantes à jeu. **On se serait cru dans un tripot.** (*La Table Ronde* n. 57, septiembre 1952, pág. 80) (Subrayado por mí).

Toda la aventura de Stavelot y el abandono de los hijos adolescentes, que tuvieron que escaparse de noche sin pagar de la pensión en que se alojaban, tuvieron su origen en la afición al juego de la Sra. de Kostrowitzky, que había ido a tentar fortuna primero al casino de Spa y luego al de Ostende.

También esta adicción de su madre permanece en la obra de Apollinaire como una imagen obsesiva. Muchos son los personajes de sus libros que tienen el vicio del juego. A Macarée, la madre de Croniamental en *Le Poète assassiné*, también le gustaba jugar:

> "Après avoir gagné beaucoup d'argent au baccarat...Macarée vint à Paris"..."Je ne connais pas encore Monte-Carle, allons-y! Il ne faut pas que je perde la boule. Nous ne somme pas millionaires. Je suis certaine que j'aurai du succès à Monte-Carlo". (Pág. 236).

En el caso de Macarée Apollinaire toma el juego a la ligera, pero no será siempre así. Algunos de sus personajes sufren una angustia mortal al perder en el juego, tanto que llegan hasta el suicidio. Este el caso, en la misma obra, de François des Ygrées, el padre putativo de Croniamental, que a causa de la pérdida de toda la fortuna que le había dejado su mujer "il se faisait sauter la cervelle et s'abattait dans la poussière"; pero antes de llevarlo al suicidio Apollinaire nos ofrece con una imagen muy expresiva, similar a la del *Enchanteur*, la manera que él tiene de expresar una angustia profunda, es decir, con el encierro en un lugar que indica muerte: "François sentit l'univers se resserrer autour de lui comme une cellule, puis comme un cercueil".

También en *Le Poète assassiné*, en el relato *Le Départ de l'ombre*, Apollinaire, de una manera que nos sugiere angustia y desorientación, sin duda las sensaciones que él mismo sintió a causa del vicio de su madre, describe las pasiones que suscita el juego, que también, como en el relato anterior, puede conducir al suicidio:

> "Une fois c'est moi qui tirai le lotto. Ma mère qui était très belle, me conduisit. Alors, au centre de la place, je devins le hasard. Et depuis, je n'ai jamais vu tant de regards me considérer anxieusement. A la fin, il y avait de ces yeux qui flamboyaient de colère et d'autres de joie. Des hommes me montraient le poing en m'insultant tandis que quelques-uns jubilaient en m'appelant Jésus...Et je me souviens très nettement d'un homme en redingote et sans chapeau, qui se tenait au premier rang de la foule. Il paraissait triste et accablé et tandis qu'elle s'écoulait, je vis, qu'au soleil, cet homme n'avait point d'ombre. Vite et discrètement, il sortit un revolver de sa poche et se tira une balle dans la bouche. Épouvanté, je regardai un moment les gens emporter le cadavre; ensuite je cherchai ma mère, mais je ne la retrouvai pas et je retournai seul au logis où elle ne rentra pas cette nuit-là" (Pág. 337)

Y en *La rencontre au cercle mixte*, también del *Poète assassiné*, Apollinaire nos presenta una mujer jugadora de gran belleza, enormemente atractiva, como lo son para él todas las mujeres jugadoras, todas las que le recuerdan a su madre:

> "Près de lui grande et souple se tenait une femme brune, aux yeux cernés, minaudière à souhait, élégante et couverte de bijoux. Van der Vissen l'observa. Elle jouait furieusement et gagnait tout ce qu'elle voulait.
> La beauté de la femme et sa veine extraordinaire firent une vive impression sur le esprit du Hollandais. Comme il s'était montré joueur et qu'il la fixait avec obstination, la belle joueuse lui sourit..."

Apollinaire no podrá dejar nunca de fantasear con la afición al juego de su madre.

Sin embargo, él repitió sus mismos vicios y problemas, al menos en lo que se refería a las amantes, a la violencia y a la bebida. Y a estos vicios añadió otros, como la obsesión por la comida o el consumo de drogas, como ya veremos en otro capítulo.

Pero lo que me parece importante es entender el por qué de semejante actitud, de semejante violencia, de tantos vicios, tanto en la madre como en el hijo. Y la razón es evidente: si la madre, como más tarde ocurrirá con el hijo, abandonara la violencia o abandonara la bebida, los amantes y el juego, caería en una profunda depresión, porque tanto la violencia como la depresión fueron parte de sus reacciones contra su sensación de culpabilidad, una culpabilidad que identificaba esencialmente con su hijo, con el que se comportaba de manera sádica para castigar en él sus propias faltas. La madre se sentía culpable, insegura, y falta de fe en sí misma, sentimientos que transmitirá, incluso más acentuados, a su hijo. Por eso necesitaba ejercer la violencia y crear el conflicto por donde quiera que fuera, como cuenta en las cartas que dirigió a su hijo:

> "Je ne t'ai jamais dit qu'on s'est quitté très mal avec Mme. Boule, on a appelé les agents!" (Carta de Mme. de Kostrowitzky de medidados de 1902)

Una violencia que Apollinaire repetirá con frecuencia, sobre todo con las mujeres; pero también con otras personas se dejaba dominar por la misma violencia que su madre. Así lo cuenta M. J. Durry :

> "Il a ...des expansions, des tas de choses tues et des explosions de colère. Je vous le dépeignais arrivant furieux au Mercure de France; son secrétaire, Jean Mollet, raconte qu'irrité par les corrections trop nombreuses des *Soirées de Paris* le directeur de l'imprimerie dit un jour à Apollinaire qu'il va doubler ses prix. Alors fureur épique. "J'ai cru qu'à ce moment-là, Apollinaire allait démolir toute la boutique, les machines à imprimer comprises" (*Alcools*, Tomo I, pág. 112)

La dominación y el deseo de poder de la madre

La violencia de la madre, y sobre todo su deseo de dominación y de poder. Y este deseo de poder fue el que la llevó a elegir como amante a Jules Weil, un hombre once años más joven que ella, bajito, como lo describe el propietario de la casa de Vésinet, tímido y pusilánime, que, como veremos más adelante, no era capaz ni de buscarse un trabajo. Ella lo dominaba, y, como dice M.J.Durry, "elle le battait et griffait" (*Alcools*. Tomo I, pág. 43).

Y también, a causa de este deseo de poder, la madre infantilizaba a los hijos, los vestía como niños, sobre todo a Albert, les daba órdenes que no admitían más que la obediencia ciega...y mantenía en su casa a toda una serie de animales a los que daba nombres humanos:

> "La petite guenon est morte la nuit de mardi à mercredi de la semaine dernière, exactamente un mois après Diane...il fallait voir la pauvre petite Juliette jusqu'au dernier moment comme elle se cramponnait à la vie!" (carta a Apollinaire de 16 de abril de 1913)

y que, junto a sus hijos y amante, le daban la impresión de dominar a una multitud que hacía marchar a golpe de fusta. De este modo manipulaba a aquella tropa sintiéndose todopoderosa y, al mismo tiempo, y esto es lo más interesante porque es una actitud que más tarde Apollinaire repetirá con Madeleine, transfería a sus hijos y amantes su propia inseguridad y su sensación de falta de valor y de poder; ***los desvalorizaba para sentirse superior***. Y los convenció tanto, que todos ellos, empezando por Guillaume, la reverenciaban, la temían y la consideraban todopoderosa, casi divina, controladora de la vida y de la muerte; entre otras razones, porque también apoyaba su poder en el poder de Dios, obligando o recomendando a sus hijos que no se apartasen de los preceptos de la Religión.

Este aspecto de mujer todopoderosa que Apollinaire veía en su madre, le impresionó tanto que sintió una compulsión por hacer aparecer en su obra mujeres fuertes, llenas de poder, y que se le figuraban reinas, caminando con actitud real...como vemos en las que desfilan ante la tumba del encantador Merlin y que son sin duda representaciones todas ellas de su propia madre. Mujeres a las que, aunque fueran perversas y crueles, el poeta admiraba y rendía culto. Más tarde, en la vida real, verá a Lou con frecuencia perversa y cruel, pero también divina:

> "aujourd'hui j'ai reçu les oranges qui m'on rappelé le jardin où tu vis ma déesse, ma fable, ma mythologie" (Carta a Lou de 23 de diciembre de 1914)

Esta fantasía es muy habitual entre los masoquistas y, como no, también la vemos en el más representativo de todos ellos, Sacher-Masoch, que en su libro tantas veces citado, *La Vénus à la fourrure*, rinde culto a su heroína, a la que también ve divina:

> "Vous m'avez appris ce qui est l'amour. Votre culte m'a fait oublier deux mille ans d'histoire...vous êtes assurément une femme divine, mais avant tout une femme, cruelle en amour comme toutes les femmes" (o.c. Pág. 120)

Y también es interesante observar a este respecto el tono que Apollinaire emplea al hablar de su madre a Madeleine en la carta de 2 de septiembre de 1915:

> "Quand vous voulez savoir quelque chose demandez, n'insinuez pas, vous me forcez à expliquer brièvement d'une façon presque irrévérencieuse pour maman un fait qui es difficile à comprendre..."

Apollinaire tomó como modelo el deseo de dominación de su madre, y él mismo deseaba poder; lo vemos en sus escritos, en los que sus personajes someten por la fuerza a otros más débiles, como sucede en tantas ocasiones en *Les Onze Mille Verges*:

> "Montrez-moi vos papiers! dit le cerbère, un Tatar colossal.
> Voilà! prononça sèchement le prince en mettant son revolver sous le nez du pipelet terrifié qui s'inclina pour laisser passer l'officier".

y en la vida real con Lou y sobre todo con Madeleine, como veremos más adelante en las cartas que les dirigió. Pero igual que su madre, se sentía sin valor, "humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille", como dice en *La Porte*, y sin ningún poder. También en el manuscrito original del *Enchanteur Pourrissant* Apollinaire, a través de Travaillin, confiesa estos sentimientos:

> "Je suis celui qui est moins puissant que tout autre homme, celui qui n'a rien..." [1] (folio 100)

[1] Como analizaré más adelante y como observa también J. Burgos en su comentario al *Enchanteur*, Apollinaire se identificaba con Travaillin.

Y para compensarlos se erigía a sí mismo en todopoderoso. Así lo vemos, entre otros muchos escritos, en *L 'Enchanteur*, en donde hace aparecer a un personaje extraño, Béhémoth, que dice:

> "Je suis la voix de vous tous; seul j'ai toutes les idées claires que vous avez chacun en particulier; et si nul ne trouve à redire, je me proclamerai dictateur...Je suis dictateur" (Pág. 100 en la edición de J. Burgos)

También en la *Onirocritique*, el texto incluido al final del *Enchanteur*, sueña con el poder e incluso con inspirar miedo:

> "Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d'or passaient à l'horizon. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline...Arrivé au bord d'un fleuve, je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra. Et la source languissante m'avertit que si j'arrêtais le soleil je le verrai carré, en réalité. Centuplé, je nageais vers un archipel. Cent matelots m'accueillirent et m'ayant mené dans un palais, ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. J'éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu'ils pleuraient. Les matelots n'osaient plus bouger, car j'avais l'aspect effrayant du lion" (Pág. 76)

y en donde se otorga a sí mismo un poder sobre toda la tierra:

> "Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes"

A este propósito, J. Burgos comenta acertadamente: "C'est donc par une main-mise totale du poète sur le monde que s'achève le rêve".

También en una carta a Lou de 16 de diciembre de 1915 sueña con el poder:

> "Alors vois-tu si j'avais raison sur la guerre, longueur, Constantinople, la Perse, tu vois tout se réalise. Ah! Comme je voudrais avoir un peu de puissance pour tout remettre en état. Je suis sûr que je pourrais le faire"

Y de manera mucho más crispada desea poder sobre Madeleine, un poder total y absoluto:

"Je suis vous le savez autoritaire"... "tu m'obéis passionnément, tu souhaites mes ordres les plus violentes, tu désires ma violence..."

Pero ya lo veremos con más detalle al estudiar la correspondencia con Madeleine.

El mejor retrato de su madre: la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*

Gracias a sus confidencias y a sus obras, como hemos visto sobre todo en *L'Enchanteur Pourrissant*, podemos darnos cuenta de cómo Apollinaire percibía a su madre, aquella mujer tan controvertida y que tanta influencia tuvo sobre él. Ya hemos observado cómo habla de ella en las cartas que escribe a Lou y a Madeleine, pero mucho mejor que en estas cartas, con mucha más genialidad y precisión, aunque con mayor delirio y demencia, Apollinaire describe en la figura de la enfermera polaca que presenta en *Les Onze Mille Verges*, el **miedo y el deseo** que su ambivalente y cruel madre le inspiraban, al mismo tiempo que el odio contenido hacia ella y la excitación que le producía la vista de la crueldad:

"Alors arriva une dame de la Croix Rouge vêtue d'un gracieux surtout écru et le brassard au bras droit.

C'était une fort jolie fille de la noblesse polonaise.(1) Elle avait une voix suave (2) comme en ont les anges et en l'entendant les blessés tournaient vers elle leurs yeux moribonds croyant apercevoir la madone.

Elle donna à Mony des ordres secs (3) de sa voix suave. Il obéissait comme un enfant (4), étonné de l'énergie de cette jolie fille et de la lueur étrange qui jaillissait parfois de ses yeux verts.

De temps en temps sa face séraphique devenait dure et un nuage de vices impardonnables (5) semblait obscurcir son front. Il paraissait que l'innocence de cette femme avait des intermittences criminelles.

Mony l'observa, il s'aperçut bientôt que ses doigts s'attardaient plus qu'il n'était besoin dans les plaies.

On apporta un blessé horrible à voir. Sa face était sanglante et sa poitrine ouverte.

L'ambulancière le pansa avec volupté. Elle avait mis sa main droite dans le trou béant et semblait jouir du contact de la chair pantelante.(6)

Tout à coup la goule releva ses yeux et aperçut devant elle, de l'autre côté du brancard, Mony qui la regardait en souriant dédaigneusement.

Elle rougit, mais il la rassura:

"Calmez vous, ne craignez rien, je comprends mieux que quiconque la volupté que vous pouvez éprouver. Moi-même, j'ai les mains impures. Jouissez de ces blessés, mais ne vous refusez pas à mes embrassements".

Elle baissa les yeux en silence. Mony fut bientôt derrière elle. Il releva ses jupes et découvrit un cul merveilleux dont les fesses étaient tellement serrées qu'elles semblaient avoir juré de ne jamais se séparer.

Elle déchirait maintenant fiévreusement, et avec un sourire angélique (6) sur les lèvres, la blessure affreuse du moribond. Elle se pencha pour permettre à Mony de mieux jouir du spectacle de son cul.

Il lui introduisit alors son dard entre les lèvres satinées du con, en levrette, et de sa main droite, il lui caressait les fesses, tandis que la gauche allait chercher le clitoris sous les jupons. L'ambulancière jouit silencieusement, crispant ses mains dans la blessure du moribond qui râlait affreusement. Il expira au moment où Mony déchargea. L'ambulancière le débusqua aussitôt et déculottant le mort dont le membre était d'une raideur de fer, elle se l'enfonça dans le con, jouissant toujours silencieusement et la face plus angélique (7) que jamais.

Mony fessa d'abord ce gros cul qui se dandinait et dont les lèvres du con vomissaient et ravalaient rapidement la colonne cadavérique. Son vit reprit bientôt sa première raideur et se mettant derrière l'ambulancière qui jouissait, il l'encula comme un possédé.

Ensuite, ils se rajustèrent et l'on apporta un beau jeune homme dont les bras et les jambes avaient été emportés par la mitraille. Ce tronc humain possédait encore un beau membre dont la fermeté était idéale. L'ambulancière, aussitôt qu'elle fut seule avec Mony, s'assit sur la pine du tronc qui râlait et pendant cette chevauchée échevelée suça la pine de Mony qui déchargea bientôt comme un carme. L'homme-tronc n'était pas mort; il saignait abondamment par les moignons des quatre membres. la goule lui téta le vit et le fit mourir sous l'horrible caresse...

Hélas! s'écria Mony, femme cruelle à qui Dieu a donné pour mission d'achever les blessés, qui es-tu, qui es-tu?

Je suis dit-elle la fille de Jean Morneski, le prince révolutionnaire que l'infâme Gourko envoya mourir à Tolbolsk (8).

Pour me venger et pour venger la Pologne, ma mère, j'achève les soldats russes...

Femme charmante, disait Mony, échangeons notre foi avec nos âmes. Oui, disait-elle, nous nous épouserons après la guerre et nous remplirons le monde du bruit de nos cruautés...

Le prince et l'infirmière se précipitèrent sur le malheureux blessé...

La putain d'infirmière tapait comme jamais on n'a tapé...(9) Le cœur de Mony se serra, il reconnut sa cruauté, sa fureur se tourna contre l'indigne infirmière. Il lui souleva les jupes et se mit à la frapper. Elle tomba sur le sol, remuant sa croupe de salaude qu'un grain de beauté relevait.

Il tapa de toutes ses forces, faisant jaillir le sang de la chair satinée.

Elle se retourna criant comme une possédée. Alors le bâton de Mony s'abattit sur le ventre, faisant un bruit sourd.

Il eut une inspiration de génie et, prenant à terre l'autre bâton que l'infirmière avait abandonné, il se mit à rouler du tambour sur le ventre de la Polonaise. Finalement le ventre creva".(10) (Pág. 940).

Aparentemente para Apollinaire este pasaje era uno de los más importantes de *Les Onze Mille Verges*; la prueba es que en el catálogo publicitario que presentaba la edición clandestina de este libro, y que él mismo escribió, hace hincapié en esta historia:

> "Il y a des scènes de vampirisme sans précédent dont l'acteur principal est une infirmière de la Croix-Rouge, belle comme un ange, qui goule insatiable, viole les

morts et les blessés" (Notas a *Les Onze Mille Verges* en las obras completas de La Pléiade, pág. 1319)

De todas formas, este relato es tan impresionante y tan lleno de contenido autobiográfico que merece la pena analizarlo detenidamente:

(1) **"C'était une jolie fille de la noblesse polonaise"** . Una vez más Apollinaire, en el relato y en el catálogo publicitario, insiste en la belleza de esta mujer, la misma que tienen las mujeres pérfidas que pasan ante la tumba del *Enchanteur*, la madre de éste y tantas otras que en su obra evocan de una manera o de otra a su madre.

Y como señalan Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin (Album Apollinaire, Gallimard, 1971) la familia de los Kostrowitzky pertenecía a la "petite mais ancienne noblesse polonaise"y su origen se remonta al rey Jagellon y, según Apollinaire al legendario Rurik, como el propio poeta cuenta a Lou en la carta de 31 de marzo de 1915:

> "Je descends de Rurik, ce chef des Varègues qui fut le premier roi et le premier législateur de la Russie"

y como dice en el primer manuscrito de *Cortège*:

> "Les Varègues barbus et Rurik mon aïeul
> Chassant des lièvres blancs dans les plaines polaires"

Maria Kostrowicka-Dabrowa en su estudio "Les ancêtres maternels d'Apollinaire" demuestra los orígenes nobles de la madre de éste. (*Le Flâneur des Deux Rives*, num. 1 de marzo de 1954).

(2) **"Elle avait une voix suave"**. El poeta piensa seguramente en lo que él llama la voz ligura de su madre, de la que habla en *Le Larron*:

> "Ouïr ta voix ligure en nénie ô maman"

(3) **"Elle donnait à Mony des ordres secs".** Sin duda, las mismas órdenes secas que le daba su madre y que vemos en las cartas que le escribía durante su estancia en Alemania en 1901,

cuando el poeta tenía 21 años: "réponds immédiatement...raconte tout in extenso ou je me fâche..." "En tout cas puisque tu as eu connaissance de ma lettre et que cette femme ne me répond pas *j'exige que toi* tu me repondes." E incluso cuando escribía en italiano terminaba las cartas con un estricto "Servici presto".

(4) **"Il obéissait comme un enfant".** Es la obediencia que vemos en Katache (el personaje masoquista de *Les Onze Mille Verges*): "habitué à l'obéissance j'ai courbais la tête", y la que el propio poeta describe en la carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915 hablando de su madre: "elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion, ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier".

(5) **"Un nuage de vices impardonnables semblait obscurcir son front".** Su madre, como ya hemos visto, tenía toda clase de vicios: jugadora, bebedora, aventurera... muy joven huyó de su casa con el que sería el padre de Apollinaire, un hombre de 40 años que nunca se quiso casar con ella y que presionado por su propia familia, a causa de la conducta escandalosa de la bella Angélica, la abandonó pronto.

(6) **"Elle avait mis sa main droite dans le trou béant et semblait jouir du contact de la chair pantelante...Elle déchirait maintenant fièvreusement, et avec un sourire angélique sur les lèvres la blessure affreuse du moribond".** No importa que Apollinaire haya escrito este relato muchos años después de *L'Enchanteur*, la crueldad de la mujer que tiene en la cabeza sigue siendo la misma. "La dame du lac" también disfrutaba con la desdicha de un hombre, de Merlín, como el poeta nos cuenta: "Elle s'assit sur la pierre du sépulcre et, la sentant froide, s'écria: Enchanteur, certainement tu es mort puisque la pierre de ta tombe l'atteste. Elle *eu la même joie* que si elle avait touché le cadavre lui-même...". Hay algo extraño y morboso en la pluma de Guillaume cuando habla de la alegría de una mujer que hace daño a los hombres. Pero semejantes imágenes no acabarán con la historia de la enfermera polaca, son obsesiones que vuelven a menudo en sus escritos. También, simultáneamente a esta historia, en *Les Onze Mille Verges*, Florence, la mujer de Katache, se ríe de él al ver su dolor:

> "Quand il eut baisé ma femme, il m'ordonna de venir près du lit et prenant la cravache à chien, il m'en cingla le visage. Je poussai un cri de douleur. Hélas! *un éclat de rire de ma femme* me redonna cette volupté âcre que j'avais déjà éprouvée". (Pág. 949).

Tristouse Ballerinette también se alegraba del dolor de Croniamental:

> "l'homme que Tograth avait guéri de la calvitie s'approcha...et levant sa canne, il la poussa si adroitement qu'elle creva l'œil droit. Croniamental tomba à la renverse; des femmes se précipitèrent sur lui et le frappèrent. *Tristouse trépignait de joie,* tandis que Paponat essayait de la calmer. Mais du bout de son parapluie, elle alla crever l'autre œil de Croniamental..."(*Le Poète Assassiné*, Pág. 299). (Subrayado por mí).

Pascal Pia, en su obra ya citada [1], dice que, aunque en algunos fragmentos del *Poète assassiné* parezca que el poeta se inspira en Marie Laurencin para crear el personaje de Tristouse Ballerinette, "rien ne permet de confondre Marie avec la jeune femme versatile et cruelle qui, à la fin du *Poète assassiné*, participe "en trépignant de joie" au lynchage de Croniamental." Por supuesto que no. La imagen de la mujer que se alegra con el dolor que provoca en el hombre que la ama se había instalado en las fantasías del poeta mucho antes y a partir del modelo de la relación con su madre, que permanecerá como referencia obsesiva en su imaginación, contaminando y deteriorando todas sus relaciones amorosas. Y volverá a esta referencia de la burla, del disfrute de la mujer ante el dolor, cada vez que se sienta despreciado y abandonado por alguna mujer.

Pero lo que resulta realmente interesante respecto a las obsesiones y recuerdos de Apollinaire, es la ***precisión***. Como dice Freud [2]:

> "Il s'agit de la persévération ou capacité de fixation...des impressions subies pendant l'enfance soi-disant asexuelle...qui les force à la répétition compulsive...Les années d'enfance des futurs névrosés ne se distinguent pas de celles des individus restés normaux par la nature des impressions vécues, mais par l'intensité et *la précision* de ces impressions"

Y entre las impresiones de su infancia, ésta de la alegría, del disfrute de la mujer cruel mientras hace daño es una de las más precisas. Pero en todos los casos que hemos visto y, sobre todo en el de la enfermera polaca, el disfrute es también sexual, porque todos los recuerdos dolorosos de la infancia de Guillaume están impregnados de sexualidad, de una excitación que quedará vinculada para siempre, en su imaginación y en su carne, al dolor.

---

[1] *Apollinaire par lui-même, Pág. 90.*

[2] *Trois essais sur la théorie de la sexualité.* Idées. Gallimard. 1962. (Págs. 161,162,177,178)

Pero Apollinaire no es el único escritor que ha quedado marcado por la alegría de la mujer que provoca el dolor de un hombre. Entre otros, en el libro tan citado de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure*, su autor hace con frecuencia alusión a escenas semejantes a las que hemos visto en la obra de Guillaume:

> "Les coups tombent prompts et drus avec une force terrible sur mon dos, mes bras et ma nuque. L'un d'eux m'atteint en plein visage. Le sang chaud se met à couler, *mais elle rit* et continue à frapper"
> "Elle saisit la cravache et m'en porte un coup. Je me levai. Elle me cingla encore une fois, cette fois en plein visage
> "Animal, esclave!"
> Elle rejeta la cravache et *partit d'un éclat de rire sonore"*
> "J'éprouve à ton égard une sorte de haine, *je te verrais fouetté à mort par lui avec une vraie joie"*
> "Le Grec montre les dents et son visage prend cette expression sanguinaire qui déjà m'a fait peur la première fois. Et il se met à me fouetter, si impitoyablement, si terriblement que je sursaute à chaque coup et que tout mon corps se met à trembler de douleur. Les larmes inondent mes joues pendant que Wanda, allongée sur l'ottomane, appuyée sur un bras, contemple la scène avec une curiosité féroce *et ne se tient plus de rire*" (Págs..200, 232, 237 y 244) (Subrayado por mí).

(7) **"L'ambulacière...la face plus angélique que jamais"** No olvidemos que el nombre de su madre era precisamente Angélica y que, como he comentado con detalle, dará también este nombre a uno de los personajes de su primera obra, *L'Enchanteur Pourrissant.*

(8) **"Je suis la fille de Jean Morneski, le prince révolutionnaire que l'infâme Gourko envoya mourir à Tolbosk"** Para comprender el sentido autobiográfico de este pasaje tenemos que tener en cuenta que la mayor parte de la familia de la noble Angélica fue deportada a Siberia. Así lo explica Maria Kostrowicka-Dabrowa, en el artículo señalado más arriba, en el que dice:

> "Joseph et Adam (les oncles d'Angélique), du fait de l'Insurrection de la Pologne, furent envoyés en Sibérie, Michel (le père d'Angélique), marié avec une Italienne, échappa de peu à la déportation en se sauvant en Italie"

(9) **"La putain infirmière tapait comme jamais on n'a tapé"** En un primer momento Apollinaire dice que la enfermera "déchirait la blessure affreuse du moribond", pero después, dejándose llevar sin duda por los recuerdos de su infancia, por los golpes recibidos a manos de

su madre, habla más precisamente de "taper comme jamais on n'a tapé". Una vez más Apollinaire superpone la escena imaginaria con sus experiencias personales, a las que añade una truculencia delirante, y vuelve entonces a su memoria la extraña relación que mantuvo con su madre, en la que al mismo tiempo que sufría gozaba con los golpes, como hemos visto en la escena de las puntillas de Valenciennes, que sólo fue un pretexto por parte de los dos para volver a la excitante y nocturna tensión de las bofetadas. En un primer momento Mony y la enfermera golpean al herido, pero de pronto, mientras escribe, algo pasa por la cabeza de Guillaume, algún recuerdo, alguna experiencia pasada, probablemente los azotes que su madre le daba en las nalgas desnudas hasta que aparecía la sangre, y entonces el corazón de Mony tan insensible y tan duro hasta ese momento "se serra" y reconoce la crueldad de la enfermera. Y el poeta, arrastrado por la fuerza de sus recuerdos, extraordinariamente precisos, siente como se excita su rabia y su odio contra su madre a la que representa en la figura de la enfermera. Entonces su sadismo se desborda, ya no siente más que la febril sensación de la venganza que se toma imaginariamente a través de Mony, y precisamente de la misma manera que su madre hacía con él:

> "sa fureur se tourna contre l'indigne infirmière. Il lui souleva les jupes et se mit à la frapper...Il tapa de toutes ses forces faisant jaillir le sang de la chair satinée".

A pesar de la violencia del texto, hay en él algo infantil que resulta casi ingenuo. Parecería lógico que el cruel Mony llevado por la furia golpeara salvajemente a la enfermera en la cabeza o en todo el cuerpo...***pero el poeta necesita repetir la escena de los azotes infantiles***. Es su manera de vengarse. Así esta vez será él el que azote a su madre, y el que estará en la posición dominante.

No es ésta la única vez que Apollinaire vuelve a la escena de los azotes. Ya veremos más adelante cómo esta fijación con las nalgas que se azotan, expresada de manera más o menos brutal pero siempre con gran contenido erótico, permanecerá para siempre como una obsesión en el poeta. Y cuando en sus escritos flagela a alguien llega hasta las últimas consecuencias; hace llorar y gritar a los personajes ("on entendit des cris de doleur poussés par une femme". *Les Onze Mille*...Pág. 919), igual que gritaba la polaca ("elle criait comme une possédée") y, con frecuencia deja al desgraciado, o desgraciada, con el cuerpo "comme une plaie"; así cuando Alexine, al principio de *Les Onze Mille Verges* azota a Mony "il était tout sanglant...son corps

n'était qu'une plaie". También cuando un coloso azota a una mujer alemana en la misma obra, al final "son dos n'était plus qu'une plaie". Pero quizá donde Apollinaire llega más lejos es en la flagelación de Mony, su alter ego: su cuerpo muerto, tras recibir los 11.000 golpes de verga, era "une loque informe, sorte de chair à saucisse, où l'on distinguait plus rien, sauf le visage qui avait été soigneusement respecté..." [1] ¿Acaso cuando su madre le azotaba respetaba también su cara para evitar la censura de amigos y vecinos?

Pero volvamos a la historia de la enfermera polaca. Mony la está azotando hasta que aparece la sangre, pero entonces el delirio posee al autor y pierde el control, y entonces la golpea en el vientre hasta que la revienta, hasta acabar con su vida.

(10) **"Finalement le ventre creva"** Esta es también una fantasía obsesiva en Apollinaire: "Le Juif latin" también destripaba mujeres: "Je vis pleinemet. Je m'amuse superbement. Je vole, je tue, j'éventre des femmes..." (*L'Héresiarque et Cie.*); y eso es lo que hace Cornaboeux en la horripilante escena del coche cama en *Les Onze Mille Verges*, que ya veremos más adelante. Pero Apollinaire en su fantasía no se limita únicamente a las mujeres, sino que, como vemos en la *Onirocritique* que incluye al final del *Enchanteur*, también puede reservar a los hombres este suplicio: "Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre...". Y hay algo también en la muerte de la Angélique del *Enchanteur* que recuerda a la muerte de la polaca con el vientre reventado: "La vivante palpita longtemps et puis mourut d'être toujours blessé".

Como un nuevo Nerón, Apollinaire, bajo el aspecto de Mony, revienta el vientre de esta "jolie fille de la noblesse polonaise" a la que parece identificar con su madre. En su imaginación, levanta sus faldas, goza de la vista de su "croupe" y del sensual "grain de beauté" que ve en su trasero y la posee de todas formas, incluso sodomizándola. Y después la azota salvajemente para terminar destrozándola, como a la Angélique de *L'Enchanteur*, como siente que ella le ha destrozado a él, igual que a los débiles heridos de guerra.

Apollinaire tenía seguramente esta historia en la cabeza muchos años antes de escribirla, cuando era un niño, cuando era un adolescente y sufrió a causa de la crueldad de su madre lo que tan

[1] *Les Onze Mille Verges*, Pág. 153

magistralmente nos describe que sufrieron los indefensos que caían en manos de esta otra polaca. Si la escribió únicamente en 1907 fue probablemente porque esperó pacientemente hasta que pudo escapar del control de su posesiva madre, que se hubiera indignado al descubrir semejante texto. En efecto, Apollinaire escribe esta historia cuando deja por primera vez el domicilio familiar y se instala, el 15 de abril de 1907, en el número 9 de la calle Léonie de Paris.

Guillaume, ángel y bestia: las torturas a las mujeres y a los niños

Pero Apollinaire no sólo describe a su madre en la historia de la enfermera polaca, sino también a sí mismo, al menos en su imaginación tortuosa. Como él dice: "ma mère et moi nous nous ressemblons beaucoup". Y es verdad. Así unas veces es el poeta de voz angélica que canta los poemas maravillosos de *Alcools*, el soñador de espacios etéreos y sublimes, o el artista inspirado que fascina a las multitudes, como la polaca fascinaba a los moribundos que creían ver en ella a la Madonna. Pero otras veces, en los momentos febriles de la sin razón, aparece la bestia, la misma que aparecía cuando la polaca vampirizaba a los heridos o hurgaba con deleite en las llagas de los soldados hasta matarlos de dolor. Y Guillaume es consciente de esta faceta suya, por eso dice en *Le poulpe* de *Le Bestiaire*:

> "Jetant son ancre vers les cieux
> Suçant le sang de ce qu'il aime
> Et le trouvant délicieux,
> Ce monstre inhumain, c'est moi-même"

Un poema que está en total contradicción con otro que escribe en el mismo *Bestiaire* y que dedica esta vez al "bœuf":

> "Ce chérubin dit la louange
> Du paradis, où, près des anges,
> Nous revivrons, mes chers amis,
> Quand le bon Dieu l'aura permis"

Angel y bestia, como él dice a propósito de Picasso en su primer texto de crítica artística sobre el pintor:

"Tout l'enchante et son talent incontestable me paraît au service d'une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le délicat" (La Revue immoraliste, avril 1905)

También en el catálogo publicitario que presenta *Les Onze Mille Verges*, Apollinaire dice a propósito de sí mismo: "L'auteur a su mêler le charmant à l'épouvantable", y en el relato *L'Hérésiarque* de *L'Hérésiarque et Cie*: "Tous les hommes sont à la fois pécheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs" [1]. Y cuando aparece en él lo horrible y lo abyecto se convierte en el monstruo sin piedad que a través de su personaje Mony en *Les Onze Mille Verges* destroza y viola a mujeres y niños sin el menor atisbo de compasión, sino, al contrario, recreándose en sus gritos de terror y de dolor. Como él mismo dice a propósito de la enfermera polaca: "Je suis cruelle... J'étais pieuse autrefois comme une sainte. Aujourd'hui, Messaline et Catherine ne seraient que de douces brebis auprès de moi" (O.c. pág. 942). También él tuvo de niño sus momentos piadosos, como dice en *Zone*:

"Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades
René Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église
Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez
du dortoir en cachette
Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège..."

y los sigue teniendo ya de adulto:

"La religion seule est restée toute neuve...
Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un
monastère
Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire
une prière..."

Pero junto a estas imágenes tiene otras de perversión, como las que vemos en tantos de sus escritos. También *le Juif latin* de L'*Hérésiarque et Cie* se ensañaba en las mujeres y en los débiles e indefensos:

"Les jours suivants, les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L'une d'elles fut

[1] O.en prose. O. complètes. La Pléiade. Vol. I, pág. 118.

> trouvée nue, tendue comme un drapeau flottant, et fichée sur un pieu planté au milieu du boulevard de Belleville. Des enfants, des vieillards furent égorgés. **On remarquera qu'il ne s'agissait que d'êtres faibles"**(Obras completas, Bibliothèque de La Pléiade, pág. 105.) (Subrayado por mí).

He dicho que en *Les Onze Mille Verges* Apollinaire se recrea en los gritos de dolor de las mujeres y de los niños, pero los que resultan impresionantes son sobre todo los de los niños. A pesar de que los testimonios son unánimes en afirmar que su madre era cruel y terrible y que le gustaba usar el látigo, no podemos saber con exactitud cómo fueron los castigos físicos y morales que Apollinaire tuvo que padecer cuando era niño a manos de aquella mujer, y sobre todo hasta que punto le dolieron y **le excitaron**. Sin embargo, él mismo se encarga de contárnoslos, de contarnos con una precisión extraordinaria las penalidades que padeció y *las que el miedo le hizo pensar que podría llegar a padecer.* Y lo hace explicando con detalle el terror, el dolor y la excitación de los personajes a los que en su obra azota o hace sufrir. ***Y en lo que se refiere a los niños, de la misma manera que los adultos que fueron niños torturados siempre tienen tendencia, para poder excitarse, a repetir las experiencias vividas con otros niños, sean sus hijos o no, Apollinaire no pudo dejar de repetir los sufrimientos padecidos durante su infancia, e incluso muchos más, con sus personajes, sus únicos hijos***. Los asusta, los azota, los tortura, y, con morbosa fantasía, hasta los viola y los mata. No puede controlar su resentimiento ni su recuerdo de la excitación y del miedo infantil, por eso hace daño a los niños, como a los débiles en general, para excitarse reviviendo en ellos lo que sufrió en su infancia, para repetir interminablemente las escenas de violencia que quedaron impresas en su imaginación, y para proyectar sobre estos niños imaginarios la rabia que permanece aún viva mientras escribe. En *Les Onze Mille Verges*, que escribió sin ningún tipo de inhibiciones ya que era una obra clandestina, son muchos los niños torturados que lloran impotentes o que gritan empavorecidos:

> "Cornaboeux saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant. Mony ne put tenir contre son envie de baiser la petite fille. Il la saisit, la mit à cheval sur ses cuisses et lui enfonça dans son minuscule vagin son bâton vivant. Les deux enfants poussaient des cris effroyables et le sang coulait autour des vits de Mony et de Cornaboeux...le petit garçon à genoux devant Cornaboeux, lui pompait le dard ***en pleurant à chaudes larmes.*** Mony enculait la petite fille qui se débattait comme un lapin qu'on va égorger" (Pág. 914) (Subrayado por mí).

Más adelante, a medida que el relato se hace más truculento, Apollinaire no tiene inconveniente en ofrecernos un cuadro aún más siniestro, una escena en la que como en la historia de la enfermera polaca, la crueldad, en este caso con un niño, está vinculada al placer:

> "Le général Mounine avait fait entrer un petit garçon chinois, tout mignon et apeuré. Le général le déshabilla et lui suça sa quequétte grosse à peine comme un jujube.
> Il le tourna ensuite et fessa son petit cul maigre et jaune. Il saisit son grand sabre et le plaça près de lui.
> Puis il encula le petit garçon... Et sa pine sortait presque entière du corps de l'enfant chinois pour y rentrer prestement. Lorsqu'il en fut à la jouissance il prit le sabre et, les dents serrées, sans arrêter le culetage, trancha la tête du petit Chinois..." (Pág. 934)

Después vendrá la violación de una niña de pecho:

> "la petite fille criait sur le sol. Mony s'en saisit et la démaillotant, embrassa son petit cul rose et sa petite fente grasse et glabre, puis l'appliquant sur son vit et lui fermant la bouche d'une main il la viola; son membre déchira les chairs enfantines..."

Y ya desvanecida hará que la viole su propio padre.[1]

Así Apollinaire repite el miedo y el dolor que sufrió siendo niño...

También Sade, de manera muy similar, se complace en violar, azotar y torturar hasta la muerte a los niños. Le gusta verlos sufrir y cuenta cómo sus personajes se excitan a la vista de su dolor:

> "Marie amena l'enfant. ***Ses larmes coulaient en abondance.*** "Oh Monsieur s'écria Sophie en se jetant aux pieds du duc, respectez ma douleur! Je gémis sur le sort d'une mère qui me fut bien chère et qui est morte en me défendant et que je ne verrai jamais. Ayez pitié de mes larmes." Ah! dit le duc je n'aurai jamais cru que cette scène fût si voluptueuse. Deshabillez-donc! disait- il en fureur, elle devrait déjà être nue" et Aline qui était dans le sofa du duc ***pleurait à chaudes larmes***...

Y tras haber hecho que el duque viole a la niña, Sade termina esta escena diciendo:

---

[1] No podemos olvidar que Baudelaire también tuvo este tipo de fantasías sobre niños torturados por su propia familia. En "Le reniement de Saint Pierre" muestra a un padre tirano que se deleita con los tormentos que hace sufrir a sus hermanos y a su propio hijo:

> "Les sanglots des martyrs et des suppliés
> Sont une symphonie énivrante sans doute
> Puisque malgré le sang que leur volupté coûte
> Les cieux ne s'en sont point encore rassasiés"

l'idée du crime sut toujours enflammer les sens et nous conduire à la lubricité".(*Les 120 journées de Sodome*. Union Général d'éditions. 1975. Pág.152)

Apollinaire, como sabemos, ni preconizó ni ensalzó el crimen, sino todo lo contrario, quería aparecer ante los ojos de todo el mundo como "un honnête garçon". Pero en lo que se refiere a los sufrimientos de los niños, lo que cuenta, tanto en el Marqués como en Guillaume, no es la defensa del crimen o el deseo de honestidad, ***sino la repetición de las escenas infantiles***, el recuerdo preciso de un niño que llora "à chaudes larmes" sin que nadie sienta piedad por él, y que en el caso de los dos ese niño no es otro que ellos mismos.

En lo que se refiere a Apollinaire, aún habrá en *Les Onze Mille Verges* otras historias de niños torturados. Cuando Mony es condenado a muerte, el día de la ejecución, después de violar a una niña de doce años "il étrangla la petite fille après lui avoir crevé les yeux"...el mismo suplicio al que Pedro Luis de Gálvez en *La Vie anecdotique* sometió a la rata a la que había domesticado en su calabozo.

Niños martirizados, en los que evoca sin duda lo que fue su propio martirio, que aún le horroriza, pero que sin duda le excita. Pero, cuando más tranquilo, de manera más objetiva, escribe el catálogo publicitario de *Les Onze Mille Verges*, hace alusión a todas las perversiones que aparecen en el libro ("Les scènes de pédérastie, de saphisme, de nécrophilie, de scatomanie, de bestialité...") y, especialmente, a la historia de la enfermera polaca que debe recordarle a su madre...pero no dice ni una palabra sobre los sufrimientos que hace padecer a estos niños, porque le duelen a él mismo, porque las heridas están todavía abiertas en lo más profundo de sí mismo... y si en la borrachera de la escritura puede llegar todo lo lejos que el relato le sugiere, puede horrorizarse y excitarse a sí mismo violando los interdictos más sagrados, cuando escribe más serenamente no es capaz de traspasar los límites del terror y del estremecimiento que le produce torturar a niños.

Son muchos los niños que sufren en la obra de Apollinaire. Unos son pobres y esperan con sus madres emigrantes, que los amamantan en las estaciones, unos trenes que les llevaran a lugares lejanos donde los viajeros sueñan con encontrar la riqueza, como ocurre en *Zone*. Otros se desplazan continuamente, van errantes de un sitio a otro, sin rumbo fijo, como los hijos de *Les*

Saltimbanques que aparecen en el manuscrito original. Algunos asisten aterrados a las escenas de violencia de sus padres, como el niño de *Giovanni Moroni*; o se sienten abandonados por ellos, como es el caso de Croniamental.

En la vida real no se tiene noticia de que Apollinaire haya torturado a ningún niño, y conociendo al personaje resulta absolutamente inverosímil que eso hubiera podido suceder. Todo en Apollinaire alcanza la plenitud, el delirio de la excitación, de manera imaginaria. Y en lo que se refiere a las torturas a los niños no podía ser de otra manera. Por supuesto que le excita muchísimo repetir las escenas de castigos, de amenazas y las represiones infantiles, pero para hacerlo inventa con Lou una pirueta sorprendente de las que son habituales en él: imagina que ella es un "petit garçon", y entonces le somete con saña a la misma represión sexual, sobre todo en lo que se refiere a la masturbación, a la que sin duda él fue sometido durante la infancia. La recuperación de las escenas infantiles es tan interesante que valdrá la pena detenernos en ella exhaustivamente al estudiar la correspondencia con Lou. Pero por ahora, digamos que esa represión, la amenaza a un niño, es una de las maneras que encuentra más efectivas para excitarse.

Apollinaire siente una compulsión irresistible por repetir con sus personajes sus experiencias y sus sufrimientos infantiles, pero sólo en *Les Onze Mille Verges* desciende hasta el fondo del dolor y del miedo y les hace sufrir hasta el paroxismo con los azotes y las torturas que él mismo padeció a manos de su madre o con los que en su angustia imaginó que ella podía hacerle padecer.

Y no puede evitarlo: estos son los fantasmas que pueblan la imaginación de Guillaume y que surgen, que tienen que surgir en sus escritos, aunque muchos de sus críticos piensen que escribe sus libros de exacerbada violencia y de pornografía solamente por razones económicas.

Pero no sólo tiene esta faceta. Otras veces algo prodigioso pasa por la cabeza del poeta. Entonces su imaginación creativa le eleva, le espiritualiza, y en su inspiración asciende hasta un espacio creador que le hace superior; algo que procede de la parte más genial de sí mismo y que sublima todas sus vivencias. Son los momentos en que el poeta sueña con el cielo, el lugar en donde se mueven armónicamente los astros y el sol, al que en otras ocasiones había visto herido,

con el cuello cortado, se convierte en el símbolo del espíritu. Esa es la imagen del poeta que todos queremos retener porque es la que nos fascina, la que le lleva hasta espacios siderales en los que, gracias a la poesía, roza su deseo de espiritualidad y las estrellas:

"Le chemin qui mène aux étoiles
Est pur sans ombre et sans clarté
J'ai marché mais nul geste pâle
N'atténuait la voie lactée

Souvent pour nouer leurs sandales
Ou pour cueillir des fleurs athées
Loin des vérités sidérales
Ceux de ma troupe s'arrêtaient

Et des chœurs porphyrogénètes
S'agenouillaient ingénument
C'étaient des saints et des poètes

Égarés dans le firmament
J'étais guidé par le chouette
Et n'ai fait aucun mouvement" (*Pipe. Le Guetteur mélancolique*, 1908)

Lo que deseamos ver una y otra vez en Apollinaire es la plenitud que muestra en tantos de sus escritos y en la mayoría de los poemas de *Alcools*. Por eso todos sus lectores nos queremos detener en ella, porque hay en esa faceta una madurez intelectual, un razonamiento superior, que nos deslumbra; la forma es magistral, y en el contenido aparece, sin embargo, un algo de su angustia que nos deja solamente entrever su torturado inconsciente, un algo que nos muestra símbolos de su riqueza y de su confusión interior, lo que hace su poesía aún más fascinante, por lo que tiene de misteriosa y de enigmática.

Es el Apollinaire que busca a Lou en las estrellas, o el poeta de la razón que escribe con perfecta composición el magistral poema leído en la boda de André Salmon y tantos otros artículos, poemas y relatos. Es, en definitiva, el autor que sus críticos quieren ver ignorando que existe en él otra faceta más degradada y más morbosa, o que hacen pasar bajo el pretexto de su fantástico sentido del humor. Y él se esfuerza por mantener la faceta elevada, serena e intelectual cara al público. Es el Apollinaire que ha hecho hablar a M.J.Durry durante la guerra de su "tranquilo heroísmo", o el que llevó al periodista Aurel, por su faceta de hombre razonable vinculado al

trabajo, a escribir un artículo titulado *Les Intellectuels au feu. Les Poètes soldats*, el 13 de enero de 1915 en *Le petit Niçois*, en el que dice sobre él:

> "En d'autres cas, la nature sensible de l'artiste le gênant, il doit s'armer contre la compassion pour se durcir comme soldat. Il travaille donc. Et voici un aspect du calme que répand sur le cœur de l'homme ce que j'appellerai le travail de la guerre, aspect donné par Apollinaire, né Polonais, engagé volontaire et poète français. Il n'a pas encore vu le feu; et sur l'artiste impressionnable, le labeur de préparation "dès la caserne" a mis comme une paix régulatrice. Déjà semblerait-il agir, la guerre nous débarrasse de son spectre, les récits tragiques des carnages n'agitent plus. *"Il n'y a plus que nos chevaux et non canons. Le travail remplit tout,* dit le poète. *Et rien, pas même le danger de mort, ne pourrait nous détourner de notre devoir. Je ne crois pas qu'il soit difficile, ou pénible, de mourir dans des conditions merveilleuses où nous met la discipline".* N'est- il pas admirable de songer que par le seul travail coordonné, et sans qu'il soit besoin même de la valeur, l'homme est déjà mis à l'état de quiétude parfaite du héros, sérénité qui rend l'héroïsme inutile. Comme si à elles seules, la tâche quotidienne, la pauvreté, l'obéissance du soldat impliquaient l'héroïsme. Cela ne pouvait sortir nettement que d'une lettre de poète, c'est-à-dire de l'homme conscient par excellence"

Es el Apollinaire de la razón y del trabajo, el que pretende construir sus escritos sobre un mundo racional, sobre el esfuerzo y la constancia, sin los que nunca hubiera llegado a ser el poeta que fue. Más tarde, en 1917, cerca del final de su vida, defiende los valores religiosos y tradicionales y escribe, esta vez a propósito de la Biblia:

> "Pour ce qui concerne l'arbre de la vie, le plus fantastique, le plus littéraire qui soit, puisqu'on le trouve dans le livre des livres, dans la Bible même, j'aurais peine à épuiser la vaste littérature qui existe à son sujet. Qu'il suffise de dire que cet arbre fantastique qui est à la base de toutes nos croyances sacrées, et par conséquent orne nos esprits dès l'enfance" (*Végétaux littéraires et fantastiques. Anec* 250)

Pero, aunque intente dar la imagen de un escritor sensato, racional y conservador, sobre todo cara al público, siempre subsiste en él un fondo de exceso y de violencia que vemos en tantos de sus escritos y que él mismo reconoce en *Zone*:

> "J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps"

La violencia y el exceso. Y aún un paso más: otra faceta que está fuera de la razón, una experiencia interior que revela en el poeta una morbosa sucesión de presentes que se deslizan permanentemente hacia el pasado y que se proyectan hacia el futuro transformados, exaltados

por la imaginación que los carga de un contenido de miedo y de angustia muy superior incluso al que realmente correspondía a los sufrimientos pasados que desencadenaron la angustia; son los recuerdos inhibitivos que tienden a asustarle hasta el punto de que imaginará todos los obstáculos futuros como insuperables. La causa de su angustia estará, pues, mucho más que en la realidad, aunque sea tan terrible como la de la guerra, en el propio poeta, en su imaginación que nutre y aumenta la angustia. Pero los problemas y sufrimientos que Apollinaire encontrará a lo largo de su vida, la realidad que le rodea, representarán un papel muy importante: darán a su imaginación, como también he dicho respecto a la guerra, la ocasión de exaltarse y de angustiarse aún más, hasta que llegue un momento en el que él mismo se conducirá, a fuerza de recrearse en su angustia, a la destrucción.

Así la imaginación del poeta, acostumbrada a asustarse de sus propias exageraciones, terminará por interpretar falsamente no solo los peligros pasados sino también cada situación presente y las amenazas futuras. La duración de su angustia, en la medida en que es un fenómeno de la representación imaginaria, no estará limitada, - como la del miedo - a la desaparición de las amenazas. Su angustia es capaz de evocar en cualquier momento el objeto o la situación angustiosa, recuperados del pasado, y de complacerse en los horrores que le esperan. Y a fuerza de jugar con tantas posibilidades que no tienen ningún fundamento, su imaginación pierde la facultad de prospección. Se evade en lo imposible y se pierde en lo irreal.

A esta representación corresponden tantos relatos de sadismo y de terror, eróticos o no, que salen de la pluma del poeta. Se complace en las situaciones de angustia y de dolor que crea, transforma y aumenta sin cesar. Las experiencias de encierro, de descenso a un lugar obscuro, como las del *Enchanteur pourrissant*, están entre sus favoritas. Para darse miedo desciende a los siniestros lugares imaginarios que llenan su inconsciente. Así, por poner algún ejemplo, entre tantos como podríamos citar, está la historia de Pedro Luis de Gálvez en *La Vie anecdotique*, escrita en 1913, en la que Apollinaire nos cuenta la vida de este gaditano condenado a catorce años de trabajos forzados en el penal de Ocaña. Sobre una historia real, Apollinaire, como hace con frecuencia, organiza otra aún más trágica en la que inflige al condenado sufrimientos mucho más penosos de los que sin duda sufrió y le hace encontrar soluciones extrañas a sus penas. Pero veamos cómo nos cuenta la situación en que su imaginación ha puesto a Pedro Luis de Gálvez:

> "On l'enchaîna par la jambe gauche dans un cachot. La chaîne scellée au mur n'avait pas cinquante centimètres de long. J'ai vu les jambes de Pedro Luis de Galvez. La gauche, qui porta la chaîne, est trois fois plus grosse que la droite.
> Il resta dans le cachot deux nouvelles années couché sur le sol humide et passant le temps à apprivoiser les rats....
> Parmi les rats qu'avait dressés Pedro Luis de Gálvez il s'en trouvait un auquel il avait crevé les yeux..."(Pág. 132)

Detalles precisos, asombrosos, que llenan sus historias de horror. Como la que veremos también en *La Vie anecdotique*, la de un irlandés que comía públicamente, como un espectáculo, perros y gatos vivos empezando por la cabeza...o la de *Que Vlo-ve?*, en L'*Hérésiarque et Cie*, en la que dos hombres luchan entre sí hasta que uno de ellos perfora al otro con un cuchillo *la raie culaire*. O la del Lord inglés que vive solo con un loro que repite interminablemente las últimas palabras que dijo su mujer antes de que la matase... Una de las historias de terror más representativas de este juego de Apollinaire con el miedo y la angustia es el relato *La Lèpre*, de L'*Hérésiarque*, comentado de manera muy acertada por Daniel Delbreil, que dice:

> "Ormesan se retrouve prisonnier de sa chambre, mais surtout d'un espace et d'un temps nés de sa peur...l'univers d'épouvante de *La Lèpre* est une création du héros lui-même, le fruit de sa conscience. D'Ormesan est prisonnier d'une peur qu'il a lui-même forgé".(*Regards sur Apollinaire conteur*. Actes de Stavelot, 1973. Pág 51).

Exactamente lo mismo que su autor, que alimenta sus propios terrores y lleva su angustia hasta el paroxismo.

A partir de ahí no pueden sorprendernos algunas de las historias que ya hemos visto, que nos llenan de espanto por el realismo que el poeta les da y por los sufrimientos y torturas que hace padecer a los personajes. Un mundo de violencia sin el que Apollinaire no parece sentirse vivo.

Esta es una de las características esenciales de Apollinaire, como él describe tan bien a propósito de la enfermera polaca, la contradicción: bestia y ángel. Y se deja ir en los dos sentidos hasta perder la conciencia de la realidad. En la contradicción encuentra la voluptuosidad, en la contradicción se encuentra entero a sí mismo en una distancia contemplativa que lo llena, aparentemente, de placer. Pero no llega nunca a un centro armónico de su personalidad, es decir, a un punto indefinible en el que se puedan conciliar sus antinomias.

Apollinaire se entrega en sus personajes a la bestialidad y a la violencia con la misma intensidad que a la poesía más espiritual y más romántica. Muchos de sus críticos, sin embargo, inscriben sus escritos obscenos y tenebrosos en el terreno del humor ingenuo, como dice por ejemplo Marcel Adéma:

> "Rien de morbide dans son érotisme, simplement le goût du plaisir, l'accomplissement sans hypocrisie d'un acte éminemment utile à l'équilibre humain en général et au sien en particulier" (O.c. Pág. 125)

O Raymond Jean:

> "ce qui frappe dans le libertinage tel que le conçoit Apollinaire, c'est son aspect farceur...le poète d'"Alcools"...semble chercher avant toute autre chose une occasion d'énorme et naïf amusement dans l'érotisme le plus délibéré".(O. cit.pág. 116)

Y también eso es verdad; el poeta tiene un aspecto muy burlón, y muchas regresiones infantiles; pero no es sólo eso, sino que lo une todo, lo superpone, lo vive a la vez: el horror y la espiritualidad, el mal, la perversión, la risa, la burla, el miedo y la angustia; todo junto al supremo bien: la poesía, que librará incluso de su prisión a Pedro Luis de Gálvez. Una mezcla de deleitación, de picardía, de malicia y de brutalidad que le es típica y que le hace pervertir lo que es sublime, como intenta pervertir a la inocente Madeleine:

> "Je t'ai parlé de devoir il y a quelques jours et songe bien à quel point il peut changer le vice en vertu, le mal en bien puisque grâce au devoir l'homicide qui est le plus grand crime peut devenir la prouesse! Songe donc à quel point il peut changer en qualités, en actes délicieux les vices quand il ennoblit, ce devoir, ces rites charmants et pacifiques de l'amour..." (Carta a Madeleine de 8 de septiembre de 1915)

y sublimar lo que es perverso, como hace con Lou, la casquivana y aventurera Lou, a la que en ocasiones canta poemas de gran elevación espiritual, como el que le escribe el 15 de mayo de 1915, cuando ella ya le ha dejado por su amante Toutou:

> "Comme si la prairie était le miroir du ciel
> Étoilé
> Et justement un ver luisant palpite
> Sous l'étoile nommée Lou
> Et c'est de mon amour le corps spirituel
> Et terrestre
> Et l'âme mystique

Et céleste..."

Así, el resultado es doblemente sorprendente: la realidad de Lou se le vuelve extranjera; la conoce, sabe de sus vicios, pero paradójicamente la escoge para simbolizar lo contrario de lo que representa, es decir, el cielo donde se mueven armoniosamente los astros; y así la convierte en lo opuesto de lo que ella es, es decir, en símbolo del espíritu y de la armonía. Lou, con la que comparte perversiones, simboliza en este poema la antítesis de las regiones subterráneas que le dan miedo, y de figura maléfica que también es para él con frecuencia, la eleva a través de su poesía y hace de ella una imagen mítica y benéfica.

En muchos pasajes encontramos sus totales y macabras contradicciones. Pero quizá el más espeluznante es el del coche cama con el siniestro Cornaboeux, en *Les Onze Mille Verges*, en donde el poeta describe una escena de asesinato, de necrofilia sangrante y de inmundicia seguida de una bella descripción bucólica:

> "Cornaboeux avait retourné le cadavre de Mariette dont la face violette était épouvantable. Il écarta les fesses et fit péniblement entrer son énorme vit dans l'ouverture sodomitique. Alors il donna libre cours à sa férocité naturelle. Ses mains arrachèrent touffes par touffes les cheveux blonds de la morte. Ses dents déchirèrent le dos d'une blancheur polaire...un peu avant de la jouissance il introduisit sa main dans la vulve, et y faisant entrer tout son bras, se mit à tirer les boyaux de la malheureuse. Au moment de la jouissance il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille comme d'une ceinture de sauvetage...Cornaboeux se leva en sanglant...Il désigna Estelle dont les yeux dilatés contemplaient avec horreur le spectacle immonde. "C'est elle qui est cause de tout", déclara-t-il. "Ne sois pas cruel, dit Mony, elle t'a donné l'occasion de satisfaire tes goûts de nécrophile". Et comme on passait sur un pont, le prince se mit à la portière pour contempler le panorama romantique du Rhin qui déployait ses splendeurs verdoyantes et ses larges méandres jusqu'à l'horizon. Il était 4 heures du matin; des vaches paissaient dans les près, des enfants dansaient déjà sous des tilleuls germaniques. Une musique de fifres, monotone et mortuaire annonçait la présence d'un régiment prussien et la mélopée se mêlait tristement au bruit de ferraille du pont et à l'accompagnement sourd du train en marche. Des villages heureux animaient les rives dominées par les burgs centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse". (Pág. 911).

Escenas como éstas han llevado a R. Jean a reconocer, aunque antes hubiera dicho que Apollinaire "semble chercher avant toute autre chose une occasion d'énorme et naïf amusement", que:

> "Quelque chose de différent pourtant apparaît avec des personnages malfrats sortis tout droit des "Mystères de Paris"...qui au moins dans un des épisodes particulièrement orgiaques du livre (*Les Onze Mille Verges*) introduisent une note de violence sanglante" (O.c. Pág. 140)

e incluso considera que en cuestiones de violencia "il a parfois la main un peu lourde"[1].

Pero observemos la curiosa similitud del final de esta escena con uno de los poemas más románticos del poeta, *Mai* de *Alcools*:

> "Sur le chemin du bord du fleuve lentement
> Un ours un singe un chien menés par des tziganes
> Suivaient une roulotte traînée par un âne
> Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes
> Sur un fifre lointain un air de régiment"

E incluso con *Le vin de l'assassin* de Baudelaire, en donde un borracho que acaba de ahogar a su mujer exclama:

> "Autant qu'un roi je suis heureux
> L'air est pur, le ciel admirable" (*Les Fleurs du Mal* CVI)

y dice que se encuentra "sans peur et sans remords". Tampoco es extraño encontrar en Baudelaire muchas de las contradicciones que aparecen en la obra de Apollinaire, es decir la transición, a veces inmediata, desde la pornografía o la crueldad más abyecta, a un deseo y a una manifestación muy espiritual de elevación, tal como encontramos en *Elevations*, donde Baudelaire señala que se había asignado como meta "les vastes cieux enchantés", deseo de ascenso que vemos también con frecuencia en Apollinaire.

En realidad, tanto Baudelaire como Apollinaire son dos personas llenas de miedo y de dolor que, porque creen que lo merecen, se hacen sufrir a sí mismos o hacen sufrir a sus personajes, principalmente a las mujeres, para transferirles y liberarse de su propio miedo y de su propio dolor.

---

[1] O.c. Pág. 137

También cuando Egon, uno de los personajes de *Les Onze Mille Verges*, es perforado por el ano hasta la muerte en medio de los peores suplicios, Mony se dirige a la amante del condenado diciéndole: "en ce moment les cerisiers sont en fleur au Japon, des amants s'égarent dans la neige rose des pétales qui feuillotent", para inmediatamente después reventarle la cabeza con su revolver, de tal manera que "la cervelle de la petite courtisane jaillit au visage de l'officier". (*Les Onze mille Verges*, P. 930)

Observemos de nuevo la similitud con otro párrafo del poema *Mai*:

> "Or des vergers fleuris se figeaient en arrière
> Les pétales tombés des cerisiers de mai"

Las mismas palabras, las mismas ideas, en contextos absolutamente diferentes; igual que ocurre con poemas dedicados con el mismo título y semejante contenido a Lou y a Madeleine, que compararé más adelante.

Incluso en sus relaciones con la Religión, como ya he dicho al hablar de la oposición entre las imágenes de mujeres perversas y la imagen pura de la Virgen María, Apollinaire es contradictorio: unas veces blasfema y degrada con obscenidad todo lo sagrado y lo divino, como ocurre durante la violación de Egon en *Les Onze Mille Verges*, donde los soldados que lo sodomizaban cantaban mientras tanto himnos religiosos, o tantas otras blasfemias y locuras que se le ocurren a lo largo de sus relatos. Pero otras veces pone en boca de un Abad una plegaria (L'*Enchanteur pourrissant*), o se encomienda a Dios o a la Virgen en los momentos de angustia, como ocurre cuando se ve encerrado en *La Santé*:

> "Que deviendrai-je ô Dieu qui connais ma douleur
> Toi qui me l'as donné
> Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur
> Le bruit de ma chaise enchaînée"

Sin embargo, no se atreve a recoger en *Alcools* algunos de los versos religiosos que escribe en "La Santé", y que ya he comentado anteriormente:

"Je viens de retrouver la foi
Comme aux beaux jours de mon enfance
Seigneur agréez mes hommages
Je crois en vous je crois je crois

Vierge plus douce que le sucre
Vierge qui m'avez protégé
Et je viens de dire un rosaire
Avec mes doigts pour chapelet
O Vierge Sainte écoutez-les
Écoutez mes pauvres prières"

También escribe a Madeleine durante la guerra a propósito de sus creencias religiosas:

> "J'oubliais d'ajouter que j'ai les mêmes sentiments religieux que tu as et j'ai sur moi les médailles que maman m'a attachées au cou étant enfant" (Carta de 3 de septiembre de 1915)

y le dice: "Je n'aime pas le malsain" (20.10.15)

y después de escribir cartas obscenas a Lou le pide constantemente que rece por él:

> "Prie pour moi ma gosse adorée afin que je supporte tout" (Carta de 7.1.15)

Pero Apollinaire es consciente de este problema. Y él mismo no sabe muy bien quien es. Todas sus creencias espirituales y sus rabias y violencias se enfrentan dentro de él hasta el punto de que esta contradicción interior será también la causa más profunda de su angustia y de su desconcierto. Intenta recomponer todos los rasgos de su imagen y se siente perdido en lo que cree que es su perversidad sin límites o su alma siniestra. Quizá esa es la razón por la que firma sus primeros escritos con el seudónimo de "Guillaume Macabre", se llama a sí mismo "monstre" en *Le Poulpe* de *Le Bestiaire*, como hemos visto, o se ve en la imagen de un loco en *Le passant de Prague* (*L'Hérésiarque et Cie* P. 89):

> "Dans la chapelle où l'on couronnait les rois de Bohème, où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes, agates et améthystes. Il m'indiqua une améthyste "voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon". "C'est mon visage, m'écriai- je, avec mes yeux sombres et jaloux. Et c'est vrai. Il est là, mon portrait douloureux près de la porte de bronze où pend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. Nous dûmes sortir. J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir"

Imagen que volverá en *Zone*: "Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit. Tu étais triste à mourir le jour où tu te vis". Desgraciado, delirante y devorado por la angustia. Así se ve y esa que hace de sí mismo es, probablemente, junto a su genialidad, la mejor descripción que nunca se ha hecho del poeta.

El miedo a las mujeres, el peligro de la castración y la sangre

Su primer contacto con la realidad se produce a través de su madre en la contradicción, en la violencia y en el miedo. Por eso no es de extrañar que sintiera miedo hacia la vida y hacia las mujeres. Un miedo que él aumenta con sus fantasías y que permanece como un fantasma constante en su obra. Así lo vemos en *Les colchiques* de *Alcools*:

"Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus d'hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne"

¿Qué simbolizan esas flores, esas "colchiques"? y ¿de quien son esos ojos que envenenan lentamente al poeta? A primera vista, se diría que el poema está dedicado a una mujer, a una amante, como todos los poemas de amor de la literatura universal. Pero una vez más Apollinaire nos desconcierta con ese verso en el que dice que "les colchiques sont comme des mères"...¿por qué Guillaume vuelve a la palabra "mère" en este poema? ¿acaso porque las flores son venenosas?. De todas formas, ya habíamos visto antes el veneno en una mujer a la que

Apollinaire atribuye muchas de las características de su madre, es decir, en la Angélique de L'*Enchanteur Pourrissant*, que muere con "un dernier râle vénérieux", un neologismo que usa el poeta, como ya he dicho, compuesto de "vénérien" y de "vénéneux"; pero también hemos visto ese poder de muerte en las otras mujeres maléficas del *Enchanteur*, todas ellas con atributos maternales...

M. J. Durry dice muy acertadamente en su comentario sobre este poema:

> "Empoisonnement, palpitation convulsive, folie vont de pair, et la dernière strophe suggère que si les troupeaux peuvent quitter le pré toxique, le poète ne peut pas abandonner l'être dont il sent en lui couler le poison"

Un ser que, en mi opinión, o es su madre o le evoca a su madre.

Todas las vivencias de su infancia y la relación con su madre hacen de Apollinaire una persona muy compleja llena de atracción y pánico hacia las mujeres; ya lo hemos visto anteriormente y lo veremos en muchas más ocasiones.

Y de la misma manera que Zola (con quien también tiene numerosas similitudes, aunque sólo sea el miedo a las mujeres) comparaba a Nana con una mosca que producía la podredumbre y la muerte, Apollinaire compara el lunar en el pecho de Toné, "la jolie brune" que aparece al principio de *Les Onze Mille Verges*, con una mosca asesina. No parece evidente que un lunar, un simple lunar, evoque el miedo a la muerte, hasta que nos damos cuenta de la confusión entre la excitación, el deseo y el miedo que se produjo en la infancia de Apollinaire, en el momento en que aparece la conciencia de sí mismo vinculada a su deseada y temida madre. La polaca de sonrisa "angélique", "la jolie fille de la noblesse polonaise" también tenía un lunar en un lugar muy erótico y preciso:

> "Elle tomba sur le sol remuant sa croupe de salaude qu'un grain de beauté relevait" (*Les Onze Mille Verges*, p. 940).

Excitación, deseo, miedo...e incluso amenaza de muerte. Apollinaire no elige por casualidad, aunque no fuera consciente de ello, las zonas erógenas de Toné y de la enfermera polaca para situar los lunares, las moscas asesinas.

La violencia, el miedo, y también el peligro de la castración, como veremos más adelante, están tan arraigados en Apollinaire que contaminan toda su existencia y toda su obra y que adquieren, incluso, una dimensión cósmica. Así dice en la última frase de *Zone* (*Alcools*):

> "Soleil cou coupé"

O en *Fiançailles*, también de *Alcools*:

> "Il vit décapité sa tête est le soleil
> Et la lune son cou tranché..."[1]

En *Passion*, publicado en *Le Festin d'Esope*, la sangre y la violencia llevan al mundo, e incluso a un Cristo indiferente, la muerte a través del sol que también muere:

> "Au couchant où sanglant et rond comme mon âme
> Le grand soleil païen fait mourir en mourant
> Avec les bourgs lointains le Christ indifférent"

Una sangre y una herida cósmica y sangrante que también vemos en el poema *A Madeleine*

> "Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
> sur l'Océan sanglant de ces pauvres années
> où le jour est atroce où le soleil est la blessure
> pour où s'écoule en vain la vie de l'Univers" (Enviado a Madeleine el 30 de agosto de 1915):

Imágenes obsesivas que volverán una y otra vez a lo largo de su obra; en este último poema encontramos una metáfora, el océano sangrante, que ya habíamos visto en L'*Enchanteur Pourrissant* con referencia a la mujer, a la "dame du lac": ***"Elle c'est...l'océan jamais calme, le***

[1] Freud en *La vie sexuelle*, (Pág. 79), dice: **"Nous savons bien que la décapitation est le substitut de la castration".**

sang répandu"[1]. La mujer, el océano y la sangre aparecen juntos en las fantasías de Apollinaire como expresión de la máxima violencia. Bachelard en *L'eau et les rêves* dice a propósito del océano desencadenado: "Il reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles d'animaux de la fureur et de la rage" y cita a Michelet que en *La Mer* dice:

> "Toute jeune imagination voit dans la violence des vagues une image de guerre, un combat, et d'abord s'effraye. Puis observant que cette fureur a des bornes où elle s'arrête, l'enfant rassuré hait plutôt qu'il ne craint la chose sauvage qui semble lui en vouloir. Il lance à son tour des cailloux à la grande ennemie rugissante".

También Apollinaire ve en el océano una imagen de guerra, una violencia que le asusta, por eso no duda en utilizar esta metáfora en el poema a Madeleine para expresar la violencia de la guerra, y también en *La petite auto*, escrito en el momento de la declaración de ésta: "Océans profonds où remuaient les monstres".

Pero ahora lo más interesante es la conexión que existe entre el océano, la mujer y la sangre en la imaginación del poeta, una conexión que aparece ya en *L'Enchanteur pourrissant*, como hemos visto más arriba. ¡Cuanta agitación, cuanta furia en ese océano y en la sangre derramada que Apollinaire ve en la mujer! y sin embargo, cuando escribe L'*Enchanteur* no había tenido aún ninguna amante...El océano, imagen de furia, y de violencia se tiñe de sangre cuando Apollinaire habla de la "dame du lac", cuando Apollinaire habla de la mujer. Marie Bonaparte en su obra *Edgar Poe* ve a la madre en la sangre: "le sang avant même le lait, en son temps nous nourrit, celui de notre mère, laquelle neuf mois nous héberge". También el océano y la sangre están unidos emocionalmente en la imaginación del poeta a su violenta madre.

Océanos tumultuosos y sangre en toda su obra, demasiada sangre para que no denote la violencia que rodeó su existencia, para que no denote también su sufrimiento por la pérdida lenta de la vida y su sensación de sacrificio, y que está presente desde los primeros escritos, en el Merlin de L'*Enchanteur pourrissant*, que suda sangre, hasta en el resto de sus relatos y poemas. Pero esencialmente la violencia y la sangre están vinculadas en su obra a la mujer. De la mujer procede la violencia y la sangre; ella está llena de sangre. Y con ese mensaje termina *L'Enchanteur*, con la imagen de una mujer que sangra:

---

[1] Pág. 71.

> "La dame, à quelques pas du tombeau hésita tandis que coulaient le long de ses jambes les larmes rouges de la perdition.
> Mais, soudain, la dame du lac s'élança, et, laissant derrière elle une traînée de sang courut longtemps sans se détourner"

En la versión anterior publicada en *Le Festin d'Ésope* el texto es más espontáneo, menos elaborado que este texto definitivo (no olvidemos que Apollinaire eliminó muchas de las confesiones autobiográficas para esta nueva publicación), y por eso es más intenso y expresivo:

> "La dame du lac pâlit, se dressa et souleva en hâte impudique sa tunique blanche, car entre ses cuisses coulait en effet le sang menstruel qui aurait taché le lin immaculé...
> Au fond du tombeau, la voix de l'enchanteur gémissait des sons inarticulés. la dame du lac attristée et sanguilonente, connaissant la mauvaiseté des femmes, à cause de menstrues, s'éloignait de la tombe...
> La dame, à quelques pas du tombeau, s'arrêta tandis que coulaient sur ses cuisses avant de s'étaler sur le sol, les gouttes rouges de sang épais"

En este primer texto la sangre toma la consistencia que tuvo originariamente en la imaginación de Apollinaire, es ***espesa***, es una sangre menstrual cargada de contenido violento, de podredumbre y de muerte, como podrido está el encantador y amenazado de muerte. Es una sangre concentrada que sale de las entrañas violentas de la mujer y baja por sus piernas ofreciéndonos una imagen que debió ser fascinante y repulsiva al mismo tiempo para Apollinaire. ¿Qué imaginaría el poeta dentro de aquella mujer para hacer salir de ella la sangre espesa?. Su imaginación es tan portentosa y delirante que cambia la consistencia de una substancia normalmente líquida en materia espesa, porque la ve cargada de tal masa violenta que la hace pesada, como si estuviera muerta, como si se hubiera coagulado al derramarse. La sangre menstrual espesa sale de la mujer lenta y misteriosamente, como una sangre maldita, como una sangre concentrada, podrida y portadora de muerte. Es la misma sangre a la que un "druide", "le premier druide", había hecho ya alusión en el segundo capítulo:

> "Le sang des femmes corrompait l'air dans ma demeure"

Es, además, una sangre que ***mancha*** ("le sang menstruel qui aurait taché le lin inmaculé"), porque la mancha, la contaminación, es uno de los efectos esenciales de la violencia.

En *Merlin et la vieille dame* el poeta reconoce ya claramente la imagen maternal en la sangre menstrual derramada, aunque no necesitaba decirnos que también al describir a "la dame du lac" tenía a su madre en la cabeza, porque nos da tantas indicaciones de que ve en ella a su madre que la alusión directa era inútil. En este poema la sangre menstrual adquiere una dimensión cósmica que contamina de violencia al universo y también al poeta, que se reconoce fruto de esa sangre:

> "Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
> Maternel qui saignait lentament sur le ciel
> La lumière est ma mère ô lumière sanglante
> Les nuages coulaient comme un flux menstruel"

Y a partir de esta imagen de sangre maternal y menstrual, ve a todas las mujeres ensangrentadas, como dice en *Zone*:

> "Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées..."

O en *La Chanson du Mal-Aimé*:

> "Au tournant d'une rue brûlant
> De tous les feux de ses façades
> Plaies du brouillard sanguinolent
> Où se lamentaient les façades
> Une femme lui ressemblant"

La sangre, como dice René Girard, es símbolo de violencia y pide venganza:

> "Tant que les hommes jouissent de la tranquillité et de la sécurité, on ne voit pas le sang. Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort. C'est bien pourquoi il "crie vengeance". (*La violence et le sacré*, Grasset 1972, p. 55):

La sangre y la violencia piden venganza, una venganza que está implícita en las dos metáforas del océano y de la sangre, a las que Guillaume otorga una fuerza especial combinándolas, presentándolas superpuestas, entremezclándolas. A partir de la primera obra, a partir del

Enchanteur, en que nos habla de la mujer como el océano jamás tranquilo, como la imagen de la sangre derramada, la venganza ya está en la imaginación del poeta, una venganza que tomará forma a lo largo de su vida y de su obra. Como decía Michelet respecto al mar embravecido "l'enfant hait la chose sauvage qui semble lui en vouloir et lance des cailloux à l'ennemie rugissante". También Apollinaire odiará a su madre, aunque diga que la adora, odiará a la enemiga "rugissante", a la mujer que ululaba y que gritaba. Por eso se vengará, aunque no en ella, porque la tiene miedo, porque no se atreve, pero se vengará desesperadamente, o intentará vengarse, con sus personajes, con sus amantes e incluso y también cruelmente consigo mismo.

La sangre está presente en toda la obra del poeta, sangre derramada por todas partes...y no puede alejar esa imagen de su cabeza, porque como la violencia le fascina, aunque le produzca al mismo tiempo, igual que la guerra, un miedo profundo. Es una sangre con la que quiere expresar la violencia que desde niño amenaza su integridad y su vida, una sangre que contamina su existencia, el cosmos e incluso sus sueños:

> "Le stigmate sanglant des mains contre les vitres
> Quel archer mal blessé du couchant le troua..." (*Alcools*, "Palais")
>
> "Mes beaux rêves mort-nés en tranches bien saignantes" (*Alcools* "Palais")
>
> "Le paysage est fait de toiles
> Il coule un faux fleuve de sang" (*Vitam impendere amor*)
>
> "Les têtes coupées qui m'acclament
> Et les astres qui ont saigné
> Ne sont que de têtes de femmes"(*Le Brasier*)

Una sangre, un sacrificio, en el que también está implícita la castración, que angustia a Guillaume desde la infancia:

> "Enfant aux mains coupées parmi les roses oriflammes" (*Visées*, Enviado a Madeleine el 30 de junio de 1915)

En *Les Onze Mille Verges* la sangre sale a borbotones, de una manera primitiva, terrible, sin inhibiciones, donde quiera que se mire: de las nalgas mordidas ("la rage voluptueuse aidant, il se mit à mordre la fesse droite. La jeune femme poussa un cri de douleur. Les dents avaient pénétré et un sang frais et vermeil vint désaltérer le gosier oppressé de Mony. Il le lapa, goûtant

son goût de fer légèrement salé"), de las partes mutiladas ("elle mordit Mony à l'oreille si fort que le morceau lui resta dans la bouche...cette blessure dont le sang coulait à flots, semblait exciter Mony"... "Culculine s'évanouit en mordant violemment la bitte de la Chaloupe. Il poussa un cri de douleur terrible, mais le gland était détaché...La Chaloupe perdait tout son sang"), de la cabeza de un niño decapitado ("Le général trancha la tête du petit Chinois dont les derniers spasmes lui procurèrent une grande jouissance tandis que le sang jaillissait de son cou comme l'eau d'une fontaine"), de las carnes flageladas, ("le sang coulait non seulement de l'oreille, mais aussi de chaque marque laissée par le fouet cruel"), del cuerpo de Egon empalado en una estaca de hierro ("un sang sombre formait une mare au pied du pal"), de los soldados heridos ("On apporta un blessé horrible à voir. Sa face était sanglante et sa poitrine ouverte...L'homme-tronc n'était pas mort; il saigna abondamment par les moignons des quatre membres") o de una niña a la que Mony viola ("Il entra en fureur érotique et son vit pénétra enfin dans la petite fille, ravageant enfin ce pucelage, faisant couler le sang innocent").

Pero no sólo en *Les Onze Mille Verges* hay sangre derramada, sino en la mayoría de los relatos, en los que aparece siempre como símbolo de violencia y con frecuencia también de erotismo. La sangre aparece por todas partes, en los lugares más insólitos; en *Le Roi-Lune*, uno de las historias de *Le Poète assassiné*, en la sala subterránea en la que se encontraba el rey, Guillaume ve "à certaines places du dallage, des flaques de sang"... y en *La Fin de Babylone* nos da una imagen decadente y repugnante de los jóvenes ricos de Babilonia qui "se grisaient de sang":

> "Les jeunes riches de Babylone devisaient à l'intérieur des boutiques. Avec leurs joues fardées, leurs yeux noircis, leurs lèvres peintes, leurs barbes dégoûtantes de nard, ils paraissaient mieux à leur place ici que sur ces champs de bataille où leur race s'était illustrée. Ces hommes-là étaient cependant les mêmes qui se grisaient de meurtres, de crimes et de tortures; ces buveurs de liqueur à la rose étaient cependant les mêmes qui se grisaient de sang" (Pág. 622)

Por todas partes imágenes siniestras y llenas de sangre. Son tantos los pasajes en los que aparece la sangre que sería imposible exponerlos todos en este estudio.[1]

[1] También Sacher-Masoch expresa una tensión angustiosa con una imagen de sangre. Así lo vemos al final de *La Vénus à la fourrure*, en donde la sangre parece estar presente en una escena de violencia en la que el protagonista va a ser azotado salvajemente por su rival:

> "Un grand feu crépite dans la cheminée, une lampe jette sa lumière rouge, la pièce semble baignée de sang..." (O.c. Pág. 240)

Margaret Davies, en su excelente artículo *Le médaillon toujours fermé*, comenta de manera magistral los poemas que Apollinaire dedicó con este título a Marie Laurencin durante la guerra, y que envió a ella, a Madeleine y también a Lou. De los siete poemas que forman esta composición, el que me interesa ahora es *Le refus de la colombe*, a causa del comentario de M. Davies sobre la sangre. El poema dice en la segunda estrofa:

> "Si la colombe poignardée
> Saigne encore de ses refus
> J'en plume les ailes: l'idée
> Et le poème que tu fus" (Enviado a Madeleine el 3 de septiembre de 1915)

Más que lo que M. Davies ve en este poema, lo que me parece interesante en este contexto es que dice: *Le sang s'associe toujours chez Apollinaire à l'amour devenu mauvais. Mais surtout ce sang qui coule indique une mort très proche* (Revue des lettres modernes. Nos. 450-445. 1976. Pág. 87).

Aparte de la cuestión de la muerte, que es evidente, y que sin duda para el poeta se refiere sobre todo a su propia muerte, a su propio sacrificio, me parece más oportuna la opinión de René Girard que ve en la sangre una violencia que clama venganza. Pero esta idea de M. Davies no deja de ser acertada, ya que en el origen de la violencia de Apollinaire hay sin duda un mal amor, **el mal amor de su madre**, que contaminó con imágenes de violencia y de erotismo las relaciones entre ellos, todos los amores sucesivos del poeta, sus fantasías y sus metáforas poéticas. Por eso pienso que más que en "l'amour devenu mauvais", que es el caso de su amor con Marie Laurencin, al que se refiere este poema, la sangre se asocia en Guillaume a lo que fue desde el principio el mal amor, desde su nacimiento, e incluso desde antes de su nacimiento.

Pero, ¿no podrá Apollinaire escapar a esa sangre que le persigue en todos sus escritos? Aparentemente no, porque la sangre aparece por todas partes y sin retenciones, como hemos visto en *Les Onze Mille Verges*; se le escapa de todas las fantasías y perversiones que en otros relatos no se atreve a exponer. También en la *Onirocritique*, que escribe a la manera surrealista, como un conjunto de imágenes inconexas que parecen salir directamente del inconsciente, la

sangre tenía que estar, naturalmente, presente. Ya en la primera página, en la tercera línea, encontramos una confesión dolorosa teñida de rojo:

"J'aperçus alors sur ma main des taches cramoisies"

como si su mano estuviera ya contaminada de violencia, puesto que la sangre, como dice René Girard, "barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence". También de sus manos surge en *Zone* otra confesión dolorosa, profunda y desgarrada:

"Tu n'oses pas regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter"

Pero ¿qué tienen sus manos para que no se atreva a mirarlas?... que están cortadas, sangrando, "enfant aux mains coupées..." Son sus manos cortadas, sacrificadas, durante la infancia. En el borrador de este poema, según dice Robert Couffignal, había escrito primero:

"Je n'ose pas regarder la croix..."(O.c. Pág. 163)

para pasar después de las manos estigmatizadas de Cristo en la cruz, a las suyas, a su propio sacrificio.

Son confesiones sinceras y coherentes, como sincero es el dolor que realmente sufrió durante toda su vida y que en *Zone* le hace llorar. No se atreve a mirar ni sus manos manchadas de sangre, cortadas cuando era un niño, ni la imagen que ve de sí mismo en las ágatas de la catedral de Praga, por eso llora, porque se considera incompleto, indigno y violento y porque cree que está loco.

Y para calmar tanta violencia, para su purificación, imagina con frecuencia el derramamiento de sangre como inmolación, como sacrificio, una fantasía que volverá en sus obras en numerosas ocasiones: su sacrificio o el de Cristo:

"Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre" (*Alcools, Zone*)

El mismo se compara en cierto sentido con Cristo y se considera una víctima inocente que tiene que sufrir por el bien del mundo, por el bien de los demás. Pero ya lo veremos con detalle en el siguiente capítulo.

El sacrificio le es familiar; desde niño se ha encontrado a sí mismo en el dolor, en el sacrificio y en la falta de amor, lo que le ha producido un frío profundo en el corazón, como dice en *La Chanson du Mal-aimé*, en donde compara sus sufrimientos con el de los mártires que fueron condenados a morir de frío en un estanque helado:

> "J'ai hiverné dans mon passé
> Revienne le soleil de Pâcques
> Pour rechauffer un cœur plus glacé
> Que les quarante de Sébaste
> Moins que ma vie martyrisés"

Es un frío y un martirio que comenzó en la infancia del poeta y que vuelve a encoger su corazón cada vez que sufre de desamor a causa de una mujer o cada vez que siente angustia y miedo, como en la guerra. Muchos años después de haber escrito este poema, confiesa a la prima de Lou, Edmée de Marotte de Montigny, la "Mémée" a la que hace alusión con frecuencia en la correspondencia, algunos de los acontecimientos dolorosos que condicionaron su infancia. No se atreve a hablar mal de su madre, pero le cuenta, según el testimonio de Madeleine Boisson que:

> "il était enfant illégitime et savait que son père était italien; il avait un frère. il avait souffert d'être "collé en pension", une pension médiocre, et n'avait pas gardé un bon souvenir de son collège; il semblait avoir été frustré. Il avait ensuite habité avec sa mère, puis avait vécu seul. Sans apporter de révélation, ces confidences confirment ce que nous savons: qu'Apollinaire a été douloureusement marqué par sa situation familiale et par son enfance" (*En marge des lettres à Lou*, La Revue des Lettres Modernes, nums. 380-384, 1973, pág. 59)

Dolor infantil y, sobre todo, frío en el corazón a causa del desamor, un frío que vemos también en "*Merlin et la vieille femme*", en donde pone en boca de Merlin las siguientes palabras:

> "O mon être glacé dont le destin m'accable

Dont ce soleil de chair grelotte veux-tu voir
Ma mémoire venir et m'aimer ma semblable
Et quel fils malheureux et beau je veux avoir"

Esta sensación de frío vuelve a aparecer en muchos relatos: en *La Chasse à l'aigle* el protagonista atraviesa un desierto helado, y en *Le Roi-Lune* dice: "dans le cimetière presque désert, je claquais des dents." Es un frío que vemos también en las cartas que escribe a Lou y a Madeleine durante los momentos más penosos de la guerra.

Mártir y sin amor. Sentimientos que determinaron para toda la vida su singularidad. Ha tomado conciencia de sí mismo en la violencia y en el dolor, y desde esta perspectiva se produce el encuentro con los demás. Es una víctima, pero una víctima peligrosa, porque contamina violencia. Víctima de la violencia desde el principio, desde su nacimiento, hijo ilegítimo de una pareja que vive en el desorden, en la tensión y en el caos, algo que nos describe tan bien con la mirada de un niño que observa a sus padres en *Giovanni Moroni* de *Le Poète assassiné*:

> "Souvent nous rentrions en retard, et c'étaient alors des disputes qui parfois devenaient terribles. Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous". (O.c. Pág. 322).

Emigrante, marginado y extranjero

El trío que configuró sus relaciones amorosas

Nacido en Roma, de madre polaca y padre italiano, ruso de nacionalidad, pero en realidad apátrida, con un nombre extranjero, Wilhem, - que los niños de la escuela francesa de Mónaco ridiculizan porque pronuncian "vilain" -; no pertenece a ninguna parte, cambia continuamente de lugar de residencia y está fuera de la realidad. Su único punto de referencia es una madre manipuladora y cruel que le inspira adoración y pasión junto a imágenes de odio, de violencia y de sangre, como color de sangre es el edredón rojo que ella le ha regalado, el edredón que Guillaume conservará toda su vida y que incluso inmortalizará en uno de sus más emocionantes poemas, *Zone*, en el que asocia la imagen de ese edredón con las mujeres emigrantes, como

ellos dos, su madre y él, fueron durante su infancia. Son mujeres emigrantes que rezan extendidas en el suelo de las estaciones de ferrocarril, que sueñan con hacer fortuna, igual que su madre, y que "allaitent des enfants", con lo que llena el verso e incluso el edredón, su edredón rojo, de maternidad sangrienta, pero también triste y pobre:

> "Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants
> Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants
> Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare
> Ils ont foi dans leur étoile comme les rois mages
> Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine
> Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune
> Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur"

La sangre se derrama también en *Zone*, que el poeta no ha elegido por casualidad para encabezar la serie de poemas que reunirá en *Alcools*. Tanta sangre en *Zone* ha llevado a M. Jeanne Durry a decir muy acertadamente:

> "L'édredon rouge fait partie de toute une atmosphère, les femmes qui allaitent leurs enfants, "l'odeur" d'une masse humaine pressée, tassée, dans le hall de la gare, appellent cette touffeur d'ouate. Il s'insère dans les rapports où tout le poème est impliqué. La rue clairon du soleil, la verrière flamboyante, le Christ torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent, - et même la blancheur du Christ brille comme celle du lys, même sa pâleur de crucifié est vermeille par les plaies et par l'auréole - les étincelles du rire, les femmes ensanglantées, les femmes ferventes qui entourent Notre-Dame de Chartres, le sang du Sacré Cœur à Montmartre, tout le rougeoiement de "Zone" amène au rouge de l'édredon, avant que la rougeur disparaisse des femmes "exsangues" et que tout à coup, à la fin du poème, le rouge du sang soit à nouveau évoqué par "soleil cou coupé".

La violencia de la sangre está presente en *Zone*, pero también la piedad por los emigrantes, la piedad por sí mismo, permanente emigrante. Desde su nacimiento, y siguiendo una cadena generacional de emigración que había comenzado con sus abuelos polacos, su vida fue un éxodo que empezó en Roma, siguió en Montecarlo y terminó en París, donde su madre cambiaba con frecuencia de nombre, de casa, e incluso de identidad. Son muchos los pasajes de sus obras en los que vuelve a aquellos viajes que condicionaron su infancia. Incluso muchos años más tarde, en abril de 1915, como ya he dicho, durante el viaje que le llevaba desde Nîmes hasta el campo de batalla en Champagne, escribe en su carnet de notas:

> "Comme la vie est profonde. Refais le voyage que j'ai fait tant de fois étant enfant"

Sin verdaderas raíces, ni siquiera afectivas, vive en la desorientación, y además conoce una sucesión de lugares, porque la familia Kostrowitzky nunca se asienta, lo que sólo puede darle inseguridad. Inseguridad y sensación de aislamiento, de soledad, como observa también J. Burgos en la obra citada :

> "La solitude qu'il éprouve est aggravée par sa condition familiale et sa conscience d'être partout un étranger"(Pág. LXXXVI)

que refiriéndose más concretamente al *Enchanteur* dice:

> "Ce chant de solitude qui se fait entendre tout au long de l'œuvre est celui d'un homme qui ne se sent pas tout à fait de la même race que les autres et qui cherche à se faire adopter" (Pág. CX)

y hasta tal punto no se siente de la misma raza que las personas que lo rodean, sino muy inferior, que hace decir a las serpientes a propósito del *Enchanteur*, con el que se identifica: "celui qui est de notre race".

Y como dice también J. Burgos "le satanisme que réflètent (certaines pages de l'*Enchanteur*) semble traduire la révolte d'un adolescent déconcerté par un monde dont il ne trouve le sens et où il ne trouve pas sa place". (O.c. pág. 85)

En *Le Voyageur* se confunden probablemente varias épocas, pero permanecen aún fijas en sus pupilas de viajero pobre las imágenes que vio desfilar ante sus ojos infantiles o adolescentes, o las estaciones de ferrocarril en las que tuvo que pasar largas horas de espera, observando todo con su joven alma de poeta, envuelto quizá, al menos en sus primeros años, en el edredón rojo:

> "Te souviens-tu du long orphelinat des gares
> Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
> Et vomissaient la nuit le soleil des journées
> O matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
> Souvenez-vous-en
> . . . . . .
> O vous chers compagnons
> Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses

Traîneau d'un boucher régiment des rues sans nombre
Cavalerie des ponts nuits livides de l'alcool
Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif
des paysages..."

Imágenes confusas de viajes dolorosos, de escenas pobres y tristes que se agolpan en los recuerdos de Guillaume y que vuelven de nuevo entre imaginarias y reales en *Arbre* de *Calligrammes*:

"Un enfant
Un veau dépouillé pendu à l'étal
Un enfant
Et cette banlieue de sable autour d'une pauvre ville
au fond de l'est
Un douanier se tenait là comme un ange
A la porte d'un misérable paradis
Et ce voyageur épileptique écumait dans la salle d'attente
des premières
. . . . . .
Nous avions loué deux coupés dans le transsibérien
Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie
et moi
Mais celui qui veillait ne cachait point un revolver
armé" (O. poétiques. La Pléiade. Pág. 178)

También en *La Chanson du Mal-Aimé* hay imágenes de divagación, de viajero errante y desorientado en medio del dolor y de la tristeza:

"Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir"

A partir de su infancia itinerante, expuesto a una inquietud vital y a la angustia de una permanente desorientación, Apollinaire es, como lo fue también su madre, un emigrante en cualquier parte del mundo; él es el *émigrant de Landor Road* o se confunde con muchos de sus personajes (el judío errante de *Le Passant de Prague*, el Padre Séraphin de *Le Sacrilège*, el mismo Mony de *Les Onze Mille Verges* y un largo etc.) que son apátridas, hombres extraños,

medio locos, que viajan constantemente de un lado a otro y que ya, desde Merlin, eran inmortales o soñaban con serlo...

Apollinaire da a todas sus vivencias, a sus sentimientos profundos, un carácter obsesivo, por eso vuelve constantemente a ellos, para repetirlos, para revivirlos hasta la saciedad, hasta que los distorsiona a base de imaginar sobre ellos las situaciones más extravagantes, hasta que los convierte en metáforas truculentas o geniales. Y vuelve siempre a los mismos recuerdos, a los mismos dolores, haciendo representar interminablemente a sus personajes las imágenes en las que se ha detenido en su pasado. Así ocurre con su faceta de viajero permanente. Sus personajes viajarán, muchas veces sin retorno, serán emigrantes, desgraciados apátridas errantes. Como todas sus imágenes esenciales, como la mayoría de sus obsesiones, el permanente viajero ya está presente en su primera obra, en L'*Enchanteur pourrissant*, en donde Apollinaire hace pasar ante la tumba del encantador a Isaac Laquedem, un personaje extraño construido sobre una antigua leyenda que, según nos dice J. Burgos[1], recogiendo las investigaciones de Gaston Paris, fue un judío condenado a andar hasta el fin del mundo por haber negado a Cristo cargado con la cruz un momento de reposo contra el muro de su tienda. Más tarde Apollinaire vuelve al mismo personaje, al *Juif errant* en *Le Passant de Prague* :

> "Je suis le Juif Errant. Vous l'aviez sans doute déjà déviné. Je suis l'Éternel Juif - c'est ainsi que m'appellent les Allemands. Je suis Isaac Laquedem"(Pág. 86)

Apollinaire nos lo presenta como un ser inmortal, y se despide de él diciéndole:

> "Adieu, Juif Errant, voyageur heureux et sans but!"

J. Burgos dice a propósito de Isaac Laquedem, tal y como Apollinaire nos lo presenta:

> "Cet inmortel, voyageur éternel et éternel déraciné, ne pouvait pas déplaire au poète qui s'y retrouvait de quelque façon" (obra y página citadas)

Es evidente que a partir de sus experiencias de infancia y de juventud Apollinaire se veía en

[1] O. C. Pág. 147.

muchos sentidos como un eterno viajero, por eso ya hace alusión a Isaac Laquedem en *L'Enchanteur*, su primera obra. Pero mucho más interesante es otro viajero, Travaillin, el personaje que encontramos en el manuscrito del *Poète assassiné*, que, al menos en lo que se refiere al capítulo doce, parece que fue escrito primitivamente para L'*Enchanteur Pourrissant*. M. Décaudin, que descubrió esta fuente, dice a propósito de esta versión primitiva del *Enchanteur*:

> "A cette première partie mythique et légendaire devait alors faire suite deux autres parties d'un symbolisme plus marqué, l'une avec Travaillin, le misérable errant qui désire en vain la paix, l'amour et la dignité, l'autre avec Raoul, dont il nous est plus difficile de préciser les traits, mais qui semble être à la fois l'artiste et, par son oisiveté et son élégance, l'incarnation de tout ce qui manque à Travaillin".

En el Apéndice II de su obra citada, J. Burgos, recoge lo que llama "Chapitres non utilisés de L'*Enchanteur pourrissant*." En la segunda parte, folio 91, el *Enchanteur* dice:

> "Ce matin d'été dans la forêt ensoleillée où pourrissait l'enchanteur arriva un jeune voyageur pauvrement vêtu comme le sont les vilains et tout poudreux d'un long voyage"

este viajero, al que algunas veces Apollinaire llama simplemente "le voyageur", es Travaillin, al que su autor atribuye los ragos esenciales de cómo se ve a sí mismo: perdedor y desgraciado.

En este manuscrito hay también algo muy importante: nos presenta ya a un trío de dos hombres y una mujer, Travaillin, "la fille" y Raoul, al que describe de la manera siguiente, como hemos visto en las indicaciones de Décaudin :

> "un jeune homme bien fait était entré dans la forêt. Il était vêtu d'habits magnifiques qui décélaient son oisivité."

Es el trío que reproducirá más tarde en *Le Poète assassiné* con Croniamental, Tristouse y Paponat, que representan los mismos papeles que los personajes del manuscrito, y es el trío que llevará incluso a la vida real con la relación confusa y alambicada que estableció entre él mismo, Lou y el amante de ésta, Toutou. Pero reflexionemos un momento: mientras se escribe, ¿no vuelve desde su inconsciente el trío cerrado e intensísimo que formaban durante su infancia él

mismo, su hermano y su madre? En todo caso, estaban tan identificados y tan imbricados en cuestiones de amor, de valor y de preferencia que aquellas relaciones permanecieron en Apollinaire como modelo de comportamiento amoroso en varias de sus obras y, como ocurre con Lou, también en la vida real.[1] En el trío familiar le tocó, por supuesto, representar el peor papel: él era el desgraciado, el mentiroso ("Ai-je tant menti?") y el que tenía que trabajar, el "Travaillin":

> "Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
> D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
> .....
> Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaille"

el que a causa de su condición perversa no podía ser amado ("Moi aussi je n'ai pas été aimé"), el loco, como se ve reflejado en las ágatas de la catedral de Praga, el ladrón de frutas de *Le Larron...* él era culpable y por eso no mereció el amor de su adorada madre. Por eso más tarde uno de los personajes de los tríos ficticios o reales que reproduce será como él, desafortunado en el amor. Desgraciado y víctima de todas las violencias, como él mismo, que en la vida real tuvo que asumir como un chivo expiatorio la violencia sobre la que se asentaba la familia. Su hermano, sin embargo, era el prudente, el cariñoso, el bueno, por eso a nadie le extrañaba que fuera el preferido de la madre, como más tarde Raoul será el preferido de "la fille" y Paponat el de Tristouse. Y ya veremos más adelante en la correspondencia con Lou cómo habla de Toutou de una manera muy similar a la que se refiere a su hermano, transfiriendo sus ambiguos sentimientos de admiración y de cariño respecto a él a Toutou.

En Travaillin, como más tarde en Croniamental, se ve a sí mismo, sólo, desgraciado, pobre y condenado a trabajar o a viajar. El es el eterno viajero que se lamenta:

> "Dieu! Je suis las, j'ai soif, j'ai faim. Je ne suis pas las de marcher, je suis las d'être seul" (Folio 91)

El eterno viajero que no puede conseguir el amor. Por eso tras ser rechazado por "la fille" exclama:

---

[1] Incluso con Madeleine estableció un trío muy curioso con ella, con Lou y con él mismo, en el que reservó para Madeleine el papel de desgraciada e inferior, con lo que al desvalorizarla se sentía superior.

> "Hélas! Hélas! Encore partir, aller par monts et par vaux, jusqu'à l'arrêt océanique à travers les bruyères, les sapinières, dans les tourbes, les boues...
> Départ encore - L'amour et le repos - Ai-je tant menti? Dague n'ai l'égaré! Si j'avais une cognée, je pourrais être bûcheron et la cognée serait une arme dans mes mains. Je suis un voyageur sans bâton, un pèlerin sans bourdon. Pourtant je suis Travaillin aussi, en sarreau jaune et flottant, sans ceinture et sans bourse, encapuchonné. Je suis celui qui est dur à la fatigue; celui qui est condamné à voyager ou à travailler; celui qui aime travailler et qui n'a pas de travail, celui qui est moins puissant que tout autre homme, celui qui n'a rien, celui qui ne sait ni lire ni écrire..."(Folio 100)

Todo lo que le falta, como dice también Décaudin, es lo que tiene Raoul, su rival, por eso, igual que Croniamental respecto a Paponat, siempre será el perdedor, uno con "la fille", el otro con Tristouse...e incluso en la vida real con Lou, como ya veremos más adelante, Apollinaire organizará todo de tal manera que será necesariamente el perdedor respecto a Toutou.

J. Burgos dice a propósito de este Travaillin que aparece en el manuscrito del *Enchanteur*:

> "Mais l'examen du début de cette suite abandonnée nous montre surtout des revendications sociales, une réflexion sur l'égalité impossible, un sentiment de dégradation dû à la pauvreté et **la conscience d'être un inadapté**, qui semblent en parfait accord avec ce que nous savons du poète l'année suivante son retour de Stavelot, "*je suis las d'être seul*", (folio 91); et plus loin la jeune fille lui avouera qu'elle ne peut l'aimer parce qu'il est étranger: "*Vous avez l'air effrené des affamés, couvert de poussière étrangère, ô étranger, vêtu pauvrement d'un sarrau de laine jaune, sans ceinture et sans bourse*" (folio 99). (O.c. pág. XXV) (Subrayado por mí).

El, Apollinaire, es el extranjero sin valor, desarmado, ni siquiera tiene un hacha, avergonzado y miserable, mal vestido, lleno de polvo. Como decía en *La Porte*, "je ne suis rien qui vaille", por eso se retrata en todos estos personajes que viven errantes, y que o poseen nada, ni siquiera el amor.[1]

También sobre sus experiencias de ***extranjero*** y de ***emigrante*** su imaginación trabaja y se exalta, y sobre los recuerdos infantiles de desplazamiento incierto la angustia construye toda una serie de fantasmas, de amenazas y de castigos con los que se tortura. Así en *Le Larron*, donde reconoce su culpabilidad por haber robado unos frutos que tienen, como ya veremos, muchas y

[1] Paradójicamente sólo encontrará una identidad gracias a la guerra, ya que consigue la naturalización francesa; por eso no es de extrañar que, al menos cara al público, haga durante ese momento grandes declaraciones, incluso fanáticas, de patriotismo.

diferentes connotaciones, comienza insultándose a sí mismo a través del coro, que le llama por dos veces "maraudeur étranger malheureux malhabile", y después se condena a lo que le parece uno de los peores castigos que puede imaginar: a errar para siempre, el mismo castigo al que Dios condenó a Caín. En el último párrafo del poema, en el mensaje esencial del poema, el coro dice:

"Va-t'en errer crédule et roux avec ton ombre"

El emigrante, gracias a la imaginación exaltada de Apollinaire, se ha convertido en algo mucho más terrible y definitivo, en sombra errante.

También "la fille" en el manuscrito del *Enchanteur* decía:

"tu es destiné à l'erreur et à l'errance"

Desde L'*Enchanteur*, Guillaume se encuentra atrapado en imágenes poéticas de desplazamiento errante, que unas veces presenta como una quimera dolorosa y otras como una realidad que, a pesar de él, se le impone. Son poemas que nos transmiten sensaciones vagas, desconcertantes, y que destilan el misterio de la lejanía y de lo desconocido. Entre los más impresionantes están los que escribe durante la guerra para Marie Laurencin, ya casada con otro, una mujer que le ha abandonado para vivir en un país lejano y desconocido, en España. M. Davies, en la obra citada,[1] los comenta magistralmente, pero sólo con leer algunas estrofas nos podemos dar cuenta de ese vagar y de ese amor de lejos al que el poeta parece abocado hasta la muerte:

"Un cavalier va dans la plaine
La jeune fille pense à lui
Et cette flotte de Mytilène
Le fil de fer est là qui lui

Comme ils cueillaient la rose ardente
Leurs yeux tout à coup ont fleuri
Et quel soleil la bouche errante
A qui la bouche avait souri
.....
Adieu! voici le boute-selle

[1] O.c. Pág. 95.

Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Cueillait des fleurs en se damant"

M. Davies dice sobre este desplazamiento errante que aparece en el poema:

> "Le thème de l'errance, qui a été introduit au début du poème par le cavalier qui *va dans la plaine* est ainsi capté dans cette synthèse des principes opposés de la vie, homme-femme, monde intérieur-monde extérieur, dont se distille finalement le sourire, cette expression quintessentielle qui figure l'attitude charmée du poète devant la diversité de la vie.
> .....
> Avec une rapidité choquante, le présent se mue sans transition en un passé historique: *Il disparut dans un tournant* . Dans une sorte d'apothéose du thème de l'errance, le cavalier est redevenu profil pour s'éclipser comme le soleil dans ce tournant..."

También en *Saltimbanques* vemos imágenes de desplazamiento sin rumbo:

"Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant..."

M. J. Durry encuentra igualmente en *Zone* la expresión de este errar al que con frecuencia se abandona el poeta:

> "Errance, désarroi se traduisent en particulier dans *Zone* par un perpétuel va-et-vient du "je" au "tu"...On s'explique très bien le passage. Le "je" actuel, qui agit, qui regarde, qui situe, qui décrit, qui se plaît dans le présent, qui est heureux de ce présent, l'acteur du moment, fait place au spectateur regardant son passé et s'y voyant comme une sorte d'étranger, qui est à la foi et qui n'est pas lui-même...*Zone* est un poème que je ne peux même pas dire d'une recherche, mais d'une incertitude, d'un flottement, d'une errance à travers le présent et le passé, à travers la ville, à travers toute une géographie réelle et sentimentale, poème d'une migration, d'une émigration perpétuelle..."(*Alcools*, tomo I, pág. 278)

Un errar que, como muy bien dice M. J. Durry, sólo puede denunciar su desconcierto, su desorientación en la vida, su emigración permanente, ya que no tiene una identidad precisa, sólo el sentimiento de ser un extranjero que va y que viene desde su presente a su pasado.

La faceta de extranjero, de "métèque", de apátrida, está muy presente, como ya he dicho antes, en los personajes del *Hérésiarque et Cie*, especialmente en el de *Le Juif errant* del *Passant de*

Prague, pero también en L'*Enchanteur*, en donde "la fille" del manuscrito citado dice a Travaillin:

> "Vous avez l'air effrené des affamés, couvert de poussière étrangère, ô étranger"

e incluso en los poemas de *Alcools*. Así lo percibe Georges Duhamel cuando el 15 de junio de 1913 hace una crítica muy dura de esta obra en *Le Mercure de France*:

> "Rien ne fait plus penser à une boutique de brocanteur que ce recueil de vers publié par M. Guillaume Apollinaire sous un titre à la fois simple et mystérieux: "Alcools". Je dis: boutique de brocanteur, parce qu'il est venu échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont la valeur mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même. C'est bien là une des caractéristiques de la brocante: elle revend, elle ne fabrique pas. Elle revend d'ailleurs parfois de curieuses choses; il se peut qu'on trouve, dans ses étalages crasseux, une pièce de prix montée sur un clou. Tout cela vient de loin, mais la pierre est agréable à voir. Pour le reste, c'est un assemblage de faux tableaux, de vêtements exotiques et rapiécés, d'accessoires de bicyclettes et d'instruments d'hygiène privée. Une truculente et étourdissante variété tient lieu d'art, dans l'assemblage des objets. C'est à peine si, par les trous d'une chasable miteuse, on perçoit le regard ironique et candide du marchand, qui tient à la fois du juif levantin, de l'Américain du Sud, du gentilhomme polonais et du facchino"

Apenas aparece *Alcools*, Duhamel se da cuenta de que Apollinaire es la expresión de todo un conjunto de personajes, pero todos ellos extraños, aventureros, exóticos, cosmopolitas... un mosaico que representa un hombre que a la vez es todo y que no es nada, que él mismo no sabe bien quien es, como dice en *Cortège*:

> "Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
> Pour que je sache enfin celui-là que je suis"

pero que, al menos en opinión del crítico, no es nada bueno. Raymond Jean[1] considera todos estos juicios "ouvertement racistes" con connotaciones "délibérément dépréciantes", pero que nos comunican un mensaje claro: "que le cosmopolitisme d'Apollinaire ne pouvait produire autre chose que cette confusion hétéroclite". Es evidente que la obra de Apollinaire es fruto de su cosmopolitismo, pero también de la angustia por la falta de verdaderas raíces. Su obra tiene mucho de "confusion hétéroclite", pero sin duda es genial.

---

[1] O.c., Pág. 108.

Racista o no, en el juicio de Duhamel hay una calificación negativa que sitúa al poeta entre los marginados. Pero sin duda él mismo se identifica con los marginados, como hemos visto en los comentarios de J. Burgos sobre el manuscrito abandonado de L'*Enchanteur*, en que dice que Apollinaire tenía "conciencia de ser un inadaptado"; y en todo caso escoge a sus personajes, y a veces a sus amigos, entre los marginados, como es el caso de Géry Pieret el ladrón de las estatuas del Louvre. Así lo observa también M. Adéma:

> "...Il aime la compagnie et la recherche d'autant plus que le "type" est curieux ou bizarre... Fils d'un magistrat belge, Pieret a quitté de bonne heure sa famille pour vivre selon ses goûts, c'est-à-dire en aventurier. Sa faconde, le récit de ses multiples avatars enchantent Apollinaire, curieux d'êtres *"en marge"*... Le milieu montmartrois qu'il fréquentera a pour centre la Maison du Trappeur qui va devenir très vite "Le Bateau Lavoir"... cette bizarre maison a d'étranges recoins et de non moins étranges locataires, peintres, sculpteurs, acteurs, blanchisseuses ou marchands des quatre-saisons, tous modestes et certains misérables, mais pittoresques" (O.c., págs. 93, 106 y 110)

También Henri Martineau escribe en *Le Divan* en julio de 1913:

> "M. Guillaume Apollinaire dans la jeune littérature fait figure d'original sympathique. J'aime me le représenter comme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût de la bizarrerie"

Esta predilección de Guillaume por las personas extrañas y marginadas la vemos constantemente en muchos de sus relatos y poemas. De entrada en L'*Enchanteur*, en donde aparecen toda una serie de personajes mitológicos, bíblicos y extraños como Léviatham, Tyolet, Béhémoth, etc. Este último es también, como el poeta, un ser sin identidad:

> "Écoutez la voix de Béhémoth sans origine...Je suis sans origine, unique, immobile, et même, je crois, immortel" (Pág. 100 en la edición de J. Burgos)

También en *Alcools* aparecen muchos seres desgraciados y marginados. Así, por ejemplo, en *Marizibill*:

> "Dans la Haute-Rue à Cologne
> Elle allait et venait le soir
> Offerte à tous en tout mignonne
> Puis buvait lasse des trottoirs

Très tard dans les brasseries borgnes

Elle se mettait sur la paille
Pour un maquereau roux et rose
C'était un juif sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changaï

Je connais gens de toutes sortes
Ils n'égalent pas leurs destins
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comme leurs portes"

o en *Zone*:

"Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux"

También son marginados "le mauvais garçon" de *La Chanson du Mal-Aimé* y la mujer "au regard inhumaine" que aparece en el mismo poema con una "cicatrice à son cou nu" y saliendo borracha de una taberna. Es la clase a la que a veces el poeta se avergüenza de pertenecer (cuando pretende ser un noble), pero a la que al mismo tiempo se complace en pertenecer porque es la suya de apátrida marginado, y también a veces para chocar, para provocar a la sociedad convencional de la que se siente excluido.

Excluido de la sociedad convencional por sus circunstancias y por su propia voluntad, sólo en el caos, en la contradicción, en la violencia, que tanto le atrae y tanto teme, y sobre todo fuera de la realidad, encuentra su razón de ser, se siente vivo. *Alcools* o "Eau-de-vie", como pensó en un primer momento titular esta obra, para evadirse, para situarse en un terreno poético sin leyes. El éxtasis, la violencia o la droga para escapar a la angustia, al miedo y a la realidad dolorosa. No es de extrañar, tampoco, que llame a L'*Hérésiarque et Cie*, en su dedicatoria a Thadée Natanson, "les philtres de phantasque". También en el lenguaje sigue esta trayectoria. Desde las primeras obras encontramos palabras extrañas, algunas incluso sin significado conocido, que evocan culturas extranjeras y misteriosas. Palabras que inventa o que recoge de textos antiguos, mitológicos o bíblicos; palabras, en definitiva, que le sitúan también fuera de la realidad, como si quisiera chocar al lector, y al mismo tiempo como un medio para llamar su atención. A título de ejemplo podemos citar: "Les démons incubes et succubes, les égypans, les sylvains, les

pyraustes, l'ombre cimmérienne, l'arlequin trismégiste, les cosaques zaporogues, les tyndarides, le vieux coq de Tanagre, les gypaètes, les argyraspides", y un largo etcétera.

Culturas extranjeras y misteriosas que incorpora también a su vida, como expresa, entre otros muchos escritos, en *Zone*:

> "Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
> Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
> Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre
> croyance
> Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances"

Nacido en el desplazamiento permanente, en el caos, al margen de la sociedad, sin leyes, sin interdictos, Apollinaire ha querido vivir al extremo esta situación. Y reivindica el caos, la liberalización de los instintos, la resurrección de Sade, para que al menos esta situación le venga de sí mismo, para no tenerla que soportar. Quiere probar su individualidad reventando lo establecido y contradiciendo las reglas de la sociedad. A Madeleine le confiesa que él es como su madre, que en cierta medida es su madre, pero ante sí mismo y en su creación literaria se imagina que es otro, una persona diferente de su madre que le ha dominado y agredido. Imagina que se siente, y se quiere sentir, libre y único. Por eso, utilizando lo que le ha sido dado y haciéndolo esta vez suyo, va más allá que todos sus contemporáneos en la liberación de la norma. Elogia la perversión de Sade, se sitúa fuera de la sociedad establecida y quiere dislocar lo organizado. Como su madre ha hecho. Pero, aunque la elige como modelo, esta vez él se atribuye la iniciativa. Se hará poeta para romper y quebrantar la realidad; se emborracha con *Alcools* para situarse en un terreno aparte, "quête partout l'aventure" y se confiesa entusiasta de la última transgresión posible: de la guerra. Hace así una elección - que él cree libre - de sí mismo, pero que precisamente le sitúa más que ninguna otra en el contexto dramático de su familia, como una maldición, como un destino al que no puede escapar.

Ese es su mundo, lo que conoce, lo que le ha sido dado y lo que busca, aunque sea de manera inconsciente. Ese es el mundo que él pretende hacer suyo con alegría, como si se tratara de algo positivo:

"Le destin m'a toujours entouré de tant de troubles qui me plaisent infiniment après tout que je suis une des plus grandes joies de l'Humanité" (Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915)

Todos los esfuerzos son pocos para enmascarar su angustia y crear una imagen optimista y alegre de sí mismo ante los ojos de los demás. Pero no puede esconder que se trata solamente de una fachada y que cuanto mayor es la transgresión mayor es la euforia, pero también el dolor será mayor. Porque tras la transgresión vuelve siempre el dolor. Pero lo que hace realmente atractiva la transgresión es precisamente la oscilación entre la excitación excesiva y el riesgo del dolor que vendrá después. Y otra cuestión, ¿quién es el culpable de tanto miedo y de tanto dolor? En su inconsciente, sin duda, él mismo. Así se descubre a sí mismo, se analiza para asustarse con lo que imagina que es el lado secreto de su naturaleza; sigue vías lácteas, tiene sueños espirituales de ascensión, pero choca con lo que piensa que es su fondo perverso y su falta de valor, "humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille"; o en el Merlin de L'*Enchanteur Pourrissant* se identifica con la imagen que tiene de su padre: "Il fut de la nature de son père, car il était décevant et déloyal et sut autant qu'un cœur pourrait savoir de perversité" [1]. En la misma obra, ya lo hemos visto, las serpientes llaman al *Enchanteur*: "celui qui est de notre race" [2] . En todo caso merece y debe hacerse sufrir. Pero para él hacerse sufrir - o hacer sufrir - es una manera de crear. Así como poseer es destruir. Su sentimiento de culpabilidad, de "mauvais garçon" ("Je suis un bon et honnête garçon dont la vie n'est dissipée qu'en apparence... Je ne suis pas un libertin comme vous le croyez peut-être sans le dire...") [3] es tan fuerte que va a determinar toda una serie de comportamientos, de actitudes y de complejos. Por un lado, indiscutiblemente, castigarse y hacerse sufrir, así como hacer sufrir a otros. Pero también otra muy importante: el orgullo ("Maman et moi nous nous ressemblons beaucoup, comme orgueil surtout") [4] que se alimenta de su deseo exasperado de triunfar, de su narcisismo. Se contempla demasiado y se exige demasiado, por eso pone en boca de Croniamental en *Le poète assassiné*: "Je suis Croniamental, le plus grand des poètes vivants"... Y aunque la transgresión le destruye, la usa para aparecer genial.

---

[1] O.c. Pág. 8.
[2] O.c. Pág. 12.
[3] Carta a Madeleine de 1 de agosto de 1915.
[4] Carta a Madeleine de 2 de septiembre de 1915.

Pero llega un momento en que pierde también el orgullo y entonces le falta la confianza y se llena de tristeza hasta enfermar. Porque unas veces se ve incomparable, genial, pero con más frecuencia inútil y sin valor. De manera consciente pretenderá esconder la angustia y el sufrimiento, todo es alegría, pero siempre aparecen en los poemas que surgen del inconsciente, los que se escribe a sí mismo, como algunos que ya hemos visto:

> "Tu n'oses pas regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter" (*Zone. Alcools*)

Es un dolor profundo que existía ya cuando su padre lo abandonó, y que se volvió aún más violento a manos de su madre. Quizá por eso encontramos en su obra una agresión y un odio terribles hacia las mujeres y hacia la Iglesia y la Religión, en la medida en que para el poeta debían representar un poder totalitario. Y no sólo eso. Su madre era la dominación, la mujer que le había reducido a objeto humano, pero su padre, al abandonarlo, había asumido el papel del "Christ indifférent" al que Guillaume se refiere en muchas ocasiones; y si Dios es padre, cosa que el poeta no duda, necesariamente tendrá que abandonarlo también. Del resentimiento contra los dos, contra su padre y su madre, surgió su rabia contra lo que identifica con ellos, ya sean las mujeres, la Religión, la Iglesia o Dios, al que provoca y ataca desesperadamente al no poder atacar a sus progenitores. Tampoco podemos olvidar que su abuelo materno era camarero del Papa Pío IX, que su madre educó a sus hijos en el respeto y el temor a la Religión, - en cuyo nombre seguramente ejercía su crueldad - , y que su tío paterno, Dom Romaric, Abad benedictino, siguió de cerca la formación religiosa de sus dos sobrinos niños y aconsejó a su hermano que dejase a la escandalosa Angélique. [1]

Así las cosas, Apollinaire se ve abocado a la violencia, una violencia que aunque le venga como consecuencia de la de su madre y la elabore sobre su modelo, **es él el que la escoge como proyecto personal.** Sus escritos, como hemos visto, están llenos de personajes truculentos, sádicos y masoquistas, e, incluso, en ocasiones, traslada estos fantasmas de violencia a su vida real. Sin embargo, también en esta faceta es ambivalente, contradictorio y falso, como tantas cosas en él y en su madre era falsas: los delirios de grandeza de los dos, las ansias de su madre

[1] Notemos el paralelismo con Sade, cuyo tio paterno, el Abad de Sade d'Ebréuil, se encargó de su primera educación religiosa... lo que no impide - o provoca - que ya a los 23 años fuera encerrado en Vincennes por haber blasfemado y profanado la imagen de Cristo.

de aparecer como una condesa rusa de 26 años, cuando en realidad tenía 41, de cambiar de nombre y de llamarse Olga de Karpoff...pero él también inventaba con Annie Playden historias fabulosas y le contaba que era hijo de un general ruso del que iba a heredar una fortuna. M. J. Durry cuenta el testimonio de Jean Mollet a este respecto:

> "au moment où Apollinaire courtisait Linda Molina, fille d'un professeur de danse, il faisait croire à Jean Mollet que les parents de la jeune fille courtisée étaient très riches, avaient un hôtel particulier près du Trocadéro. Mème "il m'emmène, il me montre l'hôtel; c'étaient, d'après lui, de très gros exportateurs" (*Alcools*, Tomo I, pág. 119)

Las intenciones de Guillaume al inventar estas historias eran claras: dada su falta de estima, quería ser otro y quería ser otro mejor: rico, prestigioso, como sueña con serlo en la *Onirocritique*, o, al menos, tener una novia rica y de familia importante. Por eso quedará más tarde fascinado con Lou, la condesa Louise de Coligny.

Nada es claro en Apollinaire, todo es ambivalente y ambiguo, por eso, aunque proclame la transgresión en todos los sentidos, aunque se declare admirador de Sade, no quiere aparecer ante el público como un libertino, sino siempre como un "bon garçon". Publica sus escritos eróticos "sous le manteau" y hace pasar sus relatos pornográficos y perversos como historias ajenas a él, a las que parece asistir como un observador impersonal que cuenta las costumbres exóticas o extrañas de otros pueblos. Muchos de sus relatos se sitúan en países lejanos, por lo que parecen que son sorprendentes para el propio autor, que sólo se limita a repetirlos, casi por curiosidad. Ya he hecho alusión a muchos de ellos: a la historia del marido que tras haber matado a su mujer conserva en su casa al loro que repite interminablemente las últimas palabras de la agonizante... a las aventuras del irlandés que comía perros vivos, a la de Pedro Luis de Gálvez que arrancó los ojos a una rata, a la de la prostituta de Babilonia a la que un general, al verla con el centinela, ordenó que dejaran su cuerpo a la merced de las aves rapaces y que después le trajeran uno de sus pechos y un ojo, y un largo etc. Sade no engañaba a nadie con sus libros truculentos, que en todo momento parecían salir únicamente de sus fantasías, pero Apollinaire da la impresión de que relata unas historias que han ocurrido realmente y en las que su propia fantasía no interviene para nada. Por eso, y a causa también de que simultáneamente escribió poemas de una elevación extraordinaria, ha pasado a la historia como un escritor respetado, honrado y alabado, no como Sade que será para siempre un autor maldito. Y si algunas de las

historias de Apollinaire resultan chocantes a los ojos de los lectores, en seguida se atribuyen a su sentido del humor, a sus orígenes eslavos... o a sus necesidades económicas. Ya hemos visto lo que decía Henri Martineau: "J'aime me le représenter comme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût de la bizarrerie"

La angustia, el desamor y la soledad

Toda la violencia de Guillaume, e incluso sus fanfarronadas, sus contradicciones y sus ambivalencias tienen origen, como ya he dicho, en una reacción de protección contra lo que considera su falta de valor, su perversidad... y también contra su inseguridad, su resentimiento por las injusticias sufridas y su angustia. Una angustia que se desprende de toda su obra. Ya en el manuscrito del *Enchanteur* Apollinaire pone en boca de los "Dryades de la forêt de Malverne" las siguientes palabras:

> "Chaque jour, chaque jour, un massacre d'innocents. Des envols éperdus d'oiseaux angoissés voient leurs nids s'écraser et leurs œufs se briser quand les arbres s'abattent en secouant leurs branches"(folio 101),

J. Burgos, en su comentario a L'*Enchanteur*, ve también una angustia profunda en sus ataques a la religión:

> "Cet aspect à la fois grotesque et grinçant de la Noël funéraire où **l'angoisse profonde** du poète s'estompe mal derrière les grimaces, les blasphèmes et les profanations premières" (O.c. Pág. LXXX) (Subrayado por mí).

que ve también a lo largo del *Enchanteur*:

> "Devant la Dame du lac, dans le chapitre sixième, il n'aura plus à opposer que son être profond, sa nature dépouillée de toute culture: chapitre non plus de révolte mais de bilan, **car il n'y a plus de place que pour l'angoisse** (O.c. Pág. CXX) (Subrayado por mí).

Una angustia que continuará durante toda su vida y que el poeta no puede dejar de traslucir en poemas y relatos. Ni tampoco la sensación de orfandad, que expresa con emotivas metáforas en *Le Voyageur*:

> "Tu regardais un banc de nuages descendre
> Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures
> Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
> Te souviens-tu
>
> Te souviens-tu du long orphelinat des gares...

Lo que cuenta son los recuerdos, las sensaciones de soledad en las estaciones de ferrocarril, una soledad que, ya poeta, no se cansa de repetir desde las primeras obras: en L'*Enchanteur*, en donde se identifica con Merlin condenado a una eterna soledad en su tumba, o con Travaillin que dice "je suis las d'être seul". También J. Burgos ve en L'*Enchanteur* la expresión de la desesperada soledad del poeta; una soledad en la que no dejará de insistir a lo largo de todo su comentario:

> "La bible infernale, la question désespéré d'amour, l'histoire exemplaire, la revanche du poète, traduisent en fait une attitude commune et qui est celle de la révolte, mais d'une révolte qui trouve non sa conséquence mais son point de départ dans la conscience de sa propre solitude...(O.c. Pág. CIX)
> ...Tous les personnages de L'*Enchanteur* parlent de solitude, d'une solitude qu'ils feignent parfois de rechercher mais qu'en fait, avec ironie ou sérieux, ils essaient tous d'exorciser" (O.c. Pág. CXI)
> ...La formule du druide et celle de Chapalu, traduisent toutes deux, mais sur deux modes différents, la même impossibilité de se faire adopter et de sortir de sa solitude, le même échec de toute communication profonde et de tout amour vrai" (O.c. Pág. 91).

También muchos años más tarde, en los versos de *Zone*, Guillaume vuelve a confesar su soledad: "Maintenant tu marches dans Paris seul parmi la foule...tu es seul le matin va venir"; la misma de la que habla a Madeleine en sus cartas: "Il m'est arrivé souvent à Paris, me sentant seul, dans mon cabinet de travail d'avoir peur de cette solitude le soir", y que vuelve en los poemas que escribió durante la guerra:

> "Existe-tu ma Madeleine
> Ou n'es-tu qu'une entité que j'ai créée sans le vouloir
> Pour peupler la solitude..." (*Plainte*)

Con Lou, aunque reconoce su soledad, intenta sublimarla con imágenes prodigiosas:

> "Il me semble que je suis seul au monde dans un lieu qui est comme un véhicule magique sur lequel je parcours l'univers" (Carta de 5 de mayo de 1915)

La soledad del poeta, y también su sensación de desamparo y de abandono. Un desamparo que ya hemos visto cuando pone en boca de Travaillin: "je suis celui qui es moins puissant que tout autre homme, celui qui n'a rien", y que veremos a lo largo de su vida. En el borrador de *Zone* nos confiesa que la sensación de abandono se remonta a sus primeros años: "Je me sens abandonné sur terre depuis mon plus jeune âge". Es una sensación que no está directamente vinculada con los acontecimientos concretos que le suceden a lo largo de su vida, sino que se formó con el abandono y la desorientación en que vivió toda su infancia y que volverá en cualquier momento, en cuanto vuelve a sufrir por cualquier razón. Así escribe en junio de 1911 a Gide:

> "Je suis l'homme le plus désemparé du monde et le plus abandonné qui soit"

También M Adéma considera que esta sensación no está justificada por los acontecimientos, al menos cuando escribe esta carta:

> "Ce découragement, cette amertume, ces doutes seront fréquents chez Apollinaire, bien qu'ils ne soient pas toujours justifiés dans les faits et c'est bien le cas à cette époque"(O.c. pág. 179)

La sensación de desamparo volverá también durante la guerra. Así escribe a Madeleine el 3 de octubre de 1915:

> "Je suis tout désemparé quand je n'ai pas de tes lettres"

Porque en el fondo, Apollinaire es como un niño que sufre de falta de amor, de abandono y de miedo. Es como un niño lleno de dolor. El mismo nos lo hace ver en muchos pasajes de sus obras. El es como el *Enchanteur* que dice: "je suis triste jusqu'à la mort". Es la tristeza de la que habla también en uno de los versos que escribió en *La Santé* y que eliminó para la publicación en *Alcools* por demasiado personal, como indica Michel Décaudin:

"Je suis Guillaume Apollinaire
Dit d'un nom slave pour vrai nom
Ma vie est triste tout entière
Un écho répond toujours non
Lorsque je dis une prière" (Dossier d'*Alcools*. Genève. Droz. 1966, pág. 213)

Una tristeza de la que sigue hablando muchos años más tarde en el poema de guerra *L'hiver revient mon âme est triste*:

"L'hiver revient mon âme est triste
Mon cœur ne sait rien exprimer
Peut-êre bien que rien n'existe
Hiver de tout hiver d'aimer
Où la peine seule résiste

Et pourquoi mon cœur bat-il
Par la tristesse qu'il endure..."

El es como Travaillin que se siente triste, sin amor, como casi todos sus personajes. Por eso el *Enchanteur* dice a Travaillin: "Ne te désespère pas Travaillin...moi aussi je n'ai pas été aimé"...y el amor que Guillaume puede sentir también está contaminado de dolor:

"L'amour dont je souffre est une maladie honteuse" (*Zone*)

Un drama personal que, según Jean Burgos, se desprende también de la frase con que comienza L'*Enchanteur*: "Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entraiment":

> "La gravité de l'entreprise se voit ici confirmée par le recours à l'alexandrin qui n'est jamais gratuit dans l'œuvre, et même les pirouettes et fanfaronnades ultérieures n'arriveront pas à l'effacer: c'est tout son **désarroi profond, sa solitude au milieu de ceux qui s'aiment, son désespoir de mal-aimé**, qui se révèlent dans cette phrase, la seule où il parle en son nom propre et reconnaisse ouvertement que son destin est celui même de l'*Enchanteur pourrissant.* (O.c. Pág. C) (Subrayado por mí).

.....

Pero, aunque a veces inspire compasión, Guillaume, es peligroso, porque para protegerse y para liberarse del resentimiento acumulado durante su infancia busca la violencia y contamina

violencia, igual que hacía su madre. Pero también en la confrontación con la violencia es ambivalente y confuso. Se instala en ella y al mismo tiempo la teme y le excita. La violencia le excita, como dicen sus personajes, que, como él mismo, la asocian a la sexualidad:

> "Où sont les Japonaises? demanda Mony
> - C'est cinquante roubles de plus, déclara la sous-maîtresse en retroussant ses fortes moustaches, vous comprenez, c'est l'ennemi" (*Les Onze Mille Verges*. Pág. 925)
>
> "La guerre, ça me va, déclara Cornaboeux, et les culs de Japonais doivent être savoureux" (O.c. Pág. 915)

La fuerza del modelo de su madre, la pasión que vivió con ella entre las bofetadas, los castigos y las tensiones le condicionaron tanto que no podrá tener ninguna aventura amorosa sin que surja inmediatamente la misma violencia de entonces, como reconoce M. Adéma, que dice:

> "Avec les filles est galant, courtois, mais avec des éclairs possessifs, sanguins, presque brutaux. Il a de qui tenir et les réactions qu'il provoque le font déjà se plaindre d'être "mal-aimé" alors que peut-être il aime mal..." (O.c. Pág. 49)

Unas veces, como es el caso de Annie Playden, la violencia tomará la forma de amenazas y de persecución, y otras se volverá contra él, como con Lou, con la que tras una etapa de sadismo y de intento de dominación caerá en una vergonzosa sumisión. Y, al contrario: en cuanto desaparece el interés se acabarán también la dominación y la violencia, como ocurre con Madeleine tras visitarla en Orán, porque Guillaume, detenido en las experiencias de su infancia, no concibe la excitación sin la violencia.

Los ejemplos de violencia en su vida y en su obra son sin número, especialmente en *Les Onze Mille Verges*, en *L'Hérésiarque et Cie* y en *La Fin de Babylone*. La violencia parece alcanzar el zenit en estos libros, por lo que se podría pensar que Apollinaire ha quedado satisfecho tras haber vomitado tanta furia. Pero no es así. Como su sed de amor, su sed de violencia no se verá nunca satisfecha y cuando parece que ya tiene que estar saciado, vuelve a la violencia en el siguiente libro...o encuentra en la siguiente mujer - o en sí mismo - una víctima de recambio. Como en una tragedia griega. También en la *Medea* de Eurípides la nodriza dice refiriéndose a Madea: "lo se, su furor no se va a calmar antes de haber aniquilado otra víctima..." Esto es lo

que sucede con Apollinaire: para calmar su violencia necesita siempre una nueva víctima que, con frecuencia, será él mismo.

Y con esta sensación de angustia, de desamparo y de miedo, con esta carga de violencia, Apollinaire llega al día de la declaración de la guerra.

II. LA GUERRA DE 1914-18: LAS REACCIONES DE APOLLINAIRE ANTE LA GUERRA.

Las reacciones de Apollinaire ante la guerra son similares a las que manifiesta ante una angustia profunda y, en general, ante su permanente angustia. Ya hemos visto a lo largo de su vida, con mayor o menor intensidad, reacciones semejantes en sus obras imaginarias o en su comportamiento en la vida real, pero la guerra, con la caída de interdictos y con la amenaza de muerte que representa, desorbita también la angustia y las reacciones de defensa contra ella, por lo que tendrá repercusiones muy destructivas para el poeta. En todo caso, seguiremos paso a paso cómo vive estos momentos porque afortunadamente disponemos de una correspondencia riquísima que nos proporciona datos muy valiosos para su conocimiento.

El apocalipsis de la guerra y el sacrificio

El 31 de julio de 1914 se declara la primera guerra europea, una guerra que va a quebrantar las bases y los confines de Europa. Como dice Freud, la guerra más asesina, la más sangrienta que hasta entonces se había conocido

> "À cause des terribles perfectionnements apportés aux armes d'attaque et de défense, mais elle aussi, sinon plus cruelle, acharnée, impitoyable que n'importe laquelle d'entre elles. Elle ne tient compte d'aucune des limitations auxquelles on s'astreint en temps de paix... elle renverse tout ce qu'elle trouve sur son chemin, et cela dans une rage aveugle, comme si après elle ne devait plus y avoir d'avenir ni de paix entre les hommes" (Freud. *La guerre et ses déceptions*. Essais de psychanalyse, pag. 239).

Apollinaire presiente aquella noche un nuevo apocalipsis, el advenimiento de una tragedia cósmica, con todo el sufrimiento y el derramamiento de sangre que eso puede representar, una tragedia que terminará con el viejo mundo para crear un mundo nuevo, como dice en el poema *La petite auto*. De todas formas, en la imaginación de Apollinaire un nuevo apocalipsis, un sacrificio de orden sagrado, es necesario para su redención, para la reconversión de Europa y para la renovación del mundo, y la guerra le da la oportunidad de volver a sus viejas fantasías, por lo que la ve como un sacrificio inevitable. Pero la guerra será, ante todo, su propio

sacrificio. Bataille dice: "Le sacrifice qui d'autre part est, comme la guerre, levée de l'interdit du meurtre, est l'acte religieux par excellence...et avant tout est tenu par une offrande"[1]. Y así es sin duda para Apollinaire todo derramamiento de sangre, una ofrenda, un acto religioso y sagrado, por eso con frecuencia cuando habla de sacrificio lo asocia con la Pasión de Cristo, como veremos más adelante. Y la ofrenda de su propia sangre es algo que, en su imaginación, tarde o temprano tiene que llegar.

La influencia del Libro del Apocalipsis es muy importante para Guillaume, que imagina situaciones llenas de dolor sin límites, pero que piensa que ese es el precio que habrá que pagar para su redención y para la purificación del mundo. De todas formas, en sus fantasías ha imaginado siempre un ave Fénix que surge de las cenizas, del fuego purificador, como vemos en *Le Brasier* de *Alcools:*

"J'ai jeté dans le noble feu
que je transporte et que j'adore
de vives mains et même feu
ce passé ces têtes de morts
Homme je fais ce que tu veux

Voici le paquebot et ma vie renouvelée
Ses flammes sont immenses
Il n'y a plus de commun entre moi
et ceux qui craignent les brûlures"

Y en otras muchas ocasiones vuelve a imaginar este fuego purificador que tras la muerte aportará la vida, un sacrificio muy doloroso, pero que le hará conseguir mayor gloria. Así, en el poema *Les Fiançailles*, se identifica con los templarios que fueron condenados a morir en la hoguera en 1314, que fueron sacrificados con el fuego en periodo de cuaresma ("quarantaine"). Uno de ellos, el "grand maître" de la Orden profetizó la muerte de Clemente V y de Felipe el Hermoso. Y así hace el poeta: las llamas le dan fuerza para "mirer", es decir, para "viser" su propia muerte (como en el juego de la "quintaine"). Gracias a su sacrificio, el poeta conquista el don de la profecía y el poder de acceder a una condición sobrehumana, superior:

"Templiers flamboyants je brûle parmi vous
Prophétisons ensemble ô grand maître je suis

[1] *L'Erotisme*, pág. 91

Le désirable feu qui pour vous se dévoue
Et la girande tourne ô belle ô belle nuit

Liens déliés par une flamme Ardeur
Que mon souffle éteindra O morts à quarantaine
Je mire de ma mort la gloire et le malheur
Comme si je visais l'oiseau et la quintaine

Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez
Le soleil et l'amour dansaient dans le village
Et tes enfants galants bien ou mal habillés
Ont bâti ce bûcher le nid de mon courage"

Por eso aquella noche, tras la declaración de la guerra, como una profecía dolorosa, como un castigo contra el mundo violento en el que vive, anuncia un largo y penoso via crucis, el derrumbamiento del mundo existente, para poder resurgir, purificado con el dolor como un ser nuevo.

Apollinaire regresa aquella noche a París desde Deauville, donde había ido con su amigo el pintor Rouveyre a hacer unos artículos. Todas las imágenes siniestras que permanecen latentes en su inconsciente vuelven a despertar aquella noche, y vuelven a su imaginación los obscuros abismos en los que se preparan las tragedias y los océanos violentos, que en esta ocasión ve llenos de monstruos, pero que en seguida, como dice en uno de los primeros poemas escritos a Madeleine cuando llega al frente de batalla, verá otra vez ensangrentados ("l'océan sanglant de ces pauvres années"), como los había visto ya en *L'Enchanteur*. Vuelven a su imaginación los viejos miedos y la angustia que provoca la guerra los distorsiona, los agiganta y los obscurece para atormentarse aún más. Y entonces el miedo contamina todo, hasta las entrañas de la tierra, en donde tiemblan de miedo los muertos en sus tumbas.

La impresión de aquella noche terrible la refleja en el poema *La petite auto*, que parece haber escrito en aquel momento, al menos la primera parte hasta *leurs sombres demeures,* y el final a partir de *Et quand avoir passé l'après-midi*...el resto puede haberlo añadido posteriormente, ya que en el manuscrito aparece escrito con una tinta diferente, pero, en todo caso, es también fruto de su inspiración:

"Le 31 du mois d'août[1] 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur air attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient pour se connaître à fond
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures
Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières
Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient
Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient
.....
Océans profonds où remuaient les monstres[2]
Dans les vieilles carcasses naufragées
Hauteurs inimaginables où l'homme combat
Plus haut que l'aigle ne plane
L'homme y combat contre l'homme
Et descend tout à coup comme une étoile filante
Je sentais en moi des êtres neufs plein de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau
.....
Et des bergers gigantesques menaient
De grands troupeaux muets qui broutaient les paroles
Et contre lesquels aboyaient tous les clients sur la route
Je n'oublierai jamais ce voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot
O départ sombre où mouraient nos trois phares
O nuit tendre d'avant la guerre o villages
Marechaux-ferrants rappelés
entre minuit et une heure du matin
Vers Lisieux la très belle
Ou bien vers Ailles d'or
Et trois fois nous nous arrêtâmes pour changer un pneu qui avait éclaté
Et quand après avoir passé l'après-midi
par Fontainebleau
Nous arrivâmes à Paris
Au moment où l'on affichait la mobilisation
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître"

---

[1] La guerra estalló el 31 de julio, pero por alguna razón, por conservar el ritmo o por un error, Apollinaire cambia la fecha en este poema. De todas formas, en muchas otras ocasiones, y también en las primeras cartas a Madeleine, confunde a menudo las fechas.

[2] La violencia de la guerra para Apollinaire sólo es la punta del iceberg de la violencia cósmica.

El Universo, cielos, mar, abismos, muertos, todo lo que hasta entonces parecía dormido va a abrirse, va a estallar. El Universo entero entra en convulsión. Las fronteras desaparecen y sólo quedan los ladridos de los perros que se oyen en la lejanía. Como un anuncio de muerte cósmica.

Como dice J.G. Clark, [1] ya a los dieciocho años - en 1898 - Apollinaire anuncia que vive a la espera del mesías de una revolución liberadora que acabe con el viejo mundo y de paso a otro mejor... y escribe a Toussaint Luca las siguientes líneas:

> "Je te quitte en souhaitant que vienne Souvarine, l'homme qui doit venir, le blond qui détruira les villes et les hommes"

Y no mucho más tarde, en 1903, escribe el poema *Avenir*, también de marcada visión apocalíptica:

> "Quand trembleront d'effroi les puissants les ricombres
> Quand en signe de peur ils dresseront leurs mains
> Calmes devant le feu les maisons qui s'effondrent
> Les cadavres tout nus couchés par les chemins.
> .....
> Il y aura du sang et sur les rouges mares
> Penchés nous mirerons nos faces calmement
> Et nous regarderons aux tragiques miroirs
> La chute des maisons et la mort des amants
>
> Or nous aurons bien soin de garder nos mains pures
> Et nous admirerons la nuit comme Néron
> L'incendie des cités l'écroulement des murs
> Et comme lui indolemment nous chanterons
> Nous chanterons le feu la noblesse des forges
> La force des grands gars les gestes des larrons
> Et la mort des héros et la gloire des torches
> Qui font une auréole autour de chaque front
>
> La beauté des printemps et les amours fécondes
> La douceur des yeux bleus que le sang assouvit
> Et l'aube qui va poindre et la fraîcheur des ondes
> Le bonheur des enfants et l'eternelle vie
> .....
> Puis quand la peste aura purifié la terre
> Vivons en doux amour les bienheureux humains

[1] *La poésie, la politique et la guerre* (*Apollinaire et la guerre*. La Revue des lettres modernes. nos. 450-445. 1976, pág 9.)

Paisibles et très purs car les lacs et les mers
Suffiront bien à effacer le sang des mains"

Cuando llega la guerra Apollinaire recupera las viejas imágenes y describe, esta vez con un fundamento más real, el apocalipsis que va a cambiar el mundo. Y el apocalipsis se acerca, está ahí, lo ve llegar. También el 30 de julio de 1915 escribe desde el frente una carta a Lou en la que vuelve a hablar de esta visión apocalíptica de la guerra:

> "Je vois venir à travers le voile que tisse devant la porte ouverte de ma cellule souterraine l'envol obscène des mouches infâmes. La troupe approche. Les cavaliers portent des lances dont les gonfanons de couleurs éclatantes fouettent la face équivoque du soleil. Et cette troupe je la suppose redoutable, la litière m'apparaît comme si sous les teintures de soie il y avait un cadavre".

De nuevo aparecen las "mouches infâmes" o "mouches assassines", imagen obsesiva de erotismo y de miedo a la vez. La guerra-apocalipsis llega en esta ocasión para el poeta bajo la forma simbólica de una plaga de moscas malditas que le van a convertir en un cadáver. Esa es para él una de las imágenes más precisas de la tragedia que se avecina. Porque para imaginar este apocalipsis Apollinaire recurre a su torturado mundo personal que se despierta de nuevo. Ya hemos visto esas moscas como amenaza de muerte en las mujeres malignas, que le atraen y le horrorizan a la vez, y las veremos continuamente como anunciadoras de muerte en las cartas que escribió a Lou, a Madeleine, e incluso a André Level, durante la guerra. Y también, entre los poemas que dedicó en ese momento a Marie Laurencin, hay uno que lleva precisamente el título de *Tourbillon de mouches...*

No es de extrañar que una persona tan angustiada como Apollinaire vea nuevos apocalipsis cuando se anuncia una tragedia. Su vida ha sido un martirio, aún peor que el de los "quarante de Sébaste" y piensa que una desgracia secreta le persigue. Por eso dice en el poema *Tristesse d'une étoile*, tras haber sido herido durante la guerra:

> "C'est pourquoi de mes maux ce n'était pas le pire
> Ce trou presque mortel et qui s'est étoilée
> Car le secret malheur qui nourrit mon délire
> Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé" (Œuvres poétiques. La Pléiade. Pág. 308)

una herida de obús en la cabeza, pero aún teme más. De sus viejos miedos surge en todo momento, y aún más al estallar la guerra, la angustia de que ocurra algo peor. Por eso, aunque no ocurra, lo imagina recreándose con las historias truculentas que salen a borbotones de su pluma. El apocalipsis es una de sus imágenes preferidas, que volverá también en *La maison des morts:*

"Soudain
Rapide comme ma mémoire
Les yeux se rallumèrent
De cellule vitrée en cellule vitrée
Le ciel se peupla d'une apocalypse
Vivace

Et la terre plate à l'infini
Comment avant Galilée
Se couvrit de mille mythologies immobiles
Un ange en diamant brisa toutes les vitrines
Et les morts m'accostèrent
Avec des mines de l'autre monde"

Como en el Libro del Apocalipsis, los ángeles tienen mucha importancia en la obra de Apollinaire. Aquí, este "ange en diamant" nos recuerda el que aparece al comienzo del capítulo X: "después vi otro ángel vigoroso que bajaba del cielo envuelto en una nube; sobre la cabeza tenía el arco iris; su rostro era como el sol...". Un ángel semejante al que vemos también en el poema *Les Collines*:

"Au-dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L'un était rouge et l'autre noir
Tandis qu'au zénith flamboyait
L'éternel avion solaire

L'un était toute ma jeunesse
Et l'autre c'était l'avenir
Ils se combattaient avec rage
Ainsi fit contre Lucifer
L'Archange aux ailes radieuses"

En *La maison des morts*, lo mismo que el ángel del Apocalipsis, el poeta procede a contar a los muertos:

"Alors je les dénombrai
Ils étaient quarante-neuf hommes
Femmes et enfants"

A pesar de su comienzo apocalíptico, *La maison des morts* perderá en seguida su truculencia y se convertirá en una historia irreal sobre los amores de los muertos, pero Apollinaire no puede resistir la tentación de comenzarlo dándole un tono de convulsión cósmica.

También la *Onirocritique*, con sus imágenes de derramamiento de sangre, es de inspiración apocalíptica:

> "Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir"

Y en esta ocasión bajo la forma del vino como símbolo de la sangre de Cristo derramada para la redención.

En el Apocalipsis encontramos un pasaje semejante:

> "El ángel echó la hoz afilada sobre la tierra y vendimió la viña de la tierra, y arrojó las uvas en la gran cuba de la ira de Dios. La cuba fue pisada fuera de la ciudad y de la cuba salió sangre hasta los frenos de los caballos sobre una distancia de unos trescientos kilómetros."(*Apocalipsis* 14.18)

tanta sangre en este Libro presagia muerte y muerte de martirio, y éste fue el propósito de Juan, su autor, al escribirlo: dar una esperanza a las Iglesias cuyos fieles iban a morir irremediablemente como mártires. También en la obra de Apollinaire, como ya he dicho, la sangre presagia muerte, y sobre todo su propia muerte como martirio.

Muchas imágenes en la *Onirocritique* recuerdan al Apocalipsis. Como dice Marc Poupon [1]:

[1] La revue des Lettres Modernes. Nos. 380-384.1973

"l'épée fleuve que l'on retrouve à deux reprises vient tout droit de l'Apocalypse": "Arrivé au bord d'un fleuve, je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra...je brandis l'épée et la foule se dispersa". Esta imagen apocalíptica de "l'épée fleuve" atrae especialmente a Apollinaire, por eso vuelve a ella en numerosas ocasiones. De manera muy clara en el poema *A l'Italie* que envía al periódico italiano "La Voce", y también a Madeleine el 25 de agosto de 1915: "Nos fleuves sont brandis comme des sabres". Y en otros muchos poemas. En *La Chanson du mal-aimé*:

> "La quatrième Malourène
> Est un fleuve vert et doré"

en *Les Collines*:

> "L'esclave tient une épée nue
> Semblable aux sources et aux fleuves"

en *Le Brasier*:

> "Le fleuve épinglé sur la ville
> T'y fixe comme un vêtement"

Y en el poema XXIX que dedica a Lou:

> "Les fleuves sont des épingles d'acier semblables à tes
> veines où roule l'onde trompeuse de tes yeux"

En *Le Poète assassiné* encontramos la descripción de una "Ville nouvelle" que evoca la Jerusalén celeste del Apocalipsis:

> "Toutes les louves de la détresse hurlaient alors derrière la porte, prêtres à dévorer le troupeau, le pâtre et son ami, pour préparer à la même place la fondation de la Ville nouvelle" (*Apollinaire*. Œuvres Complètes. M. Décaudin. Paris Balland-Lecat. 1965-1966. Pág. 255)

Pero en *Couleur du temps* los pasajes de inspiración apocalíptica anuncian un futuro sombrío, empezando con las palabras de Ansaldin en la primera escena, cuando, a través de imágenes semejantes a las de *La petite auto*, predice la muerte y el derramamiento de sangre sin ofrecer esta vez ninguna posibilidad de esperanza:

> "Bientôt l'on verra bondir la mort
> Oui elle bondira jusqu'ici
> Comme un tigre affamé au milieu
> D'un troupeau éperdu de captives
> Venez vite Au sud à l'est au nord
> Coule le sang des antagonistes
> Et leurs grandes ombres atroces
> Obscurciront bientôt l'horizon" (Œuvres Poétiques. La Pléiade. Pág. 920)

Las imágenes de sangre, que anuncian violencia y muerte cercana, no podían faltar tampoco en los primeros poemas de Apollinaire al declararse la guerra o al llegar al frente de batalla. Ya hemos visto cómo escribe a Madeleine en el poema que le dedica:

> "Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
> Sur l'océan sanglant de ces pauvres années
> Où le jour est atroce où le soleil est la blessure
> Par où s'écoule en vain la vie de l'univers..."(*A Madeleine*. Poema de 11 de agosto de 1915)

Violencia, muerte, y de nuevo la imagen del sol herido que ya habíamos visto en *Zone*, indicando un peligro de castración, un castigo universal.

La sangre está muy presente en la correspondencia con Madeleine y con Lou: el 30 de enero de 1915, cuando hace pocos meses que se ha declarado la guerra y el poeta está aún en el cuartel de Nîmes, escribe a Lou un impresionante poema, *Si je mourais là-bas*, que tiene como mensaje final el anuncio de la tragedia y de la sangre, unos versos que empiezan precisamente con las iniciales de Lou:

> "L a nuit descend
> O n y pressent
> U n long, un long destin de sang"

Y para calmar la violencia, para controlar y sacralizar la violencia que va a desencadenarse con furia, el poeta, en un apocalipsis personal se ofrece en sacrificio, víctima cósmica, para redimir al mundo con su sangre, para que tras la tragedia surja un mundo nuevo más puro y más luminoso. Como dice Bataille:

> "C'est généralement le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, le rejaillissement de la vie, à la vie la lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort. C'est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le même moment, la mort est signe de vie, ouverture à l'illimité" (*L'Erotisme*, Pág. 102)

Así ve Apollinaire el derramamiento de su sangre, su propio sacrificio, como una abertura a una nueva vida, a una vida maravillosa. Y en cierto sentido se identifica con Cristo, por eso imagina que, como el cordero apocalíptico, su sangre es preciosa y puede redimir al mundo. Porque su sangre, para que sea válida para el sacrificio tiene que ser, como la de Cristo, pura, preciosa y benéfica. Y la imagina inocente, limpia, e incluso muy roja, porque así puede dar una belleza especial al mundo y sobre todo a Lou, que gracias a su sangre tendrá la boca, el pecho, y el pelo aún más bellos, aún más rojos. De todas formas, la sangre de la víctima es siempre fluida y roja porque para que el rito sea eficaz, para que el rito sea sagrado, y no puede imaginarse sacrificio sin rito, debe derramarse sin que se corra el riesgo de que se ensucie o de que se vuelva obscura y espesa. Así imagina Apollinaire su sangre, una sangre benéfica, joven y pura, una sangre que da la vida, e incluso una vida mejor, en contraposición a la de la "dame du lac" en *L'Enchanteur Pourrissant*, que era una sangre obscura, espesa y menstrual, es decir, violenta e impura, una sangre que sólo podía producir putrefacción y muerte... Por eso se identifica con la víctima pura y benéfica por excelencia, con Cristo y da la impresión de que se aplica a sí mismo la expresión "la preciosísima sangre de Jesús" y confiere a su sangre poderes prodigiosos que, cuando las circunstancias se prestan, como es el caso con Lou, puede dar a la vida una intensidad maravillosa, haciéndola, incluso, hasta más erótica.

Así, ofrece su sangre para que se acabe la violencia, para dar al mundo, al mar, a los montes, a los valles, a la estrella que pasa, incluso al sol y a las flores, una nueva vida más pura, más bella y más brillante. Pero, como el poema va dedicado a Lou, tiene que ofrecerle su sangre, sobre todo, para que ella sea todavía más bella:

"Si je mourais là-bas sur le front de l'armée,
Tu pleurerais un jour, ô Lou, ma bien-aimée.
Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt
Un obus éclatant sur le front de l'armée,
Un bel obus semblable aux mimosas en fleur.

Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace
Couvrirai de mon sang le monde tout entier:
La mer, les monts, les vals et l'étoile qui passe,
Les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace
Comme font les fruits d'or autour de Baratier.

Souvenir oublié, vivant dans toutes choses,
Je rougirai le bout de tes jolis seins roses,
Je rougirai ta bouche et tes cheveux sanglants.
Tu ne vieillirais point, toutes ces belles choses
Rajeuniraient toujours pour leurs destins galants.

Le fatal giclement de mon sang sur le monde
Donnerait au soleil plus de vive clarté,
Aux fleurs plus de couleur, plus de vitesse à l'onde,
Un amour inouï descendrait sur le monde,
L'amant serait plus fort dans ton corps écarté...

Lou, si je meurs là-bas, souvenir qu'on oublie,
Souviens-t'en quelquefois aux instant de folie,
De jeunesse et d'amour et d'éclatante ardeur,-
Mon sang est la fontaine ardente du bonheur!
Et sois la plus heureuse étant la plus jolie,

Ô mon unique amour et ma grande folie!"

Un sacrificio que ya había dejado entrever en un poema enviado sólo unos días antes:

"Des atteintes du feu jamais rien n'est décevant
Je flambe dans ta flamme et je suis ton amour
Le phénix qui se meurt et renaît chaque jour" (12 de enero de 1915)

Más tarde, en los momentos de mayor amor, vuelve a la misma idea con Madeleine y quiere ofrecer el derramamiento de su sangre para purificarse, para ser digno de su amor. Así se lo escribe primero en la carta de 9 de diciembre de 1915:

"Peut-être qu'une blessure est nécessaire à moi aussi pour que je sois digne de toi et pour toi"

Pero el sacrificio de su sangre le obsesiona demasiado para dar por zanjada la cuestión. Por eso vuelve a la misma idea al día siguiente:

> "Oui, j'ai eu il y a quelques jours dans une lettre que tu n'as pas encore (c'est hier je crois) l'idée du sacrifice de mon sang sans doute qu'exige la perfection paradisiaque de notre amour. J'accepte ce sacrifice Madeleine..."

Esto es lo que conoce, es la solución a la que se vio abocado durante su infancia para calmar la violencia familiar, para tratar de hacer mejor el reducido mundo en el que vivían encerrados, él, su madre y su hermano: el sacrificio, su sacrificio. Chivo expiatorio desde niño se identifica con el cordero del Apocalipsis que dio su sangre para la redención del mundo. Otra víctima inocente, como se ve a sí mismo. Además esta idea del sacrificio correspondía a su visión del mundo, el mundo religioso en el que vivió sumergido toda su infancia, como nos dice en *Zone*, y que contaminaría después toda su obra, unas veces como inspiración y otras como ataque o provocación.

Por eso, en cuanto se declara la guerra Guillaume tiene la certeza de que la tragedia va a dar lugar a un mundo nuevo, a un orden renovado...pero al precio de un largo via-crucis de sangre, y al precio, sobre todo, del sacrificio de su propia sangre. El es la víctima que fatalmente tiene que ofrecer su sangre para calmar toda la violencia que se avecina. Pero esta idea de sacrificio tan arraigada en Apollinaire no es nada nuevo, sino que ha existido siempre en las sociedades primitivas, e incluso la vemos con frecuencia en las obras clásicas griegas como un medio para calmar la violencia. Así lo dice René Girard:

> "La victime meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé...Comment s'étonner si la mort, en dernière analyse, est perçue comme source et mère de toute vie?" (*La violence et le sacré*. Grasset. 1973. Pág. 381).

En todo caso, desde el momento de la declaración de la guerra, desde el momento en que escribe *La petite auto*, Apollinaire se ve como protagonista de la tragedia que se avecina, por eso enuncia sus versos con un "Je" muy significativo:

> "**Je** m'en allais portant en **moi** ces armées qui se battaient

> **Je** les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elle serpentaient
> .....
> **Je** sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité..."[1]

Como si la guerra fuera el fruto de una premonición personal, del anuncio del apocalipsis que venía haciendo desde hacía muchos años, como una fatalidad, como un sacrificio que se le impusiera para su propia redención, para hacerse perdonar algo muy grave, y para la redención de la humanidad:

> "Le fatal giclement de mon sang sur le monde"

porque él, como Cristo, es una víctima inocente, pero víctima necesaria.

Unas veces se identifica con el diablo, como dice al principio de *L'Enchanteur Pourrissant,* pero en otros pasajes de esta obra recurre para su inspiración a episodios de la Pasión de Cristo, aunque los utilice, como ocurre constantemente en este libro respecto a toda la vida de Cristo, en sentido negativo y contrario ("La Noël Funéraire", los tres falsos magos, etc.). En efecto, como dice Jean Burgos:

> "Les témoignages sur la mort et la vie de L'Enchanteur ne sont pas sans faire songer aux témoignages sur la mort et la vie du Christ, et les trois fées qui s'interrogent sur le tombeau (Lorie, Madoine et Hélinor) pourraient bien dire l'envers des trois Saintes Femmes venues au tombeau du Christ le matin de Pâques."(O.c. Pág. 83).

Y precisamente en este pasaje de las tres hadas las referencias a la Pasión de Cristo son claras. Así, cuando las tres mujeres llegan ante su tumba el "Enchanteur" dice:

> "Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang" (Pág. 84 de la versión de Jean Burgos)

Una frase que Jean Burgos comenta de la manera siguiente:

> "Cf. Mt XXVI, 38 y Mc XIV, 34: "Mon âme est triste à en mourir; demeurez ici et veillez avec moi"; ce sont les paroles mêmes du Christ à Gethsémani que Merlin

[1] Subrayado por mí.

> reprend ici de façon parodique. Pareillement dans "Un soir" et dans "Les Fiançailles", le poète identifiera sa souffrance à celle du Christ au Calvaire, mais dans une tonalité plus grave à coup sûr. L'image de la sueur de sang, qui montre comment le poète, cultivant le sacrilège, s'efforce vainement de se libérer de la foi de son enfance revient plusieurs fois dans l'œuvre d'Apollinaire: cf. L'"Ermite", "Le Dome de Cologne", "Guirlande de Lou"...
> Cette sueur de sang, que le poète prend soin de définir par analogie avec la souffrance du Christ au Mont des Oliviers (cf. Luc XXII, 44: "Sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre"), comme l'appréhension en lui d'une douleur particulièrement profonde..., prend toute sa signification dans la bouche de l'ermite déchaux, espérant un signe du Ciel: "*Car j'ai trop esperé en vain l'hématidrose*)".
> Mais l'image est meilleure encore ici, puisqu'elle s'applique à ce Merlin-Antéchrist dont "*La Noël fut la Passion*" (O.c. Pág. 85)

Ya se trate de una parodia, de un sacrilegio, o de deshacerse de la fe de su infancia, como dice J. Burgos, o no, lo que es indudable es que Apollinaire, a lo largo de toda su obra, se identifica con Cristo y llega a decir cosas sorprendentes. Así, por ejemplo, en el citado poema *Les Collines*:

> "Je me suis enfin détaché
> De toutes choses naturelles
> Je peux mourir mais non pécher
> Et ce qu'on n'a jamais touché
> Je l'ai touché je l'ai palpé"
> .....
> Je dis que c'est au vrai la vie
> Seul je pouvais chanter ainsi
> Mes chants tombent comme des graines
> Taisez-vous tous vous qui chantez
> Ne mêlez pas l'ivraie au blé"

Pero la identificación con Cristo, en la medida en que Guillaume se considera víctima inocente como El, resulta aún más clara en los poemas en los que habla de la Pasión. Como dice Robert Couffignal:

> "L'application du drame du Calvaire au drame personnel du poète apparaît plus simplement - trop simplement sans doute, et c'est ce qui explique la suppression de ces vers - dans une ébauche de *Zone*:
>
> > "J'ai vécu à Auteuil pendant près de trois mois
> > Entre les deux larrons comme Jésus mourut en croix
> >
> > Et l'un, le criminel, ce fut le bon larron
> > Il sera malheureux et mourra en prison
> >
> > L'autre, le mauvais larron, c'était une femme

Elle m'a pris ma vie, ce fut un vol infâme

Et pour avoir vécu entre ces deux voleurs
On m'arrêta un jour, l'an dernier comme receleur"

> On a reconnu Géry Piéret, Marie Laurencin, et on a daté ces trois mois de la fin mai à la fin d'août 1911. Par un naïf égocentrisme, le poète qui avait, dans la première partie de *Zone*, salué le Christ en Croix, a pris sa place et s'est approprié ses souffrances, comme il avait fait l'année précédente dans la cellule de la Santé, où il avait connu une lourde épreuve..."(*L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. Pág. 139)

En efecto, en los versos de *La Santé* encontramos esa identificación con Cristo y precisamente en el aspecto de víctima inocente que tanta importancia tiene en la personalidad de Guillaume:

"Vous ne m'abandonnez donc pas
Jésus que l'on emprisonna
Et que les douze abandonnèrent"

Por eso vuelve una y otra vez a las imágenes de Cristo ensangrentado en la Cruz, como vemos en *Zone*: "torche aux cheveux roux", Cristo lleno de la sangre que inunda al poeta en Montmartre.

También aparecen en *Printemps* de *Le Guetteur Mélancolique*, escrito en 1902, las flores de la pasión, cuyos órganos representan la corona de espinas:

"Les jardins à leurs murs ont des tentations
Pour la faim des passants Ce sont des capucines
Des lambrusques et des fleurs de la Passion
Qui offrent tendrement deux couronnes d'épines"

Parece evidente que si Guillaume escribe con mayúsculas el nombre de estas flores es porque tiene en su imaginación la Pasión de Cristo...

La misma imagen de Cristo ensangrentado que hemos visto en *Zone* vuelve a aparecer en uno de los poemas que escribe a Madeleine durante la guerra:

"Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris
devant un Christ sanglant à Mexico"

Y en *Couleur du temps*:

> "Et la tragique croix d'où le sang coule à flots
> Par le front écorché par les cinq plaies divines
> Domine le soleil qui l'adore en tremblant..." (O. Poétiques. Bibliothèque La Pléiade, Pág. 950)

Con tantas imágenes de sacrificio sagrado y de sangre en su imaginación, no es de extrañar que cuando llega la guerra Apollinaire presienta "un long, un long destin de sang", una sangre derramada que en su inconsciente sólo puede ser la suya. Vuelven entonces las imágenes de Cristo crucificado que identifica con las del soldado herido:

> "Saigne la crucifixion tandis que saigne la blessure du soldat de promission"

Y por mucho que recurra a excitar su erotismo con Lou o con Madeleine, por mucho que busque, incluso con exceso, la vida en la sexualidad, en la euforia o en la exaltación, no podrá alejar el fantasma de algo terrible que le va a ocurrir. Por eso, cuando es herido en la cabeza en el fondo siente cierto alivio, porque el "secret malheur" que le persigue presagiaba algo aún peor, una terrible mutilación, con un suplicio de lento y total derramamiento de sangre, como el que ve tantas veces en el sol, algo que el poeta imagina y teme durante toda su vida y que es peor que una herida en la cabeza y peor, incluso, que la misma muerte.

Las reacciones de exceso: la huida en las drogas, en la exaltación, en la sexualidad y en la euforia

Cuando llega la guerra y bajo la amenaza del peligro inminente,el equilibrio ya frágil del poeta se rompe bruscamente y entonces su imaginación desorbita el miedo y produce en él una angustia que alimenta aún más con sus viejos fantasmas y con los sufrimientos y obsesiones de la infancia. Y entonces, para superarla, para escapar a ella, recurre con una violencia desenfrenada a todo lo que puede estar en su mano para deformarla y transformarla. Y lo hace de la manera que lo ha venido haciendo siempre, tanto en la vida real como en las obras imaginarias. Pero esta vez, como el peligro es inmenso, la huida y la exaltación para compensarlo adquieren una intensidad y llegan hasta unas dimensiones que en ciertas ocasiones

son comparables a las que habíamos visto anteriormente en *Les Onze Mille Verges*. Por eso esta obra será tan decisiva para analizar y comparar los comportamientos de Apollinaire durante la guerra y los que ya existían en su desmesurada imaginación.

- Las drogas.

El 31 de julio de 1914, el día de la declaración de la guerra, Apollinaire vuelve de Deauville, ya lo hemos visto, con su amigo Rouveyre. En el poema *La petite auto* nos refleja el pánico y las impresiones de aquel día terrible. Pero la perturbación y la angustia no sólo le inspirarán poemas, sino que se manifestarán a lo largo de la guerra de la manera más imprevisible y descontrolada. Aquella noche, Apollinaire se siente de nuevo desamparado y desorientado, y vuelven a aparecer los viejos miedos que hemos visto en tantos poemas y relatos, vuelve a sentir terror, y para escapar, para no dejarse atrapar por las imágenes de muerte y de desolación que anuncia la guerra, para intentar alejarse de ese "long destin de sang" que prevé, recurre a la euforia artificial que le procuran las drogas. Su amigo Siégler-Pascal, que estaba con él aquella noche, nos cuenta la situación con detalle:

> "C'était le 31 juillet 1914...En sortant de ma salle d'armes...j'ai trouvai, à la vitre du bureau de Postes de la rue des Capucines, l'ordre de mobilisation, affiché. Paris était déjà fiévreux; je me précipitai dans la foule, et j'errai ainsi, sans boire ni manger, jusque vers minuit. Les cortèges passaient hurlant "à Berlin" et des chants patriotiques. Le métro était pris d'assaut; on respirait une atmosphère d'une excitation folle.
> Vers minuit harassé, mais incapable de rentrer chez moi, je décidai de me rendre chez des amis **où l'on fumait le samedi**. Ils habitaient au fond de l'avenue Henri Martin, près du bois, où ils donnaient à souper tous les samedis et on passait la nuit chez eux. **J'eus la chance de les trouver ce samedi 31 juillet. Il y avait là une quinzaine de personnes, entre autres Georges Claretie, Isa de Comminges (la panthère) et Guillaume Apollinaire, tout cela couché pêle-mêle.**
> Dans cette atmosphère lourde, une lueur filtra à travers les volets vers 4.30. Comme le corbeau elle semblait marteler le bois et faire retentir le cri sinistre. "Never more". Je ressentis que mon passé venait de s'écrouler: et "mezza voce" la bouche close, je fis entendre les accents de *La Marseillaise*. Tous, qui étaient là, français et étrangers, affalés, se sentirent soudain comme glacés, et en sourdine, ils reprirent le chant sacré; ce fut un grand moment.
> Le lendemain matin, nous en sortîmes vers 6 à 7 heures avec Guillaume, une Australienne qui se fardait avec du fard violet, encore deux autres femmes vertes et ravagées par cette nuit, groupe singulier, et nous décidâmes de regagner le centre de la ville à pied.
> Malgré l'heure matinale, la ville était en mouvement. Nous marchions d'un pas déjà militaire, encadrant Miss Martins carnavalesque dans ses atours violets, maquillée outrageusement, et quand nous fîmes arrivés dans les Champs Elysées, ce fut une stupeur à cette heure matinale que cet incessant roulement de véhicules de toutes sortes,

> automobiles, taxis, fiacres, tous bondés d'individus qui fuyaient, empilés, pêle-mêle avec des valises. Place de la Concorde, c'était encore plus intense, et l'on reconnaissait dans les voitures des filles de chez Maxims et Weber que l'on croyait parisiennes ou espagnoles, qui n'étaient qu'allemandes, et qui fuyaient éperdument, avec des individus au crâne rasé vrais boches, leurs sinistres maquereaux, vers la gare d'Orsay, pour gagner l'Espagne, car le délai de sûreté expirait le soir même. C'est là que nous nous quittâmes; je devais revoir Apollinaire chez Poccardi le fameux soir du calligramme..." (Revue des Lettres modernes. *Apollinaire et la guerre* nos.380-384 1973.Pág. 33) (Subrayado por mí).

Si la angustia resultaba insoportable para el poeta, la imagen que ofrece después de fumar es la de un hombre desgraciado y miserable. Nada más claro: amenazado intenta encontrar la vida y la euforia, en cualquier parte; y esa noche vuelve de nuevo a buscarla en el ambiente que le es familiar, entre los marginados, entre los atormentados, como era "la panthère" y las mujeres de apariencia siniestra que le acompañan. Es fácil imaginar el grupo, "groupe singulier" como dice Siégler-Pascal. Y si ellas estaban "vertes et ravagées" a causa de la noche de opio, los dos amigos no debían estarlo menos.

Sólo unos días más tarde, el 25 de agosto, Siégler-Pascal, movilizado en Saint-Cyr, y después en permiso de convalecencia por tres meses, decide ir a Niza, en donde su hermano mayor ocupa un puesto de cónsul; sabe que Apollinaire se encuentra sin recursos, por lo que le ofrece que vaya con él hasta allí, comprometiéndose a alojarle y a pagarle la comida. Apollinaire, que ya había decidido enrolarse, acepta y llega a Niza el tres de septiembre de 1914 sin haber avisado a nadie.

En esta ciudad cosmopolita Apollinaire hace muchos amigos, Robert Mortier, Archipenko, el Comandante de marina Borie, etc...Y en seguida vuelve al opio: "la guerre, escribe a Serge Férat el 4 de enero de 1915, devient un paradis artificiel". Borie no será ajeno a esta afición, como cuenta Siégler-Pascal:

> "Guillaume se lia d'amitié avec Robert Mortier et sa femme Jeanne, et fut prié à venir prendre son repas du soir avec eux. Quant à Borie ses invitations étaient d'autre ordre, tu le devines...Ce n'est pas Borie, certes, qui l'initia à l'opium, mais il lui fournit l'occasion de s'y adonner, sans doute chez lui, dans l'immeuble officiel où il résidait, à l'Hôtel de la Marine, 11, rue Foresta." ("Revue des Lettres modernes" citada. Págs. 38 y 52)

Y muy poco después de llegar a Niza conocerá a Lou precisamente fumando opio en casa de Borie. El opio será también el tema de un caligrama dibujado en forma de pipa y dirigido a Lou, en el que dice:

> "Et puis voici l'engin avec quoi pêcheur je capture l'immense monstre de ton désir qu'un art étrange abîme au sein des nuits" (Carta a Lou de 8 de octubre de 1914)

Pero no, en efecto, no fue Borie el que inició a Apollinaire en el opio. El poeta ya había conocido la ansiedad y la tensión que produce la angustia mucho antes de que se declarara la guerra. La guerra las había hecho aún mayores, pero ya antes había sentido la necesidad de escapar a sus terrores mediante una euforia artificial. Geneviève Dormann, en su libro *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, nos lo cuenta a su manera:

> "Un soir de 1908, au restaurant *Azon,* la curiosité gourmande de Guillaume va se porter sur une nouvelle expérience: le haschisch, avalé en pilules. Ils sont six à table, ce soir là: outre Guillaume et Marie Laurencin, il y a Picasso et Fernande, Max Jacob et Maurice Princet, un habitué du *Bateau-Lavoir* qui est actuaire et mathématicien. Après le dîner, Marie Laurencin a regagné le domicile maternel tandis que les autres vont terminer la soirée chez Princet où leurs délires respectifs nous seront racontés par Fernande, sans doute demeurée plus lucide; cauchemar de Picasso qui croit avoir découvert la photographie, se croit désormais condamné à peindre la même chose et veut en mourir...Guillaume, lui, s'amuse comme un fou, se croyant dans un bordel imaginaire. Ils fumeront ainsi de l'opium, au *Bateau-Lavoir* même, transformé en certains moments en fumerie.
> Max Jacob introduira Guillaume, Pablo et André Salmon chez le peintre breton qui tient fumerie d'opium dans son atelier...Fernande Olivier accompagne la bande chez Pigeard et racontera comment "*...les amis plus ou moins nombreux mais fidèles, installés sur des nattes connurent là des heures charmantes et pleines d'intelligence et de subtilité*". (F. Olivier. *Picasso et ses amis*. Ed. Stock).

Las drogas, pero, en mi opinión, no por "curiosité gourmande", como dice Geneviève Dormann, sino porque junto a la violencia, al alcohol o junto a cualquier cosa que le permitiera alienarse, eran las armas de euforia que Guillaume conocía para defenderse de la terrible depresión que le producía la angustia.

Una euforia que el propio poeta nos describe en *Que Vlo've?*, en donde Guyame, al que no da por casualidad un nombre muy similar al suyo, tras haber bebido encuentra la inspiración y la exaltación necesarias para contar cuentos, para declamar versos e incluso para cantar:

> "Comme on lui donnait à boire gratis, Guyaume allait boire partout. Et, dès qu'il avait bu, il en contait des contes bleus, des histoires de brigands, de l'autre monde ou à dormir debout! Il en déclamait des vers contre la famille protestante de la place de l'Eglise, contre le bossu de Francorchamps...Mais il chantait aussi la gloire des airelles, des myrtilles, et le bien que font aux tripes humaines du lait et des myrtilles..."(*L'Hérésiarque et Cie. Que Vlo've?.* O. En prose. La Pléiade. Pág. 148)

También Guillaume necesitaba la euforia artificial de la bebida, pero que cuando era en exceso, en vez de darle la inspiración que él soñaba para su personaje Guyaume, le abotargaba, como él mismo cuenta en una carta a su amigo James Onimus escrita cuando sólo tenía 23 años:

> "Je suis fort abruti depuis quelque temps car je dors assez rarement passant la plupart de mes nuits avec Jarry, Boès, Paul Fort et d'autres bougres d'un calibre propre à absorber des boissons variées comme stout, cocktails combinés, etc." (Carta de 15 de julio de 1904).

La historia de su vida es una historia de huida de la realidad en la sexualidad, en las drogas o en la bebida, la búsqueda permanente de un alcohol, de un "eau-de-vie", en definitiva, de una alienación. Muchos son los testimonios que nos hablan de estas aficiones del poeta. Robert Couffignal[1] recoge algunos de sus amigos:

> "Le vrai milieu d'Apollinaire, c'est la camaraderie de la bohème parisienne, ce sont les amitiés du Bateau-lavoir et de la *Revue immoraliste.*
> L'esprit de ce groupe, André Salmon l'a fait revivre avec talent dans ses *Souvenirs sans fin:* on y boit sec, on y célèbre l'amour - l'amour libre, fête de sens...
> Après André Salmon, un autre témoin, Jean Mollet (*Revue de Paris,* octobre 1963) rappelait récemment qu'une orgie corsée *"digne de Sade"*, s'était déroulée dans l'atelier de Poullain, orgie dont peut-être s'effrayait Max Jacob, si l'on croit son poème *"Dieu nous a abandonnés"*: *"L'orgie est au Sud! L'orgie est à Montparnasse! dans un atelier est l'orgie de Montparnasse"*.

Una alienación que, de una borrachera o de una orgía entre amigos, le conducirá al opio, de ahí a la sexualidad excesiva, a las perversiones y después a la destrucción y a las pulsiones de muerte. Es la búsqueda desmesurada de la vida por unos derroteros de aniquilamiento, ya que la carrera en la huida de la realidad llevará a Apollinaire a un estado de angustia cada vez más morboso y a un estado de inhibición y de desorientación cada vez más real.

---

[1] *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire.* Minard. Lettres Modernes. Paris 1966. Pág. 51.

- La euforia y el ardor patriótico

Las imágenes de angustia, de descenso, imágenes subterráneas y malignas, cuando no de muerte, persiguen al poeta, y en los malos momentos, en los momentos de melancolía, cuando le atrapan, le hacen sufrir terriblemente, como dice en algunos poemas que hemos visto y en muchos otros impresionantes que ya veremos cuando estudiemos la correspondencia con Madeleine; por eso intenta escapar desesperadamente de ellas y lo hace como puede, buscando la euforia en las drogas, en el alcohol, en sus fantasmas o en la sexualidad. Todo, cualquier cosa para escapar a la angustia, para contrarrestarla con una euforia desmesurada o con la exaltación, aunque con frecuencia sólo puedan darle una alegría artificial. Estas manifestaciones, como he dicho, encuentran la máxima expresión antes de la guerra en *Les Onze Mille Verges*, en donde, como ya hemos visto en la introducción, nos presenta al protagonista Mony, al que crea como su ideal de héroe, siempre eufórico, cínico, despreocupado y juerguista, aún en medio del fragor de la batalla.

A partir de su llegada al frente, las primeras reacciones emotivas de Guillaume contra la angustia serán semejantes a las que había atribuido a Mony durante una guerra imaginaria. Porque es evidente: al crear este personaje lo que pretendía era escapar a la realidad siniestra en que siempre había vivido, compensar la soledad, el desamparo y la angustia de su vida con la exaltación y la excitación que le producía vivir con Mony sus eufóricas aventuras de sexualidad enloquecida y de brutalidad violenta...aunque al final le condene a una muerte terrible por haber violado los interdictos sagrados.

Cuando llega la verdadera guerra y para superar la angustia que le produce, recurre a los mismos comportamientos que había atribuido a Mony: la huida con la exaltación, la sexualidad y la euforia, así como la creación de espacios mágicos ("les nuits sont féeriques ici") y la exhibición de bellas imágenes que transforman o deforman la realidad mortífera que le rodea. Lo mismo que había hecho cuando imaginaba a Mony en el campo de batalla, como ya hemos visto en la introducción ("On entendait le bruit du bombardement. Des obus éclataient avec douceur. On eût dit qu'un prince oriental offrait un feu d'artifice en l'honneur de quelque princesse georgienne et vierge"). Otras veces, también como Mony, huirá de la angustia mediante el

ataque, con expresiones de violencia desmesurada e incluso de frenético sadismo. Pero al final siempre aparecerán los momentos de bloqueo, de descorazonamiento, en los que, como veremos, se abandona a la angustia o la hace él mismo cada vez mayor. Durante la guerra, de manera aún más exacerbada que durante toda su vida, estos tipos de reacciones alternarán constantemente en Guillaume, reacciones de **exceso y de depresión** ("Je suis très gai avec des soudaines tristesses"), pero detrás de todas está siempre la misma raíz: la angustia.

En los momentos de exceso, como ya he dicho en la introducción, la agitación se vuelve delirante y desemboca en declaraciones excesivas de euforia, y, entre otras, un delirio de victoria ("la joie est tout dans la vie, la joie est le soldat victorieux") que vemos en las cartas a Madeleine y a Lou ("Nous rions et chantons comme des fous. Vive la France et mon ptit Lou") y que expresa con himnos y odas patrióticas, como ocurre con el poema *A L'Italie*:

"Chantons les bagues pâles les casques
chantons ceux qui sont morts
chantons la terre qui bâille d'ennui
chantons et rigolons
Durant des années
Italie
Entends braire l'âne boche
Faisons la guerre à coups de fouets
Faits avec des rayons de soleil
Italie
Chantons et rigolons
Durant des années"

(Enviado a Madeleine el 25 de agosto de 1915)

O con *Chef de pièce*:

"Le margis est à sa pièce
.....
Il songe à la Grande Chose
Il admire le merveilleux enthousiasme des bobosses
Décidément le courage a grandi partout
Et l'on est sûr on est certain de la Grande Chose..." (Enviado a Madeleine el 3 de septiembre de 1915)

No olvidemos, además, que todo este delirio de victoria tiene también otras razones muy importantes. En el momento de la declaración de la guerra, ya lo hemos visto en el testimonio

de Siégler-Pascal, comienza la caza de brujas, los extranjeros tienen miedo y Guillaume es extranjero y tiene mala reputación. Muchos son los críticos que le han desprestigiado y Urbain Gohier le ha llamada "pornographe et métèque". En su imaginación resucitan viejos fantasmas. Vuelven las escenas del robo de la Gioconda, cuando en prisión, perdido, abandonado, se llama a sí mismo "Guillaume, Guillaume, qu'es-tu devenu?", como un clamor en la agonía de un nuevo Gólgota. Tiene miedo de ser expulsado de Francia y necesita en esos momentos, y más que nunca, ser francés. Por eso, su única solución es enrolarse y ser más patriota que nadie. La guerra, aunque le llena de miedos, aunque le angustia, puede abrirle un mundo nuevo, darle una identidad. También por eso debe sentir y mostrar ardor patriótico.

Otras veces expresa la euforia con fanfarronerías:

> "Je n'ai nullement souffert de l'angoisse du danger...aujourd'hui même j'ai été arrosé par les balles...je les ai vues tomber à deux centimètres de mon visage...et je n'ai même pas eu une petite émotion..." (Carta a Madeleine de 25 de mayo de 1915)

Y con mucha frecuencia vemos en la correspondencia con Lou, con Madeleine, o con otras personas, expresiones de alegría desmesurada y de entusiasmo, que recuerdan mucho a las que anteriormente había atribuido a Mony en medio de los bombardeos ("Il sortit tout guilleret de cette aventure"). La destinataria privilegiada de este tipo de declaraciones es Lou, ante la que quiere mostrarse como un héroe semejante a Mony, especialmente cuando se ha alejado de él ("Je trouve la guerre rigolote parce que sans ça je m'embêterais et je tiens à revenir avec une santé aussi trempée que celle que j'avais en partant. La gaîté y peut être pour beaucoup. Donc vive la gaîté!..."'"Je trouve la guerre aussi rigolo que la paix..." "Je suis bien portant, joyeux, presque ivre de cette longue bataille de 7 hours déjà" "Nonobstant de si bizarres singularités ma gaîté augmente de jour en jour et je me retiens de toutes mes forces pour ne pas éclater de rire et du rire le plus douloureux que l'on connaisse..."). Su imaginación intenta detener la angustia minimizando los peligros que corre o que cree que puede correr, y por reacción cae en exhibiciones irreales llenas de osadía y vanidad...lo que no quiere decir que no alterne este tipo de declaraciones con otras de profunda melancolía.

Tanta euforia, tanto entusiasmo y tanto delirio han sorprendido a sus críticos que no consiguen comprender la "felicidad" que muestra Apollinaire durante la guerra, y en general se sienten escandalizados, como hemos visto en la introducción. Algunos, como R. Jean, se han dado cuenta de que se trataba de una alienación, de una exaltación para poder escapar a la realidad atroz de la guerra:

> "On insiste fort peu, comme s'il était parfaitement normal qu'Apollinaire ait vécu la guerre de 1914-18 comme une source d'exaltation poétique et ait perçu les épisodes les plus meurtriers des batailles des tranchées comme un immense arsenal de couleurs et de feux...en réalité le célèbre "Ah Dieu que la guerre est jolie!" est la traduction de l'aliénation profonde d'Apollinaire en face d'une réalité dont il ne paraît comprendre la signification réelle et prendre l'exacte mesure" (*Lectures du désir*. Seuil 1977. Pág. 113)

R. Jean tiene razón cuando dice que Apollinaire "ne paraît comprendre la signification réelle et prendre l'exacte mesure" de la realidad en la que vive. Al menos en el sentido de que unas veces la exalta y la transforma en euforia, como hace siempre cuando la realidad le resulta insoportable. Pero no podemos olvidar que este alejamiento de la realidad funciona en los dos sentidos y que otras veces la deforma hacia abajo con la misma intensidad que intenta conseguir la euforia en los momentos de entusiasmo: entonces se tortura a sí mismo y crea una angustia aún más desesperante con caídas imaginarias a los abismos o miedos excesivos que recupera de su atormentado inconsciente, como ya veremos más adelante.

La euforia que muestra en sus cartas es esencialmente un producto de su imaginación y puede cambiar de un momento a otro, por lo que necesariamente es inconsistente y artificial; y depende tanto del interlocutor al que se dirige que puede tener manifestaciones absolutamente diferentes de angustia o de euforia en cartas escritas a dos personas distintas el mismo día. Así lo vemos el tres de junio de 1915, cuando acaba de empezar la correspondencia con Madeleine y Lou se aleja de él:

> A Madeleine:
>
> "Il y a huit jours encore nous avons été bien arrosés du côté de nos batteries avec des obus de gros calibre...c'est une sensation qu'on n'éprouve point ailleurs qu'ici...c'est pourquoi je ne regrette point d'y être venu"
>
> Y a Lou:

> "L'important est que tu sois bien...ne te préoccupe pas de moi...ça n'a pas d'importance...un obus moral ou matériel de plus ou de moins, maintenant je m'en fous..."

El primero de julio siguiente vuelve a escribir cosas radicalmente distintas a estas dos mujeres. Esta vez, quizá porque la intimidad se hace mayor con Madeleine y Lou se aleja cada vez más, habla del horror de la guerra a Madeleine y se muestra excesivamente eufórico con Lou:

> A Madeleine:
>
> "Je vous écris parmi l'horreur de millions de grosses mouches bleues. Nous sommes tombés dans un lieu sinistre où à toutes les horreurs de la guerre, l'horreur du site, l'abondance épouvantable de cimetières se joignent à la privation d'arbres, d'eau, de véritable terre même. Si nous restons longtemps ici, je me demande ce que nous deviendrons hors la mort par les instruments guerriers...nous voici dans des trous infectes, au point qu'y étant, d'y penser j'ai envie de vomir"
>
> Y a Lou:
>
> "Voyage épatant, on a dormi à la belle étoile, pour le moment nous dormons sous nos toiles de tente, par terre. Tout ça m'a plu extrêmement...Je suis extrêmement content, d'une gaieté folle que ma lettre ne reflète peut-être pas mais qui est réelle. La nuit feu d'artifice extravagant et continuel, du vert, du rouge, du blanc, des chandelles romaines, que sais-je encore. L'air est excellent, malgré les mouches et les cimetières infinis à l'infini...A propos, j'oublie de dire que je ne suis pas fatigué du tout malgré la fatigue...pour l'instant suis épatant. Ai dormi à la pluie la nuit dernière, pas même enrhumé"

Carta que dio lugar a que Lou, que le conocía mejor que nadie y que le juzgaba en su justa medida, se diera cuenta en seguida de que no se trataba en absoluto de que la guerra le gustara, sino simplemente que estaba exaltado porque tenía una nueva novia, un nuevo objeto sexual, y la sexualidad, como veremos, era la mejor manera de exaltarse. Y, como ya he indicado en la introducción, así se lo dice en la carta a la que Guillaume responde el 23 de julio:

> "Moi, flirter! Tu sais bien, petit Lou que je n'aime que toi...mais si tu ne m'écris pas et que la guerre dure comme ça des années, je serai bien obligé de m'enquérir d'une marraine"

Pero si Apollinaire muestra tanta euforia y se muestra tan contento con la guerra, especialmente en las cartas a Lou, y sobre todo a medida que la relación con ella se vuelve menos íntima, es

porque **hay también en sus expresiones una buena dosis de exhibición**; quiere mostrarle que en realidad no le importa que ella le haya dejado, que él es un hombre profundamente alegre y que todo, incluso la guerra, es una fuente de euforia y de entusiasmo para él. Con Madeleine sucede lo contrario, y encontramos las mayores expresiones de exaltación y de euforia en las primeras cartas, cuando todavía quiere impresionarla ("En réalité, je m'amuse beaucoup. Ou plutôt c'est indéfinissable...je n'en sais rien, mais vos lettres me rendent joyeux à l'extrême" - 25 de mayo - "Les nuits sont ici féeriques et l'Algérie l'est aussi" - 10 de junio -. "Vivent Madeleine les anciennes coulèvres, le soleil mon ami, nos canons, la fumée bleue de ma cigarette et le petit cœur bleu qui se refuse à battre à l'unisson du mien"- 20 de junio -), aunque las alterna con declaraciones de enorme tristeza. Pero después, a medida que aumenta su intimidad, desaparecen las expresiones de euforia para dejar paso a una oscilación entre la violencia, la sexualidad y la melancolía, como veremos más adelante... Aunque eso no le impide volver a las declaraciones de alegría de vez en cuando, incluso cuando ya se han comprometido formalmente: "Que de choses intéressantes et belles j'aurai à te raconter après la guerre. Hier on n'a pas eu le temps de manger sérieusement. Seulement du pain et du chocolat pendant le tir. D'ailleurs cette vie me plaît beaucoup" (Carta de 26 de septiembre de 1915).

Y también quiere dar una sensación de euforia y de entusiasmo a todo el mundo, por eso encontramos también expresiones de alegría desmesurada en las cartas dirigidas a otras personas durante la guerra. Así escribe a Louise Faure-Favier el 24 de junio de 1915:

> "Il ne faut point penser à la mort, elle n'est point plus proche maintenant qu'en temps de paix...Il faut rire. Il faut se battre et il faut rire"

A veces la alegría que muestra Guillaume durante la guerra es casi infantil, por ejemplo, cuando habla a Madeleine de que sólo ha podido comer pan y chocolate, pero con frecuencia las expresiones de euforia son tan excesivas y de una alegría tan grotesca que sólo pueden mostrar una tensión profunda subyacente y su angustia.

- Las imágenes de belleza de la guerra

Sin embargo, nada puede impedir a Apollinaire, que es un poeta, el vuelo imaginario por encima de los límites de lo lógico y de lo razonable, nada puede impedirle exaltarse, llenarse de una alegría que no corresponde a la realidad, como ocurre cuando presenta la guerra como un juego prodigioso de fuegos artificiales, cuando busca desesperadamente el aspecto mágico de cualquier acontecimiento, aunque sea mortífero, o cuando provoca el sortilegio y el hechizo que puedan encantar la penosa realidad de cada día. Pero lo que es interesante es que trata de fascinar más a los otros, a su público, que a sí mismo. Así escribe a Sonia Delauny el 1 de agosto de 1915:

> "Ici les spectacles sont merveilleux, surtout la nuit.
> La guerre est une chose charmante"

Y a Madeleine: "le feu d'artifice est beau, trop beau..."(Carta de 26 de septiembre de 1915), o dice a Lou dos días antes: "tu sais, c'est fantastique en ce moment!". Pero quizá lo que más ha sorprendido a sus críticos, que no comprenden cómo la guerra puede parecerle tan fascinante, son los poemas en los que se extasía con el espectáculo maravilloso de la guerra. Entre ellos, *Roses guerrières*, dedicado a Lou y escrito según ella a finales de septiembre de 1915:

> "Fêtes aux lanternes en acier
> Qu'il est charmant cet éclairage!
> Feu d'artifice meurtrier
> Mais on s'amuse avec courage
> ....."

Más tarde adaptará este poema: conservará esencialmente, aunque cambiándolas un poco, las seis primeras estrofas, le dará otro título, *Fête*, y lo publicará en *Calligrammes*, dedicándolo esta vez a André Rouveyre:

> "Feu d'artifice en acier
> Qu'il est charmant cet éclairage
> Artifice d'artificier
> Mêler quelque grâce au courage"

No se puede negar la belleza de estos versos, que con una buena dosis de exhibición, expresan cómo el poeta cambia la realidad mortífera de la guerra en un espectáculo maravilloso mediante la magia de su palabra y de su ritmo. Pero en la última estrofa dice que el aire está lleno de un "terrible alcohol", lo que denota hasta qué punto ve en la guerra una violencia y una droga que al tiempo que le aterran le fascinan:

"L'air est plein d'un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus caressent le mol
Parfum nocturne où tu reposes
Mortification des roses"

En *Merveille de la guerre*, que publica algo más tarde[1], vuelve al mismo tema:

"Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent
pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour
yeux bras et cœurs"

Aunque después, a lo largo del poema cambie el tono, como sucede con *Ah! que la guerre est jolie* y aparezcan imágenes de muerte:

"Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps
et toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que
le temps de mourir"

Porque por mucho que imagine, o que pretenda hacernos creer que en medio de la guerra es la persona más alegre del mundo, o que la guerra es un espectáculo de belleza, nunca podrá calmar su angustia, ya que todos esos vuelos imaginarios no tienen ningún fundamento, ni, sobre todo, especialmente para él, ninguna consecuencia real.

Pero, por encima de todo es un poeta, y para él la capacidad de exaltación es el atributo esencial

[1] La Grande Revue, nº 11, nov. 1917: *Poèmes de guerre et d'amour.*

de un poeta ("Toutou ne peut avoir l'exaltation d'un poète ne l'étant point"), y aunque en la realidad pague las angustias con su vida, sueña con sublimar la tragedia mediante el poder de su palabra y de su poesía y también mediante la exaltación, que en su imaginación le dará la vida en medio de la muerte. Por eso intenta transformar el espectáculo de la guerra en una fantasía prodigiosa que pueda maravillarle a él mismo y, sobre todo, a sus lectores ("Des fusées lumineuses perçant les ténèbres, la fusillade, c'était fantastique"). Y en esos momentos de exaltación, desde su posición de artillero intenta transmitir al mundo el mensaje de que nada es una realidad, ni siquiera la guerra, sino que la belleza y la maravilla está en los ojos de los que pueden verlas, en los ojos de los que como él pueden cambiar la realidad:

> "O Lueurs soudaines des tirs
> Cette beauté que j'imagine
> Faute d'avoir des souvenirs
> Tire de vous son origine" (*Classe 17.* Enviado a Madeleine el 25 de octubre de 1915)

aunque después, una vez desaparecido el espejismo, sólo quede el dolor.

Pero en esos momentos en que no quiere percibir la monstruosidad de la tragedia de una manera lógica, la imaginación le garantiza una evasión, una idea que no tiene contenido real, pero que para él es simbólicamente verdadera, porque con ella intenta escapar de las representaciones de muerte y puede disfrutar de escenas que ve, o pretende ver, de una belleza incomparable. Pero todo ocurre en su imaginación, que actúa entonces como una droga, todo se genera en ella y todo termina en ella. De esta forma la razón se vuelve para el poeta imaginación y la imaginación parece convertirse en su única posibilidad de razonar. Entonces su imaginación se exalta, se vuelve inconsciente, y se evade en imágenes de exaltación absolutamente incoherentes, pero que le dan la impresión de vivir la guerra con alegría e intensidad.

Pero la imaginación de Guillaume es todavía más complicada. Si por una parte parece fuente de vida, fuente de exaltación y de evasión, por otra, como ya he dicho más arriba, desorbita convulsivamente también el peligro y, sobre todo distorsiona el miedo real, que alimenta con sus miedos profundos y con sus vivencias infantiles; entonces surgen las reacciones de regresión infantil y una angustia aún más profunda que la que puede provocar el miedo lógico a la guerra, con lo que el proceso volverá a empezar: él alimenta su propia angustia y después, una vez

agigantada, recurre para calmarla de nuevo a su imaginación, creando imágenes de exaltación excesiva, lo que sólo puede conducir a aumentar aún más la angustia, porque cada vez se hará mayor el contraste entre la imaginación y la realidad. Y de esta manera, su imaginación desorientada se vuelve cada vez más irreal, más morbosa y más incapaz de conectar con la realidad, por lo que interpretará desmesuradamente no sólo los peligros del pasado, sino cada situación del presente y todas las situaciones futuras. Y llegará un momento en que la angustia del poeta no dependerá de ningún peligro ni de ninguna amenaza, sino que se nutrirá a sí misma gracias a una representación imaginaria que recupera de sus complejos y de sus miedos profundos.

Pero ya se habían producido situaciones semejantes mucho antes. El poeta llevaba ya muchos años viviendo con ansiedad, viviendo a partir de sus recuerdos infantiles que le habían aterrorizado hasta tal punto que todos los obstáculos que encontrará en la vida los imaginará, de entrada, como traumatismos insuperables. Y para intentar superarlos sólo le quedará la única arma que conoce: recurrir de nuevo a exaltar su imaginación.

Cuando llega la guerra, la angustia provocará en Guillaume evasiones ilusorias aún más desmesuradas, y al mismo tiempo los momentos más dramáticos de melancolía, con imágenes profundas de descenso, de violencia y de muerte. *La guerra no será la causa de la angustia del poeta, pero*, como ya he dicho, *le dará la oportunidad de exaltarse aún más, tanto de manera ascendente como descendente.* Lo esencial no es lo que sucede a Guillaume durante su vida, sino su manera de reaccionar y de motivar sus reacciones. Y, a través de todo este juego imaginativo, el poeta desorientado se volverá el peor enemigo de sí mismo, porque a fuerza de intentar aturdirse mediante una excesiva agitación y a causa de la lucha y del desgaste que resultará de todo ello, irá desintegrando progresivamente su capacidad de actuación lógica.

- La sexualidad

Para Claude Debon la euforia y la alegría de Apollinaire durante este periodo respondían esencialmente a "un parti pris" y piensa que el poeta las pierde progresivamente a medida que entra en contacto con "les horreurs de la guerre":

> "La gaieté et l'optimisme dont Apollinaire fait souvent preuve sont l'effet de sa volonté et obéissent à un parti pris...Or, seuls les véritables combattants ont été capables d'humour et de distance pendant cette guerre. Il serait particulièrement injuste de leur reprocher cette gaieté qui les aida à survivre. L'histoire d'Apollinaire combattant n'est peut-être d'ailleurs rien d'autre que la perte progressive de cette joie et du simple goût de vivre... Pendant la première période de la guerre, où il ne connaît pas le combat, Apollinaire fait donc son apprentissage de soldat. Sa gaieté s'affirme déjà comme une victoire sur lui-même et sur les difficultés qu'il rencontre. Son engagement, la période des classes le font rentrer dans le rang, dont il cherche aussitôt à s'évader. Il va conserver encore quelques mois une partie de cette bonne humeur, pour la simple raison qu'il ne connaîtra pas encore d'un certain temps la réalité des combats. C'est pourquoi il convient de distinguer soigneusement les périodes de la guerre et les lieux qui vont correspondre à une escalade des horreurs de la guerre... Dans ses dernières lettres, il ne trouve plus la guerre "amusante", même si ce mot, dès le début, marquait un parti pris, et bien qu'il soit encore capable d'en noter les détails pittoresques" *(Apollinaire après Alcools*. Lettres Modernes. Paris 1981.Págs.81,82, 92,93 y 104)

Claude Bedon, como vemos, dice que los horrores de la guerra terminarán con su euforia, con su alegría y con su "goût de vivre", que se va deteriorando progresivamente a medida que la guerra se vuelve más terrible y según se encuentre en un lugar o en otro, en la artillería o más tarde en la penosa infantería. Es indudable que el paso a la infantería, a la vida descarnada e insoportable de las trincheras tuvo que influir en el poeta, pero el efecto esencial será el deseo de exaltarse aún más y más desesperadamente con la sexualidad para aferrarse con violencia a la vida, para no perder, precisamente, la alegría y las pulsiones de vivir. Y sí, en efecto, las declaraciones de euforia desaparecen de sus cartas a partir del momento en que encuentra en la sexualidad con Madeleine una fuente de exaltación, una droga aún más fuerte que pueda servirle mejor de plataforma para escapar a las pulsiones de muerte. A partir del 24 de noviembre de 1915, cuando ya en la infantería está viviendo los momentos más duros de la guerra, cuando en las cartas a Madeleine se suceden las imágenes de horror:

> "Songe à quel point dans la vie des tranchées on est privé de tout ce qui vous retient à l'univers, on n'est qu'une poitrine qui s'offre à l'ennemi. Comme un rempart de chair vivante...Je sens vivement maintenant toute l'horreur de cette guerre secrète sans stratégie mais dont les stratagèmes sont épouvantables et atroces"(Carta a Madeleine de 2 de diciembre de 1915)

no ha perdido todavía su buen humor:

> "L'esprit est très différent et je goûte beaucoup cet esprit des officiers d'infanterie beaucoup plus crâne" (Carta a Madeleine de 24 de noviembre)

> "Mon sergent Jean-Marie est un grognard de première classe...Mais quel type amusant! (Carta a Madeleine de 2 de diciembre de 1915)

hace toda clase de proyectos para la organización de su regimiento y se regocija con la buena comida:

> "La viande que nous avons de l'ordinaire est exquise; jamais je n'ai mangé de si bonne" (Carta a Madeleine de 2 de diciembre)

y tiene la certeza, y esa es su mejor garantía, de que no le va a ocurrir nada grave:

> "Je ne crois pas qu'il m'arrive d'accident grave ni toi non plus tu ne crois pas" (Carta de 9 de diciembre de 1915)

porque encuentra una inmensa fuente de consuelo en el amor que le da Madeleine:

> "Je t'adore mon amour, et ton amour me console de tout" (Carta a Madeleine de 4 de diciembre)
> "Amour je t'adore, mais ce qu'il y a de curieux c'est que depuis tes deux lettres tout me devient bien dans cette vie. C'est extraordinaire comme tu m'as transfiguré cette pénible chose."(Carta de 5 de diciembre).

Y sobre todo porque consigue una exaltación extraordinaria con la sexualidad que Madeleine le inspira. Cuando la guerra se vuelve terrorífica, cuando las condiciones de vida parecen insoportables, Guillaume se exalta y encuentra una vida nueva, más ardiente, más exuberante, en el erotismo desenfrenado ("ta chère sexualité me console de tout, c'est le seul remède à l'ennui"). No dice, como en otros momentos, que la guerra es una fiesta maravillosa, o que le parece "rigolote", pero sí que gracias al amor de Madeleine "tout dans cette vie me devient bien", y todas las cartas de este periodo terrible tienen, junto a imágenes de horror y de muerte, otras de sexualidad excesiva, aunque no nos podemos dar bien cuenta de todo su alcance porque en todas ellas Madeleine ha eliminado para la publicación muchos pasajes que consideraba aún *más osados que los que podemos leer.*

La vinculación entre la guerra y la sexualidad no es nada nuevo. En todas las guerras los seres humanos tienen tendencia a aferrarse a la sexualidad con el fin de superar la angustia que

produce la proximidad de la muerte; porque la angustia de la muerte tiene un doble efecto: por una parte causa terror, pero al mismo tiempo, como reacción, favorece la excitación erótica. Bataille dice muy acertadamente a este propósito:

> "L'association de la violence de la mort et de la violence sexuelle a ce double sens. D'un côté, la convulsion de la chair est d'autant plus précipité qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre la défaillance, à la condition qu'elle en laisse le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde" (*L'Erotisme*. pág. 116).

Pero lo que es propio de Apollinaire es llegar también en la sexualidad al paroxismo y contaminarla con fantasías de extraordinaria violencia; lo que es propio de Apollinaire es que basa sus relaciones amorosas en la exaltación y no en el amor equilibrado y coherente... A partir de su llegada a la infantería, cuando ve la muerte más cerca que nunca, las cartas y los poemas adquieren un contenido sexual cada vez mayor. El 26 de noviembre, cuando acaba de pasar a la infantería, escribe a Madeleine:

> "Je t'adore comme ça, ta chair bien à moi et que je puisse cruellement éveiller en toi une formidable volupté. Oui, amour nous la regarderons ma belle panthère pour la bien connaître...J'adore la jolie scène des fumées que ta nudité divine vaincra devant moi..."

Y el 2 de diciembre:

> "J'ai pensé aujourd'hui avec une folle ardeur à ta bouche et à ta poitrine exquisement belle...Ma bouche effleure tout ton corps et je broute l'adorable gazon que tu sais"

El 4 de diciembre hace con ella el amor por carta de manera enloquecida:

> "Oui, je sens tes caresses, je sens contre moi le corps souple de ma Madeleine, je te serre contre moi, nous ne faisons qu'un, je sens ta douce chaleur qui me pénètre et la douceur de tes membres qui s'enroulent aux miens et l'odeur de ton corps qui m'enivre...J'adore tes reins qui se cambrent, ton ventre, tes seins tendus vers mon baiser. Je te prends mon amour avec une violence surhumaine..."

En la carta de 6 de diciembre, Madeleine tiene que eliminar para la publicación cuatro pasajes que considera excesivos... pero sin embargo conserva en su integridad *Le...Poème secret* que

Guillaume le envía el 7 de diciembre, en el que para escapar a la violencia de la guerra recurre a imágenes de sexualidad también muy violenta:

".....Il y a le chant des amours de jadis
Le bruit des baisers éperdus des amants illustres
Les cris d'amour des mortelles violées par les dieux
Les virilités des héros fabuleux érigés comme des cierges
vont et viennent comme une rumeur obscène
Il y a aussi les cris de folie des bacchantes folles d'amour
pour avoir mangé l'hippomane secrété par la vulve des
juments en chaleur
Les cris d'amour des félins dans les jongles
La rumeur sourde des sèves montant dans les plantes
tropicales
Le fracas des marées
La tonnerre des artilleries où la forme obscène des canons
accomplit le terrible amour des peuples
Les vagues de la mer où naît la vie et la beauté..."

A propósito de este poema dice R. Jean:

> "Il est tout surpris et béatement admiratif de voir à quel point la guerre ressemble à l'amour...*Le...poème secret* adressé à Madeleine le 7 décembre de 1915 et le *Chant d'amour* de *Calligrammes*...sont les sommets de cette inspiration érotico-guerrière où l'empoignade des hommes apparaît comme un formidable rut et le feu de salve de l'artillerie comme une festivité phallique permanente. On conçoit qu'Apollinaire artilleur et canonnier, se soit senti à l'aise au combat... La guerre est une mêlée, un assaut, un corps à corps furieux où tout prend valeur et proportion de symbole érotique: "la forme obscène de canons", les pièces contre les avions érigées "comme les virilités des héros fabuleux"; les obus comparables à des "seins durs", la tranchée "un corps creux et blanc" qui est comme un sexe de femme qu'il faut pénétrer...Dans la guerre l'on ressent un concert païen, un délire ancestral où les dieux de l'amour et ceux de la guerre font bon ménage" (*Lectures du désir*. Pág 119)

El *Chant d'amour* es una adaptación muy similar de este poema que fue publicada en *Nord-Sud* en 1917. Pero las últimas imágenes que R. Jean comenta y que corresponden a *La Tranchée,* ese "corps creux et blanc", son imágenes de muerte, que Apollinaire presenta bajo la apariencia de una mujer perversa, un cebo sexual que sólo puede llevar a la muerte.[1]

[1] Ver mis comentarios a este poema en el capítulo V, pág. 647.

Pero sí, es cierto, en Apollinaire, como en muchas otras personas, "dans la guerre les dieux de l'amour et ceux de la guerre font bon ménage" [1]. Pero no porque se haya sentido a gusto durante el combate, no porque le guste la guerra, ya hemos visto las escenas de horror que describe, sino porque la sexualidad, como él mismo nos dice, es el único medio de que dispone en esos momentos para aferrarse a la vida.

Por eso hay una alternancia de imágenes de muerte y de sexualidad en todos los poemas que envía a Madeleine a medida que la guerra se hace más penosa y más cruenta, a medida que aumenta el peligro de muerte y que la sexualidad, en consecuencia, se exalta. [2] Vemos un ejemplo en el poema *Plainte*, enviado a Madeleine el 8 de octubre de 1915, en el que en la primera parte Apollinaire nos describe toda una serie de sensaciones de caída:

> "Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide"
> On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
> Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher

y después poco a poco, y en el mismo poema, nos dice cómo intenta salir de estas imágenes melancólicas:

> "Je me console de la solitude et de toutes
> les *horreurs*
> En imaginant ta nudité"

No son tanto los horrores de la guerra, como afirma Claude Debon, los que acaban con la alegría de vivir de Guillaume, sino él mismo con su angustia, con sus profundos miedos, con los que se aterroriza, y con las reacciones desmesuradas que escoge para combatirlos. El exceso en todas sus manifestaciones, tanto hacia arriba como después hacia abajo, y sus fantasmas imaginarios le conducirán a la destrucción.

---

[1] Así dice en el poema dedicado a Lou el 7 de febrero de 1915:

> "Les canons membres génitaux
> engrossent l'amoureuse terre.
> Le temps est aux instants brutaux
> Pareille à l'amour est la guerre"

[2] Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, págs. 614 y ss.

Y de la misma manera que él y sus amigos terminaban "verts et ravagés" tras una noche fumando opio, le veremos desmoronado tras haber visitado a Madeleine en Orán. Madeleine no existía tal como él la había inventado a su medida para exaltarse, y la sexualidad que le inspiraba era sólo fruto de su imaginación; y esa exaltación excesiva que él mismo creaba, sólo podía darle, igual que la droga, una euforia artificial que, por ser excesiva a irreal, tenía necesariamente que provocar una caída aún más profunda que la que había previamente imaginado y que le haría después mucho más desgraciado. Apollinaire buscaba la vida en medio de la muerte, sólo que no se daba cuenta de que cómo el zángano no moriría por la acción de un enemigo, sino por la mortal fogosidad que le arrojaba hacia la reina...

Como dice Benno Rosenberg :

> "Plus la pulsion de vie se dépense défensivement pour s'opposer à la déconstruction et la régression issues de la pulsion de mort, moins elle est capable de construction, de synthèse et d'innovation...Le paradoxe est que plus la pulsion de vie se dépense défensivement dans un effort d'auto-conservation, plus diminue ou s'épuise sa capacité d'alimenter un mouvement progressif-expansif qui seul peut conserver, à long terme la vie". (*Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie*. Presses Universitaires de France. Paris 1991, Pág. 148)

De todas formas, ninguno de sus críticos ha comprendido la actitud de Apollinaire ante la guerra tan bien como Lou. Sólo ella se dio cuenta de que si en algunos momentos estaba tan eufórico y decía que la guerra era fantástica y que le divertía mucho era porque quería dar esa imagen de exhibición, la misma con la que había imaginado a Mony, y, sobre todo, porque estaba exaltado con la sexualidad que le inspiraba una nueva novia. Por eso, cuando Lou ya no responde a sus requerimientos sexuales busca desesperadamente una sustituta en Madeleine. Y cuando Madeleine deja de ser un objeto sexual que pueda exaltarle se produce la caída de Guillaume, y se produce con la misma intensidad que antes llegó a la exaltación y a la euforia. No volveremos a verle nunca más ni eufórico ni exaltado. Y ni siquiera violento. Tras visitar a Madeleine en Orán la guerra seguía siendo la misma, pero se había terminado la euforia, la exaltación e incluso la alegría de vivir. Como dice R. Jean, se había producido "la sortie de l'ordre du désir". Entonces, sólo entonces, independientemente de los horrores de la guerra, Guillaume pierde la capacidad de exaltación y con ella las pulsiones de vida y la alegría de vivir y ya todo le predispondrá a la herida...e incluso a la muerte.

El sadismo y el masoquismo

- Las reacciones de sadismo y de violencia [1]

La violencia de Guillaume es proverbial, sobre todo, como ya hemos visto en el primer capítulo, con sus personajes, con sus personajes indefensos, y en la vida real con las mujeres a las que desea o con las que mantiene una relación amorosa. Y cuando llega la guerra no podía ser menos. La guerra suscita en él una profunda angustia que ahuyenta como puede, con la euforia, con la sexualidad o con cualquier otra forma de exaltación. Pero no sólo eso; la misma guerra con su violencia le produce también una excitación (l'air est plein d'un terrible alcohol") que estimula sus fantasías sadomasoquistas y sus reacciones de exceso. La violencia de la guerra generaba en Guillaume una tensión angustiosa que hacía que la sexualidad a la que recurrió para contrarrestarla fuera más excitante.

Durante la guerra, Guillaume contamina todo, y sobre todo la sexualidad, de sadismo y de violencia, porque con la guerra se desencadena la violencia:

> "Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par
> moments
> Nuit des hommes seulement
> Nuit du 24 septembre 1915
> Demain l'assaut"
> .....
> (*Désir*. Enviado a Madeleine el 6 de octubre de 1915)

Es indudable que la proximidad de la muerte aterrorizaba a Guillaume, pero al mismo tiempo, como las mujeres perversas que suponían una amenaza para su vida, le resultaba excitante.

Durante la guerra la sexualidad y la violencia están más unidas que nunca en la imaginación de Apollinaire. Así sucede con Lou en los primeros momentos de la relación, cuando piensa que le pertenece, que es suya, y entonces llega en su agresividad a la desmesura e intenta conseguir una

[1] Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo III y en el capítulo V, pág. 560.

satisfacción sexual mediante su dominación total, su humillación y los malos tratos que le inflige, al menos de manera imaginaria:

> "J'ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t'aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t'aurais fouaillée pendant que ta bouche m'aurait bu et si je ne t'avais jugée suffisamment humiliée je t'aurais piétinée. J'aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour à tour sous les clous de mes souliers d'artilleur. Et meurtrie je t'aurais empalée".(Carta de 11 de enero de 1915)

Y sin embargo, nada es nuevo, puesto que ya hemos visto en su imaginación escenas semejantes, y aún mucho más violentas y crueles en *Les Onze Mille Verges* y en *Giovanni Moroni*, entre otras muchas. Y también en la vida real ya había sido dominante y excesivamente violento en sus anteriores relaciones. En su primera aventura con Annie Playden confunde sexualidad, deseo y violencia. M. Adéma nos cuenta como fue aquella primera relación:

> "Tour à tour suppliant et menaçant, il l'attire à la fois par sa fougue, cette violence possessive qui sera toujours la sienne"

Y Pascal Pia nos dice también que "Apollinaire l'avait trop vite effarouchée par sa fouge".

La violencia le posee de tal manera que no puede escapar de ella y la instala en todas sus relaciones. Pero es consciente de que algo no funciona bien en él, de que sus relaciones no son normales, y aunque no sabe comportarse de otra manera, piensa, como en Praga, que está loco. Hace sufrir a las mujeres, a las que trata como víctimas, pero él es una víctima a su vez, y siempre, al final, el que más sufre. Así se lo dice a Madeleine a propósito de su relación con Annie:

> "J'en souffris beaucoup, temoin ce poème où je me croyais mal aimé, tandis que c'était moi qui aimais mal" (Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915)

M. J. Durry nos cuenta con detalle cómo fueron algunos episodios de aquellos amores:

> "L'expérience la plus bouleversante pour la jeune anglaise fut la demande de mariage. Apollinaire avait choisi l'endroit le plus romantique des Sept-Montagnes, le sommet de Drachenfels, où Siegfried, le héros des Nibelungen, aurait tué un dragon, et c'est là qu'il fit des offres séduisantes, un titre de noblesse, une fortune inestimable; mais la

> jeune fille de Clapham refusa; Apollinaire alors indiqua froidement la falaise à leurs pieds, et lui fit comprendre qu'il pourrait facilement expliquer "l'accident" quand on aurait trouvé le cadavre. Prise de terreur elle accepta, mais aussitôt revenue au bas de la montagne, rétracta sa parole...A Munich, où ils se trouvaient au mois d'avril avec la famille Milhau, Apollinaire fit preuve des mêmes sentiments forcenés, tantôt...secouant brutalement les épaules d'Annie jusqu'à la faire pleurer, tantôt lui envoya dans sa chambre d'hôtel un énorme bouquet de fleurs avec des compliments empressés...On m'a raconté qu'un jour, rentrant dans sa chambre, y trouvant Apollinaire qui s'y était caché, dans une armoire, elle s'empara d'un vase dont elle le menaça en disant: "sortez ou j'appelle" (*Alcools*. Vol. II. Pág. 26)

M. J. Durry nos relata también un testimonio muy interesante de la propia Annie en una de las cartas que ésta escribió a un ciudadano belga, Robert Goffin, "détective fervent" que le siguió la pista hasta dar con ella en California:

> "Il avait raison de me dire que je ne comprenais pas un aussi étrange poète. J'étais trop jeune et trop innocente, parfois ***il me faisait peur.***
> Il avait 20 ans quand je l'ai connu; il était follement amoureux et j'étais une petite stupide qui ne pouvais me laisser aller à l'aimer en raison surtout de mon éducation puritaine et aussi parce que la comtesse de Milhau m'avait tant farci la tête d'histoires sur les hommes en général que je ne pouvais avoir ni confiance ni foi en Guillaume. A certains moments, ***il était impétueux et forcené jusqu'à la cruauté***, mais pouvant être très attentif et aimant. Il était exclusif de ma compagnie et jaloux comme un malade." (Subrayado por mí).

Más tarde, M. Breunig se trasladó a América con el fin de obtener de ella declaraciones más precisas, lo que consiguió en una entrevista que tuvieron en Nueva York. M. Breunig nos cuenta de esta manera las impresiones de Annie:

> "A mesure que sa passion s'approfondit un côté plus sombre, plus farouche ressort, et la résistance froide de l'Anglaise provoque des accès de jalousie et des actes d'une ***cruauté si excessive***, que parfois la jeune fille craignait pour sa vie. Miss Playden se rappelle surtout deux incidents qui révèlent cette évolution. En tant que gouvernante elle connut l'instituteur de Bennerscheid, jeune homme "comme il faut" quoiqu'assez apathique, et se trouva peu à peu attirée par lui. Dès qu'Apollinaire apprit cette amitié il se mit dans une rage folle et défendit absolument qu'elle revît l'Allemand, en la menaçant de toutes sortes de punitions si elle lui désobéissait."(*Apollinaire et Annie Playden*. Mercure de France, Abril 1952). (Subrayado por mí).

Estas reacciones de dominación, de amenazas, de posesión, violentas unos momentos, solícitas otras, son típicas del poeta. Guillaume siempre volvía a sus viejos modelos, a las mismas imágenes violentas y obsesivas y se comportaba de la misma manera con las mujeres. Todas

sus relaciones, ya lo veremos al estudiar la correspondencia con Madeleine y con Lou, se caracterizan por las contradicciones: violencia y dulzura, posesión y generosidad...aunque con Lou llegan a oscilar peligrosamente del sadismo a la humillación en el masoquismo. La contradicción le es típica. Así lo vemos, entre otras muchas ocasiones, en la carta que escribe a Madeleine cuando ésta acaba de confesarle su amor:

> "Vous avez de votre esclavage une idée qui doit être la mienne mais non la vôtre...cependant chaque fois qu'à l'abord nos goûts différeront je vous aviserai bien que d'avance j'adopte les vôtres..." (Carta de 5 de agosto de 1915).

También, según el momento, ve a Lou diabólica, asesina o perversa: "Ton esprit est sans égal, il est électrique et diabolique, il est capable de tuer ce qu'il atteint, il est précis et s'aiguise en pénétrant", o llena de dulzura: "Tu me calmes, tu es douce, douce et moi je me sens doux et merveilleusement tendre".

La violencia aparece en Apollinaire esencialmente en el momento en que aparece el deseo. Es el deseo el que le sitúa en una estructura de descontrol, de ausencia de códigos. Se vuelve entonces bestial y primitivo, y reproduce sin darse cuenta la relación de dominación, de posesión y de abuso que tenía con su madre, en la que sin duda tampoco faltaba el deseo. Pero la guerra exacerba aún más las cosas, por eso llega con Lou a una situación de excesiva violencia, de excesivo sadismo, aunque sea esencialmente imaginaria. Pero no será violento con sus amigos, porque las relaciones se desarrollan en otro registro, ni siquiera con las mujeres con las que no tenía ninguna relación sexual, como su madrina de guerra Yves-le-Blanc, que tuvo cuidado de permanecer siempre en el papel de amiga, a pesar de las solicitaciones de Guillaume. Y cuando se acaba el deseo por Madeleine, como ya he dicho, acaba también toda la violencia hacia ella.

Marie Laurencin, a la que siempre quiso y admiró mucho ("mon amie de tant longtemps et célèbre aujourd'hui entre toutes les femmes et dans le monde entier...imposa en partie la mode de ces derniers ans et...était arrivée à imposer son type de femme à tout Paris et de là au monde entier". Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915) tampoco escapó a su violencia. Como dice M. Adéma "il lui faisait des scènes violentes devant leurs amis communs, gênés de ces

algarades." Max Jacob [1] cuenta que vio llorar a Marie Laurencin "sur le bord du trottoir, les pieds dans le ruisseau. Apollinaire, quand il lui proposa mariage fut reçu par ces mots: Tu as trop mauvais caractère! C'était beaucoup à dire en peu de mots".

M. J. Durry precisa aún más lo que fue la situación con Marie Laurencin:

> "Leurs amis m'ont décrit leurs querelles épiques. Un soir où il n'était pas content de la façon dont sa compagne avait préparé le dîner, Apollinaire gifle Marie. Larmes, cris, puis les batailleurs disparaissent dans la pièce voisine laissant leurs convives en plan et reviennent rasserénés" (*Alcools*. Vol. I. Pág. 26)

Apollinaire sólo sabia relacionarse con las mujeres en la violencia, en la dominación o en la humillación. Un sadismo y un masoquismo que tuvieron su origen en los problemas que vivió en su primera infancia. Los conflictos, las tensiones y los castigos a los que le sometió la crueldad de su madre tuvieron repercusiones nefastas en su sexualidad. Además, algo se detuvo en alguna de las fases de su niñez, por lo que en cierto sentido su sexualidad quedó sin evolucionar. Por eso, en sus reacciones primarias y en sus fantasías sexuales se mantiene en muchos aspectos en una fase sexual pregenital, porque muchas formas de su sexualidad no se desarrollaron, no maduraron y permanecieron para siempre infantiles y vinculadas al sufrimiento. En la base de su sadismo y de su masoquismo hay pues, sobre todo, gran agresividad por los malos tratos injustamente recibidos, un odio contra su madre que lo humilló profundamente. Pero la fijación en aquellos momentos fue tal que, con el fin de excitarse sexualmente, vuelve morbosamente durante su edad adulta, en su sadismo o en su masoquismo, a aquellas situaciones que le dolieron.

Así, y sin poderlo evitar, repetirá el único modelo que conocía y, de la misma manera que su madre proyectó su agresividad sobre él, sin duda sobre una base de excitación sexual, él la proyectará sobre las mujeres que le inspiran deseo y desde el momento en que las considera suyas.

En definitiva, tratará a las mujeres como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiera impedido. El origen, tanto de su sadismo como de su masoquismo, estará, pues, en el deseo de

[1] Lettre à J. Doucet, 31.3.17. Correspondencia de Max Jacob, Vol. I. Págs. 149-150

liberación de las tendencias agresivas contra su madre haciendo a otros o a sí mismo, lo que le hubiera gustado hacer a su madre si hubiera podido y repitiendo, en otras ocasiones, con las mujeres o consigo mismo, la actitud de sumisión que tuvo con ella durante la infancia.

Ya hemos visto historias espeluznantes de sadismo y de masoquismo en muchos de sus libros, y sobre todo en *Les Onze Mille Verges*, del que el propio Apollinaire dice en el catálogo de presentación: "sadiques ou masochistes, les personnages de *Les Onze Mille Verges* appartiennent désormais à la littérature"; pero cuando llega la guerra ambas actitudes alcanzan también la desmesura. Su imaginación, que entonces se pervierte y se vuelve morbosa, pergeña acciones que satisfacen sus deseos de satisfacciones ilusorias, desprovistas de toda referencia real y realizable. Gracias a la guerra, gracias a la caída de los interdictos se cree liberado de toda restricción limitativa y en su imaginación y con la palabra abusa de lo que cree una vez más su omnipotencia. Y cuando su imaginación ha llegado a semejantes situaciones confunde lo real y lo imaginario y vuelve a forjar nuevos deseos cada vez más violentos e impacientes. Y entonces confunde todo, el amor por Lou que degrada con deseos perversos, contradictorios e irrealizables, y su deseo de espiritualidad que le hace oscilar desde la perversión a las alturas, o viceversa.

Y su imaginación violentada, descontrolada o empavorecida, no tendrá ya nada que ver con la razón, como sucede cuando se lanza desenfrenado a la exaltación o a la euforia, y entonces comienza, como hemos visto en la carta dirigida a Lou que he citado más arriba y en otras muchas ("Tu mérites plus de sévérité que je n'en ai encore eu. Prends garde, Lou, prends garde, ne me rends méchant en faisant des bêtises...". Carta de 16 de enero de 1915), un ataque descontrolado y sin ningún fundamento real. ***Pero es un ataque,*** como ya veremos a través de las cartas y de la reacción de Lou (a la que pide continuamente, dado su falta de interés, que lea sus cartas enteras), ***que más que un signo de fuerza muestra su profunda debilidad. Es la rabia de la impotencia, algo que no tiene nada que ver con la fuerza moral de una persona.*** Y, lógicamente, ese ataque y esa desmesura acabarán volviéndose contra él.

En medio de la exaltación, en medio de la transgresión poética vuelve entonces a aparecer la bestia. La violencia se desencadena y deja aparecer un Apollinaire enloquecido. La guerra entonces sirve para exaltar aún más su violencia natural. Cuando llega la guerra el miedo

desencadena en Guillaume el deseo, la sexualidad y aún más violencia, todo lo que ya había imaginado respecto a Mony en *Les Onze Mille Verges*. Los interdictos caen, la excitación está en el ambiente, y el poeta se considera justificado para poder abandonarse a la sexualidad violenta que siempre había imaginado y que se había forjado desde sus primeras relaciones.

Con Lou, ya lo hemos visto, y lo veremos con mayor detalle al estudiar la correspondencia, adopta en primer lugar una actitud de sadismo y de dominación, y resurgen sus fantasías más profundas: la flagelación, la sodomización, el empalamiento...algo similar a lo que imaginó previamente en *Les Onze Mille Verges* y que, en gran parte, también en las cartas permaneció en un nivel imaginario. Es una actitud que con frecuencia suena a falso, ya que siempre fue un juguete en manos de Lou. En efecto, el masoquismo respecto a Lou coexistió desde el primer momento con las actitudes de mayor sadismo, hasta que al final fue la única manera de relacionarse con ella.

En lo que se refiere al sadismo, las reacciones de ataque y de violencia son tan variadas y tan sorprendentes que tendré que estudiarlas con mucho más detalle en los siguientes capítulos dedicados a las cartas a Lou y a Madeleine. Pero valga ahora simplemente, como una idea general, que en esos momentos, y, sobre todo en las cartas a Lou, vuelven a surgir las regresiones infantiles y todos los fantasmas que permanecían subyacentes en la imaginación de Guillaume, nunca muertos, sino sólo a la espera del momento adecuado para manifestarse.

Con Madeleine las reacciones de violencia se centran de manera histriónica en la dominación y de nuevo en la omnipotencia. Sin excluir en la fase posterior de la correspondencia, como hemos visto, una sexualidad excesiva y violenta. Pero, en un primer momento, excitado por su ingenuidad y por su inocencia intenta llegar con ella a una imposición tan sádica que evoca la que su madre pudo haber tenido con él, pero que entre adultos resulta chocante y ridícula. Dominación que pretendía ser total y llena también de connotaciones sexuales, lo que no es sorprendente, ya que con este tipo de actitudes lo que desea, ante todo, es excitarse:

> "Je suis vous le savez autoritaire et je veux que tout venant de moi vous soit volupté. Je vous veux à moi complètement car je suis votre maître, ma chérie et votre maître de toute façon. Je veux donc que vous m'obéissiez en tout, que pour moi vous oubliez tout, qu'à ma volonté il n'y ait ni bonne éducation ni rien qui tienne et que vous soyez toujours ma petite esclave docile." (Carta de 18 de julio de 1915)

Pero con Madeleine la cuestión se plantea de manera diferente a las otras mujeres. A la tensión de la guerra se añaden el despecho y la rabia que producen en Guillaume el abandono y la indiferencia de su adorada Lou. La relación con Madeleine nace, pues, contaminada de una rabia con la que ella no tiene nada que ver, ya que desde que comienza la correspondencia el poeta está lleno de tensiones negativas y su energía descontrolada y cargada de deseos contradictorios necesita una descarga. En esas condiciones, y atormentado por la violencia de la guerra, la energía no puede ser constructiva, sino que moviliza su fuerza destructiva, por eso le vemos a través de las cartas en un estado de excitación, en una situación de irritabilidad que paga a la menor ocasión con Madeleine, que no comprende muy bien quien es su novio y que achaca su dominación excesiva y su sexualidad desmesurada a su condición de poeta. Y Madeleine no es como Lou, sino que le toma en serio, por eso sufre enormemente con todas las agresiones y contradicciones de Guillaume. El se justifica a sí mismo comprometiéndose con ella, pidiéndola a su madre en matrimonio, y, entonces, desde esa posición que acalla su conciencia, se lanza a la desmesura sexual y a la violencia. Autoritario, seco y con frecuencia cruel, sobre todo a partir del momento en que Madeleine le confiesa su amor, adopta con gusto el modelo de su madre y de cordero expiatorio que era con Lou se convierte en cierto sentido en el verdugo de Madeleine. Aunque continuamente cae en contradicciones y le muestra también sus debilidades y sus angustias de muerte, o le pide protección... pero, al menos en la primera parte de la correspondencia, se erige en un "maître" que goza de todas las prerrogativas. En la imaginación de Guillaume Madeleine será una víctima inocente y sagrada cuya sangre será derramada; una víctima a la que transfiere su violencia y sus miedos. Pero, al final siempre será el perdedor, porque tarde o temprano proyectará su terrible violencia contra sí mismo.

- Las reacciones masoquistas[1]

Ya lo hemos visto: tanto el masoquismo como el sadismo tienen su origen en los problemas que Guillaume vivió en su primera infancia, en los malos tratos recibidos. Y cuando en la edad

[1] Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo IV.

adulta cae en un marasmo masoquista se castiga, se humilla y se hace sufrir de manera regresiva para repetir las situaciones infantiles que, aunque le dolieron, le excitaron enormemente.

Cuando llega la guerra, la excitación tiene una importancia extraordinaria para Guillaume, ya que así trata de superar la angustia. Y cuando no la consigue con una sexualidad violenta, como ocurre cuando Lou ya no le da pie para ello y aún no ha alcanzado la plenitud con Madeleine, recurre a una excitación negativa, tan irracional como el sadismo, humillándose ante Lou o su amante. Pero de todas formas, probablemente porque de alguna manera Lou le recordaba a su madre, desde el comienzo de la correspondencia se somete lamentablemente a ella, se convierte en su objeto y alterna las reacciones de sadismo con las de masoquismo, hasta que, al final, como ya he dicho, sólo quedarán estas últimas.

Ya, desde las primeras cartas vemos abundantes muestras de sometimiento:

> "Jusqu'ici même quand je croyais aimer je retenais beaucoup de moi-même et même quand j'ai cru souffrir je souhaitais avant tout la prompte fin de ma peine, au lieu qu'aujourd'hui je demande à ce qu'elle dure autant que la vie et c'est en foi de quoi je baise vos mains adorées. Votre serviteur à vie" (Carta de 3 de octubre de 1914)

Y el 29 de marzo, cuando Lou no quiere ir a visitarle a Nîmes porque sólo le interesa su amante Toutou, Guillaume le escribe:

> "Quoi que tu fasses je t'aimerai à la folie"

Como reaccionaba con su madre.

Y así continuará a partir de ese momento. A pesar de que la vida en el frente es muy penosa, y a pesar de que a ella sólo le interesa su amante Toutou, Guillaume se las arreglará para privarse de la comida o de cualquier cosa con tal de mandarle todo el dinero posible. Le deja su apartamento de París, aunque ella lo utilice para dar fiestas para otros hombres, aunque corra el riesgo de que lo pongan en la calle, como veremos en la correspondencia. Coloca sus perros en casa de su madre y sólo piensa en hacer cualquier tipo de sacrificios por ella, como escribe el 8 de abril de 1915, una vez que sabe definitivamente que ella no vendrá nunca a Nîmes a visitarle:

"Lou, quels sacrifices faut-il encore faire pour que tu aies pour moi des sentiments qui soient pas tout à fait, mais presque ceux que tu as pour Toutou?"

Se recrea en el dolor y en la humillación por ella, pero además la necesitaba para excitarse, para no caer en la depresión, por lo que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para conservarla.

Guillaume hubiera hecho cualquier cosa por Lou, ya que ella era la más delirante droga que había conseguido para sobrevivir en tiempo de guerra; por eso se humillaba a ella aún más de lo necesario; aunque, naturalmente, como es típico en los masoquistas, también la agredía y la provocaba para intentar conseguir un poco de su atrención, aunque fuera negativa, y para liberar la rabia. Porque en estados de resignación, que siempre es a la vez sumisa y rebelde, el contraste angustioso, en vez de desaparecer subsiste bajo la forma de rencores y de rabias. Así, en ocasiones las cartas provocativas son impresionantes...aunque en la siguiente carta caiga en una humillación todavía más baja. En agosto de 1915 se compromete con Madeleine y empieza a dirigirle cartas de exaltada sexualidad, pero no por eso deja de escribir a Toutou y deja de reconocer que es mucho mejor que él... pero ya veremos todo esto al estudiar la correspondencia.

De cualquier forma, nada es nuevo en la correspondencia de Guillaume durante la guerra. Las fantasías masoquistas ya estaban también presentes en muchos escritos anteriores y habían llegado al apogeo en *Les Onze Mille Verges*, como ya veremos también más adelante. En las cartas a Lou sólo se trataba de hacerlas reales.

En lo que se refiere a Madeleine, aparte de sus ofrecimientos de derramar su sangre por su común amor en el periodo de mayor exaltación, es decir inmediatamente antes de ir a Orán, no se puede observar en las cartas ninguna manifestación masoquista de este tipo. Aunque, por supuesto, para excitarse, como ya he dicho en el primer capítulo, recurra también a imágenes masoquistas y la imagine pantera, culebra o reina cruel...

Las reacciones de depresión y de descenso

Las imágenes de caída y de muerte[1]

La correspondencia con Madeleine y con Lou es la historia de la inquietud vital de Apollinaire por escapar a la angustia, por superar su insatisfacción a causa del ambiente hostil en el que vive. Pero de la misma manera que la angustia puede, en un proceso evolutivo, dar lugar a la exaltación, de cualquier manera que sea, puede convertirse también en otras ocasiones en un fenómeno patológico e involutivo, sobre todo cuando en los momentos de angustia profunda la imaginación da a las circunstancias una valoración falsa. Y esto es lo que sucede con frecuencia en Apollinaire, que convierte el miedo que puede provocar un acontecimiento concreto en una angustia profunda y aterradora mediante las imágenes de horror que recupera de su psiquismo, de su desorientación afectiva, y que arrastra sin poder liberarse de ellas a través de toda su vida. Pero la verdadera causa de sus angustias no está tanto en los sufrimientos de su infancia como en el hecho de que su razonamiento, en vez de ser maduro y lógico, permanece infantil, por lo que las regresiones infantiles son tan frecuentes y deforman el miedo de un momento en un obstáculo insuperable, desmesurado a los ojos del niño que aún vive en él.

En las cartas a Madeleine, sobre todo a partir del momento en que se comprometen y decae la correspondencia con Lou, vemos como el poeta oscila entre imágenes excesivas de caída, de terror y de muerte, que esencialmente él mismo crea o deforma con sus fantasmas, y otras, también excesivas, de sexualidad, con las que intenta compensarlas; pero los dos tipos de imágenes tienen la misma raíz: su profunda angustia, que nunca, a pesar de todos sus intentos, podrá llegar a suprimir, sobre todo porque su imaginación se encargará de hacerla desmesurada, aterradora e insensata, hasta que de lugar a su destrucción progresiva.

Durante la guerra, Apollinaire se complace en combinar todas las imágenes posibles, las reales y las que él mismo imagina, sobre la realidad angustiosa. Y así exalta no sólo el deseo que excita sus imágenes sexuales, sino también la propia angustia, ya que, como he dicho, la angustia que sufre durante la guerra es el producto de una representación imaginaria del miedo que no

[1] Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, pág. 591

resiente tanto como un peligro presente que como una amenaza que está en el pasado y en el futuro:

> "Ce qui y tombe et qui vit c'est une sorte d'êtres laids qui
> me font mal et qui viennent je ne sais où
> Oui je crois qu'ils viennent de la vie d'une sorte de vie
> qui est dans l'avenir dans l'avenir brut qu'on n'a pu
> encore cultiver ou élever ou humaniser" (*Plainte*. Enviado a Madeleine el 8 de octubre de 1915)

De esta manera, su imaginación que trabaja convulsivamente hace cada vez más grande el contraste con la realidad y prevé peligros que ya le atormentaron en su primera juventud. Esto es lo que sucede cuando escribe el poema *La Tranchée*, en el que vuelve a ver a una mujer maléfica que le atrae sexualmente, pero que irremediablemente le destruirá, le conducirá a la muerte. Son las mismas imágenes que vimos en *L'Enchanteur Pourrissant*, escrito en su primera juventud, son las imágenes que describe en la historia de la enfermera polaca algunos años más tarde, y son las que vuelven ahora, en su madurez, a atormentarle en cuanto la guerra arrecia. Esa mujer terrorífica sólo existe en su imaginación, o sólo permanece viva en su imaginación, ya que en ese momento ni siquiera su madre puede hacerle ningún daño; pero él sí es capaz de volver a aterrorizarse reproduciendo aquellas imágenes que le obsesionaban ya desde su infancia.

La causa de la angustia, en este caso esta mujer maléfica, está mucho más en sí mismo que en la realidad que le rodea. Pero la realidad exterior, los horrores de la guerra, tienen también su importancia: dan a su imaginación la oportunidad de volver a resucitar las viejas imágenes de muerte y de tristeza que ya existían en él. Pero, como ya he dicho, lo esencial no es lo que le sucede durante la guerra, sino su manera, individualmente caracterizada, de reaccionar y de motivar las reacciones. Y su manera de reaccionar está esencialmente conectada con las imágenes obsesivas que surgieron anteriormente, ya que Guillaume no vive en el momento presente, sino en otro momento que ya no existe o que aún no existe, pero que imagina terrible y pavoroso, es decir un momento imaginario en el que, al fin, esta mujer se hará real y lo destruirá.

Y Apollinaire es un poeta, por lo que, de la misma manera que pergeñaba en su imaginación espectáculos de una belleza fascinante, puede imaginar, y casi se cree obligado a ello, escenas de terror, en las que los objetos más insignificantes pueden deformarse en imágenes que le asustan. Así sucede en el poema *Le Palais du Tonnerre*, escrito durante la guerra, en donde los objetos o los lugares en los que se desenvuelve normalmente adquieren de pronto un aspecto terrorífico, un aspecto de muerte, mediante la magia de su imaginación:

"On voit à gauche et à droite fuir l'humide couloir désert
Où meurt étendue une pelle à la face effrayante à deux
yeux réglementaires
Qui servent à l'attacher sous les caissons
Un rat s'y avance en hâte et se recule en hâte
Et le boyau s'en va couronné de craie semée de branches
Comme un fantôme creux qui met du vide où il passe
blanchâtre" (Enviado a Madeleine el 11 de octubre de 1915)

Son pasillos obscuros, húmedos y peligrosos, que parecen evocar una vagina femenina...los mismos que veía Zola en muchos de sus escritos, y, entre otros, en *Thérèse Raquin*; el mismo color "blanchâtre" que Zola también describía, aunque para él con más frecuencia fue "jaunâtre"... Pero todo responde al mismo principio: a una imaginación descontrolada y desorientada que ve las mismas imágenes terroríficas por todas partes.

Y de la misma manera que en los momentos de exaltación veía espectáculos fascinantes en las alturas, en los momentos de melancolía toda la simbolización desciende a regiones subterráneas, donde en sus fantasías habitan los espíritus malignos, todo cae y, sin poderlo evitar vuelve a caer él también debajo de la tierra, como ocurría en *L'Enchanteur Pourrissant*:

"En face de moi la paroi s'effrite
Il y a des cassures de longues traces d'outils traces lisses
et qui semblent être faites dans du nougat
.....
Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher..." (*Plainte*)

Durante la correspondencia con Madeleine, sobre todo a medida que la guerra se hace más terrible y a medida que Guillaume se confía más a ella, se suceden los poemas de descenso y de

muerte, las imágenes de angustia que él exalta hacia abajo, hasta llegar el espanto. Y cuando escribe este tipo de poemas crea un momento de angustia en el lector, como debió crear en Madeleine, un momento de espera, hasta que después puede encontrar una reacción suficiente en la excitación, en la sexualidad exaltada. Pero incluso describiendo ese miedo primitivo, ese estado de terror o de vacío psíquico en que se encuentra en esos momentos, Apollinaire es genial, puesto que nos transmite de manera extraordinaria la angustia que siente, y las imágenes siniestras nos llegan una tras otras en los poemas con la misma intensidad que vimos antes en las imágenes de euforia y de belleza.

Estos poemas de descenso y de muerte, que veremos al estudiar la correspondencia con Madeleine, nos dan una idea de la angustia que Apollinaire vivió durante muchos momentos de la guerra. Una angustia que, aunque él mismo la aumentara con su imaginación, con las imágenes siniestras recuperadas de su pasado, o con los miedos inciertos del futuro, fue intensísima y real.

La enfermedad, la pérdida de la inspiración y el abandono [1]

Me parece que la cuestión ha quedado suficientemente clara: Apollinaire no pierde la alegría de vivir ni el entusiasmo a causa de los horrores de la guerra. Los pierde únicamente a causa de sí mismo, de sus fantasmas, de su angustia y de su imaginación, con la que se exalta hasta el paroxismo con el fin de compensar sus antiguos y profundos miedos. Una exaltación que poco a poco se convierte en una droga y que necesariamente cuando pasen los efectos le hará caer, aún más que nunca, en la apatía, en el descorazonamiento y en el abandono...

Apollinaire vive todas las manifestaciones de su existencia en el exceso, un exceso que puede ser en la exaltación y que le conduce entonces a la violencia, a la furia o a la más estentórea euforia o alegría, o que puede ser hacia abajo, llevándole entonces con la misma intensidad a la depresión, a la caída en el pánico o a la angustia. Pero el exceso es el motor de su vida, es esa fuerza extraña que mientras está controlada hace de él un fascinante poeta y un ser humano de

[1] Ver estas cuestiones con más detalle en el capítulo V, pág. 668.

personalidad arrolladora, erudito y enormemente comunicativo; pero que cuando se desata, cuando se vuelve fruto del pánico puede también atormentarle, destruirle o incluso matarle. Y lo que es aún peor, cuando el exceso se descontrola, cuando Guillaume entra en una crisis de exaltación desmesurada o cae en el marasmo masoquista, pierde lo más precioso de su vida: la inspiración. La exaltación o incluso la angustia, mientras no le dominan totalmente, mientras no le devoran, son fuente de poesía y de creación, pero cuando se exalta excesivamente, o cuando la angustia o el masoquismo le atrapan, pierde la genialidad de su poesía. Cuando llega la guerra todo se desmorona y entonces faltan a Guillaume las vulnerables bases de seguridad que le daban su colaboración en algunas revistas y sus amigos:

> "O mes amis partis en guerre dont les noms se mélancolisent
> Peut-être sont-ils morts déjà
> Où sont-ils Braque et Max Jacob
> Derain aux yeux gris comme l'aube
> Des souvenirs mon âme est pleine
> Le jet d'eau pleure sur ma peine
> Ceux qui sont partis à la guerre au nord
> Se battent maintenant" (*Le Jet d'eau*)

Comienza entonces el vaivén de emociones excesivas, la búsqueda desesperada de una mujer para exaltarse con una sexualidad intensa y después las caídas, las infinitas caídas, hasta que ese desenfreno le hace perder la inspiración y, sobre todo, la genialidad que había mostrado antes de la guerra. Así ve Claude Debon la producción de Apollinaire durante la guerra:

> "La commisération apitoyée et ironique à l'égard de l'œuvre née de la guerre est particulièrement nette en ce qui concerne Apollinaire. La déception est d'autant plus forte que l'espoir mis dans l'auteur d'*Alcools* et des poèmes qui seront repris dans *Ondes* avait été grand. Quelle chute! Ce sentiment est resté si vivace qu'on n'aborde qu'avec la plus grande réticence les poèmes de guerre jugés tantôt gais, tantôt trop sérieux, suspectés en tout cas à priori de médiocrité. C'est la raison pour laquelle aucun ouvrage approfondi n'a été encore consacré à la fin de la vie et aux dernières ouvrages d'Apollinaire" (O.c. Pág. 14)

Es indudable que en esta época la inspiración decae con relación al periodo de *Alcools*, pero es un momento privilegiado para conocer al hombre que había en el poeta, así como sus fantasías,

sus miedos y sus angustias que se desencadenaron de tal manera durante la guerra que le hicieron perder hasta la genialidad de su inspiración.

En el periodo anterior su imaginación se exaltaba también con escenas excesivas de violencia, de sadismo o de masoquismo, como ocurre en *Les Onze Mille Verges*, entre otros muchos relatos, pero todo se tramaba en su imaginación, sin que hubiera implicaciones tan reales como las que vivió durante la guerra. Cuando llega la guerra, los acontecimientos le devorarán y actuarán sobre él, unas veces como amenazas enmascaradas llenas de ambivalencias y de imágenes verdaderas de sangre y de muerte, y otras, dado el contexto excesivo de la guerra, permitiendo todas las desmesuras, en la sexualidad y en las emociones personales. Hasta entonces había vivido sus fantasías profundas y sus angustias protegido en el aislamiento de su mesa de trabajo, desde donde podía volar con la poesía y con la belleza o atormentarse con fantasmas excesivos, con el único punto de referencia de sí mismo y de sus vivencias. Pero cuando llega la guerra los peligros exteriores son reales, y cuando Apollinaire los aumenta con sus terrores personales pierde el control sobre esos fantasmas que se vuelven monstruosos y que no puede utilizarlos ya para su inspiración. En esos momentos lo que cuenta es conseguir pulsiones de vida que él busca desesperadamente en la euforia, en la violencia, o en una sexualidad excesiva. Cae entonces en un sadismo y en un masoquismo que son reales y que hacen desaparecer la sublimación que conseguía hasta entonces con la creación y la poesía. Seguirá escribiendo, pero sus energías estarán desviadas, en un intento de escapar a la muerte, hacia la obsesión por Lou y después por Madeleine, estarán desviadas hacia toda una serie de miedos y de angustias excesivos que le llevarán a la exaltación o a la perversión, que dominarán su imaginación y disminuirán considerablemente sus facultades de poeta.

Mientras conserva la razón, mientras su exaltación o su angustia desbordadas no le aniquilan, la inspiración es sublime, precisamente porque sirve para sublimar el desequilibrio que resulta de sus obsesiones y de las vivencias atormentadas de su infancia. El exceso sirve entonces de plataforma a su genio y se exalta en su poesía conservando, junto a su fantástica imaginación, la estructura lógica que le abre a las palabras y a las maravillas. Es la lógica radiante de un poeta. No es que haya conocido nunca la serenidad ni la alegría tranquila, pero antes de la guerra sus fantasías y sus tendencias peligrosas encontraban un cauce en la creación, que al tener como fuente la desmesura, le convertía en un poeta genial, muy por encima de cualquier otro que se

hubiera mantenido en los exclusivos límites de la razón. Después, al llegar la guerra, cualquier mesura en sus reacciones desaparece, con lo que, como he dicho, la razón se confunde con la imaginación hasta desintegrar su capacidad de actuación lógica y entonces sus escritos pierden también la armonía interna que los hace tan espléndidos.

De todas formas, Apollinaire es el poeta del exceso, un exceso que le hará fascinante o chocante, pero que al final será como un fuego destructor que llegará a matarle. Porque llega un momento en que se tiene que acabar la fiesta y el coloso que ha aguantado el peso abrumante de una exaltación agotadora se derrumba y con el mismo frenesí que produce el alcohol, con la misma intensidad que ha alcanzado el delirio, se desmorona y se aniquila, sobre todo cuando se culpabiliza. Exactamente igual como nos cuenta en *Les Onze Mille Verges* la historia de Mony, que vive en el exceso, en la osadía y en la transgresión de interdictos sagrados, pero que al final le juzga y le condena a la muerte más cruel.

Y cuando está eufórico, ya lo hemos visto, se ríe de todo, como cuenta a Madeleine:

> "Ma vie de poète est une des plus singulières sans doute, mais le destin m'a entouré de tant de troubles qui me plaisent infiniment après tout que je suis une des plus grandes joies de l'humanité" (Carta de 30 de julio de 1915)

Pero cuando cae, cuando se deja atrapar por las imágenes de muerte y de descenso es el soldado que contempla angustiado la desolación de la guerra:

> "Plaines, désolation enfer des mouches. Fusées le vert le
> blanc le rouge
> .....
> O plaine partout des trous où végètent des hommes
> .....
> Cimetières de soldats croix où le képi pleure
> L'ombre est de chairs putréfiées les arbres si rares sont
> des morts restés debout
> Ouïe pleurer l'obus qui passe sur la tête" (*Côte 146*, enviado a Madeleine el 2 de julio de 1915)

Y en lo que se refiere a su salud, sus contrastes, sus altos y sus bajos no podían ser diferentes. También su salud depende de su imaginación, de sus fantasmas, de su exaltación o de sus

caídas. Así, cuando está eufórico, alienado y excitado por una nueva aventura, cuando le parece sentir la caricia calurosa del amor, cuando se siente protegido por una mujer, como ocurre con Madeleine ("Je suis tout désemparé quand je n'ai pas de tes lettres") ***o cuando se puede liberar en otra persona de su agresividad***, tiene una salud excesiva, exuberante, casi sobrehumana, que le permite hacer frente riendo a las situaciones más penosas de la guerra, que le permite cantar a la guerra y proclamar, al menos cara al público, el entusiasmo que las batallas le producen. Pero otras veces, cuando sufre una emoción que le conmueve, cuando está deprimido y no llega a compensar la depresión exaltándose aún más, cuando algo falla, cuando tiene una sensación de falta de valor o se siente culpable, vuelven el miedo y la inseguridad y entonces se castiga entrando en una pendiente de autodestrucción que de las gripes o cólicos puede llevarle durante la guerra de un masoquismo moral, a las pulsiones de muerte. Entonces todo le conducirá a ser herido en la batalla o incluso a la muerte. Su salud, como la euforia, no tiene nada que ver con los horrores de la guerra; así, cuando está en el frente de batalla, en medio de las penalidades y de las privaciones escribe a Madeleine:

> "Je ne suis pas fatigué en ce moment. Je me porte très bien...Je n'ai pas été malheureux dans cette guerre...ne m'imaginez pas triste, je ris sans cesse et suis bien connu pour cela dans ma batterie ou ma *santé de fer* jusqu'ici et une bonne humeur que rien ne peut rompre que le manque de lettres de ma Madeleine, m'ont fait une sorte de popularité" (Carta de 3 de agosto de 1915) (Subrayado por mí).

Una santé de fer , y también, como en el caso de la euforia, una buena dosis de exhibición... Pero cómo él mismo dice muy bien no son los horrores de la guerra lo que le puede hacer enfermar, sino la falta de un objeto sexual, "les lettres de ma Madeleine", con el que poder exaltarse. Su salud no depende de la situación exterior, sino una vez más de sus miedos, de sus angustias y de su estado de ánimo. Así se lo dice también a Madeleine con una lucidez extraordinaria al principio de su relación:

> "Toutefois petite fée, n'ayez froid dans le dos...je ne souffre pas. En réalité je m'amuse beaucoup. Ou plutôt c'est indéfinissable...je n'en sais rien, mais vos lettres me rendent joyeux à l'extrême...il n'y a que les absences qui me fassent de la peine...Et puis cela dépend tellement des jours...mais je n'ai nullement souffert de l'angoisse du danger...Aujourd'hui même ce matin j'ai été arrosé par les balles, littéralement arrosé...c'est la première fois que cela m'arrivait et je n'ai même pas eu une petite émotion...et cependant il m'est arrivé souvent à Paris me sentant seul, dans mon cabinet de travail d'avoir peur de cette solitude le soir" (Carta de 25 de mayo de 1915)

Pero cuando a primeros de enero de 1916 vuelve de Orán, vuelve completamente desilusionado de Madeleine. Y aunque sigue confiando en ella ya no puede verla como un objeto de exaltación sexual. Madeleine se ha vuelto demasiado real y ya no corresponde a la mujer que él había inventado para superar la angustia durante la guerra; ya no puede exaltar a un poeta que pide un exceso que no tiene nada que ver con su novia oficial. La devoción y el amor reales que ella le ofrece no bastan para colmar su imaginación y sus fantasías desmesuradas.

Y aunque las condiciones de la guerra son las mismas que hemos visto en el periodo inmediatamente anterior, el hecho de que Madeleine ya no le interese le produce un bloqueo, una desilusión, un estado de empobrecimiento psicológico que se traducirá en una alteración de sus emociones, de sus tendencias y, naturalmente, de su salud. Ya no tiene nada que le estimule, y entonces la inestabilidad que esa situación le produce y cierto sentimiento de culpabilidad, hacen caer toda su energía negativa en su organismo produciéndole problemas somáticos generalizados y difusos que dan lugar inmediatamente a un estado de resfriados, toses, etc., algo que no había conocido hasta entonces en medio de las mayores penalidades de la guerra.

A partir de ese momento, sin un objeto sexual que le exalte, se deja caer en un masoquismo moral que le conduce al abandono y a la apatía. Entonces se acaban los impulsos de vida e incluso la violencia y la sexualidad.

Su salud decae, pero los cambios físicos sólo son una manifestación de su transformación esencial que concierne su vida psíquica, sin que en ello tengan nada que ver ni los horrores de la guerra, ni el frío, ni ningún fenómeno exterior a él mismo. Pero ya lo veremos con detalle más adelante.

Y a partir de entonces, perdido el deseo, perdida la posibilidad de exaltación, todo le predispondrá a la herida y más tarde a la muerte...Pero, como dice Bataille:

> "Le jeu de l'angoisse est toujours le même: la plus grande angoisse, l'angoisse jusqu'à la mort, est ce que les hommes désirent, pour trouver à la fin, par delà la mort, et la ruine, le dépassement de l'angoisse." (*L'Erotisme*, Pág. 98)

Y esto es precisamente lo que sucede con Apollinaire, que cuando es herido en el fondo siente un alivio, ya que imaginaba, como he dicho antes, que el precio para superar la angustia sería aún mayor: una terrible mutilación, un doloroso derramamiento de sangre que acabaría lentamente con su vida... Sin embargo ni aún con la herida acabará la angustia, y Apollinaire, en su búsqueda para superarla, no cejará hasta que prematuramente le llegue la muerte.

.....

En los siguientes capítulos voy a estudiar de qué manera se producen estas diferentes reacciones en Apollinaire durante la guerra, cómo en algunos momentos llega al paroxismo y provoca crisis en las que parece que pierde la razón...aunque todas las reacciones se superponen y Guillaume oscila de una a otra sin transición, para cambiar después a una nueva aparentemente distinta, aunque todas proceden de una misma fuente: de su angustia.

Comenzaré con el estudio de las cartas a Lou, que presentan un interés extraordinario para el conocimiento del poeta.

III. EL SADISMO: LOS FANTASMAS DE *LES ONZE MILLE VERGES* EN LAS CARTAS A LOU

La personalidad de Lou y la pasión del poeta

Ya hemos visto la situación en que Apollinaire llega a Niza a primeros de septiembre de 1914, es decir, un mes después de la declaración de la guerra: confuso y asustado por su condición de extranjero y a merced de la caridad de Siégler-Pascal que le ha prometido alojamiento y comida. En esas circunstancias vuelven a aparecer sus viejas angustias, y el poeta intenta escapar de ellas alienándose de nuevo en una atmósfera irreal; por eso vuelve a las drogas. Y va a alienarse como si se tratara de un desafío: riendo, mostrándose eufórico y haciendo amigos por todas partes. Así, como ya he dicho, escribe a su amigo Serge Férat el 4 de enero de 1915:

> "Dans la maison meublée où j'habitais, des amis à tous les étages. Fait vite connaissance avec le commandant du port (Borie), des aviateurs, etc. Fumerie, cocaïnerie, la guerre était devenue un paradis artificiel"

Un desafío ficticio e ineficaz que sólo muestra una vez más la angustia de Guillaume en estos momentos. Necesita entonces más que nunca "une eau de vie", un alcohol, una droga... o la sexualidad excesiva, es decir, alguna forma de huida y de transgresión. Así pretende calmar la angustia y protegerse contra la locura y contra la muerte. Pero la guerra, mucho antes que ésta del 14 se declarase, estaba ya asociada en su imaginación a la necesidad de la alienación en la bebida y en la sexualidad desmesurada. Así lo vemos en *Les Onze Mille Verges*:

> "Le siège de Port-Arthur était commencé. Mony et son ordonnance Cornaboeux y étaient enfermés avec les troupes du brave Stoessel. Pendant que les Japonais essayaient de forcer l'enceinte fortifiée de fils de fer, les défenseurs de la place se consolaient des canonnades qui menaçaient de les tuer à chaque instant, en fréquentant assidûment les cafés chantants et les bordels qui étaient restés ouverts". (La Pléiade. O. completas. Vol. III, Pág. 922).

Por eso, apenas llegado a Niza entra en contacto con gente de vida alegre y vuelve a "consolarse" con las drogas. Marcel Adéma ve así la situación:

> "Dans cette ville cosmopolite, fort éloignée des réalités de la guerre, une frénésie de jouissance règne partout. Apollinaire retrouve des amis, Robert Mortier et sa femme Jane, Archipenko, Cremnitz, Tobeen, et fait vite de nouvelles connaissances. Son désir de s'engager devient moins vif, il recommence à user de l'opium...mais ces plaisirs engendrent parfois la tristesse; sa pensée, son cœur, sont vidés" (*Apollinaire*. Pág. 254)

La contradicción que resulta entre la necesidad del opio y el desafío eufórico salta a la vista : el paraíso del que habla Guillaume sólo es artificial y lo único que pretende es deformar una realidad más dolorosa que permanece subyacente; pero el poeta interioriza la contradicción e intenta liberarse de ella con esfuerzos grotescos y vanos para poder mostrarse al exterior exaltado y riendo, perdido en esa " jouissance " de la que habla M. Adéma; pero esa alegría es sólo mecánica, representativa, y aunque piensa que le pertenece, sólo es el resultado de su profunda angustia. Pero al final no engaña a nadie con su apariencia de euforia, ni siquiera a uno de sus mejores amigos, André Rouveyre, que ve la situación de la siguiente manera :

> "Au cours de cette période niçoise, ce fut en grande partie l'opium qui le fit s'attarder d'une manière languide, rêver, respirer, ruminer son vœu et sa peine, dans une patience subie, plutôt que consentie. Cela tandis que sa décision, sa verdeur, sa vigueur accoutumée se trouvaient annulées. Non seulement il y manqua sa proie, mais il en devint la chose. Il ne sut pas modérer la mélancolie progressive et renfermée qu'il en a conçut, durant les journées qui succédaient aux satisfactions imaginaires, invertébrées, évanescentes des veillées nocturnes, aux langueurs paviacées. Il y subit un affaiblissement qui secondait alors effectivement l'amour dans la défection et la désaffection de soi qu'il apporte déjà, de lui-même... " (A. R. *Apollinaire* Gallimard 1945. Pág. 143)

Pero muy pronto, y precisamente fumando opio en casa de Borie, va a encontrar algo mucho más adecuado para exaltarse hasta el paroxismo, Lou. Claude Debon[1] dice a propósito de lo que significó para el poeta el encuentro con Lou:

> "Brusquement la passion se déchaîne et relègue la guerre à l'arrière-plan. En pleine guerre, alors qu'il devrait déjà se battre, Apollinaire découvre une petite société qui goûte, avec une innocence provocatrice, à tous les plaisirs...une jeune femme incarne les prestiges de cette libération totale. On se drogue. On fait l'amour...Lou renoue aussi la tradition des Dames Galantes. L'éclat du nom rejaillit sur l'éclat du vice. la jalousie excite le désir. Apollinaire est ébloui, fasciné. Il lui est donné de vivre hors du

[1] *Guillaume Apollinaire après Alcools. Calligrammes. Le poète et la guerre.* Lettres Modernes. Paris 1981. Pág. 89.

> temps, tout sens dehors, sur fond de guerre: aimer, quand les autres meurent. La vie remplit les promesses de l'imagination: l'exaltation des sens...la possibilité d'un érotisme sadique, largement évoqué dans *Les Onze Mille Verges*."

Lou le exalta, le excita, le enloquece más que cualquier otra droga durante la guerra. Por eso le escribe el día de Navidad de 1914 :"Tu es un instrument de musique. Les airs que tu sonnes m'enivrent". Y eso es precisamente lo que Guillaume pretende: la exaltación que le permita escapar de la realidad para perderse en sus fantasías. Así escribía ya en *Zone*, como hemos visto:

> "Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
> Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie"

Y también a Marie Laurencin en 1913, al dedicarle *Alcools* :

> "Mon ALAMBIC vos yeux sont mes ALCOOLS
> Et votre voix m'enivre ainsi qu'une eau de vie
> Des clartés des astres saouls aux monstrueux faux-cols
> *Brûlaient votre ESPRIT sur ma vie inassouvie* "

Pero con mucho más fundamento, al llegar la guerra pretende que Lou sea el " eau de vie ", o el nuevo opio que le aliene de manera excitante. Por eso, en cuanto la conoce la convierte en el objeto de sus deseos, en una nueva droga con la que poder resistir las tensiones y los miedos que le produce la guerra.

- Y a partir de ese momento, el 28 de septiembre de 1914, comienzan una relación y una correspondencia apasionadas y violentas que conocerán toda clase de altos y de bajos; pero Lou hechizará de tal manera a Guillaume que mientras parece interesada por él no se decide a enrolarse. Así lo cuenta el propio poeta a Serge Férat:

> "J'ai connu alors l'adorée, j'ai souffert un mois et demi, passé conseil de révision, pris, puis bonheur fou, ne pouvant plus me décidée à signer l'engagement".

Pero Lou es voluble y unas veces se da y otras le rechaza. M. J. Durry nos da una idea de las tensiones en que vivieron la relación:

> "Entre la déclaration de guerre et le moment où Apollinaire entre dans l'armée se placent son séjour à Nice et sa rencontre, dans une fumerie d'opium, avec Louise de Coligny - Lou - femme violente, émancipée, provoquant et se dérobant. Il s'éprend d'elle. Lassé de la voir indifférente, il lui annonce le 5 décembre son engagement, et son départ pour le lendemain. Il va à Nîmes. La capricieuse l'y rejoint, et ce sont alors des jours de mutuelles frénésies amoureuses. Puis Lou regagne Nice. Apollinaire aura, fin décembre, une très brève permission où il la reverra...." (*Alcools*. Tomo I, pág. 57)

Este es sin duda el momento más interesante de la correspondencia por la intensidad de las pasiones que se desatan sin interdictos ni limitaciones, dejándonos ver las fantasías sádicas y de dominación de Guillaume con una evidencia que sólo había mostrado antes en sus obras clandestinas.

- La correspondencia cambia de tono el 27 de febrero de 1915 cuando Lou no quiere ir a verle a Nîmes, aunque él había hecho toda clase de planes para recibirla... pero ella prefiere ir junto a su amante Toutou. Apollinaire se propone entonces, sobre todo tras un breve encuentro el 29 de marzo en Marsella, continuar una correspondencia "amistosa", con mutuas confidencias eróticas, pero muy pronto sus cartas volverán a ser apasionadas y desesperadas, especialmente cuando a primeros de abril, despechado, sale para el frente de Champagne. A partir de entonces, cuando Lou se aleja cada vez más de él, empieza a escribir simultáneamente a Madeleine Pagès, una joven a la que había conocido el primero de enero de ese año en el tren que le llevaba de Niza a Marsella. Pascal Pia dice a propósito de este periodo de la correspondencia:

> "Ayant revu Lou à Marseille à la fin du moi de mars 1915, le pauvre Apollinaire, qui allait partir pour le front, avait assez nettement rabroué pour n'avoir plus qu'à se résigner à la rupture qu'on lui signifiait. S'il continua malgré cela de penser à Lou durant plusieurs mois, ce fut désormais sans illusion, et surtout pour se repaître d'images voluptueuses, alors qu'il accomplissait sa tâche maussade de brigadier d'artillerie dans des secteurs bombardés d'où toute présence féminine était bannie. La plupart des poèmes qu'en 1915 Lou a inspirés à Apollinaire, s'ils ressortissent à la poésie érotique, ne sont nés cependant ni de l'amour ni même de la débauche, mais de la ***continence forcée.*** A la différence de ceux qui avaient chanté Annie puis Marie, ils n'expriment aucune passion profonde, ***mais trahissent simplement un besoin physique,*** et c'est ce qui explique qu'en dépit de leur charme ils soient à la fois plus brûlants et plus faibles que les poèmes d'amour d'autrefois réunis dans *Alcools*. Les

> pièces de *Calligrammes* que Lou peut revendiquer ne s'élèvent guère au-dessus des souvenirs d'alcôve" (*Apollinaire par lui-même*. Col. Écrivains de toujours. Seuil. 1954) (Subrayado por mí)

Pero yo no puedo compartir esta opinión. Los sentimientos de Apollinaire por Lou, ya lo veremos a medida que avance este estudio, son mucho más profundos, más contradictorios y más desesperantes que los que puede provocar únicamente una continencia forzosa. Son sentimientos en su mayoría irracionales que están conectados con su inconsciente, con las imágenes obsesivas y violentas que hemos visto en el primer capítulo, por lo que provocarán en él regresiones infantiles de una importancia extraordinaria para su conocimiento. Cuando Lou le defrauda, cuando se aleja de él, es evidente que la correspondencia sigue teniendo una base de necesidad de excitación sexual, pero no expresa sólo "un besoin physique", sino una necesidad de aferrarse a la sexualidad para escapar a las imágenes depresivas y descendentes que el poeta ya tenía dentro de él y que la guerra va a resucitar y a exacerbar. En este periodo, la correspondencia busca desesperadamente una fuente de excitación, pero también aparecen en ella otros muchos aspectos que no habíamos visto hasta ese momento con tanta intensidad: por ejemplo, la identificación de Lou en la imaginación del poeta con las mujeres maléficas que ya habían aparecido en obras literarias anteriores. Y no podemos olvidar que simultáneamente continúa el amor, un amor que a los ojos de su amigo André Rouveyre fue el más grande que tuvo el poeta:

> "Cet amour de Lou avait été beaucoup plus important que je ne l'avais cru jusque-là... Eut-il jamais quelqu'autre moment de sa vie où il aurait eu à montrer un battement de cœur plus vigoureux et aussi fermement soutenu, un débat de l'âme aussi exceptionnel et aussi touchant dans sa générosité et dans son dépouillement...Certainement non. Et il faut louer maintenant ce grand malheur qui le frappait si durement, puisqu'il le fit se connaître, s'exercer, s'abîmer, se redresser dans toute sa nature affectueuse et d'ironie, et mettre à l'œuvre ses meilleures ressources de sensibilité et d'aplomb; et ici jusque dans un passage aux alarmes morales touchant aux transes, et aux atteintes physiques ayant avoisiné, de son aveu, les plus inquiétantes issues" (O.c. Pág. 166)

Y Rouveyre cita en apoyo de este amor tan emocionado que ve en Guillaume hacia Lou algunas frases que recoge de la correspondencia del poeta:

> "Tu étais devenue ma vie, mon espoir, mon courage"

"Des nouvelles...je vous en supplie faites vite car je tomberai malade de rester dans cette angoisse et dans cette incertitude"

Un amor que indiscutiblemente permanece durante el periodo en el que Lou se aleja de él:

"Pardonne-moi si quelque chose te fait de la peine. Cela témoignage de ma souffrance depuis deux mois"

y que vemos también en el poema de 11 de marzo de 1915 cuando sabe que la ha perdido:

"Sais-je mon cher amour si tu m'aimes encore
Les trompettes du soir gémissent lentement
Ta photo devant moi chère Lou je t'adore
Et tu sembles sourire encore à ton amant

J'ignore tout de toi qu'es-tu donc devenue
Es-tu morte es-tu vive et l'as-tu renié
L'amour que tu promis un jour au canonnier
Que je voudrais mourir sur la rive inconnue
.....
O Lou ma grande peine ô Lou mon cœur brisé
Comme un doux son de cor ta voix sonne et résonne
Ton regard attendri et dont me suis grisé
Je le revois lointain lointain et qui s'étonne

Je baise tes cheveux mon unique trésor
Et qui de ton amour furent le premier gage
Ta voix mon souvenir s'éloigne ô son du cor
Ma vie est un beau livre et l'on tourne la page

Adieu mon Lou mes larmes
tombent
Je ne te verrai plus
jamais
Entre nous ma Lou se dresse
l'Ombre"

E incluso en la carta de 11 de abril escrita desde el frente de batalla:

"Je t'écris ces choses, parce que je sais bien que tu t'en fous pas mal, sans quoi je les aurai dissimulées pour ne pas t'effrayer...c'est à toi que je les écris, je ne sais pas pourquoi, par une dernière faiblesse, n'ayant pu vaincre encore ma tendresse"

También para Claude Debon [1] Lou fue un gran amor en la vida de Guillaume:

> "Apollinaire célèbre pour la première fois le bonheur d'aimer. Non qu'il n'ait jamais encore connu ce bonheur. Mais le mouvement de son inspiration le porte à n'écrire des poèmes amoureux que lorsque le sentiment est mourant ou mort. Ici, au contraire, l'exaltation de l'écriture accompagne l'exaltation amoureuse".

En todo caso, los sentimientos que le inspiró fueron sentimientos entremezclados de tensión, de sadismo, de exaltación, de elevación, de tristeza y de amor... todo ello junto a una provocación sorprendente que vemos por primera vez en esos momentos y junto a actos de masoquismo imprevisibles... actitudes muy interesantes que representarán una fuente extraordinaria para conocer aún más profundamente el psiquismo y las fantasías obsesivas del poeta. Lou, precisamente por sus extravagancias, por sus aventuras sexuales y también porque le recuerda a su madre, será la más querida, pero al mismo tiempo le hará descender más que ninguna otra mujer a la profundidad de sus fantasías inconscientes y provocará en él un marasmo masoquista que sólo encuentra equivalente en las obras imaginarias. Le hará volver hacia atrás, hacia los momentos dolorosos, pero terriblemente excitantes de los deseos prohibidos.

En lo que se refiere a la pasión profunda que le inspiran Marie Laurencin y Annie Playden, según Pascal Pia, y el tipo de pasión desesperada - que es más bien exaltación y alienación - que le sugiere Lou, no hay posibilidad de comparación, ya que el poeta se encuentra en dos momentos absolutamente diferentes de su vida. No existe ninguna mujer durante la guerra que pueda inspirarle la belleza armoniosa y fascinante de los poemas de *Alcools* ; *pero no a causa de la mujer, ni del amor que pueda sentir por ella*, sino a causa de la guerra, que desorbita todo y altera las pulsiones del poeta. En esos momentos se desatan todas sus fantasías de perversiones sexuales y la sexualidad, a través de la que Guillaume intenta conseguir pulsiones de vida, entra en una fase de desmesura hasta que ocupa el primer lugar en su cabeza y en su cuerpo, hasta que destruye, incluso, su creación y su poesía. En efecto, todo el poder de sublimación que Apollinaire conoció en periodos anteriores se debilita a causa de sus impulsos sádicos y masoquistas que asumen el papel principal en ese momento de su vida.

---

[1] O. c. Pág. 129.

- La correspondencia con Lou decae poco a poco a partir del mes de junio de 1915, a medida que ella se aleja progresivamente y que las cartas a Madeleine adquieren mayor tensión y excitación, lo que no quiere decir que no encontremos en ese momento poemas y cartas de un contenido interesantísimo dedicados a Lou.

- A partir de finales de noviembre de 1915, cuando Apollinaire entra en la infantería y la vida de las trincheras es muy penosa, las cartas se hacen cada vez más espaciadas, sobre todo porque Lou se desinteresa totalmente de él y la correspondencia con Madeleine es intensísima y está llena de las imágenes de sexualidad y de muerte que hemos visto en el capítulo anterior.

- Y al volver de Orán, a primeros de enero de 1916, cuando ha perdido todas las ilusiones, cuando desaparece toda la exaltación y el deseo y sólo queda la desorientación y el abatimiento, la correspondencia con Madeleine pierde la violencia, la excitación sexual y el interés, y entonces deja definitivamente de escribir a Lou... *y sin embargo, la continencia forzosa continuaba exactamente igual....* Ya he dicho en el capítulo anterior, y lo veremos con más detalle en los siguientes capítulos, que ni los horrores de la guerra ni la continencia forzosa condicionan de manera esencial las reacciones de Apollinaire durante la guerra, sino que lo que le hará perder las ilusiones y la alegría de vivir serán sus viejos fantasmas interiores, que él deforma, aumenta o desorbita en función de sus angustias y de sus miedos...así como la búsqueda de una compensación en una sexualidad excesiva que funcionará como una droga, sin que exista en sus relaciones amorosas una base de equilibrio y de coherencia.

Pero es indudable que si comienza una relación con Lou es porque en aquellos momentos de inseguridad tras la declaración de la guerra es la que más le puede excitar; ella será la mejor de las drogas para escapar a los terrores del momento y a los que desde su inconsciente añade el poeta. Ya hemos visto en el capítulo anterior la importancia que tiene la sexualidad para Apollinaire durante la guerra. En esos momentos de crisis, de aislamiento personal, cuando llega el temor a la muerte y el dolor, busca irremediablemente un consuelo en la sexualidad, y dada su profunda angustia y la trayectoria violenta de su vida, esta sexualidad sólo puede ser violenta y desmesurada. Es una sexualidad, que aunque a veces le asuste, le atrae

desesperadamente. Así lo dice, medio en serio medio en broma, con un juego de palabras, en la carta de 9 de abril de 1915:

> "On ne regrette ici qu'une chose: la FEMME la *phâme*, ça nous affame et Dieu sait si souvent la femme est infâme"

Ya hemos visto también cómo desde siempre la guerra estaba asociada en su imaginación a una sexualidad sin inhibiciones, sin ninguna clase de límites ni interdictos. En *Les Onze Mille Verges* nos cuenta cómo la guerra le inspira una sexualidad obscena:

> "Alexine et Mony jouissaient silencieusement et lorsqu'ils éjaculèrent presque au même instant et en soupirant profondément, un obus déchira l'air et vint tuer quelques soldats qui dormaient dans un fossé... Mony et Alexine coururent à la tente de Fédor. Là, ils trouvèrent Cornaboeux débraguetté, agenouillé devant Culculine qui déculottée montrait son cul..."(O. en prose, O.Compl. La Pléiade, Vol. III, Pág. 932)

y cuando llega la verdadera guerra vuelven a su imaginación imágenes de sexualidad brutal que ve en todas partes, incluso en las armas, en la artillería. Así, como ya hemos visto, escribe a Lou en un poema de 7 de febrero de 1915:

> "Les canons membres génitaux,
> Engrossent l'amoureuse terre.
> Le temps est aux instants brutaux.
> Pareille à l'amour est la guerre"

Lou era exactamente la mujer que Apollinaire necesitaba en aquellos momentos, ya que era la que podía procurarle la mejor forma de alienación: la exaltación y el deseo violento. Y Lou podía suscitar en él ese deseo y hacer despertar de nuevo las fantasías que ya había imaginado en sus obras clandestinas, no a causa de sus cualidades, sino precisamente a causa de su personalidad voluble, que la hacía poco digna de confianza, de sus ambivalencias y de sus defectos, que eran muy similares a los suyos...sin olvidar el prestigio que tenía a sus ojos como persona noble y las circunstancias en las que la conoció:

a) En primer lugar, encarna la transgresión de la droga, puesto que la conoció en un ambiente de disipación en el que se pierde toda noción de límite y de coherencia, como dice A. Rouveyre :

> "A la fumerie, Lou " adorait " Guillaume. Hors de là, elle éprouvait pour sa personne plutôt une sorte d'aversion. Bien entendu, elle subissait son ravissant prestige, mais un peu comme un enfant contemple un feu d'artifice, et renonçant à trop s'approcher de la carcasse pyrotechnique. Apollinaire s'en rendait compte et en souffrait. Tributaire à l'opium de l'amour surpris, nocturne, et passager qu'on lui donnait, il savait aussi qu'il n'existait plus après la droguerie... En fait, l'opium les mettait dans une ouate, dans un brouillard que seuls quelques élans de réintégration de soi parvenaient à percer un peu pendant le jour, et plutôt au grand air " (A.R. O.c. Pág 144).

y esta imagen de Lou como mujer vinculada a la droga y a las cosas exotéricas y prohibidas, permanecerá en Guillaume para siempre. Así le escribe el 24 de abril de 1915 desde el frente de batalla cuando ella está en su piso de París:

> "Je suis bien content que ça t'amuse d'être chez moi. Si je t'y revois, je t'initierai à bien des choses étranges, raffinées, uniques, dont tu n'as pas idée avec tout ton esprit et dont je n'ai pas encore parlé avec toi, car il faut pour cela des esprits royaux et qui s'entendent et se comprennent en tout, pour tout et malgré tout. Et tu sauras bien des énigmes, ton esprit s'élargira..."

Algo que nunca hubiera dicho a una mujer como Madeleine. Pero a Lou la ve viciosa y aventurera, lo que tiene mucha importancia, porque le recuerda a otra mujer que le fascinaba y que también lo era: su madre.

b) además están en guerra, y en esos momentos desaparecen todos los interdictos: así puede entregarse con ella a una sexualidad sin límites, a una sexualidad violenta, que ya por el hecho de ser violenta, como dice René Girard, será impura.

c) Y algo muy importante : Lou tuvo una infancia similar a la del poeta (e incluso a la de su madre), como explica A. Rouveyre con todo detalle en la obra citada :

> "Je savais qu'elle avait eu une enfance très opprimée, très amère. Dans cette folie à vivre où je la voyais emportée, je reconnaissais l'inévitable et significative réaction

> contre ces préliminaires. Cloîtrée dès ses quatre ans, et jusqu'à sept, chez les dames de Saint-Maur, à Vesoul, elle fut placée en suite chez les Dominicaines à Dijon ; instruite et tenue là jusqu'à son mariage à 17 ans. D'une part, je suppose qu'elle devait être une fille dissipée, capricieuse et difficile à ralentir, de l'autre j'ai su que l'on tenait beaucoup à garder une telle demoiselle de son rang, et que l'on supportait ses incartades, qui, dès lors, ne pouvaient guère prendre le chemin de se modérer.
> Toujours elle avait été une enfant très malheureuse. Ses vacances même, elle les avait passées enfermée à clé dans sa chambre, pour la grande partie. La sévérité de sa mère était grande, et allait jusqu'aux punitions corporelles " (A. Rouveyre. O.c. Pág. 116)

Y por haber tenido experiencias semejantes, todo les disponía a encontrarse, todo les disponía a vivir una pasión intensa y, especialmente, todo disponía a Guillaume a caer inevitablemente en sus brazos. Y además algo esencial que va a determinar la naturaleza de sus relaciones sexuales : los dos habían sufrido durante la infancia castigos físicos, lo que, sin duda, dio lugar también en Lou a una tendencia a excitarse con los azotes y con los sufrimientos corporales. Las relaciones de Lou con su madre, ya lo vemos en las declaraciones de Rouveyre, nunca fueron buenas, por lo que al principio de la guerra se encontraba en Niza, como Apollinaire, sin recursos y hospedada en casa de una prima, como cuenta Michel Décaudin :

> "Au début de la guerre, Lou était à Nice, sans ressources ou presque, à la suite d'un litige avec sa mère à propos de l'héritage paternel, s'il faut en croire André Rouveyre. Elle était hébergée par sa cousine dans la luxueuse villa Baratier de Saint-Jean-Cap-Ferrat" (Prólogo a las cartas a Lou. Gallimard 1969)

M. Boisson[1] dice que más tarde Lou ganó en casación el proceso contra su madre gracias a su abogado Paul-Boncour, lo que sin duda contribuyó a darle más seguridad y confianza en la vida. Pero es indudable que en aquellos momentos de la declaración de la guerra la falta de dinero debió contribuir a hacerla aún más desgraciada. Guillaume conocía bien estos problemas, ya que en la carta de 17 de enero de 1915, le pregunta cómo van los asuntos con su madre: "Comment vont tes affaires avec ta mère?". Lou llega pues a la guerra igual que Guillaume, sin un bagaje de seguridad familiar, por lo que no es de extrañar que con tantos conflictos, y además con la amenaza de la guerra, intentara alienarse también con la sexualidad y con las drogas.

[1] *En Marge des lettres à Lou.* La Revue des Lettres Modernes. nos. 380-384, 1973

d) Es evidente que Lou le recuerda en muchos sentidos a sí mismo. Pero, al mismo tiempo, tiene algo extraño que le recuerda a su madre. Y se la recuerda inmediatamente, apenas la conoce. Por eso le escribe el 3 de octubre de 1914:

> "Vous m'êtes après tout familière; il me semble que je vous ai toujours connue, toujours aimée et que je n'ai jamais pu aimer que vous, que je n'ai aimé que vous et que je n'en aimerai jamais d'autre".

Y en la imaginación exaltada de Guillaume esta mujer apasionada y de familia noble es en muchos sentidos como su madre. Y aunque le hace sufrir, le fascinan sus contradicciones, su falta de códigos en el amor, la ambigüedad de su comportamiento... y, sobre todo, su capacidad para engañarle, para desesperarle, dándose y evadiéndose a la vez.

Lou es la mujer que le sitúa en el mismo espacio en que le situaba su madre; y, aunque de antemano la considera inalcanzable, le inspira los mismos sentimientos que ella: adoración, deseo de fusión, rabia y violencia, como manifestaciones de un deseo agresivo e incoherente; y además Lou despierta sus fantasías sexuales prohibidas y profundas, las que se forjaron en la infancia cuando surgió el deseo junto al dolor.

Y precisamente porque Lou le es familiar, le evoca de nuevo, sobre todo cuando le abandona y le engaña, a las mujeres maléficas que al mismo tiempo son enormemente fascinantes. Pero además la viste con muchas otras fantasías que recupera de sus recuerdos infantiles: la transforma a veces en sí mismo cuando era un niño y su madre reprimía su masturbación amenazándole con saña, o proyecta sobre ella toda clase de regresiones perversas o infantiles, recreándose en imágenes de sadismo anal, en locuras de flagelación, de sodomización, de empalamiento... y luego se humilla ante ella como se humillaba ante su madre, soportando todo, provocando el sufrimiento. Y además la adora, como adoraba a Angélique de Kostrowitzky, o la imagina un ángel, una diosa, una estrella llena de luz... Lou será como su madre, el objeto de amor de mayor valor, la mujer deseada, desesperadamente deseada y nunca alcanzada...porque Guillaume integra a esta mujer, que le parece única e irreemplazable, en el contexto de su infancia, en las relaciones que vivió con su ambivalente madre.

Pero con ella el poeta se inspira, se exalta y se excita y vuelve a resucitar las imágenes malignas y terroríficas que le persiguen desde toda su vida. Su imaginación juega con Lou y la ve de todas las maneras que ya había imaginado a la mujer a lo largo de sus obras: débil y poderosa, pérfida y angélica, pura y obscena, cruel y dulce...Todo depende del estado de ánimo del poeta y según que ella se acerque o se aleje de él.

Cuando le atrapa el pánico, igual que en el momento en que escribió *La Tranchée*, vuelve fatalmente a las mujeres maléficas. Y si en aquel momento la mujer maléfica estaba sólo en su imaginación como un peligro que representaba la guerra en medio de las trincheras, cuando Lou le deja y llega solo y abandonado al frente de batalla, la mujer perversa y maligna es Lou. Y es Lou porque resucitan con ella las viejas angustias de abandono de su infancia. Entonces, como dice Freud:

> "sa libido se change en angoisse dès le moment qu'elle ne peut atteindre à une satisfaction; et l'adulte, devenu névrosé par le fait d'une libido non satisfaite se comportera dans ses angoisses comme un enfant. Il commence à avoir peur dès qu'il est laissé seul, c'est-à-dire sans une personne sur l'amour de qui il croit pouvoir compter; et pour se défaire de ses angoisses, il aura recours aux mesures les plus puériles" [1]

Entonces Guillaume volverá fatalmente a las imágenes amenazadoras de su infancia y aparecerán de nuevo en su imaginación las mujeres maléficas que tanto le torturaron durante su infancia y su adolescencia. Y le vemos perdido otra vez en los miedos que surgen de su inconsciente y entonces no puede controlar la angustia. La lógica y la razón desaparecen y ve a Lou como una réplica de la mujer que tenía en su imaginación cuando escribió *L'Enchanteur*. Se siente otra vez abandonado en un bosque imaginario obscuro y peligroso.

Y esta conexión primitiva con las antiguas obsesiones y con sus fantasías perversas y profundas, es lo que hace más interesante, mucho más que cualquier otra, la relación de Apollinaire con Lou. Cuando Annie Playden le deja escribe *La Chanson du Mal-Aimé*, en la

[1] *Trois essais sur la théorie de la sexualité.* Idées, Gallimard, 1962. Pág. 135.

que habla de "regrets des yeux de la putain" y de "femme belle comme une panthère". Es cierto que en esta pantera hay mucho de mujer cruel y terrible, pero las alusiones serán mucho más intensas y evidentes cuando se refiere a Lou. Con Marie Laurencin, los versos que le inspira al dejarle son esencialmente melancólicos, como sucede con *Le Pont Mirabeau*, en el que la mujer pasa como pasa el agua bajo el puente. Sólo cuando Lou le deja resucitan desesperadas las viejas imágenes de angustia y de abandono y resucitan también, con el mismo vigor que en las obras imaginarias las mujeres maléficas. Y resucitan con tal fuerza por dos razones esenciales: porque Lou le es familiar, porque le evoca a su madre, y sobre todo porque al llegar al frente, aunque haga más de un mes que Lou se ha alejado de él, el pánico de la muerte le vuelve a inspirar imágenes malignas.

Entonces se siente amenazado, y además abandonado y engañado, por eso imagina a Lou como una mujer perversa y sin piedad, como eran la "dame du lac" o la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges:*

> "Tu as l'air d'une de ces dames égyptiennes qui, toujours inassouvies, s'en allaient sur le bord de la mer pour y violer les cadavres des matelots jetés par les naufrages"; (Carta de 8 de avril de 1915).

Y cuando la ve maléfica la vuelve incluso a situar en el ambiente del bosque en el que ya había imaginado a la terrible "dame du lac" del *Enchanteur*. Y entonces le parece engañosa y cruel como era aquella:

> "Il était une fois en Bohème un poète
> Qui sanglotait d'amour puis chantait au soleil
> Il était autrefois la comtesse alouette
> Qui sut si bien mentir qu'il en perdit la tête
> En perdit la chanson, en perdit le sommeil
> .....
> Ô cruelle alouette au cœur dur de vautour
> Vous mentîtes encore au poète crédule.
> J'écoute la forêt gémir au crépuscule.
> La comtesse s'en fut et puis revint un jour
> Poète, adore-moi, j'aime un autre amour"

Son las viejas imágenes en las que resucita los sufrimientos de Merlin y su desamor, y a las que se añaden las de la guerra, con el frío y la muerte:

> "Il était une fois un poète en Bohème
> Qui partit à la guerre on ne sait pas pourquoi
> Voulez-vous être aimé, n'aimez pas, croyez-moi!
> Il mourut en disant: "Ma comtesse, je t'aime"
> Et j'écoute à travers le petit jour si froid
> Les obus s'envoler comme l'amour lui-même"(10 de abril de 1915)

Son las imágenes obsesivas que volverán cada vez que Guillaume sufre. Sus cartas y sus poemas a Lou son ventanas abiertas sobre su inconsciente, o huidas; son los mismos lloros por la herida dolorosa que se vuelve a abrir cada vez que sufre de desamor o de abandono. Y en el caso de Lou, se superpone además la imagen de su madre. Y entonces se precipitan sobre él las mujeres siniestras que ya habíamos encontrado en tantos escritos, desde sus cuadernos de estudiante... También el 22 de abril de 1915 aparecen de nuevo en sus poemas Lilith y Proserpina que le hablan desde los infiernos y él se hace eco de su voz. Entonces incorpora la guerra a esos diálogos y también a Lou, para reiterarle su amor.

Y sólo un mes después ve a Lou diabólica y asesina:

> "Ton esprit est sans égal, il est électrique et diabolique, il est capable de tuer ce qu'il atteint, il est précis et s'aiguise en pénétrant" (Carta de 31 de mayo 1915).

Pero ver a la amante diabólica y cruel es una fantasía bastante habitual en los hombres que han vivido su infancia maltratados por su madre o por la mujer que los ha criado, es una forma de reproducir el miedo, pero también la adoración y la excitación intensa que surgieron en aquellos momentos. Así dice Sacher-Masoch en *La Vénus à la fourrure* sobre la mujer que le inspira una gran pasión:

> "Lorsque, brûlants et passionnés, nous nous abandonnons à une femme semblable, sa joie de vivre sereine nous semble démoniaque et cruelle, et nous voyons dans notre félicité un péché qu'il nous faut expier" (O.c. Pág. 136) .

Pero Sacher-Masoch dice de manera muy clara: "*nous semble* démoniaque et cruelle", con lo que está diciendo que todo es fruto de la imaginación del hombre, y que, aunque al verla de esta manera vuelvan las imágenes de los viejos y terribles sufrimientos, en otros momentos es lo que ese hombre pide a la mujer para poder excitarse aún más, que sea perversa, que sea diabólica y cruel...algo que ya había puesto antes en boca de Wanda, la amante del protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Séverin, que la desea apasionadamente:

> "Vous avez fait de moi une créature diabolique" (O.c. Pág. 121)

También Apollinaire ve, y a veces quiere ver, diabólica a Lou a causa del poder que tiene sobre él, a causa de la pasión que le despierta y del dolor que le produce al abandonarle; así la vuelve a ver a finales de junio, aunque le haya prestado su casa, aunque esté haciendo todo por ella:

> "Aurais-tu lu les onze mille? Je suis donc a tes yeux quelque moitié du diable dont tu serais l'autre moitié, ou du moins moi les 3/4 et toi 1/4. Le contraire serait peut-être plus vrai" (Carta de 25 junio 1915).

Pero en el momento de llegar al frente es cuando más se debate entre la excitación y la desesperación. Entonces, desorientado, la ve unas veces perversa como la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*, otras la insulta, como ya veremos con detalle más adelante, o le pide que le cuente sus aventuras sexuales para excitarse; pero en otros momentos le parece una niña o un ángel lleno de dulzura. Y entonces, cuando sufre desesperadamente por su abandono, ve a Lou más contradictoria que nunca y todas las imágenes, las buenas y las malas, se superponen en total confusión:

> "Ô Lou Démone-Enfant aux baisers de folie" (Carta de 6 de abril 1915); "Moi je pense à toi. J'y ai pensé toute la nuit en regardant les étoiles et j'ai donné ton nom à l'une d'elles...alors, je cause avec ce ptit Lou changé en étoile...Et puis au fond tu es pure, petite Démone-Ange-Enfant que j'adore, singulier mélange de *La-plus grande joie* et de *La-plus-triste vie*...tu me calmes, tu es douce, douce et moi je me sens doux et merveilleusement tendre...". (Carta de 8 de abril de 1915).

pero tampoco estas contradicciones son nada nuevo, sino que las vemos con frecuencia en otros autores que tienen este tipo de fantasías. En *La Vénus à la fourrure* encontramos expresiones muy semejantes:

> "Pose le pied sur ton esclave
> Femme fabuleuse, douce et diabolique..." (O.c. Pág. 140)

Y Guillaume, en la carta de 7 de abril de 1915, ya había mandado a su amigo André Rouveyre, que como hemos visto conocía bien a Lou, un poema hablando de la crueldad de la amada:

> "N'a un pinson dans la forêt
> Il chante des choses si belles
> Que cette voix, l'écouterait
> La cruelle entre les cruelles
> Gracieuse comme un furet"

Pero antes de que le dejara, cuando Lou le da esperanzas y al mismo tiempo le rechaza, sus propias fantasías y el ambiente de guerra la hacen ya verla ambivalente, peligrosa y contradictoria; así lo dice en el poema *C'est Lou qu'on la nommait* enviado también a André Rouveyre el 8 de febrero de 1915:

> "Il est des loups de toute sorte
> Je connais le plus inhumain
> Mon cœur que le diable l'emporte
> Et qu'il le dépose à sa porte
> N'est plus qu'un jouet dans sa main
> .....
> Mais aujourd'hui les temps sont pires
> Les loups sont tigres devenus
> Et les soldats et les Empires
> Les Césars devenus Vampires
> Sont aussi cruels que Vénus"

Y en la carta de tres de febrero la compara con las mujeres fatales de la historia: con algunas que ya le obsesionaban desde *L'Enchanteur*, como Helena de Troya, y también con Salomé, que aparecerá constantemente en su obra como la representación del peligro de mutilación y de muerte que la mujer supone para el hombre...como también, al menos en su imaginación, lo

suponía su madre. Pero por otra parte, la ve piadosa y orgullosa como también veía a su madre...Lou parece en la imaginación de Guillaume una réplica de la extraña y confusa Angélica:

> "Tu as la cruauté lascive de Salomé la danseuse, tu as la beauté fatale d'Hélène qui entraîne tous les hommes après toi, tu as les grands yeux égyptiens cerclés de noir de l'Égyptienne Cléopâtre. Tu as la grande bouche voluptueuse de la noire reine de Saba, tu es pieuse comme La Vallière parmi les Carmélites, tu es tacite comme la Maintenon, tu as été infidèle comme Thérésia Cabarrus qui devint Madame Tallien et mourut princesse de Chimay, tu es fidèle dans l'infidélité comme la Créole Joséphine. Tu as le bon sens de l'Épouse du Taciturne...

Y con todas estas imágenes que representa, Lou le excita tanto que al final termina la frase volviendo a la tensión que desde su infancia conducía siempre a los golpes, y vuelve a ella con una expresión que puede ser similar a las que de niño oyó en boca de su madre:

> et tu as cet orgueil qu'il faut bien briser, que tu sais devoir être brisé, que tu aimes à sentir brisé sous les coups" (Carta de 3 de febrero de 1915).

Cuando llega al frente de batalla abandonado y asustado, y todas las imágenes de la maldad de Lou se precipitan, la amenaza de mutilación que Salomé representa se vuelve más precisa:

> "Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
> Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste..." (Poema enviado a Lou el 28 de abril de 1915).

Lou es a sus ojos un demonio, una mujer perversa, la rosa atroz, como él la llama, por eso le excita más que ninguna. Pero, al mismo tiempo, es a la que más quiere, a la que más admira. Así, en otras ocasiones, sobre todo al principio de la relación, la llama los nombres más seductores: noble ("Amour Chéri, tu es pour moi le plus noble de la terre". Carta de 2 de febrero 1915), diosa ("Chère divinité de mon cœur...Aujourd'hui j'ai reçu les oranges qui m'ont rappelé le jardin où tu vis ma déesse, ma fable, ma mythologie". Carta de 23 de diciembre 1914), "oasis de paix", "muse prestigieuse", "jolie", "gracieuse", "fée exquise"... y la eleva y la contrapone a las mujeres subterráneas y maléficas, como contraponía a la Virgen. Entonces Lou es una estrella, un ideal puro no contaminado, una constelación: "ma constellation, mon étoile polaire,

mon guide...prie pour moi puisque tu es croyante" (Carta de 23 de diciembre de 1914), e incluso el tres de junio, cuando la relación con Madeleine está muy avanzada y Lou sólo tiene ojos para Toutou, sigue siendo para el poeta una estrella, la luz que ilumina su vida:

"Étoile Lou fais-moi monter vers toi
Prends-moi dans ta splendeur
Que je sois ébloui et presque épouvanté
Que l'espace bleu se creuse à l'infini
Que l'horizon disparaisse
Que tous les astres grandissent
Et pour finir fais-moi pénétrer dans ton paradis
Que j'éprouve une sensation
De bien-être inouï
Que j'absorbe par toute ma chair, toute mon âme
Ta lumière exquise
Ô mon paradis" (*Lou, mon étoile.*)

Guillaume aspira a la elevación y a la pureza, a la alegría que le puede dar la poesía y la adoración sublime de una mujer benéfica; pero, fatalmente, la multiplicación excesiva de sus deseos y su profunda angustia le conducirán siempre a una ensoñación imaginativa que acaba en imágenes agresivas, sádicas o masoquistas, en placeres perversos. Porque, como dice Freud [1] "ce qui a de plus élevé et ce qu'il y a de plus bas dans la sexualité montrent partout les plus intimes rapports (*du ciel jusqu'à l'enfer*)". Así sucede con Apollinaire. Pero no será el único, ya que esta oscilación entre lo sublime y lo perverso es muy frecuente en sádicos y masoquistas. Gilles Deleuze dice también a propósito de Sacher-Masoch: "Masoch parle un langage où le...mystique, l'érotique...et le pervers se mêlent étroitement formant une nébuleuse pour les coups de fouet".(*Présentation de Sacher-Masoch.* Les Editions de Minuit. Paris 1967. Pág. 8)

Guillaume quiere a Lou más que a ninguna otra mujer. Pero, sobre todo, cuando la ve maléfica la desea más que a ninguna otra. ***Y una de las razones por las que la desea tanto es porque tiene un amante***, igual que "la fille" que amaba Travaillin, como Tristouse en *Le Poète assassiné* o como la pérfida Florence, la mujer de Katache, en *Les Onze Mille Verges*. Lou, como estas mujeres imaginarias, tiene un amante y eso le produce una tensión y una excitación

[1] *Trois essais sur la théorie de la sexualité.* Gallimard, 1962. Pág. 49.

extraordinarias. Lou tiene la piel impregnada de aventuras que le excitan y que, solapadamente animada por el poeta, exhibe. Por eso, las relaciones con ella son intensísimas: Guillaume deja de lado cualquier otro interés y mientras ella mantiene viva la pasión se olvida de todo, incluso de sus poemas ("Pense toujours à toi, t'adore au point de ne plus voir d'autre, de ne plus penser même aux poèmes pour le moment..."), de su deseo ardiente de enrolarse y de cualquier otra cosa.. Dada su personalidad, es la mujer que se presta, mejor que cualquier otra, a ser objeto de los fantasmas que el poeta proyecta sobre ella. *Porque, en definitiva, lo que importa no es tanto cómo es Lou, sino su capacidad para ser objeto de la recomposición del poeta; lo que cuenta es cómo la ve, cómo le excita y cómo le inspira para poder incorporarla a su imaginación poética. Y, sobre todo, para poder escapar a través de ella a sus tendencias depresivas y descendentes y conseguir pulsiones de vida.*

Y esto es lo que cuenta. No cómo era realmente Lou, que no tenía nada de excepcional ni de sublime, y que, aunque inconsistente y aventurera, no era tan perversa como la veía Guillaume, sino que amó a su compañero Toutou y vivió con él hasta su muerte... lo que importa es cómo la rehace el poeta, cómo la reconstruye con sus propios fantasmas para poder alienarse durante la guerra. Y Lou, con unas vivencias infantiles similares a las suyas, (aunque sin duda sin los profundos complejos de castración y de culpabilidad que tenía el poeta y sin su enfurecida violencia), con su prestigio de persona noble vinculada a la historia de Francia, a lo que el poeta da una importancia desmesurada para poderse justificar como adorador, con sus caprichos, con su inmadurez y con sus infidelidades, era la mujer ideal para enloquecerle.

Pero, **¿cómo era realmente Lou?** Muchos son los testimonios que nos dan una imagen más real que la nos ofrece Apollinaire. En todo caso parece indudable, como ya he dicho, que el poeta la conoció fumando opio. Michel Décaudin, en el prólogo de las cartas a Lou, dice:

> "C'est chez Borie, sans doute au cours d'une séance de fumerie, qu'un jour de la fin de septembre il est le voisin de la comtesse Louise de Coligny-Chatillon"

También Guillaume hace alusión a este hecho en su primera carta a Lou de 28 de septiembre de 1914, en el que la llama "ma voisine d'hier soir"; y, como hemos visto, en uno de los primeros caligramas que le dedica da a un poema la forma de pipa de opio; en él dice:

> "Et puis voici l'engin avec quoi pêcheur je capture l'immense monstre de ton désir qu'un art étrange abîme au sein des nuits" (Carta de 8 de octubre de 1915)

En cuanto a la filiación de Lou, Michel Décaudin nos cuenta:

> "Elle a alors trente-trois ans. Geneviève-Marguerite-Marie-Louise de Pillot de Coligny-Châtillon - c'est ainsi que la nomment les registres de l'état civil- était née à Vesoul le 30 juillet 1881. Elle descendait en ligne directe de l'amiral de Coligny, selon une filiation qui, à trois reprises, s'était faite par les femmes. A la fin du XVIIe. siècle, en effet, Anne, arrière-petite-fille de l'amiral, épousa le comte Georges de Wurtemberg, assurant par ce mariage la continuité de la souche. Au siècle suivant, la petite-fille d'Anne, Léopoldine-Eberhardine, épousa le comte Charles-Léopold de Sandersle-ben et lui apporta le titre de comte et marquis de Coligny. Enfin, des deux filles issues de cette union, la cadette épousa le comte de Faucigny-Lucinge, l'aînée, Thomas de Pillot, les deux branches conservant les titres de comte de Coligny et de comte du Saint Empire romain germanique. A la cinquième génération des Pillot de Coligny, Gonzague, né en 1854, quatrième fils de Louis, épousa une demoiselle d'Amédor de Mollans, issue d'une famille de bourgeois de Vesoul anoblie au XVI siècle. Louise - Lou - de Coligny fut leur unique enfant" (Prefacio de las cartas a Lou. Pág. III).

Pero estos orígenes tan importantes, que impresionaron tanto a Guillaume, no añadieron madurez a Lou, que era tan insegura como el propio poeta, aunque en muchas ocasiones él la viera como una diosa. André Rouveyre la describe de la manera siguiente:

> "...Je connus Lou vers 1910 ou 12. Elle était toute jeune alors, spirituelle, dégagée, frivole, impétueuse, puérile, sensible, insaisissable, énervée, un peu éperdue en quelque sorte; à peine arrivée, déjà partie, à peine partie, déjà revenue et repartie, paraissant ainsi, tant aux après-midi, aux soirées, aux fêtes et aux cérémonies aristocratiques, sous des aspects riants et craintifs, osés et retenus, que la nuit, s'exténuant aux lumières, aux fêtes jusqu'à l'aube, avec sa petite cour de familiers.
> Elle semblait ignorer jusqu'à l'ombre de la modération et de la discipline de soi les plus minces; riant de tout, se moquant naïvement de tout et ne donnant de la révérence, à l'âge et aux titres, qu'avec un respect exact, mais point excessif...Elle avait trop souffert d'être contrariée...Ainsi était-elle à la fois "énervante" et très touchante, égarée, sans boussole, à des regards sensibles. Instinctivement elle en jouait, de cet appeau-là pour un cœur d'homme...elle avait déterminé des passions très vives, et dont elle se moquait bien. Et le jeu lui avait plu." (O.c. Pág. 115)

El interminable juego de la seducción que también fascinaba a Guillaume. Pero si Lou buscaba y coleccionaba adoradores y se perdía en falsos sueños era por la misma razón que Apollinaire: intentaba evadirse en la sexualidad y en las fantasías para compensar su sentimiento de abandono, de miedo y de desamor. Así la ve Rouveyre:

> "Enivrée ou effrayée d'un rien autant que de beaucoup, remuée sans cesse par les illusions, les espoirs, les aspirations, les attentes instantes...ses regards étaient chargés de crainte, de suspicion et de détours impulsifs... Dans son appétit insatiable de jouissance, elle prenait à la légère, pour le bonheur sa constance à ne suivre que ses caprices" (*Apollinaire*. Paris, Gallimard, 1945. Págs. 115-121)

Guillaume nunca hubiera podido encontrar otra mujer tan similar a él como Lou, con sus miedos, con sus dolorosos recuerdos infantiles, e incluso con esa aparente "jouissance" que, como en el caso del poeta, sólo escondía una angustia y un desamparo profundos, que, afortunadamente para ella, pudo aliviar gracias a la fidelidad y al amor de Toutou.

M. Boisson, en su artículo *En marge des lettres à Lou*, ya citado, recoge las impresiones de la prima de Lou, Mme. de Pierrefeu, en cuya de casa de Niza, "Le Baratier", Lou se alojaba:

> "La comtesse Robert de Montigny demanda à sa fille, Mme. de Pierrefeu, de recevoir Lou... Les palaces niçois furent transformés en hôpitaux pour les blessés dans les premiers mois de la guerre. L'hôtel Ruhl, sur la promenade des Anglais, fut utilisé comme hôpital auxiliaire de septembre 1914 à septembre 1915. Mme. de Pierrefeu, comme beaucoup de femmes du monde voulut se rendre utile et y travailla comme infirmière bénévole. Louise de Coligny y travailla aussi, mais, selon sa cousine, s'en laissa vite; le dévouement n'était pas son genre; elle y resta un mois et demi, deux mois au plus....
> De sa cousine Mme. de Montigny nous a tracé un portrait peu indulgent, que pourraient confirmer, à vrai dire, et les photographies, les *Lettres à Lou* et les souvenirs de Rouveyre. Mme. de Coligny n'était pas vraiment belle. Elle était grande, dépourvue de grâce, peu féminine d'allure; pas de poitrine, mais des hanches; pas jolie de visage, les traits anguleux. Avec sa chevelure flamboyante et sa façon voyante de s'habiller, elle attirait l'attention, on la remarquait; elle plaisait aux hommes, son regard les provoquait et ils savaient tout de suite à quoi s'en tenir; elle était "directe". Les hommes ne l'intéressaient que pour ce genre de sport. Du moins n'était-elle pas vénale; ni l'argent ni l'ambition n'intervenaient dans ses choix, qui étaient rapides. Elle était très superficielle; sa conversation ne portait que sur le quotidien, le matériel; aucun échange d'un ordre plus élevé n'était possible avec elle. Elle n'avait aucune vie intérieure."

Evidentemente, la belleza o la fealdad de Lou, o incluso su falta de cultura o de vida interior, no tenían nada que ver con la atracción desmesurada que Apollinaire sentía por ella. Lo que le atraía, como ya he dicho, era su personalidad inmadura y voluble y algo impreciso que, por alguna razón inconsciente, le parecía extrañamente familiar. Lou, es indudable, le recordaba a su madre, y, ya lo hemos visto, hacía volver a su imaginación a las mujeres malignas que poblaban desde su infancia sus fantasías. De alguna forma la veía amenazadora e incluso, como la llama tantas veces, cruel. Pero, ¿podía Lou inspirarle tanto miedo como a veces parece expresar Guillaume?. Rouveyre dice a este respecto:

> "Lorsqu'il avait compris qu'il allait aimer Lou, Apollinaire s'était senti en face d'une menace de destruction...peur devant cette femme, jeune, nouvelle, au blason historique, à la fois menaçante et touchante par sa manifeste et avouée infixabilité et par son inconséquence; fraîche, exquise, à la sensibilité dérivée, énigmatique, aux façons franchement délibérées, mais femme aussi, à la vérité, intouchable, inaliénable, jouant à la fois du caprice, de la provocation, de la dérobade, et cela quasi simultanément. Apollinaire subodorait le jeune fauve. Il comprit que la poursuite en serait sévère et la capture difficile" (O.c. Págs. 124-125)

De acuerdo con la descripción que hace de Lou, no parece que Rouveyre vea ninguna justificación para que esta mujer "jeune, fraîche, exquise, énigmatique, provocante..." inspire miedo a los hombres; si acaso, con sus caprichos, coquetería y juegos podía desorientarles e incluso hacerles sufrir seduciéndolos y luego abandonándolos, como hizo con Guillaume. Su inconstancia, sin duda, era debida a su inestabilidad interior, a su inseguridad, y al deseo desorbitado de ser admirada y querida por muchos hombres para compensar la falta de amor de su madre. Pero, según nos dice en este párrafo, es indudable que Rouveyre percibió el sentimiento de miedo y la amenaza de destrucción que provocaba en Apollinaire, un miedo que tenía su origen mucho más en los propios miedos del poeta a las mujeres que en la caprichosa y seductora Lou.

Pero volvamos al testimonio de Mémée, la prima de Lou, que es también muy interesante porque nos ilustra claramente sobre ciertos aspectos de la personalidad de esta mujer que enloqueció a Guillaume, y también sobre cómo ella misma veía al poeta:

> "La seule chose "bien" qu'elle ait eue dans sa vie, c'est son attachement pour celui qu'elle appelait, à cause de sa fidélité, Toutou. *Il savait tout ce qu'elle faisait* et l'acceptait telle qu'elle était. Lou n'a jamais fait à sa cousine de confidences d'un ordre intime sur Toutou, alors qu'elle lui parlait très librement de tous les autres, et ne lui a jamais montré les lettres de celui-ci... Lou sans s'intéresser aux poèmes d'Apollinaire, était flattée d'être courtisée par un poète. Lui plaisait-il physiquement? Au début, non, sans doute, autrement elle ne l'aurait fait attendre si longtemps. Mme. de Montigny pense qu'elle s'est donné à lui avant Nîmes; elle ne couchait alors avec personne d'autre, Apollinaire non plus, et ni l'un ni l'autre ne se serait contenté d'un amour platonique... Non seulement Lou, selon sa cousine, n'a jamais aimé Apollinaire, mais elle n'a jamais eu l'illusion de l'aimer. Toute illusion est venue du poète. Au bout de peu de temps, elle en avait assez de lui; elle a été ravie quand il est partie pour le front...quant à lui, toujours selon Mme. de Montigny, il se "montait le cou", il se forçait; il avait besoin d'elle pour l'inspirer; il l'aimait parce qu'elle l'inspirait...
> Il n'était pas séduisant physiquement, du moins pour elle; pas beau, pas distingué, "un gros plouc". Elle ne se souvient pas de l'avoir comparé à Polin, le comique "tourlourou" de l'époque (ce qui avait vexé Apollinaire; lettre de 27 déc. 14), "c'est bien possible", nous a-t-elle dit. Il était sympathique, un "brave type", un "bon type"; il était simple, gentil, pas poseur, pas prétentieux. Il n'y avait rien de mesquin chez lui. Il avait de la "présence", une "aura" dès qu'il paraissait quelque part. Très cultivé, il savait beaucoup de choses et savait les expliquer en remontant aux causes; avec lui tout devenait clair..." (M. Boisson, art. citado).

Como ya he dicho, no creo que a Apollinaire sólo le interesara Lou porque representaba para él una fuente de inspiración, como dice Mme. de Montigny, sino porque penetró profundamente en su vida y en sus fantasías más misteriosas e inconscientes, como veremos progresivamente a medida que avance el estudio de las cartas. Más preciso hubiera sido decir que le interesaba porque le exaltaba, porque le excitaba, aunque también, sin duda, le inspiraba. Pero quizá ésta era la idea que la prima de Lou tenía en la cabeza...

Según el testimonio de Rouveyre, Lou era pueril y, además, lo hemos visto, le faltaba desde niña el amor de su madre. Por eso buscaba desesperadamente un sustituto. Y lo encontró en Toutou que la consentía todo, que la aceptaba como era, según dice la condesa de Montigny. Lou quería ser una niña y así se comportaba con los hombres. Ya veremos cómo consiguió también que Guillaume, con una actitud muy masoquista, actuara con ella como una madre devota: le daba dinero, la consolaba, le dejaba su piso para que hiciera en él toda clase de locuras, se ocupaba de colocar a sus perros en casa de su madre... ella sólo quería ser despreocupada y caprichosa y olvidar en los brazos amorosos de un hombre los problemas afectivos y económicos que tenía con su familia. Pero, sobre todo, como una niña, quería ser el

único centro de atención; por eso, ninguno de los dos, ni ella ni Apollinaire, hacen alusión en las cartas al bebé de Mémée, con el que Lou vivía. Guillaume y ella en el fondo eran similares: dos seres inmaduros, desorientados y angustiados a la búsqueda desesperada del amor. Guillaume, además, añadía a todo esto sus profundos y terroríficos fantasmas, su excesiva angustia y sus complejos de culpabilidad y de castración. Lou tuvo más suerte: no tuvo que ir a la guerra y además encontró en el amor de Toutou tanta seguridad que conservó el gusto de vivir hasta los 82 años.

Dadas las características de su personalidad, a las que se añadían las que Guillaume imaginaba, Lou era la mujer que podía exaltarle mejor que cualquier otra para poder soportar la angustia que le producía el ambiente de guerra. Desde su punto de vista, y aunque al mismo tiempo le inspirara miedo, sólo ella podía convertir el dolor en vida. Así lo dice el 24 de enero en el poema *Guirlande de Lou*, que termina de la manera siguiente :

> "Ta voix, ta voix fleurit comme les tubéreuses
> Elle enivre la vie ô voix ô voix chérie
> Ordonne ordonne au temps de passer bien plus vite
> Le bouquet de ton corps est le bonheur du temps
> Et les fleurs de l'espoir enguirlandent tes tempes
> Les douleurs en passant près de toi se métamorphosent
> - Écroulent de flammes, morts frileuses, hématidroses
> En une gerbe où fleurit la Merveilleuse Rose "

Apollinaire vive la primera parte de la correspondencia en la exaltación y en la locura. Los poemas de amor alternan con expresiones de desmesurada violencia y de sadismo, como algunas que ya hemos visto en el capítulo anterior. Y, al mismo tiempo, escribe pensando en su público, para el que el poeta se reserva, para el que intenta conservar una imagen de integridad y de equilibrio, artículos o poemas patrióticos en los que se muestra en total paz y serenidad respecto a la guerra. Así ocurre con el artículo titulado *Les intellectuels au feu. Les poètes soldats*, que apareció el 13 de enero de 1914 en " Le petit Niçois " y en el que el autor, el periodista Aurel, recoge algunas declaraciones del poeta que ya hemos visto anteriormente:

> "En d'autres cas, la nature sensible de l'artiste le gênant, il doit s'armer contre la compassion pour se durcir comme soldat. Il travaille donc. Et voici un aspect du calme que répand sur le cœur d'Apollinaire, né Polonais, engagé volontaire et poète

> français. Il n'a pas encore vu le feu, et sur l'artiste impressionnable, la labeur de préparation "dès la caserne" a mis comme une paix régulatrice. Déjà semblerait-il agir, la guerre nous débarrasse de son spectre, les récits tragiques des carnages n'agitent plus. "Il n'y a plus que nos chevaux et nos canons, le travail remplit tout" dit le poète. Et rien, pas même le danger de la mort, ne pourrait nous détourner de notre devoir. Je ne crois pas qu'il soit difficile, ou pénible, de mourir dans des conditions merveilleuses où nous met la discipline"

Un aspecto que Guillaume ofrecía a su público y que resultaba tan convincente que hizo decir incluso a Rouveyre, que en otras ocasiones habla de su profundo desequilibrio, algo semejante:

> "Ici, au feu, c'est sa qualité d'homme de grande raison avec son recours à l'instinct et au bon sens qui devaient le plus de lui être en œuvre devant les fortes réalités.
> Les femmes, évidemment, c'est une bonne chose, et nous serions mal venus à ne pas le reconnaître. Mais, enfin, est-ce que cela vaut qu'on s'y abandonne, qu'on s'y laisse affoler sans mesure? Quand un passage se présente, où de nos ressources autrement viriles que celles que nous consacrons à l'amour nous sont requises, un homme à la tête saine trouve-t-il à balancer bien longtemps son adhésion?...Comment ne pas reléguer pour un temps les agitations du sentiment et du sexe? (O.c. Pág. 227)

Pero es indudable que a pesar de lo que diga el periodista Aurel y su buen amigo Rouveyre, que pretende defender y honrar a su héroe, Apollinaire se abandonó y se enloqueció con la pasión que le inspiraba Lou, y después con la sexualidad que tuvo como objeto a Madeleine. Y no sólo eso, sino que por mucho que su amigo haga alusión a "sa grande raison et son bon sens" vivió con Lou una pasión violenta, intensísima y viciosa, y con Madeleine una relación de dominación y de sexualidad que le situaron en otro conflicto y le permitieron ver con distancia, e incluso con entusiasmo y ardor patriótico, la tragedia de la guerra.

Pero, ya lo hemos visto, sus amigos y sus críticos no querían ver en Apollinaire los fantasmas sádicos y masoquistas que llenaban su imaginación; su héroe no podía ser un escritor obsesionado por ese tipo de fantasías obsesivas y perversas, ni podían verle enloquecido con las pasiones que suscitaron en él las mujeres durante la guerra, sobre todo Lou, sino que veían en él un hombre de razón, sereno y tranquilo que observaba con madurez los acontecimientos de la guerra.

Pero es indudable que uno de los aspectos esenciales del acto "imaginante" en Apollinaire es deshacerse de los miedos, de los conflictos reales, mediante la creación de otras tensiones y otros conflictos que forman nuevas imágenes. Y la imagen de conversión será tanto más violenta e incluso pervertida, en la medida en que la original, de la que pretende preservarse y alejarse, le suscita terror.

Pero lo que es interesante es observar cómo oculta estas imágenes de desviación. Le gusta presentarse a su público noble, impecable, e incluso superior a las circunstancias, cuando media Europa tiembla de pánico y lo confiesa. El, sin embargo, pretende que sabe sublimar el miedo a la guerra con el entusiasmo, con la esperanza patriótica de la victoria o con su tranquilidad interna, como dice su amigo Rouveyre, que se hace eco de sus declaraciones:

> "Tant il aimait le neuf qu'il fut exalté, ébloui, ému aussi profondément à ces conditions d'enfer. Là, ce ne pouvait être que son paradis, tant il avait le cœur et l'esprit bien placés, riches, prêts à tout accueillir et saisir, de ce qui était pour les provoquer à tous leurs régimes.
> Sa vie jusque-là ne lui apparaissait plus que comme une préparation, puis un progressif dépouillement et pour arriver à cette grave apothéose: La tranchée, la mitraille, les tonnerres, et là-dedans l'héroïsme où son corps et tout de lui jeune et fort ne demandait que de se consacrer, de se rompre, selon ce calme intérieur qui lui était propre et lui avait permis et lui permettait d'affronter tout - et le pire - sans jamais trembler ni broncher." (O.c. 234)

Guillaume no confesará jamás públicamente su terror; sino que elige complicadas vías de sustitución que oculta cuidadosamente.

Y cuando en la realidad profunda de su mundo interior vive una situación violenta y pasional procura cuidadosamente que no trascienda al público. Cuando publica los escritos eróticos "sous le manteau", no firma con su nombre completo y, como ya he dicho, transmite tan bien el mensaje de su propósito que la mayoría de los críticos los han simplemente ignorado, o bien han considerado que la única razón de la publicación era la razón económica.

Con Lou, aunque insiste en que lea sus libros eróticos (que tiene camuflados) mientras vive en su piso del Boulevard Saint-Germain, no deja de recomendarle el más absoluto silencio respecto

a ellos. Tiene horror de que su afición trascienda al público, especialmente a sus lectores, a su público:

> "Pour les bouquins te l'expliquerai demain, mais je veux que tu ne les montres à PERSONNE...(Carta de 17 de mayo de 1915)

Pero su obsesión por las perversiones sexuales y el deseo de compartirlas con Lou son más fuertes que su vergüenza, por eso sólo unos días más tarde vuelve a insistir, (¡y por supuesto no por razones económicas!), en que Lou lea su libro más pornográfico, el que, como ya he dicho, le valió en su momento la condena enérgica y despiadada de algunos críticos, aunque, naturalmente, le ruega que no se lo enseñe a nadie y que ni siquiera hable de él. El poeta piensa que sus lectores han olvidado ya aquellas críticas y que le han perdonado sus libros como una locura de juventud, por eso tiene miedo a que sus vicios vuelvan a trascender. De este modo, para que Lou capte bien el mensaje, escribe "personne" una vez con mayúscula y otra con letra bastardilla:

> "Tâche de trouver *Les Onze Mille Verges* dans la bibliothèque vitrée - je crois dans le rayon du haut et tout à fait à droite ou à gauche, un petit livre recouvert d'une couverture factice. Mais ne parle de cela a *personne*, sans quoi tu me ferais beaucoup de tort." (Carta de 21 de mayo de 1915)

Tanto con Lou, como más tarde con Madeleine, son innumerables las ocasiones en las que les dice que no enseñen a nadie sus cartas, ya que sin duda no quería que llegaran a oídos de sus lectores sus extrañas fantasías. Así, desde los primeros momentos, desde el 30 de enero, escribe a Lou:

> "Tu sais je veux que tu gardes mes lettres, mais veux pas que tu les montres à qui ce soit"

Entre otras cosas, porque ya suponía que se las estaba enseñando a Mémée, su prima, que por cierto no las apreciaba en absoluto. Así lo cuenta también en sus declaraciones a Madeleine Boisson:

> "J'ai eu la primeur des *Lettres à Lou*", nous a dit Mme. de Montigny dès notre première entrevue, en ajoutant qu'elle n'appréciait beaucoup ce genre de lettres d'amour, très érotiques, pour ne pas dire pornographiques " (Artículo citado, pág. 60).

E incluso a partir del 27 de febrero, cuando ya habían terminado su relación de amantes vuelve a insistir en sus recomendaciones:

> "Je t'en prie d'autre part, si tu aimes que je t'écrive, et si tu veux que je t'écrive librement, sans contrainte, ne montre pas mes lettres, sauf a Toutou. Sans cela je ne me sens plus libre et tu me gênerais beaucoup en me choquant profondément..." (Carta de 30 de marzo de 1915)

Y más adelante, el 9 de abril:

> "Je te prie Lou, de ne montrer mes lettres à personne, je serais très gêné. Et je crois que je t'aimerais beaucoup moins si tu répandais le secret de mon amour"

El 11 de abril expresa aún más claramente su horror por desvelar al público sus sentimientos profundos:

> "Quatre mois de service et se rendre déjà utile même dans un poste subalterne mais dangereux et de confiance, ça a de quoi donner une belle idée de soi-même à un poète dont le métier ressemble en somme assez à celui des putains, puisque comme celles-ci nous prostituons nos sentiments au public"

aunque ya lo sabíamos, ya que previamente había dado la prueba escondiendo con palabras e imágenes misteriosas sus sentimientos íntimos en *Alcools*.

El secreto de su amor, los secretos de sus miedos y de su violencia, los secretos de su sexualidad pervertida... no, Apollinaire nunca deseó ni por un momento que Lou diera a conocer estas cartas. Las escribió porque respondían a las fantasías de su yo profundo, a sus obsesiones, como escribió sus libros eróticos.

Incluso el 24 de abril, cuando ya había escrito por primera vez a Madeleine, vuelve a insistir con Lou en que guarde silencio, porque indudablemente, no se fía de ella:

> "Je t'en prie, Lou, ne montre pas mes lettres, en aucun cas, si tu veux que je t'écrive comme je fais, sans me gêner et comme à quelqu'un dont j'estime l'âme très proche de la mienne"

Apollinaire, al escribir este tipo de cartas o los libros eróticos, entra en otro universo que es paralelo al real y que quiere que permanezca oculto. Un universo que, como ya he señalado, es tributario de las pulsiones que generan las circunstancias en las que vive, y sobre todo las que vivió en el pasado. El mundo real, especialmente el de los momentos trágicos, cuando surgieron las fijaciones, sirve de matriz a la imagen que formará otro submundo que crea en función del primero. Así, cuando la violencia le angustia, vuelve a recrear las formas de violencia en las que vivió su adolescencia y su infancia, proyectándolas sobre una mujer, normalmente en forma de violencia sexual, o, incluso, en un tremendo masoquismo, sobre sí mismo. Y así surgen toda una serie de tendencias confusas, entremezcladas y, con frecuencia contradictorias, que Apollinaire quiere vivir como si se tratase de un conjunto de significaciones articuladas y lógicas, pero que resultan completamente irracionales a los ojos del lector no prevenido.

La cuestión está demasiado clara para que podamos confundirnos. ***Las perversiones sexuales o de violencia que aparecían en sus libros eróticos vuelven de nuevo en la correspondencia con Lou.*** Con Lou, que como él mismo dice tiene tanto en común con él, comenta sus libros más osados, los pasajes más truculentos, y, sin embargo, no deja constantemente de insistir en que no muestre a nadie sus cartas. En mi opinión no tiene ningún sentido decir que escribió aquellos libros por razones económicas, puesto que encontramos fantasías muy semejantes en las cartas a Lou, que nunca escribió para obtener dinero y que pretendió que se mantuviesen ocultas. La razón de aquellos libros eróticos, como la de las cartas a Lou, son sus fantasmas sexuales profundos, que, de alguna manera, tarde o temprano, tenían que aparecer.

Cuando comienza la guerra Lou será el catalizador perfecto para volver a suscitar en el poeta las secuelas que le dejó el delirio familiar que, sin saberlo, aún arrastra consigo y que le llevan a recrear en ella, como si fuera una decisión propia, todas las viejas imágenes de violencia, de

sexualidad sin inhibiciones, de dominación y de sumisión que desembocarán en ciertas formas de exaltación que rayan con la locura.

En los siguientes apartados iremos viendo todas estas fantasías y manifestaciones con detalle, pero valga decir ahora que cuando el poeta se siente en una situación conflictiva y angustiosa, como ocurre en el momento de la guerra, suele generar siempre los mismos síntomas, que se convierten en modos habituales de reacción y que se repiten a lo largo de su vida. Y entre estos síntomas, uno de los más característicos es el de concebir un deseo ardiente por una mujer, que inevitablemente irá acompañado de violencia y de una desesperada necesidad de dominación, la misma que tenía su madre, y que tarde o temprano desembocará en masoquismo; y, cuando las circunstancias lo permiten y la mujer se presta, como sucede con Lou, aparecerá también una pulsión irresistible hacia las regresiones pregenitales y hacia las perversiones que están latentes en él y que ya hemos visto en otros momentos en sus obras imaginarias. Dada la personalidad de Lou, y dada la manera en que él la transforma en su imaginación, todos estos síntomas tenían que aparecer en las cartas, sobre todo en la primera parte de la correspondencia, cuando piensa que Lou le pertenece, cuando ella se presta a su juego. Más tarde, poco a poco, a medida que Lou se aleja, estos síntomas se atenúan y se transforman en otros distintos y, cuando desengañado por la indiferencia de Lou busca una mujer de recambio, Madeleine, lentamente desaparecen.

Pero ya veremos como se van generando todos estos síntomas que alcanzan su apogeo en la primera parte de las cartas. De cualquier forma, antes de estudiarlas con detalle es necesario volver a uno de los rasgos más característicos de la personalidad de Apollinaire, a su violencia, en la medida en que va a condicionar sus comportamientos y las fantasías que aparecen en la correspondencia.

El mal de la violencia

Ya lo hemos visto: en cuanto Apollinaire se enamora se sitúa de nuevo en la atmósfera en donde surgió el deseo, es decir, en la violencia, en la tensión y en la dominación. Entonces adopta el único modelo que conoce, el de su madre, y repite la conducta de ésta. Para Apollinaire amar significa que alguien debe dominar, violentar y descargar sobre el otro la furia contenida... porque esa fue la tortura a la que le sometió su madre en nombre del amor y del supuesto interés que tenía por él:

"Maman m'adore comme je l'adore"

y llega un momento en que realmente cree que eso es amor; por eso, como un acto reflejo, lo repite en cuanto llega el deseo. Amor para el poeta es volver a los momentos de conflicto y de dolor cuando se forjaron sus fijaciones sadomasoquistas y su sexualidad. Pero, en un paralelismo que le parece absolutamente coherente y lógico, al lado de su violencia hacia Lou estará la adoración y habrá momentos de ascenso amoroso, de misticismo, de deseos de fusión y de espiritualidad. Así alterna los momentos románticos con el furor, como ya hemos visto en las peores escenas de *Les Onze Mille Verges*. También los aztecas tras los más cruentos sacrificios humanos adornaban sus cabellos con lirios perfumados como símbolo de delicadeza... Pero en el caso de Apollinaire todo parece estar predeterminado, como si fuera un juguete en manos de sus pulsiones anteriores. Y de cualquier forma, no sabe vivir una relación amorosa sin violencia.

La violencia surge en Apollinaire en un nivel inconsciente. Conscientemente, sobre todo con sus amigos, es un compañero lleno de entusiasmo y de lealtad. La violencia en Guillaume es una pulsión instintiva conectada esencialmente con el deseo y con la sexualidad, porque allí surgió, en el encuentro profundo con una mujer excitante que le humilló, que le insultó y que, sin duda, le azotó. Ahí, en esa fusión del deseo, del amor y del dolor se forjó la sexualidad y la violencia del poeta.

La violencia, como una droga, es excitante y después destructora, como la " fumerie " y la "cocaïnerie". Pero Guillaume se siente vivo y exaltado en la violencia, aunque le aterrorice y al final lo destruya. Por eso la guerra, la máxima violencia, le inspira miedo, mucho miedo, como confiesa a Madeleine en algunos poemas y cartas, pero al mismo tiempo le excita, le aliena y le hace desear aún mayor excitación. Y también en la violencia está el origen de su sadismo y de su masoquismo, es decir violencia contra otros o violencia contra sí mismo.

Apollinaire no puede imaginar el amor ni la vida sin una tensión permanente, y cuando la tensión no existe él la provoca y se obstina por repetir lo vivido, por no alejarse de lo que ya conoce. Sólo así el amor le dará la máxima excitación, la vieja excitación con la que llega al paroxismo y que le parece la única válida. Y piensa también que sólo así obtendrá la exaltación necesaria para inspirarse. Vive, o intenta vivir permanentemente en el momento álgido de una fiesta imaginaria ("Ouvrez les écluses que je me précipite "), porque lo que le importa es conseguir el ardor y la intensidad, aunque el precio sea la destrucción del que desea de tal manera. Y así emprende el camino hacia la muerte pretendiendo alcanzar una exuberancia en la vida. Pero Apollinaire piensa que eso es lo propio de un poeta, vivir el amor con exaltación y con una extraña generosidad: una de las partes renuncia a sí mismo y se somete al otro en una elección voluntaria.

La violencia, ya lo hemos visto a lo largo de este estudio, ocupa un lugar esencial en la vida y en la imaginación del poeta. Le atormenta y le obsesiona. Hasta el punto de que en muchos de sus relatos sólo escribe para encontrar víctimas que puedan exorcizarla, que puedan alejarla de él. Pero la violencia es el tema que más le seduce por la intensidad dramática que provoca y por su patetismo personal. Nada le separa de sus personajes; lo único que hace es repetir interminablemente lo vivido y reconocerse en cada situación de conflicto y de tensión: se proyecta en ella, se objetiviza o se aliena desbordando todos sus fantasmas.

La violencia en Apollinaire surge como un caballo desbocado con toda la carga de la furia acumulada en el pasado. Pero para que la violencia alcance su apogeo es necesario que se vuelvan a dar las condiciones en las que se formó:

a) De entrada, la presencia de una persona débil, como ya hemos visto en *L'Hérésiarque et Cie :*

> "Les jours suivants les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes...des enfants, des vieillards furent aussi égorgés. On remarquera qu'il ne s'agissa que d'êtres faibles". (O. compl. Vol. I, Pág. 105).

En todos sus escritos las víctimas de la violencia son seres débiles. Así lo vemos constantemente en *Les Onze Mille Verges*, en donde son violados, sodomizados, perforados, torturados o asesinados niños, prisioneros de guerra, criadas, y mujeres. Seres débiles, sin consideración de edad o de sexo, a los que hace temblar de miedo; y así, con ese miedo, recrea con una precisión sorprendente la tensión sexual que se producía cuando era niño, cuando era débil y temblaba ante algo desconocido y terrorífico, ante un peligro incierto que su cuerpo, y quizá más particularmente sus órganos genitales, iban a sufrir.

Pero ésta es la tónica general de todos los sádicos, ensañarse únicamente en los que ven débiles, ya que los fuertes, igual que a Apollinaire, les inspiran miedo, el mismo que les produjo la persona que los atormentó de niños. Por eso, volviendo a Sacher-Masoch, el masoquista por excelencia, es curioso observar cómo el protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Séverin, se humilla como un perro ante la poderosa y rica Wanda, que le inspira un miedo terrible, pero con la que se excita cuando le maltrata, y, sin embargo, le parece la cosa más natural azotar a las pobres campesinas:

> "Alors, et la morale de l'histoire? dis-je à Séverin"
> J'étais un âne!...Si seulement je l'avais fouettée!...
> Peut-être avec tes paysannes...
> Oh, elles, elles y sont habituées..." (O.c. Pág. 247)

También en la imaginación de Apollinaire sólo era posible ensañarse con los más desgraciados. Uno de los momentos más impresionantes de *Les Onze Mille Verges*, en el que la violencia y la furia contra las mujeres y los seres indefensos parecen alcanzar el zenit, es cuando Mony, el protagonista, viola a una niña de pecho y a su madre, una mujer muda, y fuerza al padre de la niña a violarla también... Ahí el poeta pierde una vez más el control, y quizá una de las razones por las que lo pierde es porque los senos de la madre están llenos de leche, porque la imagen de

la maternidad parece situarle en el máximo estado de agresividad, de excitación y de violencia. La maternidad desencadena en su imaginación una violencia y también una excitación exasperada, por eso, aunque primero se complace en "téter le lait délicieux" que goteaba del pecho de la muda, después, tras violarla, quema esos pechos con un cigarrillo.

El objeto de la violencia de Apollinaire es siempre una persona débil, o que las circunstancias hacen débil, y ahí están sus personajes, las mujeres, los prisioneros y los niños para confirmarlo. Pero Apollinaire aún puede ir más lejos y puede encontrar una persona más interesante y más vulnerable que cualquier otra para proyectar su violencia; una persona que además, porque se siente profundamente culpable, clama violencia. Y ese será él mismo. Se hará daño, provocará situaciones de dolor, hasta que, al final, dejará que su imaginación tortuosa le destruya.

E incluso en las obras imaginarias actúa de esta manera cuando se identifica con los protagonistas de sus historias. Este será el caso de Mony en *Les Onze Mille Verges*, de Croniamental en *Le Poète assassiné* o de Merlin en *L' Enchanteur Pourrissant.* En algunos casos, como ocurre con Mony, les deja que se ensañen, que proyecten toda su furia y destrocen a los seres más débiles que encuentran en su camino, y luego, con la misma violencia y crueldad que ellos han actuado, los aniquila y los destruye. Así morirá Mony en medio de atroces suplicios... de flagelación, por supuesto. Pero con mayor frecuencia los protagonistas de sus relatos, sus "alter ego", son hombres inocentes y vulnerables, como también se ve a sí mismo, y víctimas de mujeres crueles, igual que Croniamental o Merlin, a los que Apollinaire hace padecer torturas sin número, hasta que al final los mata. El *Enchanteur*, ya lo hemos visto, es un reflejo muy claro de sí mismo, por eso Guillaume le hará sufrir lenta y cruelmente...

En la vida real, ya lo hemos visto en el capítulo anterior, proyecta esencialmente su violencia contra las mujeres que le inspiran deseo. Pero hay algo más que resulta interesante observar, es decir, quienes son las mujeres que Guillaume escoge como objeto de su violencia. Todo tiene una lógica perfectamente estructurada en su inconsciente. Como veremos con más detalle al estudiar las cartas a Madeleine, *todas las mujeres con las que Guillaume tiene una relación amorosa pasional y violenta son mujeres sin una estructura familiar fuerte que pueda protegerlas;* es decir, busca mujeres con una situación familiar semejante a la que él tenía

cuando sufrió la violencia de su madre. Como dice René Girard, las víctimas de un sacrificio son seres que se sabe de antemano que *su familia nunca tomará represalías*. Guillaume durante su infancia fue la víctima perfecta para la violencia de su madre, puesto que fuera de ella y de su hermano pequeño no existía ningún tipo de familia que pudiera protegerle. Más tarde intentará reproducir la misma situación. En efecto, cuando vive con Annie Playden los momentos de violencia su familia está muy lejos, ella está sola e indefensa en Alemania. Después, cuando vuelve a Inglaterra, su padre no le permitirá que continúe las relaciones con Guillaume. Marie Laurencin, según los diferentes testimonios, vivía con su madre, es decir, sin un padre que pudiera defenderla de la violencia de su amante.

Pero aún no se había declarado la guerra, aún no habían llegado los momentos de máxima violencia con una mujer. Las cartas a Madeleine y a Lou nunca hubieran adquirido el tono excesivamente violento que tuvieron si Guillaume hubiera temido la venganza de sus familias. Lou, como sabemos, no tenía padre y además vivía en un conflicto con su madre, a la que sólo le interesaba apropiarse de su dinero. Vivía en Niza, sin recursos e itinerante como él, con su prima Mémée, que ya hemos visto el concepto que tenía de ella... Guillaume debió darse cuenta inmediatamente de que nunca contaría con la protección de su indiferente, aunque prestigiosa familia. Madeleine era también huérfana de padre y además la familia, una madre viuda y un montón de hermanos, casi todos más pequeños que ella, vivía muy lejos, en Orán. Sin estas circunstancias, probablemente Apollinaire no les hubiera escrito nunca las cartas violentas y pornográficas, como decía Mémée, que les escribió.

Pero además, el hecho de que Lou se sintiera sin apoyo familiar, sin dinero, y el hecho de que no tuviera una base infantil afectiva, la hacía débil y vulnerable a los vicios, a las enfermedades y a las tristezas, a los que Apollinaire alude con mucha frecuencia en sus cartas. En lo que se refiere a sus vicios, intentaba apartarla de lo que le parecía su mala vida, y en todo caso hacía continuamente alusión a ellos:

> "Quand ma pauvre Lou te décideras-tu à ne pas mener cette vie effrayante et peut-être inutile dont tu parles ? " (Carta de 25 de abril de 1915)
> "Je crois que tu es plus vicieuse que jamais " (Carta de 8 de agosto de 1915)

Pero también se inquietaba por sus enfermedades :

> "Je suis désolé de te savoir si fatiguée...Je suis bien inquiète de te savoir si anémiée... Ne te fais pas trop droguer mon Lou. Surtout toutes ces piqûres ne me disent rien qui vaille " (Carta de 1 de junio de 1915)

o por sus tristezas :

> "Toi fais-moi le plaisir de te remonter le moral " (Carta de 1 de julio de 1915)

En realidad, Lou no era tan débil ni tan viciosa como Guillaume la veía, su Toutou la consolaba de todo y le daba fuerza, pero el poeta se sentía más prepotente e incluso mejor haciendo hincapié en sus debilidades:

> " Quel bonheur de n'être plus dominé par l'amour charnel, de n'être plus la proie d'un désir, de se dominer soi-même, enfin, afin de dominer un jour les autres " (Carta de 14 de abril de 1915)

Cuando hablaba de sus propias virtudes se perdía en disquisiciones morales, las mismas a las que volverá más tarde con Madeleine.

De cualquier forma, como ya he dicho, en la imaginación de Guillaume Lou era ambivalente. Unas veces la veía desgraciada, obscena, triste...y otras divina, cruel, maléfica y todopoderosa. Cuando predominaba la primera faceta, Lou era objeto de su sadismo, pero cuando la veía noble, altiva y todopoderosa se humillaba ante ella.

Madeleine, como veremos al estudiar la correspondencia, no era una mujer muy segura, pero Guillaume la hacía aún más débil y vulnerable con sus expresiones de violencia feroz y de dominación:

> "vous devez être esclave même si je voulais vous faire souffrir " (Carta de 2 de septiembre de 1915)

que, además, ella tomaba mucho más en serio que Lou, sobre todo porque era su prometida oficial y contaba con casarse con él; por lo que era frecuente que sintiera miedo de Guillaume o que a veces se pusiera enferma. El intentaba liberarse de su propio miedo transfiriéndoselo a ella, y sin ninguna consideración la hacía objeto de su excesiva agresividad.

En definitiva, que también en la vida real buscó los objetos de su violencia entre los seres débiles a los que intentaba hacer más débiles aún... porque los fuertes, especialmente las mujeres fuertes, le recordaban a su madre y le inspiraban un miedo profundo e irracional.

Pero de todos los seres débiles, con el que más se ensañó fue consigo mismo. Cuando llega la guerra y todo se desata, Guillaume entra poco a poco en un marasmo masoquista, hasta que al fin se abandona, vuelve la violencia contra sí mismo y se aniquila sin piedad.

b) Es evidente: en cuanto Apollinaire siente deseo por una mujer aparece la violencia. Pero es necesario, además, que sienta que la mujer le pertenece, que tiene todo el poder sobre ella, como sobre él lo tenía su madre.

En *Les Onze Mille Verges* recurre para expresar este poder que desencadenará la violencia a toda clase de imágenes. Muchas veces será la figura de una criada la que encarnará esta idea de total poder que no admite réplica:

> "Wanda allait a la porte, appela Nadèje qui revint effrayée. La jolie blonde, sur l'ordre de sa maîtresse, dégrafa son corsage et en fit sortir ses gros tétons, puis releva les jupes et tendit son cul" (*Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 920)

¿de donde ha sacado Apollinaire este nombre de Wanda? ¿ha leído acaso *La Vénus à la fourrure*, escrito en 1870, y ha quedado fascinado por aquella mujer dominadora y cruel que encontraba un gusto especial, como su madre, en manejar el látigo?

La idea de la dominación de una de las partes está muy vinculada en Apollinaire a la violencia y a la excitación. En *Les Onze Mille Verges* lo vemos continuamente. Así lo explica a través de una prostituta japonesa durante una guerra imaginaria:

> "Un Anglais de Yokohama me recueillit. Il sentait le cadavre comme tous les Européens...Pourtant à la fin je m'habituais à lui et, *comme il était sous ma domination*, je le forçais à me lécher la vulve jusqu'à ce que sa langue, prise de crampe, ne pût plus remuer" (*Les Onze*... O. Compl. Vol. III, Pág. 927) (Subrayado por mí).

En esta obra, otras veces serán los prisioneros de guerra los que deberán aceptar los más terribles actos de violencia por parte de sus vencedores; pero incluso entonces, aunque se trate de hombres, la excitación sexual estará presente. Así sucede en el caso de Egon Müller:

> "On mit nu le bel Egon. C'était un garçon d'une beauté admirable et ses seins étaient arrondis comme ceux d'un hermaphrodite. A l'aspect de ces charmes, les soldats sortirent leurs vits concupiscents...pendant ce temps on avait dressé le pal de fer qui devait servir de siège au giton... "(*Les Onze*... O. Compl. Vol. III, Pág. 929)

De cualquier forma, sitúa con frecuencia este tipo de fantasías de sumisión total durante la guerra, aunque sea imaginaria, por ser precisamente el momento en que el poder no admite discusiones ni existe ningún órgano de control. Apollinaire sueña con el poder ilimitado que atribuye a los generales durante la guerra, un poder que les permite librarse a toda clase de sadismos y crueldades con total impunidad. Entonces, desde esa situación imaginaria, se deja llevar por una de sus fantasías preferidas: hacer de una mujer un objeto indefenso sobre el que lanzar su agresividad y su furia sin límites. En *La fin de Babylone* describe muy bien la imposibilidad de detener la furia y la necesidad irresistible de proyectarla con enorme crueldad, y con una connotación sexual muy fuerte, sobre una mujer sobre la que se tiene todo poder:

> "Une nuit le général, faisant une ronde, ne trouva point à son poste la sentinelle qui avait été mise de faction dans le sud. Ce fut au rebord de l'oasis qu'il l'aperçut, en compagnie d'une courtisane. Se priver d'un homme? Il ne devait pas en de si périlleuses conjonctures. *Mais sa colère ne pouvait supporter d'attendre.* Il fit réveiller les troupes et leur ordonna de se masser autour de lui...La fille fut mise nue. C'était une longue créature aux jambes fortes et fines de marcheuse. Elle avait les reins cambrés et la taille souple. Mais ses pauvres seins, qui avaient allaité jadis des enfants de hasard et que tant de misérables avaient pressés amoureusement, pendaient sur sa poitrine

> flétrie. Le général fit attacher par une chaîne les deux lourds anneaux qu'elle portait aux jambes et aux bras. Et comme il n'avait pas de temps a perdre, il se contenta de la faire fustiger par plusieurs soldats. Puis il dit à celui qu'il avait surpris en faute: "Prends cette fille sur ton dos, derrière nous est la source où viennent se désaltérer les animaux du désert. Tu l'attacheras là. Et je veux que tu me rapportes son œil droit arraché, son sein gauche coupé. La besogne sera facile", ajouta-t-il avec un terrible rire. Avant que le camp fût levé, le lendemain matin, Vietrix et quelques voyageurs se rendirent à la source. De grands oiseaux se levèrent à leur approche. Du corps de la courtisane il ne restait plus qu'un amas d'os sanglants que tous les animaux du désert s'étaient disputé pendant la nuit! (La Pléiade O. compl. Vol. I, Pág. 617) (Subrayado por mí).

Fantasías que expresan la agresividad feroz que existe en la imaginación de Guillaume contra las mujeres, pero que no aparecen por primera vez ni mucho menos en el momento de escribir este relato, sino que ya hemos visto una escena similar en *L'Enchanteur*, en donde de Angélique, vivo retrato de su madre, sólo quedarán los huesos tras haber sido devorada su carne por las aves rapaces.

Y en otras ocasiones Apollinaire expresa esa idea de posesión, de dominio total sobre una víctima, con imágenes de animales que deben aceptar sin otra solución la voluntad y el sadismo de su "maître". Así lo hemos visto con la rata a la que Pedro Luis de Gálvez arrancó los ojos para hacer de ella una esclava sumisa.

Pero a veces será incluso más preciso en sus fantasías y volverá, como ya hemos visto, a las primitivas imágenes en las que surgió la conexión con la violencia, es decir a un niño que debe aceptar cualquier decisión que venga de su padre todopoderoso:

> "Mony aperçut son chef en train d'enculer un petit garçon charmant. Ses cheveux châtains bouclés lui retombaient sur les épaules Son beau cul blanc et dur semblait n'accepter qu'avec pudeur le cadeau viril qui lui faisait le général...Serge, s'écriait celui-ci d'une voix entrecoupée, sens-tu bien l'instrument qui, non satisfait de t'avoir engendré, a également assumé la tâche de faire de toi un jeune homme parfait?...Et poussant un râle de volupté, il déchargea dans le cul charmant de son fils" *(Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 921)

Esta idea de pertenencia total de un niño a sus padres es familiar al poeta. Esa es su vida y esa manipulación total y sexual de un niño que resucita la violencia de la que él mismo fue víctima,

le horroriza y al mismo tiempo le excita terriblemente. Un niño, en su imaginación, pertenece a sus padres, que con el pretexto de amarle o de enseñarle, pueden amenazarle, azotarle o hacer con él lo que quieran. Lo veremos muy claro en la relación con Lou, sobre todo cuando imagina que ella es un "petit garçon".

Y sobre esta relación de pertenencia o de prepotencia que surgió en su infancia, y que Guillaume no puede olvidar, su imaginación de poeta trabaja hasta caer en las situaciones más violentas y excitantes. Lo que importa es reproducir interminablemente lo vivido. Por eso en sus obras inventa, para el que tiene que obedecer, los castigos más dolorosos y degradantes, porque cuando alguien está en situación de prepotencia no hay límites; y entonces, desde el poder que le da su pluma se erige, al fin, en dominador. En *Les Onze Mille Verges*, vive a través de Mony las situaciones más espeluznantes de dominación; así, ya lo hemos visto, obliga a un padre a violar a su propia hija de cuatro meses bajo la amenaza de un revolver. Y no solo eso. Apollinaire va incluso más lejos y cuenta de qué manera, una vez subyugado, el que obedece se ve obligado a guardar silencio e, incluso, a causa de las amenazas y del terror que le suscita su opresor, a besar la mano que le ha esclavizado:

> "Mony se releva et prit vite son revolver. D'un air méprisant, il ordonna au Danois de se déculotter. Puis, le revolver braqué, il lui ordonna d'enculer sa fille. Le Danois eut beau supplier, il dut faire entrer son membre mesquin dans le tendre cul du nourrisson évanoui"

Esta escena, ¿existe sólo en su imaginación, o está basada en el recuerdo de un momento vivido? ¿Acaso también Guillaume, el niño Guillaume, indefenso y sometido a la prepotencia de una madre cruel, retuvo para siempre ese "air méprisant" con el que aquella mujer le obligaba a humillarse totalmente, quien sabe con qué tipo de tortura, mientras sin duda "il avait beau supplier"...?

> "Quant a vous, dit Mony au Danois, prenez garde, vous avez violé votre fille devant moi. Je puis vous perdre. Donc soyez discret. Si vous êtes discret, je vous protégerai, mais si vous racontez ce qui s'est passé ici vous serez pendu. Le Danois embrassa la main du fringant officier en versant des larmes de reconnaissance." (*Les Onze Mille Verges*. O. Compl. Vol. III, Pág. 940)

Esta imagen tan detallada y tan precisa de sumisión y de sometimiento, le obsesiona y siente una compulsión a repetirla en diferentes situaciones imaginarias o reales. Pero lo único que hace es contar reiteradamente lo que le parece su propia experiencia y con una precisión impresionante. La víctima, sin que pueda esperar ayuda de nadie, está condenada a cumplir ciegamente la voluntad de su verdugo, como la rata ciega de Pedro Luis de Gálvez...pero lo que me parece más interesante, como acabo de decir, es observar cómo para el poeta no es nada extraño que tras el pisoteo y la ignominia la víctima tenga que mostrar su agradecimiento al opresor, por no ser aún más cruel con él, besando su mano.

Ya en las primeras páginas de *Les Onze Mille Verges*, aparece en seguida una escena semejante a la que acabamos de leer. Bandi, el Vicecónsul de Serbia y amante de Mony, le dice:

> "Viens mon joli cœur, mon enculé chéri, viens que je te la mette"

Pero Mony le rechaza diciéndole:

> "J'en ai assez à la fin d'être enculé par toi, toute la ville en parle"
> "Mais le vice-consul s'était dressé, bandant, et avait saisit un revolver. Il en braqua le canon sur Mony qui, tremblant, lui tendit le derrière en balbutiant: Bandi, mon cher Bandi, tu sais que je t'aime, encule-moi, encule-moi" (*Les Onze Mille Verges* . O. Compl. Vol. III. Pág. 891)

Así hace Apollinaire reaccionar a sus personajes. Son seres humanos llenos de pavor que creen que evitarán algo mucho más terrible si se humillan espontáneamente, si aman, si realmente aman o al menos fingen amar, la mano que los atormenta... Cuando escribe para sí mismo Guillaume vuelve a sentir su debilidad y no tiene pudor en mostrarse con frecuencia, a través de sus personajes, como un niño asustado y desdichado como es Mony, que a pesar de sus aventuras descaradas y criminales, cuando el miedo aparece gime bajo las amenazas como un niño "tremblant et balbutiant".

Pero no es ni mucho menos el único autor que describe situaciones de este tipo. Apollinaire no inventa ninguna de sus fantasías sádicas o masoquistas, sino que se encuentran en mayor o

menor medida en otros muchos escritores, y desde luego en Sacher-Masoch. Esta actitud humilde de besar la mano que ofende y que castiga tenía que aparecer necesariamente también en este autor:

> "Avec un sourire mauvais, ma tante retroussa ses manches et se mit à frapper avec une grande baguette. Elle y allait si bien que le sang coulait et que, malgré mon courage héroïque, je criais et pleurais, et finis par demander grâce. Elle me fit délier, mais je dus, à genoux devant elle, la remercier pour cette punition et lui baiser la main" (O.c. Pág. 150)

Esta tía de Sacher-Masoch debía ser muy semejante a la terrible Angélica... pero además era fascinante como las mujeres perversas del *Enchanteur,* que Apollinaire sitúa alrededor de la cuarentena:

> "Elle approchait de la quarantaine mais, comme la plupart de ces grandes courtisanes que le temps ne peut attaquer, elle était encore fort désirable" (O.c. Pág. 151)

En muchas otras ocasiones los protagonistas de los libros de Sacher-Masoch tendrán que besar la mano que los azota. Así, Wanda, la heroína de *La Vénus à la fourrure*, después de haber atado y azotado a Séverin ("les coups tombent prompts et drus avec une force terrible sur mon dos, mes bras et ma nuque. Je serre les dents pour ne pas crier. L'un d'eux m'atteint en plein visage. Le sang chaud se met à couler, mais elle rit et continue de frapper") le pide que le bese no sólo la mano sino el pié: "baise-moi le pied" (O.c. Pág. 200)

En los primeros momentos de sus relaciones amorosas, Apollinaire siempre intenta colocarse en la posición dominante; sueña con repetir la conducta de su madre, desea experimentar por sí mismo el gozo de un poder sin límites, de una potencia magnífica sobre el otro ("mon Lou dont j'attends l'assentiment définitif à ma puissance..."). Apollinaire, el genial poeta que comunica al mundo sus entreverados sentimientos, es incapaz de tener una verdadera comunicación con una mujer y, en ausencia de ésta, piensa que la relación fundamental entre hombres y mujeres es una relación de poder, es decir el derecho que uno mismo se atribuye de tratar al otro como lo que él se considera, en definitiva, como un objeto. Así sueña con hacer de la mujer lo que él ha

sido siempre con relación a su madre, un ser dependiente. En una palabra: el único vínculo amoroso posible es el de verdugo y víctima.

Y en esa relación Apollinaire coloca sus fantasías. Ese ha sido el tema central de sus libros eróticos: los verdugos, las víctimas, el sacrificio...fantasías que le parecen grandiosas, casi sagradas, hasta el punto de que cuando llega el momento no duda en ofrecerse él mismo como víctima del sacrificio, como dice en la *Onirocritique*: "un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime".

Cuando Guillaume actúa de manera sádica, ya sea imaginariamente o en la vida real, el objeto preferido de su agresión es una mujer, porque el dolor que otra causó está en el centro de su vida y piensa que la única manera de liberarse de él es transfiriéndoselo a la mujer que en ese momento desea. Y como una obsesión fija cada vez lo vuelve a intentar. Trata de contaminar a las mujeres su propio sufrimiento y de esta manera cree que las hace más auténticas, más sublimes y más dignas de su amor. Transfiriéndoles el dolor y pervirtiéndolas, lo que pretende en el fondo es hacerlas como él, y de este modo lograr la identificación y la fusión que le parece la esencia del amor.

En cuanto considera que la mujer que desea le pertenece ("tu es à moi". Carta a Lou de 10.1.15), en cuanto Lou acepta tener relaciones sexuales con él, o cuando Madeleine le dice que le quiere, la violencia aparece inmediatamente. Después tomará un ritmo dramático que nunca puede terminar bien, porque las mujeres que él ama, aunque parece que juegan su juego, están ajenas a la tragedia que el poeta desea representar. Sólo él conoce la trama y sólo él puede encarnar su propio personaje. Por eso, para pasar de la fantasía al acto, tiene siempre al final que asumir sobre sí mismo la violencia. El sabe mejor que nadie como interpretar la sumisión o como sufrir el dolor, por eso la violencia, que en un principio pretende proyectar sobre la mujer que ama, se volverá siempre e inexorablemente contra él.

c) <u>La excitación sexual:</u> A través de todos esos niños o de esos hombres o mujeres que tiemblan, suplican o balbucean ante las amenazas de cosas inciertas y terroríficas, Apollinaire

pretende esencialmente alcanzar el paroxismo en la excitación sexual. Y la idea de sufrimiento con la violencia es lo que más le puede excitar. Todos los hombres que se dirigen a una mujer con deseo en *Les Onze Mille Verges*, el libro en el que la violencia más se desencadena - aunque ni mucho menos el único -, es para excitarse haciéndola sufrir o sufriendo por su causa. Ese sufrimiento provoca en Guillaume una tensión sexual, y así concibe el poeta la relación con una mujer, en la tensión y en el sufrimiento. Uno de los dos hará sufrir al otro, y si no es él el que toma la iniciativa, fatalmente será ella la que lo hará. Así nos lo muestra en todas sus obras imaginarias y también en la vida real. Pero si la violencia y el sufrimiento le excitan de tal manera es porque el deseo sexual apareció en su vida en medio de una gran violencia, la que su madre ejerció sobre él durante su infancia amenazándole, manipulándole y azotándole. En aquellos momentos de tensión, cuando impotente tenía que ofrecer su cuerpo desnudo al castigo, es indudable que sufrió y se sintió humillado, pero, al mismo tiempo, en aquel contacto físico con su madre descontrolada encontraba una fuente de excitación intensísima. Y así quedará marcado para siempre: la violencia, la humillación y el sufrimiento serán la mejor manera, o la única, de excitarse. Y al contrario, ya lo estamos viendo en su actitud con sus novias: en cuanto hay excitación surge inmediatamente la violencia.

Hasta ahora, al observar las relaciones con Annie Playden y Marie Laurencin, hemos visto únicamente el aspecto activo de Guillaume. Pero la excitación con la violencia funciona en los dos sentidos: unas veces es él el que hace sufrir, pero otras, ya lo veremos con detalle en el caso de Lou, después de adoptar una actitud sádica, pasa, mediante una pirueta sorprendente, a buscar o provocar su propio sufrimiento. También en las obras imaginarias, como ya he dicho, son muchos los relatos en los que el hombre, generalmente el protagonista, sufre atrozmente a manos de una mujer cruel y despiadada.... pero con ese sufrimiento Guillaume vuelve a recrear los momentos de excitación de su infancia y vive con su personaje las sensaciones ambivalentes de dolor y de placer que surgieron entonces.

La excitación sexual está profundamente vinculada en Guillaume a la violencia, a la humillación y al sufrimiento. En sus obras imaginarias, sobre todo en las eróticas y clandestinas, los ejemplos son sin número. Uno de los más significativos es el caso de Katache, que aparece en *Les Onze Mille Verges*. Katache es un hombre al que, como a tantos otros de sus personajes,

"l'effroi faisait éjaculer" y que "prenait plaisir à souffrir", por lo que acepta y propicia todas las violencias imaginables por parte de su mujer. También en la misma obra, la alemana que temblaba de miedo ante la amenaza del suplicio, al cabo de unos momentos de sufrimiento, cuando "la limaille qui adhérait aux lanières emportait des lambeaux de peau et de chair, elle ne sentait plus la douleur, elle se lovait, se tordait et sifflait de jouissance".

En sus amores reales nada será nuevo. Guillaume intenta transferir a sus experiencias personales toda la carga de fantasías violentas que venían acumulándose desde toda su vida en su imaginación. Y así, en cuanto siente un deseo sexual, que siempre es desesperado y violento, el poeta vuelve a situarse en un marasmo obscuro y tortuoso en el que la excitación reclama dominación y sufrimiento y vuelve entonces a un lugar confuso de su inconsciente en el que, excitado y enloquecido, olvida todo control y desborda su furia contra la amada o contra sí mismo.

Pero veamos todo esto con más detalle:

La dominación, la agresividad y el sadismo

Para poder situarnos en el punto de vista de Apollinaire debemos tener presente su frustración permanente, su sentimiento de inferioridad y de angustia, y además su constante rebelión por la situación de injusticia en la que vivió durante su infancia. Inferioridad y rebelión se rozan en su comportamiento, pero la segunda trata de enmascarar a la primera, que el poeta mantiene oculta con el máximo cuidado. Niega su inferioridad y su angustia, pero para compensarlas se crispa en su negación aparente y cae en actitudes exageradas de narcisismo, de dominación o de sadismo, que solo serán una conducta de desesperación para esconder su profunda debilidad. E incluso, en ocasiones, los acontecimientos que vivió durante su infancia y su adolescencia generan fantasías y pulsiones agresivas tan desmesuradas que rayan con la perversión, como vemos en sus obras imaginarias. Pero sucesivamente los fantasmas se desmoronan y de vez en cuando aparece otra vez el niño desdichado, la víctima y el mártir. Entonces, como ya hemos

visto en el capítulo anterior, se siente desconcertado y desde un histriónico intento de dominación, desde un retorcido sadismo, vuelve a la humillación o se siente culpable. En las cartas a Lou veremos continuamente este movimiento alternativo de dominación, de sadismo sexual y de humillación que desvela su excesiva agresividad y, al mismo tiempo, su profundo sentimiento de inferioridad... o su deseo inconsciente de seguir representando para siempre el papel de víctima que, en muchas ocasiones, cree que le corresponde. Y entonces, con un masoquismo poco común, el personaje parece desintegrarse, hasta que de nuevo surge otro brote de orgullo o de rabia que normalmente termina en provocación.

En la base del sadismo de Apollinaire, lo mismo que en la base de su masoquismo, está la *agresividad contra la persona que lo maltrató,* su madre, que permanecerá en su inconsciente para toda su vida. Desde su infancia, su inconsciente retuvo los malos tratos y las represiones como una emoción negativa y ese sentimiento interiorizado creó una tensión, una *espera*, hasta que llegase el momento oportuno para manifestarse. Como dice Octavio Paz refiriéndose a Sade:

> "Une telle rage ne peut être que le fruit de la vengeance, au sens le plus ancien et terrible du mot".[1]

Entonces vendrá la descarga sádica excesiva, una descarga en la que no se pierde nada de la agresividad acumulada durante tantos años. Y en cuanto se enamora, en cuanto desea a una mujer, proyecta esa furia sobre ella y la trata ***como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiera impedido.*** Recupera entonces el modelo de comportamiento de su madre, puesto que no conoce otro, y maltrata a la amada como Mme. de Kostrowitzky le maltrataba a él. En las obras literarias también repite la primitiva situación y, ya lo hemos visto, hace padecer a sus personajes, que con frecuencia son niños, el mismo miedo que él padeció, sobre todo en lo que se refiere a la espera angustiosa de algo terrible; en la vida real, ya lo veremos en las cartas a Lou, tampoco faltan las amenazas y las locuras sádicas, en las que llega incluso a imitar el tono

[1] *Un au-delà érotique: le marquis de Sade.* Traducción francesa de Jean-Claude Masson. Gallimard, 1993.Pág. 43.

de un adulto que se dirige a un niño.

No cabe duda de que detrás de la actitud sádica de Apollinaire está la agresividad y el deseo de venganza contra su madre, unos sentimientos que nos muestra de manera muy clara en el relato de la enfermera polaca que hemos visto en *Les Onze Mille Verges*. En él se ensaña sobre esa mujer a la que describe con todas las características de su madre, y revienta su vientre como signo de furia precisamente contra el lugar que representa su maternidad, como Nerón hizo en la vida real... Y no será la única vez que Guillaume hace alusión a este fantasma. Ya hemos visto cómo vuelve otra vez a aparecer en *Le Juif latin* de *L'Hérésiarque et Cie*, en donde el protagonista se divertía destripando mujeres, y en la horripilante historia del coche cama en donde Cornaboeux también destroza con saña el vientre de una mujer:

> "Un peu avant la jouissance, Cornaboeux introduisit sa main dans la vulve encore tiède et y faisant entre tout son bras, il se mit à tirer les boyaux de la malheureuse femme de chambre. Au moment de la jouissance il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille comme d'une ceinture de sauvetage. Quand Mony se retourna, il vit le sinistre Cornaboeux assis sur le visage d'Estelle... Il tenait un énorme couteau ***et en labourait le ventre palpitant***..." (*Les Onze Mille Verges*, O. Compl. Vol. III, Pág. 912). (Subrayado por mí).

A través del relato de la polaca y de este deseo de reventar el vientre de las mujeres, Apollinaire expresa el odio que sentía por su madre, pero nunca dirá nada claramente a este respecto, sino que utiliza símbolos y escenas truculentas que parecen pertenecer únicamente a la ficción literaria. También detrás del sadismo de Sade, el sádico por excelencia, está indudablemente el odio hacia su madre, que, aunque para expresarlo recurre también a la ficción literaria, lo declara de manera mucho más directa y más grosera en *Les 120 journées de Sodome,* en donde pone en boca de uno de sus personajes, el Duque de Blangis, los siguientes propósitos:

> "Il est fou d'imaginer qu'on doive rien à sa mère...Pour moi, je n'y vois que des motifs de haine et de mépris...je l'abhorrais. **Dès que je l'ai pu**, je l'ai envoyée dans l'autre monde, et je n'ai de mes jours goûté une volupté si vive que celui où elle ferma les yeux pour ne les plus rouvrir" (*Les 120 journées de Sodome*, Union Générale d'éditions, 1975. Pág. 151). (Subrayado por mí).

Un odio que en Sade se vuelve una obsesión, por eso repite una y otra vez en sus libros toda clase de fantasías en torno a él. Unas veces hace a sus personajes renegar de su madre, como es el caso de Eugénie en *Philosophie dans le boudoir*, pero con más frecuencia se recrea en la muerte o en el asesinato de la madre, como hemos visto en el fragmento anterior, o como vemos en el caso de Mlle. de Florville en *Les crimes de l'amour*, en el que ésta dice a su hermana: "Reconnais ta sœur...qui a traînée ta mère à l'échafaud". Sade, de una manera o de otra, imagina con gusto el sufrimiento de una madre y su muerte.

Pero entre el odio que Guillaume siente por su madre y el que siente Sade hay una diferencia esencial: en Sade no hay más que un odio profundo, preciso y duro; Sade fue un enemigo de toda forma de amor, mientras que Guillaume, al mismo tiempo que detestaba a su madre y quería reventarla con saña, como a la polaca, la adoraba, la admiraba y le fascinaba su poder, como ocurría con la cruel "dame du lac" de *L'Enchanteur*, de la que éste espera obtener el amor hasta el último momento. Así el poeta oscila, según cambia su fantasía, entre la agresividad feroz y sádica, similar a la de Sade, y la sumisión y la admiración masoquistas, como ocurre en el caso de Sacher-Masoch. Pero, en todo caso, siempre vivirá como un caballero andante a la búsqueda desesperada del amor.

Pero, cuando se trata de sadismo, cuando se trata de venganza, para llevarla a cabo con más efectividad, Guillaume, como ya hemos visto en muchos de sus escritos, se imagina a sí mismo, o a muchos de sus personajes, llenos de total poder y dominación. Es un poder sobre una víctima que obedece ciegamente, y que despierta con frecuencia en los dos, en el dominador y en el dominado, gran excitación sexual. Y entonces el poeta vuelve a situarse en la tensión de sus primeros años, cuando en su papel de víctima de su madre se creaba una excitación extraordinaria entre los dos. Por eso busca constantemente la repetición de aquella situación. Pero esta vez, al menos eso es lo que se propone, él será el dominador. Y en algunas ocasiones, para representar mejor esta fantasía de un poder desmesurado, para poder destrozar y matar mujeres, para arrancarles las entrañas, para violarlas después de muertas, es decir, para llevar su venganza hasta las últimas consecuencias, imagina un hombre monstruoso, dotado de una fuerza colosal, que no conoce ni el remordimiento ni la piedad, como es el caso de Cornaboeux en *Les Onze Mille Verges* :

> "C'était un colosse brun dont les mains étaient poilues. Sa barbe en broussaille le rendait encore plus hideux...Cornaboeux lui attacha les bras et les jambes et la bâillonna sans prendre garde à ses supplications"[1]

La cuestión no puede ser más clara: la relación amorosa para Apollinaire no tiene nada que ver con una relación de armonía y de felicidad, sino que se basa en la excitación y en el placer que produce imaginar quien va a dominar a quien y quien va a hacer sufrir a quien, exactamente lo mismo que todos los autores sádicos o masoquistas. Esto es lo que dice, entre otros, Sacher-Masoch, en su libro ya citado:

> "le mot de Goethe "sois l'enclume ou le marteau" ne se révèle jamais si juste qu'appliqué aux relations entre l'homme et la femme. Toute la puissance de la femme repose dans la passion que l'homme peut éprouver pour elle et dont elle sait tirer parti si celui-ci n'y prend garde. Il n'a en effet le choix qu'entre le rôle de l'esclave et celui du tyran. Qu'il s'abandonne, le joug commencera à peser sur sa tête et il sentira l'approche du fouet" (O. c. Pág. 126)[2]

Y esta dualidad de la dominación entre el hombre y la mujer será precisamente el mensaje final del libro, que termina de esta manera:

> "C'est que la femme, telle que la nature l'a créée et telle qu'elle attire l'homme actuellement, est son ennemi et ne peut être pour lui qu'une esclave ou un tyran, mais jamais une compagne...Pour le moment nous n'avons qu'une alternative: être le marteau ou l'enclume. J'ai été un âne et j'ai fait de moi l'esclave d'une femme...d'où la morale de l'histoire: qui se laisse fouetter mérite d'être fouetté" (O.c. Pág. 248)

---

[1] También Sade tiene la misma fantasía e imagina al duque de Blangis como un personaje muy similar a Cornaboeux:

> "Ce colosse effrayant donnait en effet l'idée d'Hercule ou d'un centaure: le duc avait des membres d'une force et d'une énergie...joignez à cela une figure mâle et fière...un tempérament de fer, une force de cheval, et le membre d'un véritable mulet, étonnamment velu..." (*Les 120 journées de Sodome*. O.c. Pág. 31)

[2] Evidentemente, esa es su obsesión esencial; Sacher-Masoch, a través de su personaje Séverin, escoge el papel de esclavo, la sumisión:"En amour, on est jamais au même niveau: à partir du moment où j'ai le choix entre dominer ou être soumis, il me semble bien plus piquant d'être l'esclave d'une belle femme...l'un ne peut être que le marteau et l'autre l'enclume. Je veux être l'enclume. Je ne peut être heureux s'il me faut considérer ma bien-aimée de mon haut. Je veux pouvoir adorer une femme, et je ne le puis que si elle se montre cruelle à mon égard" (O.c. Págs. 139 y 244)

Apollinaire actúa unas veces como esclavo, como ocurre con Lou, aunque al principio intente ser el dominador; pero otras veces actúa claramente como dominador, como es el caso en la relación con Madeleine, aunque también tenga con ella fantasías masoquistas... En su versión sádica, sus personajes literarios, bien dirigidos por una pluma muy hábil y conocedora de la situación, tratan de colocarse en una posición dominante y actúan con decisión y aplomo desde el principio para poder dominar y hacer sufrir a la mujer. Si no una sola posibilidad les espera: caer en la trampa que está preparada a cada vuelta del camino y ser dominados y maltratados a su vez. En su imaginación, el que no está alerta y no domina inmediatamente al otro, no podrá escapar de la esclavitud y del sufrimiento, la única alternativa posible. El amor, el deseo de agradar al otro, son riesgos graves que sólo pueden conducir, como a él le condujeron, a la sumisión. Y cuando se decide a amar, como ocurre con Lou que es la más adorada, no puede impedir, al mismo tiempo que le dedica los más maravillosos poemas de elogio y de amor, agredirla con saña y provocarla.

Con sus actitudes sádicas Guillaume busca, sin duda, agredir y dominar a la amada para excitarse con su sumisión y su sufrimiento, pero también, como ya he dicho, puede encontrar excitación en ser dominado y maltratado por ella, por lo que no es extraño que en ocasiones busque con este fin la humillación y la sumisión. Su placer se nutre con el dolor y la posesión de una mujer, pero, por otra parte, no contento con disfrutar de ese dolor y de esa dominación, busca una nueva tensión y organiza, consciente o inconscientemente, una vía para poder sufrir.

En lo que se refiere a su sadismo, la dominación y el terror que una persona puede producir en otra, le obsesiona, porque una vez más repite lo vivido y puede excitarse como en la situación primaria.[1] Pero una fantasía morbosa le excita especialmente: imaginar a su madre de rodillas a

[1] También Sade está obsesionado por la idea de dominación, y especialmente sobre mujeres; por eso, en *Les 120 journées de Sodome* hace decir al Duque de Blangis dirigiéndose a toda la tropa de niñas y prostitutas que había reunido para sus orgías, las siguientes palabras:

> "Êtres faibles et enchaînés, uniquement destinés à nos plaisirs...Mille fois plus soumises que ne le seraient des esclaves, vous ne devez vous attendre qu'à l'humiliation, et l'obéissance doit être la seule vertu dont je vous conseille de faire usage: c'est la seule qui convienne à l'état où vous êtes...la vie d'une femme, que dis-je, d'une femme? de toutes celles qui habitent la surface du globe, est aussi indifférente que la destruction d'une mouche...En un mot, frémissez, devinez, obéissez, prévenez...songez que ce n'est pas du tout comme des créatures humaines que nous vous regardons, mais uniquement comme des animaux que l'on nourrit pour le service qu'on espère et qu'on écrase de coups quand ils se refusent à ce service..." (O.c. Págs 94,95 y 97).

los pies de un hombre, vapuleada, humillada y suplicando piedad. Así la ve en *Giovanni Moroni* de *Le Poète assassiné:*

> "Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous ".

Y no sólo delante de un padre real o imaginario, sino también delante de un personaje inmundo y repugnante:

> "J'avais cinq ans lorsque j'eus ma première frayeur. Un jour, ma mère s'habilla soigneusement et me revêtit de ma plus jolie robe...Nous arrivâmes dans un vilain quartier, devant une vieille maison...Une vieille femme nous fit entrer dans une pièce meublée de quelques chaises neuves; puis un homme entra. Il était maigre, assez mal vêtu; ses yeux flamboyaient étrangement et ses paupières sans cils étaient étrangement retournées. On voyait une chair vive, rouge et répugnante autour des yeux. Effrayé, je saisis les jupes de ma mère, mais elle se jeta a genoux devant l'homme, qui menaçait et commandait" (O. Compl. Vol. I. Pág. 322)

Probablemente esta escena sólo fue fruto de sus deseos y de su imaginación desbordada; pero lo que es cierto es que, desde los primeros años de su vida, la imagen de su madre está conectada con el miedo, con la violencia y con la sexualidad. Y este tipo de imágenes le obsesionarán tanto que desearía hacerlas realidad y ver a su madre de rodillas a los pies de un hombre que la maltratara y la dominara, como ella hacía con él. Pero al no ser posible, sentirá una compulsión irresistible por torturar sin cesar a los personajes de sus obras literarias y a sus novias en la vida real.

Ya hemos visto muchos relatos de sus libros en los que tortura a hombres, mujeres, niños...e incluso a animales. Octavio Paz en el libro citado, (Pág. 71) dice con mucho acierto que en la obra de Sade los animales no son nunca objeto de tortura y rara vez instrumentos de placer. Sin embargo, Apollinaire no se priva de torturar a los animales, y las fantasías sexuales animalistas, como ya veremos más adelante, son bastante frecuentes. En lo que se refiere a la tortura de animales, las fantasías se centran, sobre todo, en comerlos vivos. En el relato *Le Roi-Lune*, de *Le poète assassiné*, la víctima será un buey:

> "Le bœuf vivant était découpé à l'endroit désigné par les convives, et telle était l'habileté du boucher que le morceau était détaché et rôti sans qu'aucun des organes essentiels ne fût touché. Bientôt il ne resta que la peau et le squelette que l'on emporta comme un contribuable dévoré par les collecteurs d'impôts...
> Ce repas d'aliments vivants m'avait paru si singulier que je fus un peu inquiet sur le sort qui m'attendait en compagnie de gens aussi avides de sang..." (O. compl. Vol. I, Pág. 305).

Y en *La vie anecdotique*, en *Les petites annonces*, cuenta la historia de un irlandés que comía perros y gatos vivos:

> "Voici les termes de l'annonce:
> "L'Irlandais qui mangea l'an passé un chien vivant, aux applaudissements du public, s'engage à manger, le 15 avril, un chat d'un an, commençant par la tête. Le spectacle est au lieu ordinaire" (O. compl. Vol. III, Pág. 183)

Es indudable que la agresividad de Apollinaire no conocía límites, pero cabría preguntarse si detrás de estos actos imaginarios de sadismo con animales vivos no habría también cierta agresividad contra los animales de su madre, a los que ésta adoraba, sobre todo a los perros y a los monos, hasta el punto de que, como ya hemos visto, les daba nombres de personas...en todo caso en la correspondencia que dirige a su hijo le reprocha su falta de piedad hacia sus perros y demás animales:

> "La petite guenon est morte la nuit de mardi à mercredi, le 8 avril exactement un mois après Diane (la chienne). Je suis désolée de sa mort et j'en ai été très impressionnée! Cette pauvre petite bête a été ma camarade pendant presque 8 ans. Je l'ai vue dans ses derniers moments, ça m'a fait beaucoup de chagrin et j'en pleure encore. ***Il ne faut pas être aussi dur que toi pour les animaux***; et dès qu'ils sont malades parler de les tuer. Ils meurent bien tous seuls et puis on les soigne s'ils sont malades. On fait ce qu'on peut. Cela porte malheur de les faire mourir. Ma grande guigne date de la mort de Bobette (une autre chienne)). C'est un sentiment français comme quand quelqu'un est malade de dire "il vaudrait mieux qu'il meure!" Alors toutes les personnes qui sont malades et ne vous sont plus d'aucune utilité doivent mourir! (Carta de 16 de abril de 1913).[1] (Subrayado por mí).

[1] *Correspondance avec son frère et sa mère*. José Corti, Paris, 1987.

Más tarde, en la correspondencia con Lou, Guillaume confirma este amor de su madre por los perros:

> "Pour les chiens, ils ne seront jamais mieux que chez ma mère qui les adore...les chiens seront très bien. Il n'y a que des chiennes chez elle...(Carta de 26 de abril de 1915) [1]

Sin embargo, a pesar de las declaraciones de piedad de su madre por los animales, en las fantasías de Guillaume aparecen con una precisión sorprendente las escenas en las que una madre, quizá imaginaria, torturaba a otros animales, concretamente a las cucarachas, que conservaba en un viejo tonel para proceder al rito de quemarlas vivas una vez al mes, y, por lo que el poeta cuenta, da la impresión de que tanto la madre como el hijo asistían al espectáculo fascinados y observaban la escena con cierto deleite:

> "Je me souviens du supplice des cafards qui revenait chaque mois. Ma mère les réunissait, je ne sais comment, dans un vieux tonneau, et j'étais alors admis à assister à leur trépas. Elle versait de l'eau bouillante sur les malheureuses bêtes, dont les agitations, les courses, les bondes désordonnés avant la mort m'enchantaient" [2]

Cuando llega la guerra y caen los interdictos, será el momento ideal para hacer más que nunca reales, aunque en la mayor parte sólo sea por carta, todas las fantasías de agresividad que el poeta alimentaba contra su madre. Y no podía encontrar otra mujer más adecuada que Lou, que con su personalidad voluble y viciosa le recordaba tanto a Mme. de Kostrowitzky.

Los momentos enloquecidos de pasión que el poeta pasa con ella a finales de año (1914) en Niza y la atmósfera desinhibida de la guerra, le dan ánimos para desenmascararse y mostrar al desnudo todo el universo de obsesiones y de fantasmas sexuales que lleva latentes. Lou parece reunir todas las condiciones necesarias para vivir con ella una relación desmesurada y violenta.

---

[1] Curiosamente Mme. de Kostrowitzky prefería los animales hembras; así lo vemos por sus nombres (Diane, Juliette, Bobette...) y por lo que Guillaume dice a Lou sobre sus perros. En cambio, sentía una agresividad extraordinaria contra los hombres, que a veces rayaba en la crueldad, empezando por sus hijos y por sus amantes, a los que azotaba y maldecía...exactamente lo contrario de Guillaume que descargaba su furía, aunque sólo fuera imaginaria, contra las mujeres.

[2] *Giovanni Moroni, Le poète assassiné.* La Pléiade. O. en prosa, Vol.I, pág. 321.

Ante todo, siente por ella un deseo desesperado. Y tras las primeras relaciones sexuales piensa que le pertenece y habla de la fusión total de sus cuerpos y de sus almas. A partir de ese momento todo comienza a forjarse en la imaginación del poeta, que para excitarse imagina a Lou a su conveniencia, y probablemente como una réplica de su madre. De todas formas, Apollinaire tiene la facultad de recrear a las personas, como si fueran personajes de sus obras literarias, y una vez recompuestas las introduce en sus fantasías. Su amigo André Rouveyre así lo observa también:

> "Pour le spectateur que je suis, plus curieux de caractères que de faits, ce qui me frappa davantage dans le propre de mon ami, fut cette faculté qu'il avait de créer les gens qui entraient dans son rayon... Dans sa vie, Apollinaire semblait incarner tour à tour chacun des personnages de la Comédie Italienne. Et ceux qui l'approchaient y devenaient aussitôt ses partenaires. Il en était le maestro en même temps que le principal protagoniste, l'animateur alerte. Les femmes n'échappaient pas à ce théâtre de pupazzi" (*Apollinaire*. Gallimard. 1945. Págs. 11 et 69).

Y en el caso de Lou es indudable que Guillaume la recrea a su manera, porque ella no es ni el ángel ni el demonio que el poeta tiene en su imaginación; él intentará hacerla representar su propia comedia a la que ella es ajena y vivirá la relación a su manera, como dice su prima, aprovechándose al máximo de las debilidades del poeta y sintiéndose halagada por todas las locuras y poemas que le inspira.

Guillaume imagina que puede y debe dominarla y eso le basta para intentar llevar a la realidad las imágenes de sadismo que conserva en su imaginación y que ya había volcado en sus libros clandestinos. Poco será nuevo con Lou: sólo tendrá que recuperar de su inconsciente y de sus recuerdos de infancia las viejas imágenes de sexualidad y de violencia. Así, en un primer momento, escribe unas cartas llenas de amenazas y de locuras sádicas.

Ya, el 28 de diciembre de 1914, la expectativa del inmediato encuentro de fin de año provoca en Guillaume una excitación extraordinaria, que le lleva a confundir el deseo con la dominación y la posesión:

> "Ma chérie le plus probable j'arriverai à Nice le jeudi...Je t'aime de toutes les façons, je te souhaite, je t'appelle, je te serre à te briser, tu es ma chose, ma petite esclave au gros derrière"

E inmediatamente después del encuentro, el 2 de enero de 1915, revela ya de manera mucho más precisa sus delirios de dominación y de poder primitivo, pervertido y sexual sobre la mujer amada:

> "Songe à tes promesses et que tu m'appartiens... Je t'embrasse mille fois partout et aussi sur les parties fouettées qui s'agitaient si charnellement ces nuits dernières"

A partir de ese momento parece obsesionado por la dominación y en casi todas las cartas vuelve al mismo tema:

> "Je souhaite que tu me rendes volontairement toute l'autorité que j'ai droit d'avoir sur toi" (Carta de 4 de enero de 1915)

pero no inventa nada, sólo repite una vez más las expresiones que siempre han dicho las personas que basan sus relaciones en la dominación de la otra parte. Son las mismas palabras que Sacher-Masoch, entre otros muchos, pone en boca de su heroína Wanda:

> "Mon pouvoir sur toi ne peut avoir de limites....Décide-toi. Veux-tu te soumettre sans réserve?" (O.c. Págs. 172 y 177)

Sacher-Masoch hace que Wanda resulte convincente, porque acompaña con hechos sus palabras. Pero en la pluma de Apollinaire, sobre todo cuando escribe a Lou, algo resulta extraño; se diría que sus declaraciones no son más que una representación, y que cuando le pide que se someta a él sin límites, sólo se dirige a un ser imaginario que recupera de su inconsciente; así, en su imaginación se confunden continuamente la realidad y sus fantasías. El 5 de enero vuelve a soñar con la dominación y vuelve a asociar, como hizo tantas veces en sus obras eróticas, el dolor y el placer:

> "Mon Lou si beau, mon Lou dont j'attends l'assentiment définitif de ma puissance, mon Lou à qui je l'ai faite sentir cette puissance dans nos nuits de Nice, quand tu t'amusais à me narguer et que je me suis vengé de façon si cuisante sur tes jolies fesses

> aimées... je te prends toute et de partout à la fois, même de là où ça te fait si peur et si mal"(Carta de 5 de enero de 1915)

Durante esta primera etapa se comporta como un adolescente lleno de excitación y de locura, como un ser desorientado que trata de crear un microcosmos delirante de dominación, de contradicciones, de sexualidad desenfrenada, de crueldad y de sin razón. Se deja llevar por unos instintos primarios que lo enloquecen, hasta dar la impresión de que para alcanzar la excitación sexual no existe más lenguaje que el del sometimiento, el de la perversión y el del dolor. Pero Apollinaire se reconoce en esa palabra. Ahí es donde encuentra la excitación y el desenfreno que le ayudarán a combatir el miedo de la guerra, y aunque siempre será un desdichado, una víctima de una mirada intolerante que le llega desde sus entrañas, trata de reforzar su ego mintiéndose y haciéndose creer que puede dominar a Lou, que ella va a prestarse a su juego y va a revivir con él los momentos enloquecidos de su infancia, cuando no era más que un objeto, un ser pasivo dispuesto irremediablemente a los azotes y a las fantasías de su madre... pero terriblemente excitado. Así escribe el 8 de enero:

> "...Mon Lou adoré dont je veux avoir seul tout l'amour, toute la tendresse, toute la passivité. Je veux que tu sois obéissante en tout, jusqu'à la mort et pour t'y réduire, belle indomptée, ce sont tes fesses que je veux cingler, tes grosses fesses veloutées qui s'agitent, s'ouvrent et se ferment voluptueusement quand je suis dessus à les fouetter. Je te les fouetterai jusqu'au sang jusqu'à ce qu'elles semblent un mélange de framboise et de lait. Ces deux éminences doivent prendre à juste titre la robe rouge cardinalice et je me charge de la leur donner. Je te les ferai tordre de douleur et de délices jusqu'à ce que pantelante je te prenne profondément, bouche à bouche et si tu ne te rends pas c'est le supplice du pal que je te réserve, je t'enculerai jusqu'à la racine de ma queue et te ferai crier de douleur en défonçant ce beau derrière qui ne mérite pas autre chose et pour lequel j'ai eu trop de pitié jusqu'à présent....Tu vois mon Lou, tu peux préparer ton arrière-train et le secouer en marchant, belle chaloupeuse, il n'y coupera pas, je te le cinglarai de la belle façon jusqu'à ce que tu me supplies à genoux de t'épargner. Ce que je ferai si ça me plaît. Ton maître"

Un "maître" que se cubre de ridículo, porque de entrada se siente profundamente inferior. Pero una vez excitado, una vez perdido el control, vuelve irremediablemente a representar las viejas escenas y vuelve a repetir el lenguaje demente que ya había utilizado tantas veces en sus obras literarias. Y una vez en el fragor de la escritura pierde conciencia de la realidad y con la imaginación desbordada vuelve a oír la voz de su madre dominándole, amenazándole...o al

contrario, la vuelve a ver como en sus escritos imaginarios degradada, envilecida, suplicando a un hombre de rodillas que tenga piedad de ella. En esos momentos su excitación alcanza el paroxismo y vuelve otra vez a las antiguas situaciones de violencia que repetirá hasta la saciedad: el dolor, las súplicas y la sangre. Pero esta vez imagina que es él el que domina, es él el "maître" y poco importa que Lou siga o no su representación, ya que llega un momento en que sólo él conoce los papeles y los vivirá hasta las últimas consecuencias, hasta perderse en la irrealidad y en la demencia. Pero la dominación le obsesiona, una dominación que da todos los derechos y que el otro tiene que aceptar con pasividad aunque tenga que sufrir los mayores dolores o cualquier humillación.

Son las mismas palabras lejanas que escucha Sacher-Masoch mientras escribe *La Vénus à la fourrure* y que pone en boca de Wanda, la protagonista:

> "J'ai une terrible envie de te voir trembler sous ma cravache, de te voir souffrir, d'entendre enfin tes gémissements et tes râles, de continuer jusqu'à ce que tu demandes grâce, tandis que je te fouette toujours, sans pitié, jusqu'à ce que tu perdes connaissance..." (O.c. Pág. 163)

el hecho de que Apollinaire las repita imaginando que es el sujeto activo y Sacher-Masoch el pasivo no tiene mucha importancia; **lo que cuenta es aquella voz, aquellas palabras que permanecen aún precisas e imborrables en el inconsciente de los dos**.

Pero aquella voz les obsesiona, por eso Guillaume vuelve interminablemente a los mismos propósitos. Así dice otra vez en la carta de 9 de enero:

> "Il me semble que je te pénètre partout même là où tu le crains, il me semble voir tes soubresauts quand je te fais sentir que tu m'appartiens, que j'ai droit sur toi, droit de te mater, de te faire souffrir, droit d'anéantir ta fierté et ta volonté, il me semble voir ton orgueil fléchir et ta bouche me rendre hommage devant et derrière. Il me semble te voir déjà quand nous irons plus loin sur l'échelle de l'amour et que toutes les folies ouvriront leurs écluses pour nous entraîner au courant de la passion. Lou, tous les torrents de mon être rouleront en toi, je veux te fatiguer de toutes les façons et que tu demandes grâce à ton amant qui ne te l'accordera que si ça lui plaît"

Aunque sólo unas líneas antes le decía:

"Il y a une correspondance unique et inouïe entre nos âmes"

Pero en su imaginación todo tiene una lógica, ya que también con su madre tenía una "correspondance unique ", y aún más: una identificación, una fusión que, aunque como sujeto y objeto, los confundía hasta el punto de no saber bien donde comenzaba uno y acababa otro. Por eso, en su relación con Lou emprende un camino delirante que le lleva a imaginar que Lou es el objeto que ocupará su lugar. En la carta de 12 de enero le dice:

"Je ne vis que pour que tu sois a moi, ma chose, ma chose obéissante et adorable"

Su cosa, cosa obediente, porque esa pasividad del objeto de deseo le excita y desborda todas las fantasías sexuales, las enfermizas y las de dominación, que ya desde los escritos eróticos estaban listas para manifestarse a la primera oportunidad:

> "Tu es la GRANDE CHOSE. Mon Lou tu ne peux te figurer comme je t'ai désirée hier et cette nuit. Je m'imaginais ton corps, cette chère humidité de la grotte mystérieuse où gîte la volupté. J'ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t'aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t'aurais fouaillée pendant que ta bouche m'aurait bu et si je ne t'avais pas jugée suffisamment humiliée je t'aurais piétinée. J'aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour à tour sous les clous de mes souliers d'artilleur. Et meurtrie je t'aurais empalée..."(Carta a Lou de 11 de enero de 1915)

Sólo se trata de repetir lo que llevaba elaborando en su imaginación desde hacía muchos años. Y Lou le da la oportunidad de dirigir sus fantasías a un objeto real, pero a un objeto que desde el momento en que Apollinaire se dirige a él lo hace irreal, lo sitúa en un nivel que solo pertenece a él y a su inconsciente, independientemente de lo que piense, de lo que sienta o de lo que sea Lou. **El poeta repite estas palabras al aire para excitarse, para alcanzar una tensión sexual**; y las dirige a Lou sin dirigírselas, como si no le llegaran, como si Lou ni siquiera se diera cuenta de lo que él dice. Sólo se trata de repetir hasta la saciedad las palabras familiares que impregnaron su infancia de tal manera que al repetirlas vuelve a recuperar su morbosa, insegura, pero única identidad familiar. La consecuencia será una relación artificial, casi ficticia

con Lou, un personaje que, en cierto sentido, él ha creado para depositar en ella sus fantasías, unas fantasías que, aunque a veces el poeta lo desee, ella no puede compartir con él.

Que en realidad no se dirige a Lou sino a sí mismo, o a sus fantasmas, resulta clarísimo, casi sorprendente, cuando vemos en las cartas expresiones muy similares a las del relato Giovanni Moroni, que he citado más atrás, referidas entonces a una madre imaginaria.

Pero volvamos a la carta de 11 de enero : "Je t'aurais mise nue a quatre pattes comme une chienne..." Este tipo de fantasías "animalistas", a las que Apollinaire alude con mucha frecuencia, es más típico de masoquistas que de sádicos. [1] En efecto, es muy frecuente que los masoquistas imaginen que son perros a los que se maltrata o caballos a los que se fustiga o sobre los que se cabalga. Esta fantasía está también en la base de una de las últimas escenas de la primera *Education* de Flaubert : Jules no puede liberarse de un perro miserable y sucio que es claramente la imagen de sí mismo...aunque puede ser que en la imaginación del autor el perro sea el propio Flaubert en vez de su personaje Jules... Y, por supuesto, el famoso libro de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure* está repleto de fantasías de este tipo, en las que el autor, a través de su protagonista Séverin, se imagina animal, especialmente perro, vapuleado por una mujer:

> "Sa main droite jouait avec un fouet cependant que son pied nu s'appuyait négligemment sur l'homme étendu devant elle comme un esclave, comme un chien"
> "Wanda...se rend au théâtre sans moi...j'erre inquiet dans le jardin comme une bête qui a perdu son maître...je me jette aux pieds de Wanda: "je ne veux rien de toi, rien d'autre que la permission d'être toujours près de toi, d'être ton esclave! Je veux être ton chien" (O.c. Págs. 124, 134 y 135)

Apollinaire, ya lo veremos más adelante, utiliza este tipo de imágenes para expresar las dos tendencias, el sadismo y el masoquismo, aunque normalmente las fantasías animalistas con Lou son esencialmente sádicas. En la carta de primero de abril de 1915, en vísperas de su marcha al frente, desesperado y furioso porque ha perdido su amor, la fantasía es necesariamente sádica:

> "...J'y trouvai une jolie canne à pêche en écaille et me souvenant du conseil de la vieille je jetai ma ligne et bientôt je sentis que ça avait mordu. Je tirai et il vint au bout de ma

[1] Aunque, como hemos visto, cuando Sade quiere expresar el desprecio y la crueldad que inspiran al Duque de Blangis las mujeres, las compara con animales, a los que "l'on écrase de coups" cuando se niegan a obedecer.

> ligne une femme nue qui tenait l'hameçon entre les dents. Ses seins étaient aussi jolis que les tiens ce qui n'est pas peu dire, on eut dit que deux jeunes chats montraient là leur museau rose. Je ramenai ma balancelle vers la rive tandis que ce mignon poisson qui était de ma pêche se secouait en tendant le derrière, en le faisant rentrer en faisant les mines les plus amusantes. Elle sauta gracieusement sur la rive. Je la suivis et elle m'entraîna doucement vers le bungalow. A ce moment le soleil se leva et brusquement il n'y eut plus devant moi qu'une chienne qui me regardait d'un regard si pitoyable que je ne pus m'empêcher de prendre quelques rayons au soleil et d'en fouetter à tour de bras cette malheureuse qui se sauva en hurlant et il ne resta à sa place qu'une sorte de nuée où apparaissaient les traits des amantes d'antan une à une et ensemble distinctes quoique confondues..."

Un fragmento fabuloso, con un tono similar al de la *Onirocritique* y lleno de fantasías sexuales, pero con una muy precisa: Lou aparece en su imaginación tal como él desearía verla en esos momentos, es decir, como "une chienne malheureuse et pitoyable" a la que le hubiera gustado azotar salvajemente hasta oír sus aullidos de dolor por todos los sufrimientos que le está causando, igual que en las obras anteriores hubiera deseado ver a su madre humillada y pisoteada por de un hombre.

Pero en su cabeza, en su inconsciente, aparecen siempre, en un momento o en otro, imágenes de hombres humillados en los que los animales intervienen de alguna manera. En *Les Onze Mille Verges*, Katache, el masoquista por excelencia en la imaginación del poeta, se ve incluso más humillado que un perro, ya que su mujer acepta tener relaciones sexuales con el animal y no con él, y además se ve obligado por su esposa a ayudar al perro en este menester:

> "Elle appela son chien, un beau danois, qu'elle branla un instant. Quand son vit pointu fut en érection, elle fit monter le chien sur elle, en m'ordonnant d'aider la bête dont la langue pendait et qui haletait de volupté " (O. compl. Vol. III Pág. 948)

Y si unas veces, ya en la vida real, imagina que Lou es el jinete y otras el caballo, en su inconsciente, la mujer es siempre la que cabalga y la que fustiga y él sólo puede aspirar a ser un caballo azotado. Así lo vemos muy claro con Mony, su alter ego de *Les Onze Mille Verges:*

> "La Circassienne chevauchait Mony avec rage" (O. Compl. Vol. III. Pág. 934)

Con todo esto lo que pretendo demostrar es que cuando Guillaume escribe cartas sádicas a Lou, vuelve siempre a las fantasías y a las imágenes obsesivas que se forjaron en su infancia, hasta tal punto que, aunque pretenda dominarla, de alguna manera tiene también la fantasía de que Lou se comporte de esta forma con él. Así mientras escribe a Lou y desea verla como "une chienne pitoyable et malheureuse" se excita también imaginando que él es al mismo tiempo ese perro o, como veremos más adelante, la persona a quien alguien pega, ata, azota o amordaza; de esta forma, su agresividad se libera de manera sádica y masoquista a la vez. En efecto, la frontera que separa el sadismo del masoquismo es muy sutil y el deslizamiento se produce imperceptiblemente. Freud dice a este propósito:

> "Ce qui caractérise avant tout cette perversion, c'est que sa forme active et sa forme passive se rencontrent chez le même individu. Celui qui, dans les rapports sexuels, prend plaisir à infliger une douleur, est capable aussi de jouir de la douleur qu'il peut ressentir. Un sadique est toujours en même temps un masochiste, ce qui n'empêche pas que le côté actif ou le côté passif de la perversion puisse prédominer et caractériser l'activité sexuelle qui prévaut.
> De plus, il est clair que l'opposition sadisme-masochisme ne peut être expliqué par le seul élément d'agression. Au contraire, on serait tenté de rapporter cette union d'éléments antagonistes à la bisexualité unissant les caractères masculins et féminins, que la psychanalyse remplace fréquemment par l'opposition actif-passif" (*Trois essais sur la théorie de la sexualité* Págs. 45 y 46).

Más adelante, al estudiar el masoquismo veremos cómo funciona en Apollinaire esta alternativa de fantasías femeninas y masculinas que Freud resalta tan acertadamente en la última edición de este libro.

En los escritos de Apollinaire y en las cartas a Lou vemos continuamente este desplazamiento de imágenes : la misma fantasía aparece con frecuencia en distintos pasajes con doble significación, sádica y masoquista, aunque, al final, suele prevalecer la masoquista.

Apollinaire ha representado demasiadas veces la escena de la sumisión para no haberle tomado gusto, para no haber encontrado en ella una excitación profunda. Así, en el fondo, cuando actúa con Lou como un cruel y autoritario sádico, se está comportando como realmente espera que una mujer se comporte con él, y proyecta en ella todas las fantasías en las que probablemente lo que más le excitaría sería representar el papel de víctima.

En la carta de 15 de enero de 1915 continúa con el delirio de la dominación; su imaginación se desborda, pierde toda posibilidad de razonar, y vuelve a caer en el lenguaje que desde tiempo atrás le encadena a una violencia sin freno. Pero el poeta no parece tener posibilidad de control. Una pulsión irresistible le lleva a decir cosas desmesuradas en las que se enreda como un bufón que llora en la amargura de viejas palabras más que amenaza. Todo suena desorbitado y absurdo, como si la locura se entremezclara con un recuerdo doloroso que le atormenta. Y desde ahí, desde la desesperación, una rabia feroz e imprecisa le lleva necesariamente al fango de la perversión. Y en esta proyección de los propios fantasmas sobre otro, sobre una mujer, Lou, Guillaume desvela los fantasmas sexuales que le persiguen:

> "Je peux douter de moi par fatigue, je ne sais quoi, mais toi, tu vas douter de moi qui suis ton maître, qui ai tous les droits, toutes les puissances sur toi. C'est insensé. Je t'apprendrai mon Lou que tu m'appartiens et je trouve que tu considères bien à la légère le pouvoir que j'ai sur toi. Je veux que tu aimes tout ce que je te ferai... Tu dois être heureuse de tout ce que je te ferai et tu dois embrasser passionnément le fouet que je brandirai, et tu devras me demander très sincèrement encore. Ce n'est pas seulement ton imagination qui doit être en jeu, c'est aussi ton derrière, ton gros cul qui doit souhaiter les coups comme une grande volupté, si c'est mon bon plaisir de lui en donner, comme tes joues doivent être heureuses des gifles que je puis leur flanquer, si ça me dit. Coups ou baisers ce doit être aussi épatant pour toi, du moment que ça vient de moi. Les coups doivent être seulement considérés comme de gros baisers, et les baisers comme de petits coups. Si quand tu es à froid, tu redoutes les gros baisers, sois si exquise, si passionnée, si adorable que tu ne mérites que les petits coups de ma bouche. Mais si tu sais que je t'aime autant dans ma sévérité que dans ma douceur, de même que le plus petit bout de ta chair est aussi chéri par moi que le reste, mon amour adoré."

Pero, como vengo diciendo, Apollinaire con estos comportamientos de dominación no inventa nada, sino que toma como modelo una voz maligna y amenazadora que habla dentro de él: la voz profunda, la voz *ligure* de su madre, de su opresora. La voz que escuchó desde niño, la que le excitaba y al mismo tiempo le mantenía en una tensión terrorífica a la espera del castigo y en el miedo del sufrimiento que iba a venir. Por eso trata de buscar de nuevo en esa voz el paroxismo erótico de otros tiempos; pero esta vez quiere situarse en el lugar del que castiga, en el trono de la dominación. Y desde ahí repite las viejas frases que suenan incoherentes y parecen fuera de contexto y de toda lógica. Son frases desconectadas que recuerdan a las de una madre tirana que impone total obediencia y sumisión a su hijo, amenazándole y justificando sus

amenazas con el amor que siente por él : "Je t'aime tant dans ma sévérité que dans ma douceur ".

Pero Apollinaire, como hemos visto ya, no es el único que se recrea en tamañas locuras y sinrazones. Tales propósitos son muy corrientes en sadomasoquistas de todas clases. Sacher-Masoch, con el que tiene tantas fantasías en común, suscribía contratos con sus amantes y con sus propia esposa en los que se ven párrafos muy semejantes al que acabamos de leer; y, como ya he dicho, aunque Apollinaire se coloque en la posición sádica y Sacher-Masoch en la masoquista, la fantasía es la misma : repetir aquella voz lejana y autoritaria con la que el adulto que escribe estableció una fijación durante la infancia. Después la distorsionará, la reorganizará con su imaginación, se la repetirá a una mujer con la que tiene una relación erótica o le pedirá que la repita para él... pero lo único que cuenta es la voz de la primera, la que le torturó, la que le maltrató, pero le excitó más que ninguna.

En lo que se refiere a Sacher-Masoch, resulta interesante examinar uno de los contratos que redactó para la firma de su propia mujer, que por cierto tomó el nombre de la protagonista de *La Vénus à la fourrure*, Wanda de Dounaieff; en este contrato le concede total dominio y prerrogativas de castigo sobre él [1]; y precisamente lo que aquí nos interesa, es que, una vez más, usa expresiones muy semejantes a las de Apollinaire en sus cartas a Lou, aunque sea en sentido contrario:

> "Mon esclave,
> Les conditions sous lesquelles je vous accepte comme esclave et vous souffre à mes côtés sont les suivantes:
> - Renonciation tout à fait absolue à votre moi. Hors la mienne vous n'avez pas de volonté.
> Vous êtes entre mes mains un instrument aveugle qui accomplit tous mes ordres sans les discuter. Au cas où vous oublierez que vous êtes esclave et où vous ne m'obéirez pas en toutes choses absolument, j'aurais le droit de vous punir et de vous corriger, selon mon bon plaisir, sans que vous puissiez oser vous plaindre.
> Tout ce que je vous accorderai d'agréable et d'heureux sera une grâce de ma part, et vous ne devrez ainsi l'accueillir qu'en me remerciant. A votre égard j'agirai toujours sans faute, et je n'aurai aucun devoir...
> La plus grande cruauté m'est permise, et si je vous mutile, il vous faudra le supporter sans plainte...

[1] Las dos características típicas del sadomasoquismo.

> Hors moi vous n'avez rien; pour vous, je suis tout, votre vie, votre bonheur, votre malheur, votre tourment et votre joie..."(*Présentation de Sacher-Masoch*.Gilles Deleuze. Les Éditions de minuit. Paris 1967. Pág. 256)

Pero detengámonos en una cuestión muy interesante entre los masoquistas. Como dice Gilles Deleuze, "il n'est tenu que par sa parole". En efecto, como dice también este autor, "on doit constater qu'il n'y a pas de masochisme sans contrat ou sans quasi-contrat". En Sacher-Masoch, el masoquista por antonomasia, esta idea de contrato, de voluntariado, es decisiva. Ya lo hemos visto antes en uno de los pasajes de *La Vénus à la fourrure*: "Décide-toi, veux-tu te soumettre sans réserve?"

En Apollinaire, es indudable que la idea de la aceptación de Lou es esencial. En las cartas vemos continuamente como insiste en que Lou se pliegue "voluntariamente" a su voluntad, es decir, como un pacto:

> "Réfléchis bien et si tu dois manquer à tes promesses un jour, dis-le tout de suite, avant qu'il ne soit trop tard...Le Maître abdique sa puissance jusqu'à la réponse définitive de l'esclave. Après quoi il sera maître pour toujours ou renoncera pour toujours au pouvoir qu'il tenait de l'esclave ***volontaire***...Aime-moi, Lou, et je souhaite que tu me rendes ***volontairement*** toute l'autorité que j'ai droit d'avoir sur toi...mon Lou que j'aime plus que tout au monde, mon Lou si beau, mon Lou dont j'attends l'assentiment définitif de ma puissance..." (Cartas a Lou de 3, 4 y 5 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

De cualquier modo, las fantasías de Sacher-Masoch y de Apollinaire, como ya he dicho, son las mismas: la total posesión y la dominación de un ser humano por otro, hasta el punto de anular su voluntad, de hacerle sufrir, de poder golpearlo.... un ser humano que pierde su condición de tal para quedar a la merced de otro que, a causa de la actitud totalmente pasiva de su objeto, realza su poder, su prestigio y su singularidad, lo que hará que el objeto pasivo le adore y le venere aún más.

Parece ser que la mujer de Sacher-Masoch ejecutó con gran complacencia y sadismo todas las cláusulas de este contrato. ***En lo que se refiere a Lou, que era muy perceptiva, se dio cuenta inmediatamente de que el verdadero mensaje de Guillaume no era sádico, sino masoquista y***

que, a pesar de sus enloquecidas amenazas, lo que realmente podía esperar de él, tal como sucedió, era la sumisión.

Ya he dicho que cuando Apollinaire escribe con un tono autoritario y sádico, imita el tono de la mujer que le influyó decisivamente desde niño, su madre, la bella y dominante Angelica, una mujer cruel que recordaba a una altiva amazona, ya que según los diferentes testimonios calzaba botas y le gustaba pasearse dentro de su casa con una fusta en la mano... una mujer que le parecía la más fascinante y prestigiosa, precisamente a causa de su tiranía y de su altivez, y que le influyó tanto que siendo adulto vuelve a imitar su actitud y sus palabras.

Y también en la base del comportamiento de Sacher-Masoch hay, al menos, dos mujeres : su nodriza, a la que describe bella, majestuosa y llena de crueldad, y una tía lejana, a la que ya he hecho alusión, Zenobia, que, como ya veremos más adelante, trataba despóticamente y azotaba a su marido en presencia de sus amantes. Según él mismo cuenta, [1] todas las leyendas con las que le instruía su nodriza estaban llenas de Zares y Zarinas sanguinarias y siempre era la mujer la que torturaba o mataba al hombre. Aquellas dos mujeres tan crueles, pero tan seductoras a sus ojos, le influyeron para toda su vida, por eso lo que más podía excitarle era que la mujer objeto de su deseo repitiera con él la actitud cruel y autoritaria de las dos. Sacher-Masoch cuenta en sus memorias que estas dos mujeres fueron decisivas en sus gustos masoquistas, pero es indudable que su madre no pudo ser un modelo de ternura ni de afecto, de otra forma ese hubiera sido el verdadero mensaje que hubiera retenido...además, su obsesión por el frío que siempre rodea en su imaginación a la mujer, denota el frío afectivo en que vivió su infancia. Es indudable que su madre no pudo ser una persona calurosa, sino que como las otras dos que describe, y probablemente aún más, tuvo que ser fría y cruel, igual que todas sus heroínas, en las que no hace más que depositar sus vivencias infantiles de manera obsesiva, lo mismo que hace Apollinaire.

Apollinaire pasa en sus escritos imaginarios y en la vida real con mucha facilidad del sadismo

[1] Sacher-Masoch, *Choses vécues*. La Revue Bleue. Paris 1888

al masoquismo. En *Les Onze Mille Verges* este contraste es evidente, ya que alternan las crueldades de Mony y la sumisión dolorosa de Katache. Pero lo que es evidente es que detrás de las dos actitudes está la repetición de la relación con su madre, aquella mujer que con su crueldad " sólo pretendía educarle en la moralidad ".

El fantasma de la masturbación

En la carta de 16 de enero de 1915, dentro de un contexto de dominación y de amenazas, Guillaume aborda una cuestión esencial, la masturbación de Lou, una actividad que, en lo que se refiere a sí mismo, debió ser reprimida de manera severa por su madre durante su infancia. Veamos como repite lo que debieron ser más o menos aquellas palabras, ya que el tono que usa suena más al de una madre que reprime a su hijo que al de un amante que se dirige a su novia:

> "***Fais l'effort pour ne pas te faire menotte***, fais-le, il le faut, je le veux, maîtrise-toi, un peu de volonté. Tu as besoin d'être corrigée, c'est pour ton bien et parce que je t'aime qu'il faut que j'en vienne là. ***Et il faut que je le fasse d'autant plus sévèrement que je t'aime davantage***. Tu dois faire plier ton orgueil devant mes ordres, tu es à moi, tu dois m'obéir. Je ne veux pas que tu t'affoles, si tu t'affoles encore comme cela, je me fâcherai et ce sera pire que tout ce que je t'ai dit et que tu sais...Tu mérites plus de sévérité que je n'en ai encore eu. Prends garde, Lou, prends garde, ne me rends pas méchant en faisant de bêtises, toi qui es digne de ne pas en faire, qui ne dois pas en faire...Voyons Lou, réfléchis un peu, tu es intelligente, tu es d'une race merveilleuse et des fois tu agis comme un petit noc, allons un peu de fierté, elle doit se développer d'autant plus qu'elle s'est abaissée devant moi, je te l'ai dit, cet abaissement volontaire de ton orgueil doit augmenter ta volonté, ta fierté, toutes tes facultés quand elles s'exercent pour tout autre que moi, je suis ton roi, ton souverain, ton maître, le reste est à toi, tu as tous les droits dessus..." (Subrayado por mí).

Esta es la letanía que repite sin cesar: una serie de frases delirantes, y a veces crueles, que hablan siempre de lo mismo, de algo que quedó detenido en alguna parte de su inconsciente sin poder evolucionar. Unas impresiones que le marcaron para siempre y que vuelve a repetir cuando se aliena y da rienda suelta a sus fantasmas profundos. Entonces los recuerdos vuelven a roer el alma de aquel niño maltratado, y terriblemente excitado habla de los conflictos que estuvieron en la base de lo que tuvo que ser la brutal dominación: la obediencia, la posesión total y la represión de sus pulsiones sexuales, sobre todo la masturbación. Esa es la voz que oímos

mientras habla desde un nivel inferior, desde aquella región misteriosa en la que los conflictos siguen vivos. Conflictos que le producen aún una tensión extraordinaria.

Sobre todo en esta primera época, es indudable que mientras escribe pierde a veces la conciencia y vuelve a una etapa anterior en la que raíces dolorosas y lejanas le atrapan de nuevo. Así parece que, aunque se refiere a situaciones presentes y relacionadas con Lou, hace hablar en su lugar a otra persona de la que toma prestada la voz, una persona con la que está íntimamente unido, como si una corriente pasara de uno a otro, como si fueran vasos comunicantes. Cuando Guillaume se obsesiona con la masturbación de Lou lo hace desde una instancia inconsciente que le dicta conductas convencionales y obediencia rígida y violenta a partir de las represiones que le imponía su madre. Son los conflictos en los que vivió durante su infancia y que fueron decisivos para su evolución sexual; y como los vivió con tensión, le dejaron huellas profundas e inconscientes en la memoria que determinaron para siempre su carácter, sus complejos de culpabilidad y de castración, sus miedos y tantas otras obsesiones. Porque precisamente la masturbación infantil es el eje alrededor del que giran las fantasías sexuales de los niños. Freud dice a este respecto:

> "Nous avons montré que les manifestations sexuelles infantiles présentaient surtout un caractère masturbatoire...Nous avons encore besoin d'approfondir les raisons pour lesquelles le sentiment de culpabilité des névrosés se rattache toujours au souvenir d'une activité onaniste exercé le plus souvent au moment de la puberté. Grossièrement, cette relation peut s'exprimer ainsi: l'onanisme représente à lui seul presque toute l'activité sexuelle de l'enfant et est à même par conséquent d'assumer le sentiment de culpabilité attaché à toute cette activité" (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Págs. 150 y 180)

Y también en su libro *La vie sexuelle*:

> "La répression plus ou moins forte de l'activité masturbatoire de la première enfance par les personnes qui prennent soin de l'enfant active le complexe de castration. Nous admettons que cette masturbation dépend du complexe d'Œdipe et signifie la décharge de son excitation" (Presses Universitaires de France, 1969. Traducción de Jean Laplanche. Pág. 125)

Así, si el adulto priva al niño con brutalidad, o bajo la amenaza de castración, de esta actividad a la que él da tanta importancia, las consecuencias pueden ser desastrosas. La masturbación quedará vinculada para siempre en su inconsciente a una sensación de culpabilidad y de riesgo, un riesgo tan terrorífico como la castración. Por eso no es de extrañar que en ocasiones Guillaume quiera "salvar" a la mujer amada, en este caso a Lou, de estos peligros que se presentan en su inconsciente de manera confusa, y que la quiera salvar utilizando el único modelo que conoce, el que usó su madre. *Aunque, en realidad, la fantasía va más lejos, y en el fondo, al intentar salvar a Lou de este vicio, quiere ahuyentar de sí mismo la culpa y el peligro.*

Todas las represiones que Apollinaire sufrió por parte de su madre, y no sólo de la masturbación, fueron como mutilaciones sucesivas de su personalidad, que no sólo dieron lugar a terroríficos complejos o a explosiones de agresividad y de deseos de dominación, sino que, en muchos sentidos, contribuyeron a detener la evolución de su sexualidad en una fase pregenital oral y sádica anal, sin dejar paso a una evolución adulta y genital plena...pero estos problemas ya los veremos más adelante.

En todo caso, la masturbación, que le obsesiona tanto y que permanece en él como una fuente infantil de excitación, funciona en Apollinaire en dos sentidos: unas veces como fijación de represión, como estamos viendo con Lou, pero otras no para reprimirla, sino para crear una tensión sexual extraordinaria, la misma que se creó durante su infancia, que le permita excitarse. Entonces incita a Lou a que se masturbe y además le pide que se lo cuente con todos los detalles:

> "Mon Lou raconte-moi le détail de tes menottes et de tes excitations, raconte-le complètement, ça m'amuse infiniment, bien plus même. Ne crains pas que je me fâche des détails quels qu'ils soient, tout ce qui t'excite d'où ou de qui ça vienne m'intéresse" (Carta de 4 de febrero de 1914)

A partir del momento en que Guillaume considera que Lou le pertenece, que se ha creado entre ellos un vínculo profundo, recupera las fijaciones que permanecen en su inconsciente, los fantasmas que le atormentaron en su infancia y que aún le obsesionan y le excitan. Y llega un momento en que desear significa volver a resucitar los conflictos, las tensiones y las

represiones. De todos, como ya he dicho, la masturbación es el que más le hace caer en la irracionalidad, en una proyección ilógica de sus deseos y de sus angustias inconscientes.

En Nîmes, cuando es tiempo de guerra, mientras los ejercicios se suceden, Apollinaire piensa constantemente en la masturbación de Lou. Y entonces no puede evitar repetir interminablemente los viejos propósitos que marcaron su infancia, porque cuando se dirige a Lou sobre estas cuestiones, lo que le obsesiona es su propia infancia y, sobre todo, su propia masturbación, que debió excitar y obsesionar tanto a su madre como ahora le excita y le obsesiona a él. Por eso vuelve una y otra vez a repetir las mismas palabras :

> "Je te demande encore, mon Lou, de répondre à mes lettres. Si tu les lis, réponds-y. Si tu ne les lis pas...Obéis-moi, Lou! Sans quoi, je t'assure que je me fâcherai, pan, pan pour de bon. Je voudrais que tu sois tellement à moi, que je n'aie qu'à te bercer dans mes bras et te prendre et que je n'aie jamais à te fesser autrement que pour m'amuser et t'exciter un peu, mais si tu continues à être désobéissante, il faudra que j'apporte un fouet de conducteur et tu verras. Pour menotte de même, je veux que tu fasses des efforts pour t'y livrer plus rarement. Tu comprends, je ne te demande pas de renoncer à cette récréation, mais de ne pas t'y livrer tous les soirs, car ainsi tu en abuses, t'abîmerais et je veux mon Lou aussi joli toujours que quand j'ai commencé de l'adorer, je veux que sincèrement tu me dises, c'est-à-dire m'écrives chaque fois que tu t'es fait menotte, JE LE VEUX. Je sais bien, du premier coup tu n'arriveras pas à exercer suffisamment ta volonté, mais peu à peu, tu te domineras..." (Carta de 17 de enero de 1915)

Entonces todo se confunde en su imaginación : las amenazas, los terrores vividos... pero todo conduce a lo mismo : a una excitación delirante que le lleva a volver una y otra vez en la misma carta a la masturbación y desde ahí a la violencia, a las perversiones, y, sobre todo, al fantasma terrorífico y excitante de la castración:

> "Résiste d'abord une fois de temps en temps...Ainsi fais-le après reçu de cette lettre en pensant que je t'adore, que je te désire, que je pense à ta nudité exquise de Salomé ***se branlant devant la tête coupée du Baptiste***. Pense combien j'aime tes seins...Regarde te belles fesses tremblantes que j'ai fouettées avec délices..." [1] (Subrayado por mí).

[1] Freud en *La vie sexuelle,* (Pág. 79), dice, como ya hemos visto al estudiar la castración en el primer capítulo:"Nous savons bien que la décapitation est le substitut symbolique de la castration"

o a las declaraciones de amor, para pasar otra vez a la represión de la masturbación que continúa obsesionándole:

> "Pense que je t'aime autant avec l'âme qu'avec le corps et le lendemain pleine de cette pensée résiste, ne te fais pas menotte..."

La fusión con Lou y las fantasías de ataduras

El 18 de enero de 1915, vuelve de nuevo a hablar de dominación. Y siempre con las mismas palabras que, en nombre del amor, reclaman un objeto, una renuncia total de Lou a su voluntad. Pero otra vez se trata de la misma fijación en la que Lou no será nada, sólo una imagen inventada por el que quiere ser su dueño. Y así pretende crear con ella un vínculo de posesión tal que la sitúe en las vivencias que él ha conocido durante su infancia y su adolescencia, algo que le parece indispensable para poder tener un amor y una identificación profunda, excitante y emotiva:

> "Je t'ai dit que je voulais que tu sois ma chose...il me faut ta vie, ton sang, chaque respiration de ta poitrine, chacun de tes désirs et tout l'assentiment de ta volonté, de ton corps, de ton esprit. Donc, cela signifie que rien de ta vie passée ne peut subsister en toi comme délectation. Tu dois tout oublier pour n'être plus que mienne..."

Pero la continuación de la carta es todavía más sorprendente:

> "Je ne suis pas jaloux de ce qui pourrait se passer entre toi et les autres...tu le sais d'ailleurs...mais je suis jaloux de toi, de que tu sois complètement à moi et tes dernières lettres montrent un affairement et des tas de préoccupations (naturellement pas de Toutou qu'il s'agit) qui me privent de ton obéissance, de ta tendresse, et presque de tes lettres... Je ne m'affole pas de tes amis, mais Lou, je connais Nice..."

Ser suya, poseerla completamente, como pretende, no significa entonces que no pueda tener un amante oficial o incluso aventuras con otros hombres, como precisa muy bien con el plural "les autres". Lou tiene que ser " complètement à lui " y, sin embargo, le dice al mismo tiempo " je ne suis pas jaloux ". Pero todo tiene una coherencia en Guillaume. En realidad, cuando habla de que sea completamente suya, no piensa esencialmente en que no tenga otras aventuras o un

amante, sino que lo que le está pidiendo es algo que va más lejos, en el sentido y en el tiempo; *quiere que Lou reviva con él la relación más completa, más total, más entregada que conoce: la que él vivió con su madre en la fusión y en la identificación,* porque le parece que esa es la única forma posible de amar:

> "Oui, tu es moi-même et je suis toujours en toi comme tu es toujours en moi" (Carta de 9 de enero de 1915)

Y pretende, imagina, que ya ha llegado con ella a esa identificación con la que sueña :

> "Quand le sommeil nous prend
> Dans nos lits différents
> Nos songes nous rapprochent
> Objets dans la même poche
> Et nous vivons confondus
> Dans le même rêve éperdu" (Poema enviado a Lou el 10 de enero de 1915)

La que existe también entre los pájaros "pihis", que tanto le impresionan, y de los que, como ya hemos visto, habla en *Zone*:

> "De Chine sont venus les pihis longs et souples
> Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples"

Y mientras imagine que han llegado a esa fusión, poco importa que Lou tenga un amante, poco importa que exhiba sus aventuras. También su madre tenía aventuras sin número. Lo que contaba era la total fusión que los unía y eso es lo que quiere repetir con Lou, porque es lo que conoce, lo más excitante, y así quiere construir la relación entre los dos. El 11 de enero vuelve a insistir en la fusión que los une, la que él desea, la que imagina, con los esquemas de su memoria y a partir de sus viejos modelos:

> "Nous nous sommes donnés l'un a l'autre de telle façon que rien ne pourra nous séparer, même la mort."

Naturalmente, y aunque él no comprenda la razón, Lou se aparta poco a poco de él. En primer lugar, porque sólo le interesa el poeta para que la adore, para que la ayude económicamente y para vivir con él momentos de terrible excitación, siempre que se sienta dispuesta a ello. Pero, seguramente, también se aparta de él a causa de su excesiva locura, y, sobre todo, porque del único del que está realmente enamorada es de Toutou. Y Guillaume lo sabe, por eso simultáneamente a sus cartas de dominación y de fusión le escribe el 19 de enero :

> "Ne sois triste mon Lou, tout s'arrangera, sois gaie... Tout est dangereux dans la guerre, mais le poste de Toutou ne l'est pas plus que bien d'autres et l'est beaucoup moins que beaucoup d'autres. Toutou et moi t'adorons, nous reviendrons. Toutou sera près de toi, tu le reverras bien portant, mon Lou chéri..."

Este periodo tan intenso de la correspondencia, que comienza tras las noches delirantes de fin de año (1914), concluye el 27 de febrero de 1915, cuando Lou no acepta ir a visitarle a Nîmes, después de haberle hecho concebir ilusiones ("Je suis content puisque tu pourras rester au moins six semaines". Carta de 1 de febrero de 1915. "Trouvé bel appartement pour toi et tes chiens" Carta de 23 de febrero...) Durante todo este tiempo, mientras espera su llegada, el poeta se encuentra en una estado de exaltación extraordinaria:

> "Samedi dîné chez Nicolini. L'aînée de ses filles te ressemble un peu, à tes yeux, et ça m'a fait une impression fantastique de m'apercevoir de cela, j'ai aussitôt été comme ivre... Je suis ton maître, ton élève, tout le tremblement, c'est merveilleux..." (Carta de 1 de febrero de 1915)

que se traduce en un deseo desorbitado y que da lugar a la violencia, a la dominación y a todas las obsesiones que estamos viendo.[1] Una permanente insatisfacción le lleva a desear siempre más, a querer poseer a Lou completamente. Por eso, como si de una fiebre delirante se tratara, no puede dejar de hablar, temblando, incoherente, amenazante, en casi todas las cartas de este primer periodo, de la dominación que pretende conseguir sobre ella:

[1] Aunque podemos observar que pasa sutilmente de las fantasías sádicas a las masoquistas: quiere que se instale entre ellos una excitante relación, ya sea adoptando él el papel de "maître" todopoderoso o el de sumiso alumno...

> "Tu dois m'être soumise, tu dois, je me donne tout à toi, mais comme ton maître qui t'adore, tu dois être à moi, sans quoi...Ton orgueil doit plier puisque je t'aime - Tu ne dois jamais en faire à ta tête sans quoi me perdras - Je veux pas que tu te forces, je veux que tu sois à moi par *nature* " (Carta de 21 de enero de 1915)

"Ton orgueil doit plier puisque je t'aime". La voz de su madre está ahí otra vez formando su modelo. Y el poeta consiente. Sólo su madre tenía razón, amar es dominar. Por eso se deja llevar por esa voz que le invita a algo antiguo y excitante, hasta llegar, intencionadamente o no, al sadismo, a la dominación y a la perversión. Y en su delirio se imagina que él es otra vez su madre y Lou el niño que él era cuando surgieron sus obsesiones... pero esta imagen es tan interesante que merece un estudio aparte, lo que haré más adelante :

> "Il me tarde, mon Lou chérie, que je t'aie en liberté pour mieux te mater. Tu es follement indépendante. Il faut que je te fasse plier que tu le veuilles ou non. Je pense parfois que tu es ce fameux petit garçon qu'il faut châtier...Je te prend tout entière et te plie à volonté" (Carta de 27 de enero de 1915)

"Pour mieux te mater". Una frase que resuena en su cabeza mientras la escribe como una alucinación, pero que necesita plasmarla en la carta a Lou. Es como si quisiera actualizar, resucitar el recuerdo para que su imaginación pueda divagar sobre él. Son vocablos, frases hechas que repite para sí mismo, como si nunca fueran a tener un destinatario, como si su única función fuera la de materializar en su conciencia lo que hasta entonces pertenecía al inconsciente. Son frases fugitivas, que se deslizan del inconsciente al consciente y que lo que tienen de fascinantes para el poeta es precisamente que pertenecen a un momento pasado vivido intensamente. Son frases sin consecuencias, que se extinguen tras haberlas escrito, que sólo existen en su actualidad gráfica durante el tiempo que tarda en escribirlas. Es su mano la que escribe los grafemas, pero si sobreviven al movimiento de su mano es únicamente para devolverlas al lugar de donde nunca debieron salir : a su memoria inconsciente, desde donde cuando sea necesario las volverá a hacer revivir con otra forma, bajo otra apariencia, en otro contexto.

Guillaume escribe este tipo de frases para llevar al extremo la satisfacción gráfica o verbal de repetir lo que ha oído, aunque Lou no conozca la significación, y, sobre todo, aunque no le

interese. Lo que cuenta para el poeta es plasmar el recuerdo vago y lejano de la voz de su madre que escribe por él, porque él continua a no existir sin ella como ella no existe tampoco sin él. Y él es ella, con sus conflictos, con sus violencias, con la idea de que el amor debe engendrar algo intensísimo y terrible, porque si no no es amor. En este sentido escribe también el 1 de febrero :

> "Lou exquis je vais aller seller dans une grande allégresse qui me vient de toi et qui va vers toi et qui me transporte dans un vertige si délicieux que j'y voudrais mourir dans tes bras en plongeant mes yeux dans tes yeux, dans l'amour parfait et terrible".

Porque para Apollinaire el amor sólo puede concebirse como una pasión terrible y dolorosa ("ton amour doit être passionné de douleur". Carta de 12 enero de 1915). Y así trata de recrearlo con Lou. Y a esa mezcla de adoración, de furia y de rabia la llama amor. Amor que ni siquiera es compartido, sino un acto volitivo único que se conecta con las obscuras profundidades de su memoria. Por eso, aunque Lou no comprenda su trayectoria demente, él sigue su camino guiado por una pulsión que muchas veces no puede controlar y ni siquiera identificar:

> "Si tu pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné" (Carta de 23 de febrero de 1915).

Toda una serie de vivencias anteriores, infantiles y delirantes que el poeta resucita con su imaginación reencarnándolas en Lou. Pero las reencarna representando la escena en solitario, y ridiculizándose precisamente en la falta de eco que encuentran sus palabras. Es evidente: todas estas amenazas y exigencias de dominación no pueden tener ninguna consecuencia, son mensajes que llegan huecos, sin contenido y que Lou no toma en serio. Toda la furia de las amenazas imaginarias permanece también imaginaria en este "maître" de cartón.

Además, en su confusa y extraña relación con Lou el poeta se contradice continuamente. Así, aunque amenace y exija "sa vie et son sang", en la misma carta o en el mismo párrafo se humilla y se somete incondicionalmente a ella. Hará, como veremos más adelante, todo lo que ellos quieran, Lou y Toutou su amante. Porque cuando se trata de emociones, de amor y de pasión nada en su cabeza está lógicamente estructurado, sólo actúa por pulsiones instintivas, por

vivencias anteriores, a través de fantasmas profundos en los que se irrealiza totalmente. Y desde ellos se deja llevar por toda clase de fantasías. Así, en su sueño de dominación, imagina incluso que Lou es su víctima y que para flagelarla la va a atar:

> "Je sais où je t'attacherai, mon esclave adorée, et nous aurons aussi un noble chevalet ou t'étendre, victime royale. Je te fouetterai avec le calme qu'il faut, avec tout le confortable que mérite une aussi belle captive" (Carta de 27 de enero de 1915)

Y, al parecer, durante varios días continúa imaginando cómo llevar a cabo esta idea. Algo que le dará el poder fascinante de tener a Lou completamente a su merced. Por eso, sólo en su cama del cuartel, hablando consigo mismo, compone este tipo de escenas en las que se recrea como en un vicio solitario. Imagina todos los detalles y le excitan tanto que ni siquiera puede dormir :

> "Ce matin réveillé à 3 h pas pu me rendormir, pensé à toi, à tes yeux dans la volupté, pensé à mille choses à faire ensemble...Imaginé des liens (chez moi à Paris) pour t'attacher sérieusement sans trop froisser tes poignets. T'expliquerai cela..."(Carta de 30 de enero de 1915)

Pero no caigamos demasiado fácilmente en la simplicidad de la escena. Apollinaire es mucho más complicado que todo eso y tiene una habilidad extraordinaria para proyectar sobre otro las fantasías que desearía para sí mismo, y con Lou, ya lo veremos más adelante, la mayoría de sus fantasías son autosádicas. Y si habíamos dicho que las imágenes animalistas eran típicas de masoquistas que sienten un placer morboso en ser tratados como animales, ser atado, amordazado, quedar a la merced a otra persona, y después flagelado, maltratado y humillado es una de las fantasías más recurrentes del masoquismo. Como dice Nacht:

> "Elles représentent une situation infantile et féminine par excellence: être lié, garrotté, à la merci de quelqu'un, battu, maltraité et humilié" (*Le masochisme* Payot, Paris 1965, pág. 30)

Pero ya veremos con detalle más adelante como funcionan todas estas fantasías en Apollinaire.

Por otra parte la escena no es nueva, sino que ya la había imaginado muchas veces. En *Les Onze Mille Verges*, donde da rienda suelta a su imaginación, tenía necesariamente que aparecer. Pero en algunos momentos de esta obra Apollinaire ve la situación a la inversa y nos describe su verdadera fantasía: *un hombre*, Mony, con el que se identifica, es "lié et baîlloné":

> "Et se jetant sur Mony épouvanté, les cambrioleurs le baîllonèrent et lui lièrent les bras et les jambes...La Chaloupe avait une badine à la main et la donna à Culculine en lui ordonnant de taper sur Mony de toutes ses forces" (O. Compl.Vol. III. Pág. 902)

y así pasa, en un deslizamiento masoquista que le es típico, de imaginar que ejerce un poder total sobre una persona que se convierte en su objeto, en su cosa, a recrearse en ser él mismo ese objeto, que una vez reducido a la impotencia total, será azotado cruelmente y tratado sin piedad; es decir, Guillaume volverá a repetir obsesivamente, unas veces con fantasías sádicas y otras masoquistas, las viejas situaciones infantiles.

Pero Apollinaire tampoco inventa nada con esta fantasía, que, como he dicho, es muy corriente entre los masoquistas y que tampoco podía faltar en el masoquista por excelencia, Sacher-Masoch. En su libro ya citado, *La Vénus à la fourrure*, escrito en 1870, aparecen muchas escenas similares a ésta que Apollinaire imagina en *Les Onze Mille Verges* :

> "Elle me donna un coup de pied.
> "Tu es ce que je veux, un homme, une chose, une bête."
> Elle sonna. Les négresses entrèrent.
> "Liez-lui les bras."
> Je restai à genoux et les laissai faire...
> Les négresses m'attachèrent à un piquet et s'amusèrent à me piquer avec leurs épingles à cheveux dorées. Mais cela ne dura pas longtemps, car Wanda arriva, sa toque d'hermine sur la tête, les mains dans les poches de sa jaquette. Elle me fit délier et attacher les mains dans le dos; puis elle me fit poser un joug sur la nuque et atteler à la charrue" (O. Compl. Vol. III. Pág. 208)

Exactamente las mismas fantasías que vemos continuamente en Guillaume: el placer que suscita en una persona reducir a otra a un objeto, a un animal, a una cosa... un ser pasivo que cuanto más vapuleado y humillado sea más prestigio otorgará a la mano que le hace sufrir y, que a su vez, encontrará también una inmensa excitación en la sumisión y en el dolor.

Durante este periodo de la correspondencia, Apollinaire representa con Lou todo este tipo de fantasías, tratando de situarse en una enloquecida posición dominante y reduciéndola imaginariamente a un objeto, a una cosa, a un animal, aunque en sus obras literarias represente las mismas escenas en muchas ocasiones desde el punto de vista masoquista, y aunque Lou no siga en ningún momento su juego que, en realidad, sólo pertenece a su inconsciente, a sus recuerdos y, en definitiva a él y a su madre.

.....

A partir del 27 de febrero en que, como ya he dicho, sabe que Lou no irá a Nîmes, que no le pertenece y que no tiene ningún poder sobre ella, Apollinaire renuncia al amor posesivo y total con el que soñaba:

> "Les quatre mois de dépôt m'avaient déprimé ainsi que la fin malheureuse de notre amour...Et il vaut mieux être ici (en el frente) un soldat fier et discipliné que ronger un regret, un regret d'amour, surtout quand il s'applique à une inconstante comme tu l'es. Je sais quand tu m'aimas moins, je sais même que dans peu tu ne m'écriras même plus. D'ailleurs tu me l'as fait entendre suffisamment à Marseille" (último encuentro de veinticuatro horas en Marsella el 27 de marzo de 1915)- Carta de 11 de abril de 1915.

y, aunque continúa adorándola, sin respuesta por su parte, sin la posibilidad de fusión que imaginaba, el deseo ardiente no encuentra salida, y, al mismo tiempo decaen todas las manifestaciones exaltadas y excesivas que acompañaban su alienación. A partir de ese momento el poeta no volverá a pretender que Lou sea ni su cosa ni su objeto y las alusiones a la dominación serán muy limitadas, prácticamente inexistentes y, en todo caso, no tendrán la fuerza que tenían en las cartas de esta primera época. Pero Guillaume ya había anunciado que así ocurriría en la ya citada carta de 3 de enero de 1915, en los primeros momentos de deseo delirante:

> "Réfléchis bien et si tu dois manquer à tes promesses un jour, dis-le de suite, avant qu'il ne soit trop tard...Donc réfléchis. Le Maître abdique sa puissance jusqu'à la réponse

définitive de l'esclave. Après quoi il sera maître pour toujours ou renoncera pour toujours au pouvoir qu'il tenait de l'esclave *volontaire*"

Pero no nos engañemos, aunque las expresiones de dominación desmesurada se acaben, la furia y la agresividad permanecerán solapadas en el poeta y dispuestas a manifestarse a la primera ocasión. Porque desde su infancia, desde que todos sus movimientos, desde que todas sus satisfacciones fueron reprimidos, tiene explosiones de agresividad, que, con frecuencia, se vuelven contra él mismo. A partir del 27 de febrero cae cada vez más con Lou en el masoquismo y, aparte de ciertos momentos de rabia, de insultos y de provocación, que ya veremos más adelante, en general se trata como hubiera tratado a Lou si hubiera podido hacerlo, y comienza a hacer todos los preparativos para marcharse al frente.

A partir de esta fecha el tono de las cartas cambia radicalmente. Las manifestaciones de sadismo y de dominación disminuyen considerablemente, pero queda otra forma de agresividad mucho más sutil y agazapada que surge de vez en cuando, disimulada y viciosa. Agresividad contra Lou y agresividad contra sí mismo. Aunque muy pronto encontrará una mujer de recambio, Madeleine, en la que volcar el volcán furioso de su violencia. Con ella volverá a repetir las mismas frases de dominación, de posesión y de esclavitud. Pero mientras dura la correspondencia simultánea con Lou, junto a las manifestaciones de amor, de adoración y de masoquismo quedará hacía ella un veneno latente, una agresividad que se reflejará en la constante alusión a los vicios de Lou, especialmente a sus aventuras sexuales, y que, aunque le excitan enormemente, despiertan al mismo tiempo en él una agresividad irracional y excesiva. Así, junto a la rendida sumisión y a la generosidad humillante que le ofrece, hay una malsana y constante petición a Lou de que le cuente sus aventuras eróticas, aunque después se las reproche y la insulte a causa de ellas, como también veremos más adelante.

Pero Lou ya no tiene ningún interés por él, sólo vive para Toutou, por lo que termina la relación con Guillaume. Y entonces súbitamente la situación se invierte: Apollinaire, el que pervertía a Lou con todas las fantasías sexuales imaginables, a partir de ese momento tratará de "salvarla"; le dará con frecuencia consejos de castidad y tratará de demostrarle que es un hombre casto, puro y sacrificado, mientras que ella es una viciosa, ella es mucho peor que él:

> "Mon Lou, comment se fait-il que les hommes pouvant se forcer à l'ascétisme absolu, à la sagesse complète, par devoir, par sacrifice, un petit Lou ne le puisse pas?"(Carta de 25 de abril de 1915)

La cuestión es tan interesante y tan ambivalente que merece un estudio detallado más adelante.

Así, como ya he dicho, a partir del 27 de febrero, sin respuesta a su enloquecido amor, renuncia para siempre a la dominación y sólo muy rara vez recuerda los momentos en los que, al menos, creía dominar:

> "Mon petit Lou très adoré, le long baiser vicieux que tu m'as envoyé m'a mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu maître de Lou, je la dominais entièrement; Lou était malade d'excitation... elle aimait Gui son dominateur à la folie..." (Carta de 2 de junio de 1915)

Y más tarde, en una de las últimas cartas, la de 8 de agosto, vuelve a hablar de esclavitud y de pertenencia y, lógicamente, también de fusión:

> "Mon chéri, je crois que tu es plus vicieuse que jamais. La photo en question montre ou laisse deviner des frémissements qui en réalité m'appartiennent et nous lient corps et âme. Mais moi maître, toi esclave, tout de même et malgré tout. Tu pourras rencontrer tous les poilus que tu voudras, tu m'appartiens tout de même pour bien des raisons" (Carta de 8 de agosto de 1915).

La pretensión de dominación desaparece progresivamente, pero la agresividad subyacente, que es profundísima y que tiene las raíces en su infancia, no desaparecerá jamás. Se manifestará de manera evidente o solapada, pero siempre estará ahí, dispuesta a caer sobre una mujer o sobre un ser débil a la primera oportunidad. Sólo tras la vuelta de Orán, cuando empieza la depresión y el abandono, desaparece la violencia, o al menos, bloqueado, no puede proyectarla sobre otra persona... aparte de sí mismo.

Pero cuando surge la agresividad, que es también, como ya he dicho en el primer capítulo, como una droga para evitar la depresión, cuando aparece la furia, nada la puede detener, es como un

volcán en erupción. Y entonces el poeta pierde toda la razón y la proyecta sobre la mujer que cree que le pertenece.

Cualquier chispa, cualquier nimiedad y la agresividad se descargará inconteniblemente. Entonces el poeta ya no es él, parece otro, un ser irracional y sin control que dice cosas terribles y enloquecidas y repite una y otra vez, hasta la saciedad, las cuestiones que le obsesionan y en las que se generó tanta rabia.

El, de manera consciente, querría forjar nuevos mitos, vivir en la creación y en la espiritualidad casi divina que da la poesía:

> "Les poètes sont les créateurs, rien ne vient donc sur terre, n'apparaît aux yeux des hommes s'il n'a d'abord été imaginé par un poète...Je sais que ceux qui se livrent au travail de la poésie font quelque chose d'essentiel, de primordial, de nécessaire avant toute chose, quelque chose enfin de divine" (Carta a Lou de 18 de enero de 1915)l

pero no puede sustraerse a la rabia, porque las viejas injusticias, las humillaciones y las represiones de la infancia todavía le hacen daño y le desesperan. La rabia a causa de la injusticia sufrida forma parte de su vida y a cada instante se reproduce; pero no quiere, al menos conscientemente, recibir nunca más las bofetadas de una mujer, y quiere darlas, como hace en tantas de sus obras imaginarias. Pero al final la rabia y la violencia se volverán siempre contra él y no podrá escapar a ellas, hasta que se vuelva su propia víctima. Juega contra la violencia para perder y de cualquier manera no puede escapar a su destino.

Se atribuye una imagen de personaje subalterno, medio extranjero y sacrificado, pero no quiere que los demás se lo digan e intenta realzar su imagen y su estilo epistolar con un narcisismo indudable; tiene demasiada tendencia a considerarse el centro del mundo, pero, aunque pretenda lo contrario, como objeto de escarnio y de humillación.

Se desvaloriza permanentemente para evitar el horror que le produce ser desvalorizado por los demás y sabe que, de todas formas, su vida es una insatisfacción perpetua. Sin embargo, por la menor cosa se siente humillado y desesperado. Y, aunque a veces se ríe de sí mismo, y aunque

también encuentre excitación en la humillación, otras veces, muestra un ego muy fuerte y no se tolera quedar en ridículo, sobre todo si el ridículo o la humillación vienen de una mujer...

Las expresiones de rabia en la carta a Lou de 28 de enero de 1915

En la carta dirigida a Lou el 28 de enero de 1915 vemos expresada toda la rabia contenida de Guillaume. Un simple comentario de Mémée, la prima de Lou, a propósito de sus modales, si debía o no quitarse la gorra militar para saludar, provoca una sensación de humillación desproporcionada en el poeta, y, en consecuencia, una reacción de furia sorprendente. Más adelante, el 2 de septiembre del mismo año, veremos como se desata otra vez su furia a propósito de un comentario inocente de Madeleine... pero eso ya lo estudiaré al tratar de la correspondencia con ella.

Pero volvamos a esta carta que dirige a Lou. Al principio intenta contenerse dándole, como pequeña venganza y en tono de ironía, lecciones de comportamiento en sociedad:

> "Te félicite de fréquenter des gens aussi épatants que ceux que tu cites. Seulement, petit Lou, une observation, la bonne règle veut qu'on n'emploie point la particule lorsqu'on ne fait pas précéder le nom de Monsieur, Madame, Mademoiselle ou de prénom. Ainsi on dirait de toi *Mme. de C.* ou *Lou de C.* mais la *jolie, la merveilleuse C.* Il n'y a d'exception à cette règle que pour les noms d'une ou deux syllabes commençant par une voyelle; ex: *les d'O.* Ou bien *les d'Assas*...Mais on doit dire *les Bourbon, les Coligny* ...Tu m'en veux pas, Lou?"

Y, en seguida, casi de manera infantil, aunque por el momento disimulando la rabia, aparece la verdadera razón de esta pequeña lección de cortesía heráldica:

> "Je t'en veux pas pour le képi. Mémée et toi avez raison et je te remercie de me le dire"

Pero, como ya veremos por la continuación de la carta, aunque intenta dominarse y simular que acepta sus críticas, está furioso. Y la furia va aumentando poco a poco. Primero intenta compensar la humillación de los reproches a los que le someten las dos señoras por no haberse

quitado la gorra para saludar, tratando de ensalzarse y comparándose con grandes poetas de la literatura francesa:

> "Seulement crois que c'est surtout par distraction et, malheureusement, je suis aussi distrait dans le civil que dans le militaire. Je suis poète Lou, et les poètes sont souvent distraits, témoin La Fontaine, Gérard de Nerval et d'autres. Néanmoins tu as raison de me faire cette observation et je te prie de m'excuser auprès de Mémée et de tous ceux que mon képi aurait pu choquer. Je t'assure que les Polonais nés à Rome et qui n'ont jamais quitté la France depuis leur plus tendre enfance sinon pour de courts voyages d'études sont à même de savoir des usages que l'on méconnaît aussi bien en France qu'ailleurs, car en France on n'en observe plus guère. Au demeurant je suis poète, soldat pour le moment - Je ne tiens ni à être ni homme de monde ni homme chic, surtout si ça doit m'empêcher de rêver"

Pero los reproches le han humillado. Y mucho. Por eso muy pronto, aunque primero haya dicho que agradece la observación, pasa al ataque:

> "C'est insensé que de petites femmes comme Mémée dont le langage ferait rougir tous les canonniers de tous les régiments réunis peuvent être à cheval sur un képi"

E incluso al lenguaje grosero:

> "Et le moyen de soulever un képi qui supporte un aussi gros derrière"

Es un ataque rabioso, es la furia que denota su debilidad, la rabia de su impotencia y de su rencor.

Y como seguramente Lou en su carta hace alusión a su filiación polaca, el poeta responde con un tono agresivo:

> "Race où cependant on n'est pas si con que tu veux bien me le faire entendre et qui sait fort bien se faire tuer quand il faut, képi en tête pour les Français et surtout pour les Françaises, témoin les Polonais morts en si grand nombre dans l'armée de Napoléon qui ne leur en sut aucun gré. Il est vrai que Mémée est de nation belge, que les belges se croient tout permis, même de manquer d'indulgence à l'égard d'un canonnier franco-polonais. Pas moyen de lui en vouloir puisque c'est une charmante espiègle. D'autre part, si je savais qu'on devait enlever son képi chez Vogade, j'ignorais qu'en tenue

militaire on saluait une femme en enlevant son képi même dans la rue. Ce n'est pas réglementaire"

Después de tantas explicaciones sobre el famoso "képi", intenta volver a la expresión de amor que es habitual en sus cartas a Lou:

"Enfin, trêve de balivernes, je t'adore, mon Lou, et cette gentille lettre met du soleil au cœur. Tu es mignonne, intelligente, indulgente. Une chanson d'amour qu'on chante ici finit

Aie pitié de ton pauvre artilleur

Toi tu en as pitié sans qu'on te le demande."

Intenta permanecer en la expresión de amor, pero no puede evitar volver una y mil veces a la historia del "képi" que le obsesiona:

"D'ailleurs il faudra que tu aies pitié de ton artilleur, car si tu t'épates d'un fait comme le képi chez Vogade, tu auras lieu d'être épatée encore souvent"

Y precisamente porque la historia del "képi" le enfurece, pasa de pronto a un estallido de rabia, de sadismo y, sobre todo, de bajas perversiones, peor probablemente que ninguno de los que había tenido anteriormente con Lou. Es un párrafo obsceno, un ataque de furia, en el que envilece y humilla a Lou como él mismo se siente envilecido y humillado por la banal historia del "képi". Es evidente que mientras escribe se encuentra en un estado de rabia del que quiere liberarse proyectándolo sobre Lou; quiere que también ella "souffre en son orgueil". La historia del "képi" lo ha puesto fuera de sí, y, aunque desea controlarse, aunque desea quedar por encima del problema y comienza su larga frase diciendo "je t'adore comme un fou", no puede evitar una explosión incoherente e irracional, que sube directamente del inconsciente como un veneno morboso acumulado durante años:

"Je me souviens de l'adorable position que tu avais prise samedi, fesses très élevées dans tout leur développement et entre elles cet épais bourrelet de chair brune et grasse où s'ouvre la bouche perpendiculaire et muette que j'adore. Elle s'ouvre chaque fois que ta croupe s'agite. Elle semble sur le point de parler, et moi, maître armé du fouet de justice je cingle cette mappemonde merveilleuse. Toi tu souffres en ton orgueil, tu pâtis et l'amour change en volupté la souffrance que tu ressens. Ta croupe s'agite plus fort à mesure que je fouette plus fort, elle monte toujours plus haut, me dévoilant toute

> ta pudeur tuméfiée et humide. La prochaine fois, il faudra que tu t'écartes mieux pour que je puisse schlaguer aussi ton entrefesson ombreux où gît cette pastille jaune dont tu es si avare"

Un párrafo terrible en el que humilla a Lou como él se siente humillado; pero, al mismo tiempo, y precisamente a causa de la humillación, vuelve a situarse en las viejas fantasías que le excitan enormemente. Unas fantasías que no son en absoluto nuevas, sino que ya existían desde su adolescencia, desde su infancia, y que ya había dejado ver en su obra más sincera, *Les Onze Mille Verges*, en donde encontramos expresiones muy semejantes:

> "Mira était nue et, comme elle était penchée, sa position faisait ressortir un beau cul bien rebondi, brun et duveté, dont la fine peau était tendue à craquer. Entre les deux fesses s'allongeait la raie bien fendue et poilu de brun, on apercevait le trou prohibé rond comme une pastille". (O. Compl. Vol. III, Pág. 888)

Fantasías que vuelven con Lou en uno de los contextos que más pueden excitarle: la humillación. En la carta habla también de que es su "maître", de que domina su orgullo y de que la hace sufrir... pero el que realmente sufre, y no sólo por el "képi", sino por una las heridas antiguas y permanentes, es él mismo.

Como vemos a través de la carta, Guillaume se siente profundamente ridiculizado, y la agresividad y la rabia descontrolada le llevan otra vez a sus antiguas fantasías, siempre a las mismas. Por eso, vuelve también a las imágenes de la cabalgadura con las que le recuerda como ella se ha humillado ante él haciéndose caballo:

> "Lou que j'adore te chevaucher en partant comme tu imites bien"

un caballo al que se cabalga y se azota... la misma fantasía que imagina para él en sus momentos de excitación solitarios.

Cuando Lou le enfurece le inspira más que ninguna otra mujer una vuelta a sus fantasías profundas de obscenidad, de sadismo anal y de perversión. Sólo con ella vuelve a las que le enloquecieron y le convirtieron en bestia , como bestias eran Cornaboeux o Mony, en *Les Onze*

Mille Verges. Con Lou no interviene ningún interdicto sexual y la rabia se sitúa siempre en la dominación erótica, en la flagelación, en su trasero... Por eso en la correspondencia encontramos la expresión plena de sus obsesiones preferidas, las que ya vimos tan abundantemente en muchos de sus libros eróticos: la flagelación, la sodomización y, en general, la constante fijación sadoanal.

Pero probablemente ella piensa que Guillaume va demasiado lejos en sus fantasías, y quizá esa es una de las razones por la que no acepta ir a verle a Nîmes. El poeta habla en esta carta de la "prochaine fois", pero no habrá próxima vez. Sólo un breve encuentro en Marsella que sólo sirvió para confirmar el alejamiento de Lou y la desilusión del poeta.

De todas formas, dondequiera que Apollinaire vaya llevará con él la violencia y el conflicto que destrozan todas sus relaciones amorosas. Así es él. Por una observación banal, porque Lou le dice que Mémée piensa que debe quitarse la gorra militar para saludar a las damas, se siente humillado, ofendido y pisoteado. En definitiva, se siente lleno de rabia. Es una vieja rabia que se mantiene desde que fue humillado de niño, una rabia viva que sigue latiendo en las profundidades de su inconsciente. Y cuando siente que la agresividad le atrapa, sólo piensa en proyectarla sobre otro, de preferencia un ser débil. Así hacía su madre con él, y éste fue el modelo que determinó su actitud en la vida. Todo venía de su madre y todo se refería a su madre, incluso esa rabia primitiva y violenta que era frecuente en ella, como cuando creó tantos conflictos con la propietaria de su casa que hasta llamó a la policía...también su hijo tenía ataques de furia contra su editor cuando pensaba subir los precios.

Unas veces se limitará a este tipo de rabia, a esta agresividad. Pero otras, su agresividad se vuelve morbosa y enfermiza. Entonces el poeta irá mucho más lejos y llegará al sadismo y a la perversión, que generalmente permanecerán en un nivel imaginario. En esos momentos, para excitarse, imagina la humillación y el sufrimiento de otro y recupera entonces la morbosidad de las escenas pregenitales, cuando su madre le azotaba y en su cuerpo se confundían el dolor, la humillación y la excitación. En sus obras literarias, para repetir aquellas sensaciones infantiles y para vengarse imaginativamente de su madre, se deja ir en su agresividad hasta límites insospechados y tortura de manera espantosa a sus personajes, como ya hemos visto. Algunos

serán las víctimas, pero otros, como Mony, o el ya aludido Cornaboeux, se vuelven bestias feroces cuando su agresividad se desencadena. [1]

En la vida real, sobre todo con Lou, vuelve también a imaginar escenas de sadismo extraordinarias, aunque, a juzgar por lo que cuenta, también debió hacer realidad algunas de sus fantasías sádicas. Pero ya hemos visto también lo que Annie Playden escribió a R. Goffin a propósito de sus relaciones con el poeta: "A certains moments, il était impétueux et forcené jusqu'à la cruauté" y lo que declaró más explícitamente a M. Breunig en sus conversaciones en Nueva York:

> "sa résistance provoque des accès de jalousie et des actes d'une cruauté si excessive que parfois la jeune fille craint pour sa vie...Dès qu'Apollinaire apprit cette amitié (avec l'instituteur de Bennerscheid) il se mit dans une rage folle et défendit absolument qu'elle revît l'Allemand, en la menaçant de toutes sortes de punitions si elle désobéissait".

Agresivo y sádico, como vemos, el poeta lo fue desde sus primeras relaciones con las mujeres, al menos desde que tenía 20 años.

Para Freud el sadismo

> "ne sera une autre chose qu'un développement excessif de la composante agressive de la pulsion sexuelle qui serait devenue indépendante et qui aurait conquis le rôle principal.
> Le terme sadisme, dans le langage courant, n'a pas un sens très défini; il comprend aussi bien les cas caractérisés par le besoin de se montrer violent, ou même simplement d'être partie active, jusqu'aux cas pathologiques dans lesquels la satisfaction est conditionnée par l'assujettissement de l'objet sexuel et les mauvais traitements" (*Trois essais sur la théorie de la sexualité.* Págs. 43 y 44)

[1] También Sade imagina a sus personajes, sobre todo cuando están excitados, llenos de terrible agresividad; así dice refiriéndose al duque de Blangis: "Mais si ce chef d'œuvre de la nature était violent dans ses désirs, que devenait-il quand l'ivresse de la volupté le couronnait! Ce n'était plus un homme, c'était un tigre en fureur. Malheur à qui servait alors ses passions: des cris épouvantables, des blasphèmes atroces s'élançaient de sa poitrine gonflée, des flammes semblaient sortir de ses yeux, il écumait, il hénissait, on l'eût pris pour le dieu même de la lubricité. Quelle que fût sa manière de jouir alors, ses mains nécessairement s'égaraient toujours, et l'on l'a vu plus d'une fois étrangler tout net une femme à l'instant de sa perfide décharge" (O.c. Pág. 31)

Ya hemos visto manifestaciones de sadismo evidentes en muchos pasajes de las obras de Apollinaire. En lo que se refiere a las cartas a Lou, aunque fuera esencialmente de manera imaginaria, es indudable que para conseguir una satisfacción sexual necesitaba volver de manera obsesiva a las mismas fantasías que vimos anteriormente en *Les Onze Mille Verges*: el sometimiento total de la mujer, la humillación y los malos tratos. Su profunda angustia se vuelve con las mujeres agresiva y morbosa. Con Annie también necesitaba dominarla y poseerla y llegaba, según sus propias palabras, "jusqu'à la cruauté excessive". Con Madeleine, ya veremos las expresiones sorprendentes e histriónicas de dominación y de crueldad... En definitiva, la violencia, la dominación y la crueldad eran, tal y como hemos visto en todas sus relaciones, un elemento necesario y obsesivo para poder excitarse sexualmente.

Pero no podemos olvidar que la fantasía funciona en los dos sentidos y que tanto le excitaba imaginar que humillaba y hacía sufrir al otro como imaginarse - o verse - a sí mismo humillado y lleno de dolor... sólo dependía del momento. Eso era lo que Guillaume conocía; y *todo su comportamiento, tanto en su aspecto sádico como masoquista, tenía su origen en su experiencia personal, en la represión brutal de sus primeras pulsiones sexuales y en el vínculo que estableció desde niño entre el placer y el dolor,* ya que como dice también Freud "tous les troubles morbides de la vie sexuelle peuvent, à bon droit, être considérés comme résultant d'inhibitions dans le cours du développement".

El sadismo anal

Las obsesiones pregenitales y el "voyeurismo"

Si en las cartas a Lou tuviéramos que destacar algo sería esencialmente la obsesión y el sadismo anal de Apollinaire. Algo que a R. Jean tampoco le ha pasado inadvertido:

> "L'ensemble de lettres à Lou est dominé par un unique et très prégnant fantasme (en réalité présent non seulement dans cette conjoncture mais dans tout le comportement sexuel d'Apollinaire) qui peut, sommairement, se décrire ainsi: ***obsession de la posture d'une croupe féminine, volumineuse, soumise à la flagellation.*** Ce fantasme qui

> semble correspondre à une pulsion particulièrement violente d'Apollinaire (et à des attitudes vraisemblablement acceptées par Lou) joue pour lui sur le plan visuel, sur le plan tactile et sur le plan mental où il s'associe à une volonté très précise de correction, de domination impérieuse, physique et morale de l'être aimé" (O. c. P. 131) (Subrayado por mí).

Pero todas, absolutamente todas las obsesiones y perversiones que aparecen en las cartas a Lou, estaban ya presentes, de una manera o de otra, en sus escritos anteriores. Y la obsesión anal no podía ser una excepción; por eso aparece en ellos con frecuencia, y sobre todo, evidentemente, en *Les Onze Mille Verges* y en *Les exploits d'un jeune D. Juan.*

En el primero de estos libros las alusiones a este tema son unas veces humorísticas, pero otras son obscenas y sádicas y, desde luego, constantes. De entrada, los nombres del protagonista y de algunos personajes no pueden ser más explícitos: Vibescu, Culculine, Hercule...[1] y desde el principio del libro Apollinaire muestra su obsesión por la observación y la manipulación de esa "croupe" de la que habla R. Jean:

> "Mira était nue et, comme elle était penchée, sa position faisait ressortir un beau cul bien rebondi, brun et duveté, dont la fine peau était tendue à craquer. Entre les deux fesses s'allongeait la raie bien fendue et poilue de brun, on apercevait le trou prohibé rond comme une pastille... Dans un autre coin, sur une chaise longue, deux jolies filles au gros cul se gougnottaient... Mony se mit à claquer de sa main ouverte le gros cul blanc qui se trouvait à sa portée... Mony Vibescu en la saisissant avait passé les mains sur son gros cul...Ses mains tenaient fermement ce gros cul ferme. Il palpait ces fesses royales et avait insinué l'index dans un trou du cul d'une étroitesse à ravir" (La Pléiade. O. Compl. Vol. III, Págs. 888 y 889).

¡Y sólo estamos en las dos primeras páginas! Esta alusión constante al trasero de sus personajes ha hecho decir también a Raymond Jean a propósito de este libro:

> "Tout Apollinaire est là avec sa truculence, sa démesure, ses indécences et son énorme obscénité. Il a une certaine façon d'utiliser le mot cul qui trouve peu d'équivalents" (*La Quinzaine littéraire*, 1977).

[1] También Sade, aunque con menos ingenio y más brutalidad, escoge nombres para sus personajes de *Les 120 journées de Sodome* que evocan la parte posterior: Hercule, Brise-cul...

Y además, Apollinaire no se limita únicamente a las mujeres, sino que también en ocasiones le interesa el trasero de los hombres:

> "Le prince Vibescu marchait comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens, c'est-à-dire à tout petits pas pressés et tortillant le cul"

La obsesión se extiende a lo largo de toda esta obra, hasta el punto de que Guillaume hace incluso composiciones poéticas sobre este tema:

> "...Ô ma tendre putain! tes fesses ont vaincu
> De tous les fruits pulpeux le savoureux mystère,
> L'humble rotondité sans sexe de la Terre,
>
> La Lune, chaque mois, si vaine de son cul
> Et de tes yeux jaillit même quand tu les voiles
> Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" (Las Pléiade. O. Compl. Vol. III. Pág. 907)

En una contradicción que le es propia mezcla todo, "le cul", "les fesses" y la claridad que baja de las estrellas; así, una vez más, vemos que en Apollinaire es evidente la afirmación de Freud: "Ce qu'il y a de plus élevé et ce qu'il y a de plus bas, dans la sexualité, montrent partout les plus intimes rapports".

Por eso Guillaume no duda en emplear la poesía, lo que le parece más sublime del mundo, para expresar sus obsesiones anales:

> "Hercule et Omphale"
>
> Le cul
> D'Omphale
> Vaincu
> S'affale.
> "Sens-tu
> Mon phalle
> Aigu?
> - Quel mâle!...
> Le chien
> Me crève!...
> Quel rêve?...
> -...Tiens bien?
> Hercule
> l'encule" (O. Compl. Vol. III. Pág. 908)

La exhibición de los traseros le obsesiona de tal forma, que en algunos pasajes de *Les Onze Mille Verges* los describe con todo lujo de detalles, recreándose sobre todo en su contemplación:

> "A ce moment, il y eut un fracas épouvantable: un obus trouant le plafond tomba lourdement sur le sol...Toutes les femmes tombèrent à la reverse en poussant des cris. leurs jambes se relevèrent et elles montrèrent l'as de pique aux yeux concupiscents des deux militaires. Ce fut un étalage admirable de culs de toutes les nationalités, car ce bordel modèle possédait des putains de toutes races. Le cul en forme de poire de la Frisonne contrastait avec les culs rebondis des parisiennes, les fesses merveilleuses des Anglaises, les postérieurs carrés des Scandinaves et les culs tombants des Catalanes. Une négresse montra une masse tourmentée qui ressemblait plutôt à un cratère volcanique qu'à une croupe féminine..." (O. Compl. Vol. III. Pág. 925).

Pero lo que a veces parecen juegos u orgías eróticas, más o menos ingeniosas y divertidas, se vuelven en otras ocasiones siniestras escenas de un sadismo anal sombrío y profundamente cruel:

> "On introduisit un couple étrange: un petit garçon de dix ans...accompagné d'une petite fille de huit ans... Cornaboeux les sépara et saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant" (O. Compl. Vol. III. Pág. 913)

Después vendrá, ya lo hemos visto, la violación de un niño por su padre, un general todopoderoso... y las atroces escenas de empalamiento que veremos más adelante.

Estas son algunas de las fantasías y de las perversiones que pasan por la cabeza de Guillaume cuando escribe *Les Onze Mille Verges*. Y muchas de ellas volverán durante la guerra al escribir a Lou.

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* los traseros ocupan también un papel esencial, y todas las cuestiones sexuales, así como las que se refieren a la orina, a las heces y a la exhibición de las partes sexuales y anales, están expuestas desde un punto de vista muy infantil, como si se tratase de juegos de niños, como, si en cierto sentido, el autor se hubiera detenido en un infantilismo sexual; y además muy "voyeur", ya que el joven protagonista, con el que sin duda Apollinaire se

identifica, no necesita siempre pasar al acto para encontrar una satisfacción sexual, sino que con frecuencia le basta con ver y nombrar la parte posterior de las mujeres:

> "Là se trouvait le troufignon de ma Berthe, qui m'apparut au moment où ma sœur s'étant retournée, elle me tendait le cul. Ce trou n'était pas plus grand que la pointe de mon petit doigt et était d'une couleur plus foncée. Entre les fesses, la peau était légèrement rouge à cause de la sueur que provoquait la chaleur de cette journée" (O. compl. III, Pág. 964)
> "Pour passer plus agréablement le temps j'avais fait un trou à la cloison du cabinet qui consistait en un trou dans le sol. Et je pouvais passer l'après-midi à regarder toutes les filles et les dames chier, pisser et péter. Je pouvais voir leurs culs, trous du culs et cons dans toute leur splendeur" (O. Compl. Vol. III. Pág. 993)

En esos momentos da la impresión de que sus ojos han tomado un valor genital y buscan disfrutar sexualmente con la vista de esos traseros, de esos orificios anales o de esos sexos que desfilan ante su mirada ávida, excitada y satisfecha.

Y como ocurre en *Les Onze Mille Verges* y en las cartas a Lou, también en esta obra le obsesionan las dimensiones de los traseros, que prefiere muy voluminosos:

> "Le cul m'apparut, mais un cul comme je n'en avais jamais rêvé...Mes deux fesses ensemble ne faisaient pas la moitié d'une seule de ce cul miraculeux dont la chair était d'ailleurs très ferme... Au-dessous du cul colossal..." (La Pléiade. O. Compl. Vol. III, Pág. 976)
> "Les servantes couchaient souvent nues et elles comparaient leurs culs dans un miroir" (O.c. Pág. 980)

Las referencias anales o sadoanales son interminables en todos sus escritos eróticos, aunque no exclusivamente en éstos, como ya veremos en otras citas. Son sus fantasmas, sus obsesiones, y Apollinaire se recrea en ellos. Y además la escritura le resulta aún más excitante en la medida en que es algo prohibido, "le trou prohibé"... En sus escritos encuentra gran satisfacción: en ellos puede llorar sobre lo que le hace daño y también volcar hasta la saciedad sus fantasías sexuales, hasta que obtiene el placer, la descarga sexual, como una masturbación vergonzante:

> "Elle se mit le visage contre le lit pour que son cul pût faire le beau. Je la fit mettre à genoux, le cul en l'air...Je mis à nu son superbe cul..." (*Les Exploits d'un jeune D. Juan*, O. Compl. Vol. III. Pág. 990)

> "J'empoignai aussitôt la belle paysanne au cul qu'elle avait trop dur" (O.c. O.Compl. Vol. III. Pág. 992)

que se hace mucho más osada en la misma obra un poco más adelante:

> "Je la fis mettre à genoux et tenir le cul en l'air. Je visitai fiévreusement son trou de cul..." (O.c. O. Compl. Vol. III. Pág. 995)

Pero incluso mucho antes, en los inspirados poemas de *Alcools,* vemos con frecuencia alusiones a esas "croupes" que le obsesionan. Así en *Palais*:

> "Dame de mes pensées au cul de perle fine
> Dont ni perle ni cul n'égale l'orient".

(Como más tarde, en una carta de 9 de enero de 1915, dirá también a Lou: "ma perle ronde, comme ton derrière")

o en *Voie lactée*:

> "Et moi j'ai le cœur aussi gros
> qu'un cul de dame damascène
> o mon amour je t'aimais trop
> et maintenant j'ai trop de peine"

También, según cuenta a Lou en la carta de 13 de enero de 1915, sus primeros amores, concretamente con la inglesa Annie Playden y con Marie Laurencin, estuvieron marcados por la misma obsesión:

> "Tu m'as fait oublier mes anciennes maîtresses à un point inimaginable. Pourtant elles étaient jolies...L'Anglaise qui était épatante, blonde comme la lune, des tétons épatants, un cul mirobolant énorme ..."

El poeta la imaginaba y la veía así, independientemente de que en la realidad fuera o no de esta manera.

También Sade, es evidente, tenía esta misma obsesión por los traseros. En su obra más conocida, *Les 120 journées de Sodome,* todo gira en torno a la parte posterior de hombres y mujeres; las historias que se relatan sobre este tema son sin número, unas más centradas en la belleza de las nalgas y otras en una sodomía brutal y repugnante. Pero muchas de ellas son similares a las que encontramos en *Les Onze Mille Verges* y en *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, sobre todo en lo que se refiere al "voyeurismo", que vemos con tanta claridad en este último libro. Esta es, en efecto, una cuestión interesantísima en los dos autores, ya que en muchas ocasiones sus personajes se comportan de manera infantil y se sienten satisfechos simplemente mirando - o, en todo caso, besando o tocando - los traseros objeto de sus deseos. En cierto sentido, es como si la satisfacción normal, adulta, por alguna obscura razón común a los dos, les estuviera a veces prohibida, o como si en los dos autores algo hubiera quedado detenido en un estado infantil de la sexualidad, algo que no siguió el proceso evolutivo del conjunto de la personalidad y que permaneció irracional. Veamos algunos ejemplos de *Les 120 journées de Sodome* en los que aparecen las mismas obsesiones que persiguieron a Apollinaire, incluidas sus fantasías sexuales con niños, a los que también Sade presenta con frecuencia asustados y temblando:

> "Ses reins, extraordinairement cambrés, amenaient, par une chute délicieuse, au cul le plus exactement et le plus artistiquement coupé que la nature eût produit depuis longtemps. Il était du rond le plus exact, pas très gros, mais ferme, blanc, potelé et ne s'entrouvrant que pour offrir le petit trou le plus propre, le plus mignon et le plus délicat; une nuance du rose le plus tendre colorait ce cul, charmant asile des plus doux plaisirs de la lubricité" (O.c. Pág. 45)
> "On troussait la petite par derrière, afin d'exposer ses fesses à l'assemblée; c'était la première chose qu'on voulait examiner." (Pág. 62)
> "Zelmire, dit le financier, venez donc me présenter vos fesses...La charmante fille approche en tremblant. On la place au pied du canapé, couchée sur le ventre; on relève sa croupe avec des carreaux, le petit trou paraît en plein. Le paillard, qui bandillait, baise et manie ce qu'on lui présente..." (Pág. 158)
> "Il voulait que la femme fût entortillée dans un voile qui lui cachât hermétiquement tout le sein et toute la figure. La seule partie du corps qu'il désirait voir et qu'il fallait lui trouver dans le dernier degré de supériorité, c'était le cul: tout le reste lui était indifférent, et l'on était sûr qu'il aurait été bien fâché d'y jeter les yeux" (Pág. 167)
> "Celui-ci était un jeune homme de vingt-huit ans, beau et frais...Il se leva, se retourna, montra son cul, me troussa, fit voir le mien, se mit à genoux devant, me branla l'anus avec le bout de son nez, écarta bien, montra tout avec délices et exactitude et déchargea

> en se branlant lui-même, pendant qu'il me tenait troussé par derrière devant le trou..." (Pág. 183). [1]

En todo caso, es evidente que en muchos sentidos, tanto Apollinaire como Sade, ***no superaron nunca una fase pregenital caracterizada por el predominio del sadismo y del erotismo anal.***

Y en lo que se refiere a las fantasías de "voyeurismo", tampoco podía faltar en Sade la idea que hemos visto en Apollinaire de hacer un agujero en la pared para ver las actividades sexuales de otras personas y, especialmente, su trasero:

> "Ce nouveau libertin n'avait point d'autre plaisir que d'observer par un trou toutes les voluptés un peu singulières qui se passaient dans une chambre voisine...Quant à mon homme, l'œil collé au trou, une main sur mes fesses, l'autre sur son vit il semblait régler son extase sur celle qu'il surprenait. "Ah quel spectacle! disait-il de temps en temps...Comme cette petite fille a un beau cul et comme ce bougre-là la baise bien!" Enfin l'amant d'Henriette ayant déchargé, le mien me prit entre ses bras et, après m'avoir baisée un moment, il me retourna, mania, baisa, lécha lubriquement mon derrière et m'inonda les fesses des preuves de sa virilité" (O.c. Pág. 181)

pero, a pesar de estas similitudes, hay una diferencia esencial entre los dos autores, y es que, al tratar estas cuestiones, Apollinaire, en general, manipula y observa esos culos con gracejo, ingenio y estilo literario, mientras que Sade normalmente es mucho más bestial y siniestro. El poeta, incluso en lo que se refiere a estos temas, juega con el lenguaje transformando lo que es escabroso en lo que, a los ojos de sus críticos, parece una broma divertida e ingenua. Pero a pesar de esta apariencia inocente, algunas veces se deja llevar por una violencia y una ferocidad tales que rompen toda su habilidad con las palabras para dejar al desnudo una crueldad sin límites muy al estilo de los más truculentos relatos de Sade.

Con Lou, ya lo hemos visto, las circunstancias de guerra, la idea de libertad total que le daba haber fumado opio con ella, su personalidad, sus comunes fantasías sexuales y el sentimiento de que algo especial e indefinido les unía, llevó en seguida a Apollinaire a expresarle en sus cartas sus fantasías más osadas y a volver a las regresiones infantiles. Y la obsesión anal no podía ser

[1] Union Générale d'éditions. Paris 1975.

una excepción. Así, desde los primeros momentos de la correspondencia, apunta ya hacia estas cuestiones:

> "Mon trésor adoré, j'ai songé tout le jour à votre gaieté charmante...Puis, juste avant d'écrire cette lettre, en me promenant du côté des Ponchettes, des gamines grandes filles de quatorze à quinze ans qui montraient leur derrière aux vagues - spectacle imprévu - m'ont fait éclater de rire et je ne sais pourquoi en revenant j'ai seulement pensé à la nuit de mercredi à jeudi où j'ai trouvé une Lou si exquise et à un moment peut être si à moi." (Carta escrita a principios de noviembre de 1914)

El 17 de diciembre de 1914, antes del fin de año enloquecido de pasión que van a pasar juntos en Niza, es mucho más preciso:

> "Je t'embrasse partout Lou, sur tes mains, sur ta bouche, sur tes pieds, sur l'enflure exquise que tu transportes et qui te fait te balancer comme un beau navire"

Y aún lo será más en la carta que le escribe el día de Navidad:

> "Je palpe ton beau derrière adoré. Je le baise"

A partir del encuentro de fin de año, en el que los dos amantes abandonan todo pudor y se lanzan a una vorágine de pasiones, el poeta no ve ninguna razón para no dejarse llevar por sus fantasías sádicas, de dominación y, por supuesto, también anales. Entonces vuelve a recuperar con Lou, y más o menos con las mismas expresiones, todas las que ya había plasmado en las obras eróticas, que alcanzan una fuerza extraordinaria al volverse reales:

> "Je t'embrasse mille fois baisant ton corps exquis, ta chair miraculeuse, ton cul d'houri" (Carta de 7 de enero 1915)
> "Il y a un soldat qui bouffe un gâteau à la crème en face de moi. On dirait qu'il fait mimi, tu sais, et le derrière de la belle Juliette est dans mon dos, charnu, dur, bien séparé. Ça me fait penser au tien et si je te tenais ce n'est pas un gâteau à la crème que je mangerais" (Carta de 29 de enero de 1915)
> "Je t'adore, jaloux que ton derrière soit couleur de nègre et que je ne sois pas le dessinateur de ce *Black and White* " (Carta de 1 de febrero de 1915)

Y ya hemos visto que en sus fantasías de dominación y de agresividad tampoco faltaba la alusión al trasero de Lou:

"Je te serre à te briser, tu es ma chose, ma petite esclave au gros derrière" (Carta de 28 de diciembre de 1914)
"Ce n'est pas seulement ton imagination qui doit entrer en jeu, c'est aussi ton derrière, ton gros cul qui doit souhaiter les coups comme une grande volupté" (Carta de 14 de enero de 1915)

Porque las alusiones a su "croupe" no son sólo una forma de manifestar su deseo por ella, sino que también están presentes en sus expresiones de rabia, en donde aparecen con frecuencia como reacción, por ejemplo, tras haberle mostrado su sumisión o su interés por su amante Toutou:

"Tu es fou pour Toutou versé dans l'infanterie. TOUTOU NE PEUX PAS ÊTRE VERSE DANS L'INFANTERIE. Mais moi en ai plein le cul..."(Carta de 21 de enero 1915)

Y la misma expresión aparece también en la ya comentada carta de 28 de enero, en la que, como hemos visto, Guillaume responde a los reproches de Lou por no haberse quitado la gorra militar para saludar a las señoras:

"Et le moyen de soulever un képi qui supporte un aussi gros derrière" (28 de enero de 1915)

Mientras Lou es su amante, mientras cree en la fusión de sus cuerpos y de sus almas, mientras piensa que tiene todos los derechos sobre ella, no hay restricciones para mostrar su deseo y su agresividad. Entonces, no tendrá reparos en desnudar ese trasero, aunque sea de manera violenta, demente o furiosa... o incluso de manera poética, como ocurre en un poema escrito el 4 de febrero, *Rêverie sur ta venue*:

"Un cul sera noir comme un Maure
Quand ma maîtresse arrivera
Arrive ô mon Lou que j'adore!

J'y ferai, qui sait? des prouesses
Comme font les autres poilus
En l'honneur de tes belles fesses,
De tes doux yeux irrésolus

Et de tes divines caresses

Mais en attendant, j'attends
J'attends tes yeux, ton cou, ta croupe...
Que je n'attende pas longtemps
De tes beautés la belle troupe
M'amie aux beaux seins palpitants"

Pero Lou no vendrá ni tampoco volverá a ser su amante...¿A causa de Toutou, sólo de Toutou, o también a causa de la locura, de la violencia y de las obsesiones del poeta? Como ya he dicho, probablemente a causa de esto último, porque aunque no irá a verle son sin número las aventuras que tiene al mismo tiempo que es la amante oficial de su Toutou...

La expresión de la obsesión anal en el poeta dura, igual que todas las demás perversiones, mientras dura la relación con Lou. Después, aunque por supuesto no van a desaparecer, las alusiones son aisladas, muy esporádicas, y normalmente las presenta en poemas, que al situarle en un espacio irreal, le permiten más transgresiones. Así, en un poema de 8 de abril de 1915, en el que vuelve a enumerar y a adorar todas las partes de su cuerpo, vemos otra vez "les fesses" que, sin duda, le siguen obsesionando:

"Fesses exquisement agiles et qui se rejettent si bien en arrière, je vous aime"

En cuanto termina la relación ya no expresa abiertamente todas las perversiones anales que llenan su imaginación, sino que sólo las sugiere y además las endulza con ese "je vous aime" que desea purificar no sólo las "fesses" sino también el excitante movimiento sexual que el poeta recuerda. Pero es indudable que las fantasías anales, aunque no las exprese tan claramente como antes, siguen vivas en la cabeza del poeta.

En el poema de 28 de abril es mucho más osado, aunque, consciente de que ya ha terminado su relación, alterna el presente "je vois" con tiempos verbales en pasado, dando la impresión de que se trata más bien de un poema de recuerdo:

"Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste

Ta démarche rythmée comme un acte d'amour
Et qui à l'hôpital auxiliaire ou à Nice
Tu soignais les blessés
T'avais fait surnommer assez justement la chaloupeuse
Je vois tes sauts de carpe aussi la croupe en l'air
Quand sous la schlague tu dansais une sorte de kolo
Cette danse nationales de la Serbie..."

La relación se ha terminado, pero no ciertamente los fantasmas que se vuelven intensísimos y muy profundos en este poema, como ya hemos visto, y que nos revelan otros que acompañan sus obsesiones anales: una mujer perversa, Salomé, con la que compara tantas veces a Lou ("Tu as la cruauté lascive de Salomé"), que corta la cabeza, una imagen de castración que le obsesiona, a Juan Bautista, un hombre inocente. Tampoco resulta extraño que recuerde en este contexto a Lou cuidando a los heridos, como hacía la diabólica polaca de *Les Onze Mille Verges*. Un hombre, él mismo, es víctima de una mujer maligna, pero descarga contra ella su rabia y su impotencia flagelándola de la manera que puede, en sus escritos y en su imaginación.

No, aunque la relación se haya terminado, aunque Lou ya no sea su amante y aunque esté haciendo la corte a Madeleine, el dos de junio las fantasías anales todavía no se han acabado. Basta la carta de Lou que habla de un "long baiser vicieux" para reavivarlas, lo mismo que las demás obsesiones de dominación. E incluso vuelve a aparecer el "voyeurismo" que vimos en *Les Exploits d'un jeune D. Juan* :

"Mon ptit Lou adoré, le long baiser vicieux que tu m'as envoyé m'as mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu le maître de Lou...je faisais tomber son pantalon pour bien voir tes grosses fesses..."

Y cuando Guillaume vuelve a un tema lo repite varias veces de manera obsesiva. Así, el mismo día escribe el poema *Lou ma rose* en el que, a pesar del título florido y romántico, vuelve al tema del trasero, aunque ya no de la manera obscena y agresiva que usaba durante el esplendor de su relación, sino poética:

"Lou tu es ma rose
Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose"

Al día siguiente da un paso más y de las flores pasa a algo más espiritual y brillante. El poema se titula *Lou mon étoile*, y en él todo parece ascenso y luminosidad, pero, naturalmente, como todo lo que se refiere a Lou, está lleno de sexualidad y de cierta perversión. Así, en medio de la poesía, en medio del cielo y de la luz, vuelven a aparecer el "trou" y las "fesses":

> "Je ne vois que l'étoile que j'aime.
> Elle est la splendeur du firmament
> Et je ne vois qu'elle
> Elle est un petit trou charmant aux fesses des nuages"

Cuando Lou deja de ser su amante, como ya he dicho, las alusiones a su trasero son breves y sin carga agresiva ni obscena, al menos aparente, pero siguen presentes durante algún tiempo. El 8 de junio aparece de nuevo una breve, brevísima cita que, como ocurre con frecuencia tras el fin de la relación, quiere ser poética y florida:

> "J'ai quatre roses épatantes dans les mains je t'envoie un pétale de chaque, et je t'embrasse pour chacune sur les 2 joues et sur les 2 fesses"

y sólo tres días más tarde, envía a Lou un interesante poema escrito para la publicación, *Le servant de Dakar*, en el que vuelve a tratar, en el marco de una guerra africana, haciendo hablar en primera persona a un soldado negro y de manera que parece totalmente impersonal, algunas de sus obsesiones más importante: el incesto, la castración, el amor atroz y, por supuesto, la cuestión anal, esta vez con referencia a muchachos:

> "J'ai connu l'horreur de l'ennemi qui dévaste
> Le village
> Viole les femmes emmène les filles
> Et les garçons dont la croupe dure sursaute"

A partir de este momento, Apollinaire se concentra mucho más en la correspondencia con Madeleine, con la que está a punto de comprometerse; por eso, durante casi dos meses escribe a Lou de manera más amical que sexual, y sin ninguna referencia a su famosa "croupe". Pero basta una carta de ésta, en la que le manda algunas fotos, para resucitar bruscamente su interés por su trasero. Así escribe el 4 de agosto:

"Je ne suis pas connaisseur en photos aussi celles-ci me plaisent-elles comme tout ce où tu es mêlée...Sur la route tu es épatante, couchée dans l'herbe sur le côté, la croupe montagneuse, tu me plais infiniment"

Y, como ocurre siempre en Apollinaire, en el momento en que su interés se despierta no puede hablar solamente una vez del tema. Tiene que volver a su "croupe", aunque, como sucede tras el fin de su relación, recurre de nuevo a un poema para suavizar la referencia. El poema se titula *A la partie la plus gracieuse*, que ya podemos imaginar cual es:

"Ô gracieuse et callipyge
Tous les culs sont de la Saint-Jean!
Le tien leur fait vraiment la pige
Déesse aux collines d'argent...

D'argent qui serait de la crème
Et des feuilles de rose aussi...
Aussi, belle croupe je t'aime
Et ta grâce et mon seul souci."

El 22 de septiembre la correspondencia con Lou se ha ido espaciando cada vez más. Ya no hay apenas sexualidad, excepto para pedirle de vez en cuando que le cuente sus aventuras picantes con otros hombres, pero ya no se trata de ellos dos. Sin embargo, Lou parece echar de menos las alusiones del poeta a su trasero e incluso las fantasías con los azotes. Eso debe excitarla y debe comprender también que el deseo de Apollinaire está absolutamente conectado a su "croupe". Por eso pregunta al poeta, como él mismo transcribe, "Pourquoi on ne donne pas la fessé au Ptit Lou?" Y él contesta: "C'est bien simple parce que pour cette affaire-là la T.S.F. ne fonctionne pas encore. Sans quoi, il y a longtemps que le ptit Lou l'aurait et de quelle façon".

Y de nuevo se reproduce la situación habitual. Apenas surge la alusión a su trasero, Apollinaire tiene que volver al mismo tema y otra vez aborda la cuestión con un poema que titula *Epigramme*, en el que ya no se muestra tan excitado como antes:

"Mon adorable jardinière
Toi qui voudrais savoir pourquoi
Nul ne tape sur ton derrière

Ne sais-tu donc pas comme moi
Qu'il ne faut pas battre une femme
Et même avec une Fleur Rare...Oui, Madame"

Apollinaire ya ha renunciado a sus enloquecidas fantasías con Lou, pero ha renunciado no porque estén muertas o porque no la desee, sino porque no ha tenido más remedio al no obtener de ella una respuesta, ni el deseo de continuar la relación. Sin embargo al terminar esta carta, a pesar de que está comprometido desde hace un mes con Madeleine, deja escapar un suspiro de nostalgia muy clara:

> "Je t'embrasse de toutes les façons possibles et elles sont réduites malheureusement a quelque chose qui n'en est que l'idée"

Madeleine tomará el relevo y, falto de la respuesta de Lou en estos temas, el poeta deberá hacer a su nueva novia objeto de sus fantasías anales, algunas de las cuales conocemos porque las ha expresado en los diferentes poemas secretos que ya veremos más adelante, aunque quizá hubo también otras que por decisión de Madeleine permanecieron en el anonimato de unos puntos suspensivos.

Pero con Madeleine nunca hubiera podido llegar al grado de libertad al que llegó con Lou en estos temas. Lou, ya lo he dicho, era la locura de la droga, era la extravagante aventurera, era él mismo, por eso se abandona con ella a la expresión - al menos - de todas sus fantasías anales, que adquieren un interés extraordinario precisamente porque, a diferencia de las que escribió en sus libros eróticos, van dirigidas a una persona real y presentan matices interesantísimos que nos permiten conocer por qué derroteros discurre la sexualidad de Guillaume. Así sucede con la carta de 8 de junio de 1915, en la que dice:

> "Tu m'écris toujours sur tes emmerdements jamais sur tes plaisirs et je te connais assez pour savoir que ton ***petit cul doit*** malgré tout, ne serait-ce que par habitude, ***avoir des sensations, pour le moins solitaires***" (Subrayado por mí).

Unas palabras en las que vemos con toda evidencia que en el inconsciente de Guillaume hay una tendencia a la confusión anatómica, ya que da a la zona anal un valor de parte genital que

funciona como las partes genitales propiamente dichas. En su imaginación, igual sin duda que en la de Sade, como hemos visto en tantos pasajes de sus obras, esta zona anal se comporta a todos los efectos como una parte del aparato sexual, algo semejante a un aparato sexual secundario. Así, cuando Lou siente un placer sexual, e incluso cuando se masturba, para Guillaume la localización de ese placer no está en sus órganos sexuales, sino claramente en su zona anal. Más o menos lo mismo que hemos visto en Sade cuando dice "ce cul charmant asile des plus doux plaisirs de la lubricité".

La fijación anal se estableció esencialmente en Apollinaire niño cuando empezó a ser consciente de sus funciones orales y anales; la dominación tiránica de su madre, que se extendió a todos los aspectos, no podía dejar de perturbarle también en esta fase de su vida. Su madre fue la gran responsable, porque dada la violencia en que Guillaume vivió durante su infancia, la satisfacción de su función anal, como todas sus experiencias infantiles, tuvo que producirse necesariamente en medio de inhibiciones y de conflictos. En efecto, todo hace suponer que el control de sus esfínteres tuvo también lugar a base de agresiones, lo que dejó en el poeta una fijación sádica y erótica en esa zona para siempre. La señora de Kostrowitzky, cuando se paseaba dentro de su casa con botas y fusta, no debía bromear. Ella sola decidía de manera tiránica y exclusiva sobre sus hijos, sobre sus cuerpos, sobre sus vidas y, por supuesto, sobre sus traseros...y debió decidir cuando su hijo tenía que defecar [1] o cuando le parecía oportuno introducir a este efecto una lavativa, inyecciones intestinales o cualquier otra cosa en el ano del pequeño Guillaume... aunque, de todas formas, este tipo de prácticas no era nada extraño en aquellos tiempos; si algo añadió la bella Angélica, debió ser su consabida brutalidad y su tiranía, precisamente lo más devastador. El complejo de Edipo haría el resto...

Freud dice en *La vie sexuelle*:

> "Au stade sadique-anal, la stimulation intense passive de la zone intestinale provoque en réponse une explosion du plaisir d'agression qui se manifeste directement comme colère ou bien, par suite de sa répression, comme angoisse..." (Pág. 150)

[1] **¿No le dice cuando es adulto, cuando tiene 22 años, en la carta que le escribe a Alemania el 1 de octubre de 1902: "Vas-tu au bain de temps en temps?"**

Así, sin duda, Guillaume niño transfirió a su parte genital una serie de reacciones derivadas de lo que debieron ser sus experiencias traumáticas con la función anal, porque él, el primogénito, el más exigido, el más maltratado, debía aceptar todo lo que se le ocurriera a su madre hacer con su cuerpo en silencio, sumiso y soterrado, como él mismo nos explica de manera tan genial en *L'Enchanteur pourrissant* y en otros muchos relatos.

A lo largo de su infancia, las agresiones sufridas y las amenazas provocaron en el poeta una enorme angustia, pero también una excitación que asociará para siempre a los castigos físicos y morales, a los que recibirá y también a los que infligirá. Es indudable que siendo niño sintió una estimulación intensa en la zona anal, también conectada al dolor, por eso deseará continuamente repetir la misma experiencia, lo que hará esencialmente a través de sus personajes literarios, aunque también, para excitarse, deseará producir la misma tensión en la zona anal de sus novias. En su edad adulta repetirá constantemente, ya sea en su imaginación o en la realidad, las experiencias primitivas, allí donde surgió la tensión y la excitación. Y todas las experiencias desfavorables a su evolución sexual normal producirán en el poeta una serie de regresiones infantiles, es decir un retorno a una fase anterior a la propiamente genital, ya sea oral o anal. Y de cualquier forma, el sadismo anal será otra de las funestas consecuencias de la represión brutal de la masturbación...

Y cuando llega la guerra, y aún más cuando conoce a Lou, el poeta olvida todos los códigos del amor, se salta los interdictos, y sin inhibiciones entra en una frenética excitación que fatalmente tiene que conducirle de nuevo a la regresión infantil. Así vuelven a aparecer las viejas perversiones que se habían forjado mucho tiempo atrás en medio de la violencia en que vivió su infancia.

El sadismo anal, como las demás perversiones, ha estado siempre presente en Apollinaire. Lo vemos en todos sus escritos. Pero, a diferencia de Sade, que preconiza el ejercicio ordinario de la sodomización, Apollinaire siente vergüenza de sus pulsiones, por eso las esconde, aunque por mucho que las esconda no puede escapar de ellas, sino que se vuelven cada vez más violentas.

Pero publica sus libros más osados "sous le manteau" y constantemente, como ya hemos visto, ruega a Lou y a Madeleine que no enseñen a nadie sus cartas. Apollinaire tiene miedo, miedo infantil también, a que se descubran sus perversiones y sus pasiones, y aunque éstas le poseen, trata de presentarse ante su público como un poeta puro, aunque libre, revolucionario y moderno.

La sodomización

Como en una canción monótona y repetitiva, Apollinaire vuelve una y otra vez a buscar excitación en las mismas imágenes y en las mismas heridas, es decir, en el dolor, el que él sufre o en el que imagina que sufre, y en el que desea hacer padecer, que en muchas ocasiones está muy unido a la perversión anal. Así, el 13 de enero de 1915 escribe una carta a Lou, refiriéndose esta vez a Marie Laurencin, su compañera de varios años, en la que dice:

> "Tu m'as fait oublier mes anciennes maîtresses à un point inimaginable...Marie L. ravissement faite, **un des plus gros derrières du monde et que je transperçais avec un âcre plaisir.** Elle n'est plus que du crottin..." (Subrayado por mí).

La tensión que le produce el recuerdo de la escena hace que las palabras se vuelvan irracionales y se llenen de un sadismo y de una agresividad que parecen resucitar otra vez el placer. La frase adquiere un ritmo perverso y de un esperado "pénétrer", pasa a "transpercer", que nos da una idea más precisa de los fantasmas que pueblan la cabeza del poeta mientras escribe: para poder disfrutar tiene que sacrificar, perforar con dolor el ano de la mujer que desea. Al contar la escena a Lou usa ese "transpercer" con deleite, lo mismo que describe su propio placer a causa del dolor de su compañera; por eso usa el adjetivo "âcre", que se presta tan bien al tipo de satisfacción que Guillaume imagina. Y al volver a pensar en el dolor de su antigua amante cuando la penetraba por el ano, se excita de nuevo. Y una vez evocados aquellos placeres, la pasión le lleva de una mujer a otra por los mismos derroteros, y sólo unas líneas más adelante, en la misma carta, usa otra vez la palabra "âcre", aunque esta vez dirigida a Lou y conectada más claramente con su dolor:

> "Je les adore toutes, les neuf portes sacrées de ton corps...l'anus plissé et jaune comme un Chinois **ou pénétrant je t'ai fait crier de douleur âcre**..."

Los recuerdos o los fantasmas de sodomización aparecen con frecuencia en las cartas a Lou, pero, como ocurre con todas sus obsesiones, no se trata tampoco de nada nuevo, sino que ya los hemos visto abundantemente en sus escritos eróticos. En *Les Onze Mille Verges* las alusiones a este tema son muy numerosas, y se refieren tanto a mujeres como a hombres o a niños. La idea del dolor unida a la excitación en la zona anal es una obsesión tan fuerte que escapa a todo razonamiento lógico del poeta, como si la obsesión le poseyera independientemente de su voluntad; por eso, en este libro las historias sobre la sodomía se repiten con frecuencia. Apenas comenzado, el protagonista, Mony Vibescu, es violado por el cónsul de Serbia:

> "Bandi en souriant fit pénétrer sa pine dans le trou élastique qui se trouvait entre les fesses du prince. Entré là, et tandis que les trois femmes le regardaient, il se démena comme un possédé en jurant:
> "N...de D...! Je jouis, serre le cul, mon joli giton, serre, je jouis. Serre tes jolies fesses".

Y en la locura de su fantasía, hace que más tarde el brutal Cornaboeux sodomice también a Mony:

> "Cornaboeux, dit Mony, encule-moi pendant que je fourbirai cette jolie fille...le cul d'Estelle était nerveux et relevé d'une façon provocante...Le gros vit de Cornaboeux entré jusqu'à la garde dans le cul poilu du prince allait et venait lentement"
> (O. Compl. Vol. III. Págs. 888, 891 y 910)

Sus fantasías eróticas nunca nos engañan. Cuando Mony pide a Cornaboeux que le sodomice, el que realmente disfruta con esta penetración anal no es un personaje imaginario, sino el propio Guillaume que mientras escribe se ve otra vez manipulado y dolorido en la zona anal por un ser brutal que tiene mucha más fuerza que él.

Pero una de las historias más significativas que Guillaume relata en *Les Onze Mille Verges*, y que nos sitúa otra vez en sus fantasmas profundos, es la que cuenta la sodomización de un niño por su padre; el placer del poeta se alimenta con la pasividad de este niño de largos bucles castaños, como él mismo tenía cuando era pequeño, y el recuerdo de sí mismo, unido al fantasma del incesto, aumenta su tensión y su excitación:

"Par une porte entrouverte qui laissait voir le cabinet de travail du général, Mony aperçut son chef debout et en train d'enculer un petit garçon charmant. Ses cheveux châtains bouclés lui retombaient sur les épaules. Ses yeux bleus et angéliques contenaient l'innocence des éphèbes que les dieux font mourir jeunes parce qu'ils les aiment. Son beau cul blanc et dur semblait n'accepter qu'avec pudeur le cadeau viril que lui faisait le général qui ressemblait assez à Socrate.
"Le général, dit Hélène, élève lui-même son fils qui a douze ans. La métaphore du portier était peu explicite car, plutôt que de se nourrir lui-même, le général a trouvé cette méthode convenable pour nourrir et orner l'esprit de son rejeton mâle. Il lui inculque par le fondement une science qui me paraît assez solide, et le jeune prince pourra sans honte plus tard faire bonne figure dans les conseils de l'Empire.
- L'inceste, dit Mony, produit des miracles
Le général semblait au comble de la jouissance, il roulait des yeux blancs striés de rouge.
"Serge, s'écriait-il d'une voix entrecoupée, sens-tu bien l'instrument qui, non satisfait de t'avoir engendré, a également assumé la tâche de faire de toi un jeune homme parfait? Souviens-toi, Sodome est un symbole civilisateur. L'homosexualité eût rendu les hommes semblables à des dieux..."
Et poussant un râle de volupté, il déchargea sur le cul charmant de son fils." (O. Compl. Vol. III. Pág. 921)

Un párrafo que contiene muchos de los fantasmas que proporcionan a Guillaume una inmensa excitación, sobre todo en lo que se refiere a la repetición de cómo se sintió sometido durante su infancia y a las sensaciones de manipulación y de dolor que sufrió en su trasero, o que desplazó a su trasero, hasta el punto de que le pareció o imaginó que ahí precisamente era violado. Por eso se vuelve a ver a sí mismo, inocente, con largos "cheveux châtains bouclés". En su imaginación se ve otra vez pudoroso, cándido como un pequeño príncipe, frente a la persona que mandaba como un general, la Kostrowitzky[1], que debió agredir sin miramientos su trasero; y otra vez se imagina pasivo, víctima sumisa. Y desde entonces todas las sodomizaciones que nos cuenta serán un intento de repetición de aquellas obscuras escenas infantiles. En la vida real, es evidente, actuará de manera activa con las mujeres...aunque probablemente mientras las sodomiza se imagina otra vez a sí mismo penetrado en su ano por un ser brutal como Cornaboeux.

[1] Como ya he dicho, no deja de ser curioso que el nombre del general que sodomiza a su hijo sea Kokodrioff, lo que parece ser una parodia del nombre de su madre.

Algunas veces las fantasías de sodomización son tan increíbles que no es extraño que muchos de sus críticos prefirieran pensar que se trataba de bromas absurdas. Pero son fantasías muy precisas, que el poeta describe con un detalle asombroso. En muchas ocasiones el sadismo anal se confunde incluso con el oral, lo que no es de extrañar, ya que ambos corresponden, como ya he comentado, a un mismo momento de fijación infantil. Así, Guillaume imagina también en *Les Onze Mille Verges* algunas escenas en las que se detiene con morbosidad en los dos aspectos, anal y oral:

> "Le prince Vibescu était mollement étendu sur un sofa dans un salon du grand-Hôtel. Il lisait pour s'exciter les faits divers du *Journal*. Une histoire le passionnait. Le crime était épouvantable. Un plongeur de restaurant avait fait rôtir le cul d'un jeune marmiton, puis l'avait enculé tout chaud et saignant en mangeant les morceaux rôtis qui se détachaient du postérieur de l'éphèbe" (O. Compl. Vol III. Pág. 896)

De cualquier forma, desde el momento en que dice a Lou, como ya hemos visto, que aunque ella no se lo cuente ya sabe que su "petit cul" debe estar sintiendo placeres sexuales, ya podíamos imaginar que la sodomía tenía que estar presente en sus obsesiones. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* explica de manera muy expresiva esta transferencia de placer de la región vaginal a la región anal, poniendo en la boca de la madre del protagonista, cuando se va a confesar, las siguientes palabras:

> "Ma mère: Mon mari veut toujours me prendre par-derrière et il se conduit d'une telle façon que je manque m'évanouir de honte. Dernièrement donc, je sens qu'il m'introduit son doigt, couvert de pommade, dans...dans...dans l'anus. Je veux me relever, il me calme, mais je sens bien qu'il introduit son membre. Cela m'a d'abord fait mal, mais je ne sais pourquoi, au bout d'un moment, **cela me fut agréable, et lorsqu'il eut fini j'eus la même sensation que s'il eût agi par la voie naturelle.**" (Le reste fut murmuré à voix trop basse pour que je l'entendisse).
> Le confesseur: Ceci est un péché. Envoyez-moi votre mari en confesse."(O. Compl. Vol. III. Pág. 979) (Subrayado por mí).

La misma sensación en el ano que si hubiera tenido una relación por la vía natural...y además la enorme excitación que supone la acción prohibida. La sodomización era una fantasía demasiado excitante para que Apollinaire no la practicara.

Pero el fantasma esencial está en la confusión del placer y del dolor. Ya hemos visto lo que escribe a propósito de M. Laurencin y cómo en la misma carta disfruta pensando en hacer gritar "de douleur âcre" a Lou. Y como ocurre con todas sus obsesiones, tiene que volver una y otra vez al mismo tema, al menos mientras dura su relación de amantes. Por eso ya se había referido a la misma cuestión en una de las primeras cartas que escribió tras los días de pasión que pasaron a finales de año en Niza:

> "Je te prends toute et de partout à la fois, même de **là où ça te fait si peur et si mal"** (Carta de 5 de enero de 1915)

Y el dolor no era suficiente. Para completar el cuadro, para excitarse aún más y repetir la tensión de sus recuerdos, era necesario que también el miedo interviniera en la fantasía.

A partir de este momento la fantasía se hace habitual y el poeta se excita imaginando el dolor en el ano de su amante, que reaviva de nuevo sus viejos fantasmas:

> "Je t'enculerai jusqu'à la racine de ma queue et **te ferai crier de douleur** en défonçant ce beau derrière qui ne mérite pas autre chose et pour lequel j'ai eu trop de pitié jusqu'à présent." (Carta de 8 de enero de 1915)

Aquel "transpercer" que le evocaba la penetración de M. Laurencin se vuelve mucho más preciso cuando se trata de Lou y entonces emplea la palabra que refleja realmente su fantasía: "défoncer". Porque de eso es de lo que se trata: de que Lou viva, de que Lou se excite y de que disfrute, pero, por encima de todo, de que Lou sufra, porque Lou no debe tener sensaciones propias en sus placeres, sino que tiene que excitarse a través de las sensaciones y de los fantasmas del poeta. Así, imaginando su dolor y su placer en el ano es él sobre todo el que se excita, especialmente si al mismo tiempo repite las viejas palabras que permanecen aún en su inconsciente. La cuestión le resulta tan apasionante que no puede impedir volver con frecuencia una y otra vez al mismo tema: a la penetración anal con dolor y con miedo:

> "Lou...l'amour c'est toi, toi en tout, tes cheveux de braise, tes chers yeux profonds et doux, la tendresse consentante de tout ton corps...**Il me semble que je te pénètre partout même là où tu le crains**, il me semble voir tes soubresauts quand je te fais

> sentir que tu m'appartiens, que j'ai droit sur toi, droit de te mater, de te faire souffrir, droit d'anéantir ta fierté et ta volonté, il me semble voir ton orgueil fléchir et ta bouche me rendre hommage devant et derrière" (Carta de 9 de enero de 1915).

Pero como ocurre con todas sus fantasías, a partir de la ruptura con Lou nunca volverá a hacer alusiones directas a la sodomización ni al placer de producirle dolor o miedo. Al acabarse la relación de amantes, las alusiones serán como siempre muy ambiguas o tratará de disimularlas, como es habitual en él, con la poesía o con las expresiones de amor. Así escribe en el poema que le envía el 8 de abril de 1915:

> "Dos merveilleusement fait et qui s'est courbé pour moi, je t'aime"

Y más claramente, pero de manera más contradictoria, puesto que es al mismo tiempo poético, amoroso y crudo, hace alusión a estas cuestiones en un poema escrito el 13 de mayo de 1915: *En allant chercher des obus*. Está dedicado a lo que llama las nueve puertas del cuerpo de Lou, un tema recurrente para Apollinaire, ya que más tarde escribe también a Madeleine un poema que titula precisamente *Les neuf portes de mon amour.* En el que dedica a Lou, dice refiriéndose a su trasero:

> "A la huitième porte
> Deux anges joufflus veillent sur les roses tremblantes qui supportent
> Le ciel exquis de ta taille élastique
> Et me voici armé d'un fouet fait de rayons de lune
> Les amours couronnés de jacinthe arrivent en troupe
> Et que se rouvre encore la porte de ta croupe"

Tras la ruptura, es evidente, la expresión de las fantasías anales pierde el ritmo desenfrenado que había adquirido mientras eran amantes. Pero ahora lo que nos interesa es precisamente volver a esas fantasías en el momento en que el poeta las expresaba al desnudo, porque así era como existían en su imaginación.

El empalamiento

La obsesión anal, dadas las circunstancias en las que surgió, tiene que estar necesariamente conectada con la rabia, con la sexualidad y con la agresividad, que en Apollinaire se tiñe además en ocasiones con fantasías de morbosidad criminal. Algunos pasajes de sus obras son impresionantes y no sólo los encontramos en los libros eróticos. Así sucede, por ejemplo, con el relato *Que Vlo-ve?*, de *L'Hérésiarque et Cie*, en el que el poeta para penetrar, para perforar el ano de un hombre, no se sirva ya de un miembro masculino, como ocurría en los casos de sodomización que hemos visto hasta ahora, sino de un objeto mucho más peligroso y punzante, un cuchillo que, sin embargo, representa el mismo papel.

Ya veremos cómo a lo largo de sus relatos Apollinaire no puede prescindir de esta imagen sádica y asesina que le obsesiona: la perforación hasta la muerte de un ser humano con un instrumento metálico de aspecto fálico que le penetra precisamente por la región anal. Así, lleva su furor y su brutalidad hasta las últimas consecuencias y hace a otros lo que en su imaginación sintió que de alguna manera le habían hecho a él. Pero, naturalmente, si en sus escritos despliega toda una parafernalia de suplicios anales es esencialmente para excitarse, porque la localización del dolor y del placer en su máxima expresión se encuentra precisamente ahí. La historia de *Que vlo-ve?*, situada en tierras ardenesas, nos da una idea de la crueldad que llenaba la imaginación del poeta de *Alcools* y de la violencia sadoanal con que la proyectaba sobre unas víctimas imaginarias:

> "Que vlo-ve? et le *babo* continuaient à se tirer des pintes de sang en l'honneur de la Chancesse qui dansait la maclotte...Le babo faiblissait. Que vlo-ve? lui avait fait sauter ses boutons de culotte et, comme elle était tombée, le cul s'était cauteleux, contourné, piteux, comme deux quartiers de lune. Bientôt, à cause d'un coup habile de couteau porté par Que vlo-ve? sa raie culière, naturellement sombre, d'un brun verdâtre, s'ensanglanta et à cette aurore le *babo* se mit à gémir. Il criait: "Nenni, je ne ferai pas pimpam avec la Chancesse. Ah! Que vlo-ve? voilà que j'ai mal aux couilles!" Et Que vlo-ve? s'acharnait. "Ah! v's avez trois couilles! Friand! Ah! Galant!!" Et lui donna un tel coup de pied dans le ventre que le babo tomba sur son derrière ensanglanté, on eût dit, à cause de menstrues; tandis que Guyaume et la Chancesse cessaient leur maclotte"(O. compl. Vol. I, Pág. 155)

En este siniestro pasaje, Apollinaire nos muestra todo el alcance de su fantasía. El mismo parece representar a la vez los dos papeles, y sí se complace con el sadismo anal del agresor, no

lo hace menos imaginándose en el papel de víctima, que nos describe con todo detalle y precisión. A medida que "Que vlo-ve?" agrede al "babo", un hombre prodigioso que tiene "trois couilles", éste va perdiendo poco a poco su virilidad. Primero, para torturarle, le debilita: "le babo faiblissait", pero después, una vez ensangrentada "sa raie culière", el babo "se mit à gémir" como un niño, e incluso, como el propio Guillaume hace en las cartas y en algunos poemas a Lou [1], comienza a expresarse de manera infantil: "Nenni, je ne ferai pas pimpam avec la Chancesse". Pero "Que vlo-ve?" quiere aún más, quiere aniquilar hasta el último reducto de su virilidad, por eso le tratará como en el fondo le gustaría a Guillaume que le trataran: le dará una patada en el vientre hasta que el babo yazca sobre su trasero y deje debajo de él una sangre que parece la sangre femenina de la menstruación. Apollinaire no puede resistir al vértigo que le produce privar a un hombre de su virilidad y hacerle como un niño, o aún más, como una mujer.

Pero con estas historias Apollinaire no inventa nada, sólo repite interminablemente lo que en algún momento le pareció sentir y lo que, con morbosidad enfermiza, le gusta volver a sentir. Su obsesión por la idea de la perforación anal debió ser tan grande, que vuelve con mucha frecuencia a ella, excitándose con los personajes de numerosos escritos.

En *L'Hérésiarque et Cie* vemos aún otros casos de perforación anal; uno de sus preferidos es el empalamiento, que encontramos en muchos de sus relatos. En *Le Giton*, Apollinaire se recrea con la voluptuosidad que le parece que puede producir el dolor intenso hasta la muerte con este tipo de perforación:

> "Lorsque Louis Gian arriva après minuit, ils se précipitèrent sur lui, le bâillonnèrent et, l'ayant hissé sur la grille de la villa, l'empalèrent et se sauvèrent en se donnant de tapes...
> L'empalé mourut, avec volupté peut-être. Il était beau comme Atys. Les lucioles luisaient autour de lui..." (O. Compl. Vol. I. Pág. 124)

Guillaume siente una atracción compulsiva por torturar a homosexuales, personas débiles y mujeres...y cuando no son mujeres, sino hombres muy viriles, como es el caso de "Que Vlo-ve?", al torturarlos los feminiza.

---

[1] "Faut pas parler comm'ça, on dit coulichonnette" (Scène nocturne du 22 avril 1915).

Y, naturalmente, tampoco podía faltar en *L'Hérésiarque* la fantasía del empalamiento de una mujer:

> "Les jours suivants, les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels, commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L'une d'elles fut trouvée nue, tendue comme un drapeau flottant, et fichée sur un pieu, planté au milieu du boulevard de Belleville." (O. Compl. Vol. I Pág. 105)

Son imágenes terribles, pero el poeta puede encontrar otras peores aún. A veces en su delirio llega hasta el perfeccionamiento sádico, o lo combina con la religión o con el sacrificio, como hacían los aztecas, para aumentar la imagen de su poder y provocar aún más miedo en la víctima. Las fantasías que relata son tan truculentas que a veces parecerían ridículas si no fueran como una pesadilla infernal. En *La fin de Babylone* nos presenta una escena de empalamiento con un instrumento fálico de metal al rojo vivo organizada como una ceremonia, como un sacrificio, con ofrendas rituales, sacerdotes, vírgenes y cadenas de oro:

> "Les corps des vierges enchaînées se convulsaient en de malhabiles spasmes sur la table du sacrifice. Et soudain les prêtres saisirent la dernière fillette, et les chaînes d'or l'enlevèrent et Vietrix vit avec horreur qu'elle se trouvait transportée sur le phalle de cuivre rougi à blanc..." (O. complet. Vol. I, Pág. 703)

Son unos fantasmas que tienen su origen profundo en su complejo de Edipo, por eso no es de extrañar que en uno de sus primeros poemas, *Le Larron*, en el que habla de incesto, de deseos prohibidos, de culpabilidad y de condena, aparezca también - en esta ocasión expresada de manera muy bella -, una imagen de penetración de unos frutos simbólicos con un objeto contundente:

> "Les oiseaux de leur bec ont blessé les grenades"

Como era de suponer, también volveremos a encontrar en *Les Onze Mille Verges* las fantasías de empalamiento. Una de ellas tiene lugar en un ambiente de orgía en la que hombres y mujeres se azotan, se atan, se amordazan, o se muerden unos a otros, como dice Apollinaire "comme des bêtes sauvages". En el delirio de la excitación, una de las mujeres llega incluso a morder de tal

manera el miembro de un hombre que se lo corta ("il poussa un cri de douleur terrible, mais le gland était détaché"). El brutal Cornaboeux mata a su amigo que se desangraba y le venga clavando un cuchillo en el trasero de la mujer que le ha castrado:

> "Il faut venger la Chaloupe", pensa-t-il et tirant de nouveau son couteau il en donna un coup terrible entre les deux fesses de Culculine qui resta évanouie. Cornaboeux laissa le couteau dans le cul. Trois heures du matin sonnèrent aux horloges. Puis il sortit comme il était entré, laissant quatre corps étendus sur le sol de la pièce pleine de sang, de merde, de foutre et d'un désordre sans nom.
> Dans la rue, il se dirigea allègrement vers Ménilmontant en chantant:
> *Un cul ça doit sentir le cul*
> *Et non pas l'essence de cologne...* "

Todas estas fantasías de perforación anal están llenas de agresividad contra mujeres o contra seres débiles, aunque es evidente que el autor se excita con ellos. En otro pasaje de este mismo libro la víctima será una negra que duerme plácidamente en los brazos de Cornaboeux con su enorme trasero al aire. Mony considera que su aspecto es monstruoso y sólo la vista del trasero de esa mujer, que además es negra, despierta en él los peores instintos de agresividad:

> "Le gros cul de Cornélie ressortait, reflétant la lune dont la lueur venait par la fenêtre ouverte. Mony sortit son sabre du fourreau et piqua dans cette grosse pièce de viande" (O. Compl. Vol. III .Pág. 928)

Estas son las fantasías que obsesionan a Guillaume, y que le obsesionan tanto que no puede dejar de volver a ellas continuamente. Y además, ya lo hemos visto en *La fin de Babylone*, le gusta organizarlas como sacrificios, como ceremonias rituales, en las que no deja nada al azar; porque en todos estos casos de sodomización o de empalamiento de lo que se trata es de encontrar una víctima, y una víctima requiere un sacrificio, que será aún más cruento e impresionante si se produce dentro de un marco ritual, que el poeta puede llegar a elaborar en su imaginación con un detalle minucioso: habrá un instrumento de tortura, espectadores, pero, sobre todo, un final apoteósico en el que, junto al dolor y a la muerte, entrará en escena la más delirante sexualidad. Así organiza Apollinaire para excitarse la muerte del bello Egon, al que hace sufrir los dolores más atroces hasta la muerte, al mismo tiempo que le permite un inmenso placer sexual. Por la truculencia con que Apollinaire se deja llevar por esta fantasía de la combinación del dolor y del placer en el suplicio del empalamiento, y, sobre todo, por la

cantidad de fantasmas profundos que nos muestra, merece la pena reproducir en su totalidad este pasaje de *Les Onze Mille Verges*, uno de los más escalofriantes:

> "Des soldats arrivèrent amenant un prisonnier. C'était un grand jeune homme, un Allemand, qu'on avait trouvé à la limite des travaux de défense, en train de détrousser les cadavres. Il criait en allemand:
> Je ne suis pas un voleur. J'aime les Russes, je suis venu courageusement à travers les lignes japonaises pour me proposer comme tante, tapette, enculé. Vous manquez sans doute de femmes et ne serez pas fâchés de m'avoir...
> Vous vous trompez, dit Mony à l'étranger, nous avons des femmes en abondance, mais votre crime doit être vengé. Vous allez être enculé, puisque vous y tenez, par les soldats qui vous ont pris et vous serez empalé ensuite. Vous mourrez ainsi comme vous avez vécu et c'est la plus belle mort au témoignage des moralistes. Votre nom?
> Egon Müller, déclara l'homme en tremblant.
> C'est bien dit sèchement Mony, vous venez de Yokohama et vous avez trafiqué honteusement, en vrai maquereau, de votre maîtresse, une japonaise nommée Kilyému. Tante, espion, maquereau et détrousseur de cadavres, vous êtes complet. Qu'on prépare le poteau et vous, soldats, enculez-le...Vous n'avez pas tous les jours une pareille occasion....
> Pendant ce temps on avait dressé le pal de fer qui devait servir de siège au giton. Quand tous les soldats eurent enculé le prisonnier, Mony dit quelques mots à l'oreille de Cornaboeux...
> Cornaboeux alla jusqu'au bordel et en revint bientôt accompagné de la jeune putain japonaise Kilyému, qui se demandait ce qu'on lui voulait.
> Elle aperçut tout à coup Egon que l'on venait de ficher bâillonné, sur le pal de fer. Il se contorsionnait et la pique lui pénétrait petit à petit dans le fondement. Sa pine par devant bandait à se rompre.
> Mony désigna Kilyému aux soldats et la pauvre petite femme regardait son amant empalé avec des yeux où la terreur, l'amour et la compassion se mêlaient en une désolation suprême. Les soldats la mirent nue et hissèrent son pauvre corps d'oiseau sur celui de l'empalé.
> Ils écartèrent les jambes de la malheureuse et le vit gonflé qu'elle avait tant désiré la pénétra encore.
> La pauvre petite âme simple ne comprenait pas cette barbarie, mais le vit qui la remplissait l'excitait trop à la volupté. Elle devint comme folle et s'agitait faisant descendre petit à petit le corps de son amant le long du pal. Il déchargea en expirant.
> C'était un étrange étendard que celui formé par cet homme bâillonné et cette femme qui s'agitait sur lui, bouche fendue!...Un sang sombre formait une mare au pied du pal.
> Soldats, saluez ceux qui meurent, cria Mony, et s'adressant à Kilyému:
> - J'ai rempli tes souhaits...En ce moment les cerisiers sont en fleurs au Japon, des amants s'égarent dans la neige rose des pétales qui feuillotent!
> Puis, en braquant son revolver il lui brisa la tête et la cervelle de la petite courtisane jaillit au visage de l'officier, comme si elle avait voulu cracher sur son bourreau" (O. Compl. Vol. III. Pág.929).

Una vez más Apollinaire nos transmite de manera magistral el dolor, la humillación y el miedo que sienten sus personajes, y especialmente el miedo por algo atroz e incomprensible que les va

a suceder, como ocurre con la japonesa, y que al final les sucede. Pero, al escribir estas escenas, Guillaume nos descubre situaciones o sensaciones, que por muy atroces que nos parezcan, no son otras que las que él ha conocido. No son más caprichosas o delirantes que las que él mismo sintió o que las que él mismo creyó padecer. Es la historia vivísima y precisa del dolor y del terror de unos seres humanos indefensos en medio de la excitación que produce la confusión del sufrimiento y del sexo.

Apollinaire vuelve siempre, aunque los lugares sean distintos, aunque los personajes sean diferentes, a los mismos fantasmas: un ser prepotente que tiene toda la autoridad humilla, hace sufrir o excita a otros seres absolutamente indefensos que deben admitir cualquier abuso; es decir, describe ***lo que le parece la realidad***. Y en sus fantasías se identifica con ese ser dominante al que imagina tan poderoso como un emperador romano, por eso le hace decir: "Soldats saluez ceux qui meurent". Pero un ser todopoderoso tiene necesidad de otro débil para poder ejercer su poder. No hay autoridad si no existe sumisión. Y si Apollinaire se recrea describiendo e identificándose con el poderoso, no lo hace menos al describir a la víctima, con la que también se identifica. En este caso, como en el del "babo", nos presenta una víctima que se humilla sin límites ***porque tiene miedo***; aceptará cualquier cosa de su agresor, perder su dignidad, ser la víctima sexual de todo un regimiento, cualquier cosa para evitar algo mucho más terrible que le es aún desconocido. Pero si el ser débil no puede escapar ni al sufrimiento ni al castigo, es esencialmente porque es culpable, porque le han descubierto siendo culpable. Y necesariamente tiene que pagar. Esta es la lógica de Apollinaire. No conoce, como nunca ha conocido para sí mismo, ni la piedad, ni la indulgencia, ni la tolerancia. Simplemente tiene que hacer sufrir a sus personajes para que paguen su culpa. Y si su culpa es terrible es porque es esencialmente de orden sexual: han deseado un fruto que les estaba prohibido, el "giton" a otros hombres, el "babo" a la "Chancesse" y en el caso de Egon, como Mony le recuerda, ha traficado sexualmente con la japonesa, por eso el castigo tendrá que serles aplicados en sus órganos sexuales, o en lo que es lo mismo: en su zona anal. El fantasma que ronda alrededor del castigo es siempre la muerte, porque para Apollinaire no existe deseo sin tener que pagar por él con dolor, con mutilación o incluso con la muerte.

En el empalamiento, como en la flagelación, como en todas las relaciones sexuales, la excitación para el poeta no puede desconectarse de la violencia ni del dolor. Y cuanto mayor sean la violencia y el dolor mayor será el deseo.

La tensión y la excitación que produce en Guillaume escribir escenas tan impresionantes como ésta de Egon o como la del "sleeping car", en la que el brutal Cornaboeux arranca las tripas a una mujer muerta al tiempo que la viola, le llevan siempre del horror a la poesía. Ya lo hemos visto, tras el sacrificio de Egon en presencia de su amante, que también va a morir, Mony dice:

> "En ce moment les cerisiers sont en fleurs au Japon, des amants s'égarent dans la neige rose des pétales qui feuillottent"

Pero ya sabemos que en la sexualidad lo más elevado y lo más bajo están en íntima relación...

El empalamiento en las cartas a Lou

Después de ver por qué derroteros discurre la imaginación del poeta y tras haber visto tantas fantasías de sodomización con dolor en las cartas a Lou, hubiera sido muy extraño que no hubiera aparecido también en ellas el fantasma del empalamiento.

Pero, por supuesto, tras los momentos de pasión vividos a finales de año, cuando la relación entra en su apogeo, aparece de pronto y con toda claridad:

> "Je te les ferai tordre de douleur et de délices jusqu'à ce que pantelante je te prenne profondément, bouche à bouche et si tu ne te rends pas c'est **le supplice du pal** que je te réserve..."(Carta de 8 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

El poeta está pensando sin duda en la sodomización, pero en su excitación desmesurada, en su imaginación delirante, su miembro se transforma en el instrumento punzante del que habla en las historias truculentas que acabamos de ver; y una vez convertido en una estaca metálica y punzante va a "transpercer", va a "défoncer", como decía en otras ocasiones, el ano de su amante. Porque Apollinaire no puede imaginar el placer, el verdadero, el profundo, el excitante

placer, sin dolor: "je te les ferai tordre de douleur et de délices". Para él, ¿cómo puede un ser humano excitarse, realmente excitarse, sin sentir o provocar dolor?

Una vez borracho de pasión con Lou se deja llevar sin freno a toda clase de fantasías sádicas, anales o de dominación. El 11 de enero de 1915, como ya hemos visto, va todavía más lejos en su violencia. El lector impresionado vuelve a leer frases que parecen extraídas de los peores fragmentos de *Les Onze Mille Verges* y oye de nuevo la voz distorsionada que habla de agresiones, de pisoteos y de empalamiento. Eso es lo que Apollinaire conoce y esa es su manera de desear:

> "Mon Lou tu ne peux pas te figurer comme je t'ai désirée hier et cette nuit. Je m'imaginais ton corps, cette chère humidité de la grotte mystérieuse où gîte la volupté. J'ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je le voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t'aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t'aurais fouaillée pendant que ta bouche m'aurait bu et si je ne t'avais jugé suffisamment humiliée je t'aurais piétinée. J'aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour a tour sous les clous de mes souliers d'artilleur. Et meurtrie **je t'aurais empalée.**" (Subrayado por mí).

Pero, detengámonos aquí un momento e intentemos recorrer el camino a la inversa. ¿Qué es lo que lleva a Guillaume, al ser humano Guillaume, a escribir semejantes cosas? ¿por qué esta obsesión por pisotear un vientre con sus zapatos llenos de clavos y después por la sodomización y el empalamiento? ¿quién le trató como un perro, quien le amenazó con pisotear su pequeño vientre o su pequeño "derrière", o quien realmente así lo hizo? O ¿quién puso en semejante situación a otro, o a otra, delante de él...? Ya hemos visto que en *Le Poète assassiné*, en el episodio *Giovanni Moroni*, recuerda a través de la memoria de un niño que vive su lejana infancia en Roma, como él mismo la vivió, una escena semejante entre sus padres. Porque Guillaume no inventa nada, todo está registrado en su inconsciente. El se limita a repetir balbuceante lo que conoció. Y si vuelve una vez más, hasta la saciedad, a estas obsesiones anales de crueldad y de violencia, es *porque las conoce*; no es que haya sido sodomizado o empalado, pero sí *se ha sentido sodomizado y empalado*. Nadie sabe lo que la terrible Kostrowitzky hizo con su cuerpo o incluso con su trasero... porque, como ya he dicho, en aquella época no era extraño someter a los niños a tratamientos con lavativas o con otros métodos semejantes para ayudarles a defecar, algo que la brutalidad de aquella madre debió convertir en una tortura y que, además, contribuyó sin duda a crear fantasmas dolorosos

sustitutivos del complejo de Edipo... Cuando Guillaume escribe las historias de empalamiento que hemos visto en sus escritos, o cuando escribe a Lou, está expresando una sensación que ya sintió, y mientras escribe, o mientras se siente excitado sexualmente en su cama durante la noche, vuelve a revivir las escenas de excitación y de dolor. En alguna parte de su cuerpo, y seguramente en su trasero, permanecen aún los estigmas morales de los recuerdos, lo que junto a las represiones sexuales, que el poeta nunca sublimó, dieron lugar a fantasías anales violentas y dolorosas.

Y si escribe así a Lou es, como ya he dicho, porque se siente identificado con ella, porque desea con ella una fusión total, una confusión entre los dos que le de todos los derechos, incluso el de pertenencia. Así dice un poco antes en la misma carta:

> "Tu es pour toujours ma maîtresse adorée et je suis ton maître. Nous nous sommes donnés l'un a l'autre de telle façon que rien ne pourra plus nous séparer, même la mort"

Pero lo que hace irracional esta declaración, es que sin mediar ni siquiera un punto y aparte, sino formando parte de un mismo párrafo, hace alusión a unas cartas que ha enviado para que Lou pueda obtener un permiso para ir al frente a ver a Toutou su amante:

> "Tu dois avoir le second brouillon et tes lettres à B. et à Mme. A. sont certainement envoyées"

No importa lo que el poeta diga a Lou. Al mismo tiempo que le comunica, como volviendo de pronto a la realidad, que ya ha enviado las cartas de recomendación para que vaya a ver a su novio, para darle gusto, para que escuche sus otros mensajes, él está ebrio de la pasión, de la agresividad y del erotismo que le vienen de una situación anterior, la que mejor conoce, acostumbrado a verse, a mirarse, y a escucharse en lo que fue su doloroso, su brutal y excitante pasado.

Cuando Guillaume escribe a Lou y la amenaza con empalarla, vuelve a otro momento y se dirige a ella con un lenguaje antiguo y primitivo que poco a poco muestra la subida inexorable de su agresividad. Los castigos corporales, o las enloquecidas y precisas agresiones anales, adquieren la calidad erótica que le excita y que le procura la base fisiológica para transformar

el sufrimiento en placer. Y ahí radica la trayectoria de su sexualidad. En un principio fue la ausencia de ternura, que le impidió sublimar la privación de satisfacción erótica pregenital, lo que dio lugar a sus pulsiones sádicas. De ahí surgió un odio ambivalente, como el que el poeta nos describe en su relato sobre la polaca, que se traduce en un comportamiento agresivo que sigue el modelo de su madre, y que más tarde provocará también agresividad en la persona a la va dirigida la conducta agresiva, si ésta entra en su juego, lo que normalmente es el caso. El poeta erotizó los malos tratos que reemplazaron al amor verdadero, y a partir de ese momento no se erotizará ya en la ternura, sino en el dolor.

La flagelación

La falta de ternura y la falta de amor, junto a las represiones y a los malos tratos, condujeron al poeta a buscar aún más los castigos, que erotizados, acabaron por satisfacer de manera sadomasoquista las necesidades libidinosas derivadas de su complejo de Edipo [1]. Desde un principio, sus pulsiones eróticas estuvieron conectadas con su madre, una mujer de atributos viriles y provista de un látigo ("sa mère se promenait dans ses appartements avec un fouet"), es decir, un órgano viril simbolizado. Así el sadomasoquismo de Apollinaire se basa en el mecanismo habitual de las perversiones sexuales: fijación y regresión a fases pregenitales y edipianas de la evolución sexual.

Los castigos recibidos y el látigo familiar en la mano de su madre, produjeron en el poeta una fijación y un deseo de repetir las impresiones vividas, elaborando, sobre todo en sus obras imaginarias, una serie de fantasías en torno a la flagelación, con la imagen y con la voz de su madre en la cabeza, porque para excitarse necesitaba repetir las escenas de alto contenido erótico con su madre, en las que se confundían el sufrimiento y el placer.

[1] Como dice Freud, "La fantaisie de la fustigation et autres fantaisies perverses analogues ne seraient alors elles aussi, que des précipités du complexe d'Œdipe, en quelque sorte des cicatrices consécutives à un procès révolu..." (*Un enfant est battu*. Pág. 135, O. Compl. PUF, Paris 1996. Traducción dirigida por Jean Laplanche.)

El látigo para Apollinaire es un símbolo que representa el sufrimiento, la excitación y el odio ambivalente. Y como Lou se presta a su juego, aparece muy pronto en la correspondencia:

> "J'ai battu aujourd'hui ma veste avec un martinet. Tu peux deviner ce que j'ai pensé" (Carta de 18 de diciembre de 1914)

El látigo forma parte indisoluble de lo que piensa que es el amor, de lo que piensa que es normal en el amor. Porque la normalidad, lejos de ser un hecho natural, es una convención social y, en su caso, una convención familiar. El látigo estaba entronizado en su familia como un signo esencial de referencia, como el símbolo de la violencia que regía las relaciones entre él y su madre. Pero también, y esto será determinante en la sexualidad del poeta, como símbolo del erotismo que, al tiempo que lo desvirilizaba, hacía de su madre una diosa, un ser al que sólo cabía adorar u odiar. Por eso, en sus relaciones volverá siempre a los mismos esquemas: dominación, violencia, fantasías sobre la flagelación y los castigos físicos y, en el caso de Lou, a la adoración. Guillaume o adora o agrede. Y cuando adora es tan irracional y tan excesivo como cuando agrede. Y a Lou la adora, como adoraba a su madre cuando la rabia no le atrapaba... Y entonces se eleva con ella a las regiones más sublimes de la poesía y del romanticismo. Por eso tras la frase anterior dice sin mediar ninguna interrupción:

> "Mon Lou chéri, je t'aime pour ta beauté si précieuse et tellement gracieuse, je t'aime aussi et tout autant pour ta grande bonté ce cœur d'or qui m'a déjà donné tant de preuves d'amour et d'amitié encore dont je te serai toujours infiniment reconnaissant. Je songe a tes yeux,
>
> Au lac de tes yeux très profond
> Mon pauvre cœur se noie et fond
> Là le défont
> Dans l'eau d'amour et de folie
> Souvenir et mélancolie"

Así es Apollinaire, espiritual, sublime, poeta, y, al mismo tiempo, el ser irracional y sin control que se deja llevar por un inconsciente de agresividad y de desesperación en el que se confunden la erotización con el sufrimiento y con el dolor. Y ahí, en el resentimiento, en la agresión, aparece como protagonista el látigo, la fusta, el objeto que lo enloqueció y que lo excitó hasta obsesionarle, hasta perturbarle.

Una pulsión incontrolable lleva a Apollinaire a repetir de manera obsesiva su atracción morbosa por la flagelación. Sus personajes literarios flagelan o son flagelados con saña y con crueldad, a veces hasta la muerte; y sus amantes tampoco escaparon a este tormento, en el que para el poeta se confundían el dolor y el placer, hasta tal punto de que en su inconsciente los azotes estaban vinculados al deseo. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* cuenta lo que debieron ser sus primeras experiencias en este sentido, aunque atribuye su excitación a los azotes de una criada imaginaria:

> "La bonne me mit sur ses genoux et me fessa de toutes ses forces...les fesses me brûlaient mais je sentais une excitation plus forte que celles que j'avais ressenties jusqu'à là" (O. Compl. Vol. III. Pág. 985)

Pero una vez dentro del fantasma y del recuerdo de los azotes que recibió cuando era un niño, acto seguido la fantasía se precisa y ya no es la "bonne" la que le azota, sino claramente alguien que corresponde mucho más a la realidad, una madre:

> "Lorsque j'avais dix ans, ma mère, à cause d'une bêtise que j'avais faite m'avait pris entre ses cuisses, ôté mes culottes et avait tapé sur mes petites fesses, de telle façon qu'après la première douleur, j'avais conservé toute la journée un sentiment de volupté" (O.c.Pág. 985)

Sin embargo, nunca contará directamente estos sentimientos infantiles ni a sus amantes ni a nadie. No existe ninguna carta en la que hable de lo que fueron en su infancia los azotes y la excitación que le producían. Pero de alguna manera lo tenía que contar. Y lo cuenta al menos dos veces en la ficción de sus escritos, una en esta obra que acabo de citar y otra en el libro en el que vuelca todo lo que necesitaba sacar fuera de su inconsciente, *Les Onze Mille Verges,* en donde relata la historia de un personaje, al que llama Katache y al que califica de masoquista, de la siguiente manera:

> "Je suis né en 1874 à Archangel, et des mon jeune âge, je ressentais une joie amère chaque fois que l'on me corrigeait"

"Une joie amère", como más tarde dirá a Lou cuando habla de la sodomización de Marie Laurencin, "un plaisir âcre".

Como hemos visto, lo que determinó esencialmente en el poeta la confusión entre placer y dolor fueron las cicatrices mal curadas de su complejo de Edipo, que se resolvió en perversión a causa de los malos tratos, de las represiones brutales de su masturbación y de la atmósfera en que vivió su primera infancia. El propio poeta nos dice en la boca de Katache:

> "Tous les malheurs qui fondirent sur notre famille développèrent cette faculté de jouir de l'infortune et l'aiguisèrent".(O. Compl. Vol. III. Pág. 944)

El Doctor S. Nacht, en su importante obra *Le Masochisme*, ya citada, nos confirma la importancia del ambiente familiar para el desarrollo sexual del niño:

> "On note souvent combien le caractère de parents, l'atmosphère familiale contribuent, en plus des tendances constitutionnelles encore mal définies, à orienter les conflits infantiles - et partant, l'évolution sexuelle - dans tel ou tel sens" [1].

Apollinaire nunca cuenta de manera explícita, en memorias o algo similar, lo que fue su dolorosa infancia, que conocemos a través de las circunstancias que acompañaron su nacimiento y los primeros años de su vida. Sin embargo, nos da tantas indicaciones en sus escritos y en las cartas, que a través de ellos podemos reconstruir las sensaciones que el poeta experimentó en el ambiente conflictivo en que vivió de niño. Ya lo hemos visto, entre otros muchos, en *L'Enchanteur Pourrissant* y más concretamente en *Giovanni Moroni* de *Le Poète Assassiné*, en donde, aunque sin duda reorganizó para la ficción literaria sus recuerdos, no deja de sorprendernos la crudeza de las agresiones y su connotación sexual:

> "Souvent nous rentrions en retard, et c'étaient alors des disputes qui parfois devenaient terribles. Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère, car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous."

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, como hemos visto, nos cuenta que el dolor que le produjeron los azotes cuando era niño determinó una excitación sexual muy fuerte. Es bien sabido que la calidad erógena de la región de las nalgas hace que el dolor en esa zona produzca

[1] Pág. 62, Payot, 1965.

más excitación que en cualquier otra, pero en los adultos de familias normales esa calidad erógena del dolor se difumina poco a poco con la edad hasta desaparecer. Pero en el caso de Apollinaire, a causa de las circunstancias en que vivió su infancia, y de los castigos y azotes muy severos y repetidos que determinaron un automatismo reflejo, no se produjo esta evolución, sino que, al contrario, se produjo una fijación del dolor en su sensibilidad sexual.

Pero esta conexión entre el dolor y la excitación sexual no es nada nuevo. La historia, desde la antigüedad, está llena de ejemplos de este tipo. Se dice que Salomón en su vejez se rodeaba de mujeres que le pinchaban con el fin de excitar su virilidad que comenzaba a flaquear. También se cuenta que el hermano de Herodes, Pherosas, se hacía encadenar y golpear por sus esclavas con el mismo fin. E incluso hay imágenes que representan a Aristóteles desnudo y a cuatro patas con una mujer encima de él azotándole con una fusta (*Aristotels als masochist*. H. Ellis). En todo caso, el hecho de que entre los "ex-voto" que ofrecían las prostitutas en la antigüedad a Venus se encontraran fustas, riendas y espuelas, expresa muy claramente el uso erótico que hacían de esos instrumentos. Y en 1643 aparece una monografía, "De usu flagrorum in Re Venera" escrita por Meibomius y dedicada a la importancia de la flagelación en la excitación sexual. En la versión francesa dice entre otras cosas:

> "les verges cruelles enfantent les délices de Vénus; font-elles mal, on jouit; jouit-on, elles font mal"

A lo largo de la literatura son también muchos los autores que nos han hablado en sus escritos del placer que experimentaron con los azotes. El caso más célebre es el de Rousseau, que escribe en sus *Confesiones*:

> "Comme Mlle. Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle avait aussi l'autorité, et la portait quelque quelquefois à nous infliger la punition des enfants, quand nous l'avions méritée.
> Assez longtemps elle s'en tint à la menace, et cette menace d'un châtiment tout nouveau pour moi me semblait très effrayante; mais après l'exécution je la trouvais moins terrible à l'épreuve que l'attente ne l'avait été; et ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtiment m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé. Il fallait même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant: car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtiment reçu d'un frère ne m'eût pas du tout paru plaisant"

.....

"Qui croirait que ce châtiment d'enfant reçu à huit ans par la main d'une fille de trente ans, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi, pour le reste de ma vie, et cela précisément dans le sens contraire à ce qui devrait s'ensuivre habituellement.

En même temps que mes sens furent allumés, mes désirs prirent si bien le change que formés à ce que j'avais éprouvé, ils ne s'avisèrent point de chercher une autre chose"

.....

"N'imaginant que ce que j'avais senti, je ne savais porter mes désirs que vers l'espèce de volupté qui m'était connue..."

.....

"Mon ancien goût d'enfant au lieu de s'évanouir, s'associa tellement à l'autre (rapport sexuel) que je ne puis jamais l'écarter des désirs allumés par mes sens; et cette folie, jointe à ma timidité naturelle, m'a toujours rendu très peu entreprenant près des femmes..."

Rousseau se atreve a contar de manera autobiográfica sus sensaciones infantiles y las consecuencias que aquella escena tuvo para él. Apollinaire, sin embargo, como ya hemos visto en las cartas a Lou, tiene terror a que ella enseñe sus cartas o a que hable de sus libros eróticos a otras personas; por eso siempre, desde los poemas de *Alcools* hasta la prosa, se esconde, emplea imágenes obscuras difíciles de interpretar, o presenta sus impresiones o sus sentimientos como fruto de la ficción literaria. No se atribuye, en general, las sensaciones que expresa, pero tiene una manera de manifestarlas muy rica y sobre todo muy explosiva, muy violenta, ya que como en teoría no está hablando de sí mismo, sino de otro, se puede dejar llevar en la expresión de sus pasiones y de sus dolores mucho más libremente.

También Sacher-Masoch nos habla en sus memorias de lo que fueron sus primeras experiencias masoquistas, centradas esencialmente en la flagelación, que en su caso atribuye a su tía Zenobia:

"Tandis que ma tante préparait le goûter, nous nous mîmes à jouer à cache-cache, et je ne sais quel démon me guidant, j'allais me cacher dans la chambre à coucher de ma tante, derrière un porte-habits garni de robes et manteaux. A ce moment, j'entendis la sonnette, et quelques minutes après, ma tante entra dans la chambre, suivie d'un beau jeune homme...

.....

A cet instant, le malheureux porte-habits tomba par terre, et toute la fureur de Madame Zénobie se déversa sur moi.

- Comment! tu étais caché là? Tiens, voilà qui t'apprendra à faire l'espion!

Je m'efforçais en vain d'expliquer ma présence et de me justifier, en un clin d'œil elle m'eut étendu sur le tapis; puis me tenant par les cheveux de la main gauche et me posant un genou sur les épaules, elle se mit à me fouetter vigoureusement. Je serrais les dents de toutes mes forces; malgré tout, les larmes me montèrent aux yeux. Mais il faut bien le reconnaître, tout en me tordant sous les coups cruels de cette belle femme,

j'éprouvais une sorte de jouissance" (Sacher-Masoch, *Choses vécues*, Revue Bleue, Paris 1988)

Este es el testimonio de un hombre que, a causa de sus experiencias traumáticas infantiles, buscó durante toda su vida, tanto en sus escritos como en la vida real, el placer en el sufrimiento, en la sumisión y en la humillación.

Las fantasías en torno a la flagelación son muy abundantes en la literatura de todos los tiempos, y los relatos sobre el placer de flagelar o de ser flagelado abundan en muchos autores. La flagelación cuando es objeto de creación literaria se convierte en una búsqueda de sensaciones y de pasiones de seres humanos, a la que el autor parece asistir como un observador, entre divertido y horrorizado, exponiendo las reacciones y la excitación de sus personajes, que siempre nacen de sus fantasmas, pero que, a medida que escribe, parece que se escapan de su pluma para tomar vida propia. Muy interesante a este propósito es la recientemente publicada *Anthologie de la fessée et de la flagellation*, en la que Alexandre Dupouy[1] presenta una serie de relatos que evidentemente giran en torno a la flagelación, y que proceden de diferentes autores, entre otros Sade, Sacher-Masoch, Mirabeau, Alfred de Musset, la condesa de Ségur, Diderot, Restif de la Bretonne, Jean de Villiot, Fernando Pessoa, Proust, Robert Desnos, Jean de Berg, Anaïs Nin y un largo etcétera. En ellos, los autores vuelcan sus fantasías y sus propios fantasmas haciendo adoptar a sus personajes unas veces la posición activa y sádica, en la que disfrutan con la flagelación y la dominación de otros seres más débiles a los que azotan; pero en otras ocasiones muchos son los hombres que, al ejemplo de Sacher-Masoch, piden que se les flagele y encuentran placer en el látigo y en la sumisión a una mujer cruel.

Pero ahora el que nos interesa es Apollinaire y especialmente sus reacciones con Lou, su amante durante la guerra. Si el poeta elige infligir o infligirse dolor para excitarse no es por casualidad. Ya lo hemos visto: su fijación en la región anal a causa de los conflictos y agresiones que sufrió durante su infancia, más la represión de sus primeras tendencias libidinosas de manera brutal y con "le fouet", le influyeron considerablemente. El mismo nos lo dice en una carta a Lou, haciendo hablar una voz ronca y maléfica que recupera de su inconsciente:

[1]Editions La Mansardine. Paris, 1998

> "Je ne veux pas qu'une grande fille comme toi qui a un cul superbe se branle comme un petit garçon pas sage. Si tu fais ainsi, ***c'est le fouet*** que tu auras, ma gosse, ***le fouet*** pour te mater. Tu auras beau métalliser ton derrière, je te fesserai jusqu'au sang, de manière que tu ne puisses plus t'asseoir. Ton cul payera pour ton petit con, ma chérie" (Carta de 13 de enero de 1915) (subrayado por mí)

Y si el poeta habla con estas palabras no es porque las invente, sino porque las ha escuchado y porque siguen vivas en su memoria. Esas son sus referencias y eso es lo que hay que decir cuando un niño se masturba. Y en un momento de excitación con Lou vuelve a repetir las mismas palabras y la imagina niño - él mismo cuando era niño -, para excitarse aún más. Y vuelve al conflicto del momento infantil, cuando la tensión llegaba al máximo ante aquella mujer, su madre, a causa de la espera del castigo, a causa de la sorpresa excitante y angustiosa de la voluptuosidad que acompañaba al dolor hasta el punto de hacerlo desaparecer, y después, tras la experiencia traumática vendría otra vez la búsqueda del castigo. A partir de entonces el fantasma de la flagelación quedó conectado para siempre a su excitación sexual.

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, cuenta claramente cómo en su imaginación la flagelación va unida a la excitación sexual, hasta el punto de que uno de los personajes de este libro no podía excitarse si no era azotado por su mujer "à coups de verges jusqu'au sang":

> "Elle me raconta que son mari ne pouvait bander que si elle lui battait le cul à coups de verges jusqu'au sang.
> Elle devait aussi se laisser fesser par lui, mais rien qu'avec la main, et maintenant elle y était tellement habituée, que ça lui faisait plutôt plaisir que mal" (O. Compl. Vol. III. Pág. 989)

Pero de todos sus escritos, el más significativo en lo que se refiere a la flagelación es *Les Onze Mille Verges*. Sólo el título nos da ya una idea de la obsesión del poeta por la flagelación. En el catálogo clandestino, escrito por el propio Apollinaire para la presentación del libro, la última frase nos resume el mensaje esencial del autor: *"la flagellation, cet art voluptueux dont on a pu dire que ceux qui l'ignorent ne connaissent pas l'amour, est traité ici d'une façon absolument nouvelle"*. En este libro Apollinaire da rienda suelta a un sadomasoquismo imaginario arraigado profundamente en su inconsciente rabioso y agresivo y en el que, desde el principio hasta el final, muestra su obsesión por la flagelación y por la excitación que ésta produce. Casi

al comienzo del libro, el protagonista, Mony, dice a una mujer a la que encuentra en París por la calle:

> "Mademoiselle si je vous tenait dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens" (O. Compl. Vol. III. Pág. 892)

La suerte está echada. El propio poeta se amenaza con un castigo que, de entrada, está condicionado por la sexualidad. Y se excita con el riesgo de un nuevo castigo imaginario que esta vez le producirá la muerte, once mil latigazos, y ya no necesita ninguna voz lejana que le asuste, él puede amenazarse y castigarse por sí mismo.

A partir de este comienzo se desata el fantasma de la flagelación y sin interdictos de ninguna clase el poeta se lanza a gozar y a sufrir a base de latigazos. "Fesse-moi, Mony", suplican enloquecidas de excitación las mujeres del relato. Y también, como en las cartas a Lou, hace representar a Mony otra vieja fantasía que le atrae especialmente: la escena de un profesor, una persona que investida de autoridad grita y azota a una estudiante débil, indefensa e ignorante, representada en esta ocasión por una prostituta:

> "Maintenant nous allons faire la classe. Il les fit asseoir sur une chaise en face de lui et, après avoir réfléchi un instant, leur dit: mademoiselles je viens de sentir que vous n'avez pas de pantalon. Vous devriez en avoir honte. Allez vite en mettre un. Quand elles revinrent, il commença la classe. Mademoiselle Alexine Mangetout, comment s'appelle le roi d'Italie?. Si tu crois que ça m'occupe, je n'en sais rien, dit Alexine. Allez vous mettre sur le lit, cria le professeur. Il la fit mettre sur le lit le dos tourné, lui fit relever les jupes et écarter la fente du pantalon d'où émergèrent les globes éclatants de blancheur des fesses. Alors il se mit à taper dessus du plat de la main, bientôt le postérieur commença à rougir. Cela excitait Alexine qui faisait beau cul, mais bientôt le prince lui-même ne tint plus..." (O. Compl. Vol. III. Pág. 898)

Es evidente que en todas estas escenas Apollinaire goza enloquecidamente con el dolor y con la excitación de la víctima. Como dice Freud, todos los personajes a los que el masoquista imagina azotados por un profesor "ne sont malgré tout que des remplacements de la personne propre". (*Un enfant est battu*. O.c. Pág. 132)

La flagelación es otro de los temas obsesivos del poeta, por eso vuelve repetidamente al mismo tema, encontrando siempre en los azotes gran excitación; pero esta excitación le hace delirar y, a medida que escribe, las escenas se vuelven cada vez más obscenas, irracionales y descontroladas:

> "Alexine ouvrit un tiroir et tira un martinet fait de lanières de cuir. Elle commença à taper sur le cul de Culculine dont les bonds devinrent encore plus passionnés. Alexine, excitée par le spectacle, tapait dur et ferme. Les coups pleuvaient sur son superbe postérieur. Mony, penchant un peu la tête de côté voyait dans une glace qui faisait vis-à-vis, le gros cul de Culculine monter et s'abaisser. A la montée les fesses s'entrouvraient et la rosette apparaissait un instant pour disparaître à la descente quand les belles fesses joufflues se serraient. En dessous les lèvres poilues et distendues du con engloutissent sa pine énorme qui pendant la montée apparaissaient presque entière et mouillée. Les coups d'Alexine eurent bientôt rougi complètement le pauvre cul qui tressaillait de volupté. Bientôt un coup laissa une marque saignante. Toutes les deux, celle qui tapait et celle qu'on fouettait, déliraient comme des bacchantes et semblaient jouir autant l'une que l'autre" (*Les Onze Mille Verges* O. Compl. Vol. III. Pág. 900)

Estudiar atentamente todos los mensajes que Apollinaire nos comunica en *Les Onze Mille Verges*, representa una fuente inagotable para el conocimiento del poeta y una clave esencial para poder comprender mejor los fantasmas de agresividad que vuelven durante la guerra y que expresa en las cartas a Lou, resucitando el viejo dolor y la vieja furia, aunque aparentemente puedan parecer únicamente signo de alienación o de demencia.

La relación de Apollinaire con las mujeres ha estado siempre cargada de violencia, pero nada es comparable con la violencia y la crueldad a las que se abandona en este libro y que no son otras que las que él sintió cuando era niño e impotente. El poeta necesitaba ir hasta el fondo de la violencia, reproducir de nuevo las escenas de su infancia que tanto le marcaron y en donde se sintió tan dolorido como sus personajes; necesitaba vestirse con la piel de su madre para, a través de otros seres humanos, o a través de sí mismo ofrecido como víctima, aniquilar el fantasma. Pero nunca llegará a cauterizar la herida que una y otra vez, a la primera ocasión, vuelve a abrirse, vuelve a hacerle daño y vuelve a dejar desbordar la agresividad que arrasará todo, hasta la totalización de su propia muerte.

En este libro, ya lo hemos visto, conocemos plenamente las sensaciones de impotencia, de dolor y de miedo que siente un niño cuando no se puede defender, cuando se siente desamparado y sin

voz, así como la agresividad que el poeta conserva contra su madre y que desvía con una rabia inaudita y con una excitación enloquecida hacia el primer personaje débil que se cruza en su camino. Comienza por flagelar, torturar o violar a un sin número de personajes, para luego, con una determinación de culpable, flagelar a muerte al protagonista de la historia, su propia imagen. Ya hemos visto algunas escenas de flagelación, siempre unida inevitablemente a la excitación sexual, pero aún habrá otras muchas en las que la sexualidad y la brutalidad sin límites de ninguna clase van "in crescendo" y en las que la violencia se desborda hasta llegar a la muerte:

> "Et se jetant sur Mony épouvanté, les cambrioleurs le bâillonnèrent et lui lièrent les bras et les jambes. Puis se tournant vers les deux femmes, frissonnantes, mais un peu amusées, la Chaloupe dit:
> - Et vous les mômes tâchez d'être gentilles, sans quoi je le dirai à Prosper.
> Il avait une badine à la main et la donna à Culculine en lui ordonnant de taper sur Mony de toutes ses forces. Puis se plaçant derrière elle, il sortir une pine mince comme un petit doigt, mais très longue. La Chaloupe débuta par lui claquer les fesses en disant:
> Eh bien! mon gros joufflu, tu vas jouer de la flûte, moi je suis pour la terre jaune...
> Culculine commença à remuer le cul en tapant sur Mony qui ne pouvant ni se défendre ni crier, gigotait comme un ver à chaque coup de baguette qui laissait une marque rouge bientôt violacée. Puis au fur et à mesure que l'enculade avançait, Culculine excitée tapait plus fort en criant...Le corps de Mony fut bientôt saignant.
> Pendant ce temps, Cornaboeux... retournant Alexine, il se mit à fesser son cul rose...puis il prit la jeune femme sur son bras gauche de façon à ce que son con fût à portée de sa main droite. La gauche la tenait par la barbe du con...ce qui lui faisait mal. Elle se mit à pleurer et ses gémissements augmentèrent lorsque Cornaboeux recommença à la fesser à tour de bras...
> A ce moment, Alexine aperçut le spectacle formé par la Chaloupe enculant Culculine qui tapait sur Mony déjà tout sanglant et cela l'excita... Cornaboeux retournant Alexine sur le lit lui enfonça son instrument dans le ventre... Ensuite il se mirent à se mordre comme des bêtes sauvages en donnant des coups de cul. Ils déchargèrent frénétiquement. Mais la pine de Cornaboeux, étranglée par le vagin d'Alexine commençat à bander...Elle déchargea quatorze fois pendant que Cornaboeux déchargeait trois fois. Quand elle reprit ses esprits, elle s'aperçut que son con et son cul étaient saignants. Ils avaient été blessés par l'énorme bite de Cornaboeux. Elle aperçut Mony qui faisait des soubresauts convulsifs sur le sol.
> Son corps n'était qu'une plaie.
> Cornaboeux attacha les bras et les jambes de Alexine et la bâillonna sans prendre garde à ses supplications et saisissant sa badine, il se mit à zébrer de coups son joli corps de fausse maigre. Le cul tressaillait sous chaque coup de baguette, puis ce fut le dos, le ventre, les cuisses, les seins qui reçurent la dégelée. En gigotant et se débattant, Alexine rencontra la bitte de Mony qui bandait comme celle d'un cadavre. Elle s'accrocha par hasard au con de la jeune femme et y pénétra.
> Cornaboeux redoubla ses coups et tapa indistinctement sur Mony et Alexine qui jouissaient d'une façon atroce..." (O. Compl. Vol. III. Pág. 102)

La escena truculenta y "atroce", como dice el propio poeta, termina, como hemos visto al estudiar el empalamiento, con la castración de la Chaloupe a causa de un mordisco de Culculine, con su muerte a manos de Cornaboeux, y después con la perforación anal de Culculine con un cuchillo.

En *Zone* de *Alcools* Apollinaire decía "Je pleure sur tout ce qui m'a épouvanté". Para poder escribir este tipo de cosas ha tenido que sufrir terribles escenas de violencia y ha tenido que sentir miedo, mucho miedo, el terror que supone para un niño sentirse atado y amordazado, al menos psicológicamente ("ne pouvant se défendre ni crier"), sin ayuda de nadie y sin que nadie "prenne garde à ses supplications". Y cuando los latigazos llegaban, caían sin que el verdugo se diera bien cuenta de donde iban a dar "ce fut le dos, le ventre, les cuisses..." Por eso en la escena hay lloros y sangre. Y entre líneas hay todavía mucho más. Sin necesidad de explicarnos como Rousseau o como Sacher-Massoch en sus memorias o en una autobiografía lo que fueron aquellos momentos, Apollinaire lo hace de manera mucho más directa, porque parte de sensaciones, de dolores, de miedos y de rabias. Y como escoge la ficción literaria puede llegar tan lejos como quiera. Por eso no necesita un relato coherente o formal para describir la excitación que le producían los azotes, sino que utiliza pinceladas semejantes a las de Picasso, escenas trágicas, dramáticas, incoherentes, brutales, como fueron en su memoria las viejas escenas, o historias en las que los protagonistas como "bêtes sauvages", como animales que se liberan a sus instintos, atacan, poseen, se excitan y hieren. Y luego en ese ambiente instala el miedo y hace planear sobre las cabezas de los personajes el fantasma amenazante de la castración y de la muerte. Y el poeta, sin poderlo remediar, quizá para ahuyentarlo, nombra y sufre con el dolor "terrible" y hace realidad lo que más teme: la castración y la muerte.

Muchos de estos fantasmas volverán en las cartas a Lou y todos ellos permanecerán en el poeta vivos para siempre, porque no puede alejar de su memoria, ni sobre todo de su inconsciente, la imagen de un niño, tal como se imagina a sí mismo, que llora, que suplica y que tiene miedo, mientras otra persona abusa sin piedad de él. Por eso en *Les Onze Mille Verges*, como ya hemos visto, utiliza a menudo a niños para reproducir esta tipo de escenas:

> "On introduisit un couple étrange: un petit garçon de dix ans en habit, le chapeau claque sous le bras, accompagné d'une petite fille ravissante qui n'avait pas plus de huit ans; elle était vêtue en mariée...

> Le pope lui fit un discours et les maria...Ensuite, on les engagea à forniquer...Comme il ne pouvait y parvenir, on le déculotta et pour l'exciter, Mony **le fessa gentiment**, tandis que Natacha du bout de la langue lui titillait son petit gland et les couillettes. Le petit garçon commença à bander et put ainsi dépuceler la petite fille. Quand ils se furent escrimés pendant dix minutes, on les sépara et Cornaboeux saisissant le petit garçon lui défonça le fondement au moyen de son braquemart puissant. Mony ne put tenir contre son envie de baiser la petite fille. Il la saisit, la mit à cheval entre sur ses cuisses et lui enfonça dans son minuscule vagin son bâton vivant. Les deux enfants poussaient des cris effroyables et le sang coulait autour des vits de Mony et de Cornaboeux. Ensuite on plaça la petite fille sur Natacha et le pope qui venait de terminer sa messe lui releva ses jupes ***et se mit a fesser*** son petit cul blanc et charmant...
> Le petit garçon, a genoux devant Cornaboeux, lui pompait le dard en pleurant a chaudes larmes. Mony enculait la petite fille qui se débattait comme un lapin qu'on va égorger. Les autres conjurés s'enculaient avec des mines effroyables..." (O. Compl. Vol. III. Pág. 914) (Subrayado por mí).

Pero, como vemos, aunque se ensaña con los niños con la máxima crueldad y se excita escuchando sus gritos y sus lloros, ***nunca les azota con la rabia y la ferocidad que reserva para las mujeres***. En este fragmento se limita a "fesser gentiment" al niño, (como dice en una ocasión a Lou, "sólo para excitarla un poco") y respecto a los dos habla únicamente de "fesser", lo que da a los azotes cierto tono inocente e infantil. Y también usa la misma expresión en otra escena espeluznante en la que un general ruso viola y decapita a un niño chino. El niño, eso es lo que Guillaume busca con las torturas de niños, está aterrorizado porque no sabe lo que le espera. Pero, aunque lo sodomice y lo mate, sin embargo a la hora de azotarle se limita a decir que el general "fessa son petit cul maigre et jaune".

En cambio, cuando se trata de azotar a mujeres se vuelve una fiera. Primero se complace en la descripción del trasero y de los instrumentos de tortura, y luego, una vez que la flagelación ha comenzado, se deja llevar por la vieja rabia y se recrea detenidamente en las heridas y en los sufrimientos que les produce al azotarlas. Igual que ocurre con la sodomización y con el empalamiento, las mujeres provocan en el poeta un deseo feroz y compulsivo de agredir su trasero ("rien n'est si excitant que de fouetter un gros cul" [1]). A veces, incluso en sus poemas más inspirados, ve hermosos traseros femeninos que en seguida desea azotar. En *L'Ermite*, las nubes con la puesta se sol se vuelven "des jolis culs roses", y como están fuera de su alcance, pide a Dios que los flagele:

[1] (O.c. Pág. 920)

"Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher
Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses"

Y ya hemos visto que en cuanto hace alusión al trasero de Lou, el "fouet" aparece en seguida:

"A la huitième porte
Deux anges joufflus veillent sur les roses tremblantes qui supportent
Le ciel exquis de ta taille élastique
Et me voici armé d'un fouet fait de rayons de lune
Les amours couronnés de jacinthe arrivent en troupe
Et que rouvre encore la porte de ta croupe"

También Jacques Serguine en el "avant propos" de la *Anthologie de la fessée et de la flagellation* ya citada, dice:

"Au dessous de la dernière vertèbre, ne se trouverait pas là, là justement, telle ***provocation intolérable*** qui suscite une vérité toujours bonne à dire à sa bonne, et la religion convaincante du martinet?" (Subrayado por mí).

y es indudable que no está pensando en el trasero de un hombre...En la imaginación popular el trasero que invita, que suscita, que provoca la flagelación es siempre un trasero de mujer, por sus dimensiones, por su prominencia, por sus connotaciones sexuales...y también por el componente de dominación que supone a causa de la más baja condición social de la mujer, que se presta a ser objeto de bromas y de situaciones cómicas o humillantes... Como dice Serguine, el prototipo de la mujer que inspira la flagelación, es una "bonne". Por eso Apollinaire escoge con frecuencia en sus escritos este tipo de personajes para azotar su trasero. Así lo vemos en *Les Onze Mille Verges*, en donde, entre otras historias, la hija de un general, Wanda, azota con un látigo ruso a su sirvienta. Apollinaire se regocija con la escena que describe con todo detalle, haciendo hincapié, precisamente, en la posición humillante de la doméstica, así como en las dimensiones y en la desnudez de su trasero:

"Wanda brandissait une nagaïka à tour de bras et cinglait une très jolie fille blonde à quatre pattes devant elle et les jupes relevées. C'était Nadèje. Son cul était merveilleux, énorme, rebondi. Il se dandinait sous une taille invraisemblablement fine. Chaque coup de nagaïka la faisait bondir et le cul semblait se gonfler. Il était rayé en croix de Saint André, trace qui laissait la terrible nagaïka...
Maîtresse je ne le ferai plus, criait la fouettée...

> Va-t'en maintenant, cria Wanda en donnant un coup de pied dans le cul de Nadèje qui s'enfuit en hurlant" (O.c. Pág. 920)

En general, en los escritos de Apollinaire la víctima de la flagelación es una mujer de baja condición social sobre el que la flagela ejerce una dominación, como es el caso de esta sirvienta. Otras veces será una prostituta...o, incluso, como dice en *Le Poète assassiné*, una actriz:

> "Le grand Frédéric avait l'habitude de faire fouetter les actrices. Il pensait que la flagellation communique à leur peau une teinte rose qui n'est pas sans agrément" (O. Compl. Vol. I, Pág. 264)

En un pasaje de *Les Onze Mille Verges* Mony ordena en primer lugar que se azote a un hombre, pero la saña y la ferocidad más terribles las reserva para azotar a la mujer que vendrá después:

> "On amena un nouveau coupable. C'était un beau gars tatar ne parlant presque pas le russe. Le prince Mony le fit mettre complètement nu, puis les soldats le fustigèrent de telle façon que le froid du matin le piquait en même temps que les verges qui le cinglaient.
> Il était impassible et ce calme irrita Mony; il dit un mot à l'oreille de l'officier qui ramena bientôt une serveuse de brasserie. C'était une plantureuse kellnerine dont le croupe et la poitrine remplissaient indécemment l'uniforme qui la sanglait. Cette belle et grosse fille arriva gênée de son costume et marchant à pas de canard...

Como ocurre a la vista del enorme trasero de la mujer negra que he citado al estudiar el empalamiento, Guillaume no puede ver tampoco la desbordante "croupe" de esta mujer sin sentir una rabia feroz y un deseo compulsivo de azotar esta prominencia hasta desgarrarla, hasta llenarla de sangre, hasta destruirla, como si la destrucción fuera el placer supremo, el placer natural por excelencia. Se ensaña con ella sólo porque tiene una "lourde croupe", un "gros cul", al que compara con el de las yeguas luxemburguesas. Y, aunque en su imaginación hará que la flagelen con crueldad, de momento, para nosotros sus lectores, la flagela con sus palabras, que en este caso, no sirven ya para comunicar, sino para describir y para destruir esa croupe que le inspira tanta violencia:

> ...Vous êtes indécente, ma fille, lui dit Mony, quand on est une femme comme vous, on ne s'habille pas en homme; **cent coups de verge pour vous l'apprendre.**
> La malheureuse **trembla de tous ses membres**, mais sur un geste de Mony, les soldats la dépouillèrent.
> Sa nudité constatait singulièrement avec celle du Tatar.

Lui était très long, le visage émacié, les yeux petits, malins et calmes; ses membres avaient cette maigreur que l'on prête à Jean-Baptiste, après qu'il eut vécu quelque temps de sauterelles. Ses bras, sa poitrine et ses jambes héronnières étaient velus, son pénis circoncis prenait de la consistance à cause de la fustigation et le gland en était pourpre, couleur de vomissement d'ivrogne.
La kellerine, beau spécimen d'Allemande de Brunswick, était lourde de croupe; on eût dit une robuste cavale luxembourgeoise lâchée parmi les étalons...
Mony demanda **un knout** qu'on lui apporta. Il le mit dans la main du Tatar.
"Cochon de prévôt, lui cria-t-il, si tu veux épargner ton cuir, ne ménage pas celui de cette putain"
Le Tatar sans répondre examina en connaisseur **l'instrument de torture composé de lanières de cuir auxquelles adhérait la limaille de fer**.
La femme pleurait et demandait grâce en allemand. Son corps blanc et rose tremblait. Mony la fit mettre à genoux, puis d'un coup de pied, il força son gros cul à se soulever. Le Tatar secoua d'abord le knout en l'air, puis, levant fortement le bras, il allait frapper, quand la malheureuse kellnerine **qui trembla de tous ses membres** lâcha un pet sonore qui fit rire tous les assistants et le Tatar lui-même dont le knout tomba. Mony une verge à la main lui cingla le visage en lui disant:
Idiot, je t'ai dit de frapper et non pas de rire.
Puis il lui remit la verge en lui commandant d'en fustiger d'abord l'Allemande pour l'habituer. Le Tatar se mit à frapper avec régularité. Son membre placé derrière le gros cul de la patiente s'était quillé, mais malgré sa concupiscence, son bras retombait rythmiquement, la verge était très flexible, le coup sifflait en l'air, puis retomba sèchement sur la peau tendue qui se rayait.
Le Tatar était un artiste et les coups qu'il frappait se réunissaient pour former un dessin calligraphique.
Sur le bas du dos, au-dessus des fesses, le mot "putain" apparut bientôt distinctement.
On applaudit vigoureusement tandis **que les cris de l'Allemande devenaient toujours plus rauques. Son cul, à chaque coup de verge, s'agitait un moment puis se soulevait, les fesses serrées qui aussitôt se desserraient; on apercevait alors le trou du cul et le con en dessous, bâillant et humide.**
Petit à petit, elle sembla se faire aux coups. A chaque claquement de la verge, le dos se soulevait mollement, le cul s'entrouvrait et le con bâillait d'aise comme si **une jouissance imprévue venait la visiter.**
Elle tomba bientôt comme suffoquée par la jouissance et Mony à ce moment arrêta la main du tatar.
Il lui remit le knout et l'homme, **très excité, fou de désirs,** se mit à frapper avec cette arme cruelle sur le dos de l'Allemande. Chaque coup laissait plusieurs marques saignantes et profondes car, **au lieu de soulever le knout après l'avoir abattu, le *Tatar le tirait à lui de telle façon que la limaille qui adhérait aux lanières* emportait des lambeaux de peau et de chair,** qui tombaient ensuite de tous côtés, tachant de gouttelettes sanglantes les uniformes de la soldadesque.
L'Allemande ne sentait pas la douleur, elle se lovait, se tordait et sifflait de jouissance. Sa face était rouge, elle bavait et lorsque Mony commanda au Tatar de cesser, les traces du mot "putain" avaient disparu, car le dos n'était qu'une plaie..."(*Les Onze Mille Verges*, O. Compl. Vol. III. Pág. 937) (Subrayado por mí).

Así seguramente hubiera deseado Guillaume ver a su madre para vengarse: azotada, arrastrada, excitada y destruida bajo la ferocidad de su látigo. Y si no hubiera tenido tanto miedo de ella

eso es exactamente lo que hubiera hecho, porque las fantasías, igual que las de la historia de la polaca, están muy claras, excesivamente claras para hacernos dudar.

Una vez más Apollinaire insiste en la confusión entre dolor y placer, especialmente cuando se trata del dolor provocado por el látigo; ***porque cuando el dolor y la crueldad entran en juego en la flagelación la piel funciona como una zona erógena y entonces el que es flagelado siente como si toda su epidermis se volviera una mucosa genital y excitada.*** En efecto, en la cabeza del poeta la flagelación es como un acto sexual en el que el látigo se vuelve un instrumento fálico que excita a un ser humano con un placer doloroso, mientras que el que flagela se satisface excitando hasta romper, hasta desgarrar la piel que yace enloquecida de dolor y de placer.

Si tuviéramos que resaltar dos cosas en la escena que acabo de citar serían: un elemento femenino, el trasero de una mujer que, en la imaginación de Guillaume adquiere unas proporciones gigantescas, desmesuradas, y un elemento masculino que lo complementa, el látigo, descrito también por el que lo imagina, seguramente buen conocedor, con todo lujo de detalles. No es un látigo común, sino como el poeta dice, un instrumento de tortura altamente perfeccionado para destruir la masa de carne que tanto le excita. Y ambos elementos están profundamente unidos en su imaginación; los dos le evocan, desde su infancia, el dolor y la excitación.

Pero Apollinaire cuenta únicamente lo que conoce, ***porque para ser verdugo hay que haber sido primero víctima, como para excitarse con los azotes de una manera tan crispada es necesario haber vivido la misma sensación anteriormente.*** Y, en todo caso, no falta nada en la repetición de las viejas escenas: el miedo de la víctima, el temblor de todo su cuerpo, las súplicas, súplicas que nunca encontraron piedad, la posición humillante de rodillas, el trasero al aire, los insultos, la crueldad del que azota... y sobre todo el dolor y la excitación, aquella desesperante y rabiosa excitación que le vinculó para siempre a su verdugo, a quien deseó más que a ninguna otra mujer. Y a partir de aquellos momentos infantiles, la obsesión por la repetición de aquellas tensiones poseerá al poeta de tal manera que no podrá escapar a ellas y la flagelación volverá con una fuerza extraordinaria una y otra vez, en sus escritos y en la vida real con sus novias.

Más tarde, cuando escribe a Lou, vuelve a las mismas imágenes de excitación, y también la compara con Salomé, que hizo cortar la cabeza del Bautista. También aquí, cuando menos se espera, porque los derroteros por los que discurre la imaginación de Guillaume son sorprendentes, aunque siempre relevantes de una fantasía muy poderosa subyacente, compara al Tatar con Juan Bautista, probablemente porque el fantasma de la castración pasa otra vez por su cabeza; eso le excita aún más, pero esta vez le dará la ocasión de ensañarse con la alemana, imagen de la mujer que supone un peligro para la integridad física del hombre.

Ya lo hemos visto, *Les Onze Mille Verges* comienza con una promesa de muerte por flagelación. Pero si Apollinaire amenaza a su protagonista y más tarde lo flagela, en efecto, hasta la muerte, es porque cree que eso es lo que merece... y que eso es lo que merece él mismo. Uno por ser tan perverso (incluso cuando ya está condenado, en vísperas de la ejecución y después de haber confesado y comulgado, estrangula a una niña de doce años después de haberle sacado un ojo) y el otro, el autor, por imaginar, y sobre todo por desear, todas las perversidades que aparecen en el libro. Por eso se condena en la figura de Mony a pena de muerte. Y lo condena a morir precisamente de la manera que le excitó tanto y que en su cabeza está tan vinculada a sus pecados sexuales, a muerte por flagelación. Y nadie, ni siquiera su madre, pudo ser tan cruel con él como él lo será con su alter ego Mony. La muerte será sin piedad y terrible:

> "Le jour de l'exécution arriva...Un fait se précisa. Le prince Vibescu se rappela le boulevard Malesherbes; Culculine en robe printanière trottinait vers la Madeleine et lui, Mony disait:
> Si je ne fais pas vingt fois l'amour de suite, que les onze mille vierges ou onze mille verges me châtient.
> Il n'avait pas baisé vingt fois de suite, et le jour était arrivé où onze mille verges allaient le châtier...
> Les onze mille Japonais étaient rangés sur deux rangs, face à face. Chaque homme tenait une baguette flexible. On déshabilla Mony, puis il dut marcher dans cette route cruelle bordée de bourreaux. Les premiers coups le firent seulement tressaillir. Ils s'abattaient sur une peau satinée et laissaient des marques rouge sombre. Il supporta stoïquement les mille premiers coups, puis tomba dans son sang, le vit dressé.
> On le mit alors sur une civière et la lugubre promenade, scandée par les coups secs des baguettes qui tapaient sur une chair enflée et saignante, continua. Bientôt son vit ne put plus retenir le jet spermatique et, se redressant à plusieurs fois, cracha son liquide blanchâtre à la face des soldats qui tapèrent plus fort sur cette loque humaine.

> Au deux millième coup, Mony rendit l'âme. Le soleil était radieux. Les chants des oiseaux mandchous rendaient plus gaie la matinée pimpante. La sentence s'exécuta et les derniers soldats frappèrent leur coup de baguette sur une loque informe, sorte de chair à saucisse où l'on ne distinguait plus rien, sauf le visage qui avait été soigneusement respecté et où les yeux vitreux grands ouverts semblaient contempler la majesté divine dans l'au-delà." (O. Compl. Vol. III. Pág. 953)

Aún en las puertas de la muerte, la flagelación, que Apollinaire considera un terrible y anunciado castigo ("les onze mille verges allaient le châtier") continúa a excitar sexualmente al moribundo. Apollinaire piensa, como ya ha dicho, que nada es tan excitante como azotar a una persona, o, en este caso, ser azotado. El protagonista del libro muere a causa de los latigazos, y la flagelación le hace llegar entonces hasta el paroxismo de la voluptuosidad: produce en el individuo el placer supremo, el más excitante, porque está basado en la crueldad. El látigo, el símbolo fálico por excelencia, excita desesperadamente su piel y la convierte en una llaga sexual, en una mucosa inmensa, hasta que le hace eyacular varias veces en el colmo del éxtasis. Es un placer delirante el que le producen los látigos de todo un regimiento...pero, aunque Mony - o Guillaume en su imaginación - haya disfrutado sexualmente, ha habido también un sacrificio, un derramamiento de sangre purificador, que dará al mundo una belleza inmensa, como el poeta imaginaba en el poema dedicado a Lou *Si je mourais là-bas*, y entonces el sol se hará más radiante, la tierra se llenará de alegría y los cantos de los pájaros serán aún más sublimes...y Mony, purificado y redimido por su sacrificio "semblait contempler la majesté divine dans l'au-delà".

La flagelación en las cartas a Lou

En las cartas a Lou la obsesión por la flagelación es tan grande que, como ya hemos visto, lleva a Raymond Jean a decir:

> "L'ensemble de lettres à Lou est dominé par un unique et très prégnant fantasme (en réalité présent dans tout le comportement sexuel de Apollinaire) qui peut, sommairement, se décrire ainsi: obsession de la posture d'une croupe féminine, volumineuse, **soumise à la flagellation**..." (Subrayado por mí).

Como si la flagelación fuera indispensable en el amor, como si la flagelación fuera, sobre todo, indispensable para alcanzar una inmensa excitación. Pero no es sólo eso. Si con Lou el fantasma se hace especialmente presente es, como ya he dicho, porque Lou suscita en Guillaume, más que ninguna otra mujer, una excitación y una tensión sexual semejantes a las que vivió durante su infancia con su madre. Y aquellas impresiones marcaron profundamente su piel y su inconsciente, tanto, que a la primera ocasión, en cuanto las circunstancias son propicias, se apresura a reproducirlas.

Cuando Lou aparece en su vida, como ya hemos visto, algo en ella le es extrañamente familiar, es decir, que le recuerda a su madre por su personalidad voluble y aventurera y por el prestigio que el poeta le atribuye. Desde los primeros momentos le confiesa que siente por ella "un goût violent", y por eso desea en seguida introducirla en su imaginario atormentado, en el que, por supuesto, no puede faltar la flagelación.

La flagelación, ya lo hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, está inscrita en el cuerpo y en el alma del poeta con letras de fuego, y en cuanto se aviva un poco ese fuego tiene necesariamente que resucitar. Ya en la carta de 18 de diciembre de 1914 hacía alusión al "martinet"...Y que Lou tenga un amante, Toutou, al que en la misma carta Guillaume "envoie ses meilleures amitiés", no resta nada de la pasión del poeta, que una vez desbordada no conoce ni frenos ni límites. Cuando Apollinaire entra en un erotismo vertiginoso con Lou, en el que vuelve a repetir muchos de los fantasmas que ya hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, es él quien compone toda la representación, es él quien dirige el juego por los caminos que conoce y que le son familiares. No se trata de saber lo que Lou quiere o lo que Lou desea; en la mente del poeta, como una obsesión, está sólo la idea de resucitar las viejas fantasías aún vivas y de conseguir la máxima excitación, que le parece esencial en tiempo de guerra. En definitiva, se trata de recuperar, de sacar a la luz, lo que fueron los momentos eróticos de su infancia, que están ahí, rompiendo su carne y pidiendo a gritos tomar de nuevo forma. Y de todos ellos el más inolvidable y el más poderoso es el de la flagelación.

Cuando Apollinaire azota a Lou, le parece que sus cuerpos se cubren con la piel de los dos primitivos amantes, con la piel del poeta y con la piel de su madre. Y las palabras que le dice son las que escuchó en aquellos momentos de enloquecida y prohibida pasión. Ya lo hemos

visto cuando le escuchábamos delirante repetir frases incoherentes de dominación a Lou, que seguramente se mantenía fuera de la escena y que en realidad era ella la que le dominaba. Y le escucharemos ahora, mientras la azota, o mientras recuerda cómo la azotó, repetir de nuevo las letanías de entonces, repetir lo que oyó y lo que imaginó.

Desde los primeros momentos de la correspondencia la flagelación está presente en sus relaciones. Primero habla del "martinet", y sólo once días más tarde llama a Lou "mon Lou en crème fouettée":

> "Pense toujours à toi, t'adore au point de ne plus rien voir d'autre, de ne plus penser même aux poèmes pour le moment, *mon Lou en crème fouettée!*...Je suis tendu en ce moment vers toi mon Lou, si étais près de toi, qu'est-ce que tu prendrais dans ton petit jardin secret si joli, si gracieux, si bien fait, si savant en torsions, en happements, si habile à serrer jusqu'à la limite de la consommation de toutes les forces vives de nos deux amours étroitement enlacés" (Carta de 29 de diciembre 1914)

La pasión, por supuesto. Apollinaire no sabe amar de otra manera. Pero en su pasión está inscrito, dicho en esta ocasión con mucho ingenio, el recuerdo de los momentos en los que usaba el "fouet" para "amarla". También en la flagelación quiere representar el papel activo; quiere dominar, sojuzgar, sodomizar, empalar...y azotar, aunque muchas veces nadie, salvo él mismo, lo crea. Y seguramente Lou fue "*fouettée*", como el poeta dice, pero fue "fouettée" sólo en la piel, no como él en el alma.

Tras haber leído el pasaje anterior, parecería lógico que la carta continuase con el mismo tono de amor y de pasión. Sin embargo, igual que había sucedido en la que habla del "martinet", a renglón seguido, y lo que es aún más significativo, en la posdata, habla de nuevo de todo lo que está haciendo para que Lou pueda ir a ver a su Toutou:

> "- Reçu lettre de Berthelot - Lui écrirons de Nice pour ta permission, si pas de nouvelles de Sembat"

Ese es el verdadero Apollinaire. Puede azotar, sin duda, pero, al final, el único dominado, el único azotado, al menos psicológicamente, será él. Y siempre representará el mismo papel.

Sin embargo, es una realidad que azota a Lou para excitarla y para excitarse y que le produce un placer especial recordarlo. Así el 2 de enero de 1915, tras el fin de año de delirio amoroso que han pasado juntos, escribe:

> "Je t'embrasse mille fois partout et aussi sur les parties fouettées qui s'agitaient si charnellement ces nuits dernières."

A partir de ese momento, y como prueba de la pasión que cree que están viviendo, vuelve con frecuencia a recordar los azotes que le ha dado en Niza, y que en su cabeza, desde niño, están conectados con la idea de preponderancia y de dominación:

> "Mon Lou que j'aime plus que tout au monde, mon Lou si beau, mon Lou dont j'attends l'assentiment définitif de ma puissance, mon Lou à qui je l'ai faite sentir, cette puissance dans nos nuits de Nice, quand tu t'amusais à me narguer et que je me suis vengé de façon si cuisante sur tes jolies fesses aimées." (Carta de 5 de enero de 1915).

Pero la dominación, ya lo hemos visto, existe sólo en su cabeza, porque la de Lou está llena del deseo de ver a Toutou. Al día siguiente, aunque comienza su carta diciendo "Ma reine", en seguida tiene que responder a la de Lou ocupándose de lo que realmente a ella le interesa, del permiso para ver al otro...Pero ya estudiaré con detalle esta cuestión más adelante.

Estamos aún en la primera época, antes de que Lou se niegue a ir a verle a Nîmes, en el momento más enloquecido de la correspondencia, cuando el poeta se pierde en delirios de adoración, de dominación, de sadismo, o incluso de sodomización o de empalamiento, como ya hemos visto. Por eso, las alusiones a la flagelación, al recuerdo de los azotes que le dio en Niza y al deseo frenético de darle muchos más, ocupa gran parte de las cartas. Pero como ocurría con los fantasmas de dominación, todo tiene lugar dentro de la incoherencia que es propia a la pasión del poeta, o como él cree, propia a la pasión en todos los poetas...es una voz extraña la que habla de los latigazos o de las fustas, una voz muy semejante, tan cruel y exasperada, a la que hablaba en *Les Onze Mille Verges*, pero no es la voz del diálogo entre dos amantes, o quizá sí, un eco lejano e ilusorio que viene de muy lejos, de las profundidades del inconsciente del poeta.

Las fantasías en las cartas a Lou son muy similares a las que hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, por eso hay que entenderlas dentro del mismo contexto, volviendo a las que ya había expresado en otros relatos. Son las que existían en la cabeza del poeta desde su adolescencia, desde su infancia. Pero si el recuerdo de las escenas infantiles es doloroso, al mismo tiempo es profundamente creativo. Se produce en el poeta una ambivalencia tal que la realidad misma de su yo le resulta extraña. No es que su yo le escape, sino, muy al contrario, ve todo con lucidez extraordinaria; no es que tenga miedo a mirarse de frente, como hace en las ágatas de la catedral de Praga, es que su yo no existe fuera del mundo de las significaciones, es decir, fuera del mundo del lenguaje, en donde se siente realmente como un "Maître".

> "Mon Lou je veux te parler maintenant de l'Amour
> Il monte dans mon cœur comme le soleil sur le jour
> Et le soleil agite ses rayons comme **des fouets**
> Pour activer nos âmes et les lier
> Mon amour c'est seulement ton bonheur
> Et ton bonheur c'est seulement ma volonté
> Ton amour doit être passionné de douleur
> Ma volonté se confond avec ton désir et ta beauté" (Poema enviado a Lou el 12 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

Desde el poder que le da su magistral dominio de las palabras, puede manipular la realidad, reorganizar sus fantasmas a su antojo y revivir con Lou, como un poeta, lo que fueron los momentos de dolor, de flagelación y de excitación profunda de su infancia. Con eso, lo crea realmente o no, piensa, al menos un momento, que se reafirma su dominio. Y eso es lo que le interesa, la dominación, el castigo, para poder liberarse de los viejos fantasmas. Por eso, en las cartas a Lou vuelve a las mismas fantasías que ya vimos en los relatos anteriores; una de sus favoritas es la del profesor que lleno de autoridad grita y azota a sus alumnos, una escena que vuelve cargada de sexualidad y de amenazas en cuanto Lou propicia el ambiente:

> "Je te ferai aussi apprendre l'artillerie et **si tu ne sais pas tes leçons** de façon à épater Toutou lui-même, **ce sont tes fesses joufflues qui en supporteront les conséquences**. Tu vois, mon Lou, tu peux préparer ton arrière-train et le secouer en marchant, belle chaloupeuse, il n'y coupera pas, je te le cinglerai de la belle façon jusqu'à ce que tu me supplies à genoux de t'épargner. Ce que je ferai si ça me plaît. Ton maître" (Carta de 8 de enero de 1915) (Subrayado por mí).
>
> "T'aime et t'adore. 2 formules qui me résument mais si pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné"(Carta de 23 de febrero 1915)

Ya vemos, y lo veremos más tarde con detalle cuando trate del "petit garçon pas sage", que la fantasía de *Les Onze Mille Verges* del profesor y la alumna, se precisa con Lou, por eso cambia el sexo del alumno y ya no ve en ella a una "alumna", como ocurría con Alexine Mangetout, sino a un "alumno", a un "élève indiscipliné".

La flagelación de Lou fue real, y en las cartas la reorganiza de tal manera que suena a reafirmación soberana de su yo. Al escribir que la azota, no sólo se excita sexualmente, sino que pretende dominarla con el poder de su látigo y de su palabra. Luego en la realidad no dominó a nadie, pero en el momento en que escribe se siente como un soberano; ya lo hemos visto cuando hemos estudiado las cartas en que delira con la dominación.

En los momentos dramáticos el tono aumenta considerablemente, y vuelve con la dominación y la flagelación al delirio de sus experiencias infantiles. El látigo vuelve a ser el viejo ídolo cruel y perverso, y al mismo tiempo el objeto erótico y fálico por excelencia que parece cobrar vida propia como instrumento de dolor, de veneración y de placer. Así lo dice el poeta en la carta de 14 de enero de 1915:

> "Tu dois embrasser passionnément le fouet que je brandirai, et tu devras me demander très sincèrement encore"

Unos días más tarde la masturbación de Lou le traslada otra vez a aquellos momentos en que sus primeras tendencias libidinosas fueron reprimidas brutalmente, cuando siendo niño fue sometido con ferocidad al rigor del látigo de una madre excesivamente dominante. Es decir, se produce el fenómeno que ya he estudiado anteriormente: vuelve a decir frases incoherentes, vuelve a repetir sin sentido aquellas palabras que le dolían y que le excitaban, vuelve a la locura del primitivo instante cuando era azotado y trata de revivir, diciendo las mismas palabras, aquellos momentos dementes y mágicos en que algo se detuvo en él para siempre:

> "Obéis-moi, Lou! Sans quoi, je t'assure que je me fâcherai, pan pan pour de bon. Je voudrais que tu sois tellement à moi, que je n'aie qu'à te bercer dans mes bras et te prendre et que je n'aie jamais à te fesser autrement que pour m'amuser et t'exciter un peu, mais si tu continues a être désobéissante, **il faudra que j'apporte un fouet de conducteur** et tu verras. Pour menotte de même, je veux que tu fasses des efforts pour t'y livrer plus rarement...Résiste d'abord une fois de temps en temps...Regarde tes belles fesses tremblantes que **j'ai fouettées avec délices** et dont les palpitations me font

> tressaillir rien qu'à m'en souvenir... (Carta de 17 de enero de 1915) (Subrayado por mi).

Ya lo vemos, no tiene necesidad de escribir sus memorias para mostrar las profundidades de su inconsciente. ¿Cómo se puede imaginar mejor una confesión de sus secretos más dolorosos que haciéndonos volver con él una y otra vez a las mismas fantasías, que repite hasta la saciedad? La dominación, la represión de la masturbación, la imagen de un maestro enfurecido que pega y grita a sus alumnos, y en este caso el **"fouet de conducteur"**, que aparece con frecuencia cuando se excita, cuando, descontrolado, parece perder la razón. También en *Les Onze Mille Verges*, en una de las escenas más truculentas y más delirantes, el "fouet de conducteur" tiene un papel protagonista, aunque de manera mucho más bestial y mucho más directa:

> "Alexine revint bientôt avec...un énorme **fouet de cocher de fiacre**...Elle se leva et saisissant le fouet du cocher, **un superbe perpignant** tout neuf, le brandit et cingla le dos, les fesses de Mony qui, sous cette nouvelle douleur, oublia son oreille saignante et se mit a hurler...et celui-ci qui s'habituait a la correction, bien que son corps fût saignant, se mit a fesser les belles fesses brunes qui s'ouvraient et se fermaient en cadence. Quand il se mit a bander, le sang coulait, non seulement de l'oreille, mais aussi de chaque marque laissée par le **fouet cruel**. (O. Compl. Vol. III. Pág. 894)

Para Guillaume es imposible no mostrar su obsesión por ***aquel látigo cruel***. Ya se trate del "fouet de conducteur", del otro hecho de "lanieres de cuir auxquelles adhérait la limaille de fer" o de éste que describe como "superbe", parece que necesita nombrarlos, imaginarlos, y revivirlos. Es evidente, por lo que Apollinaire nos describe de manera tan expresiva, que el látigo representó un papel esencial en su infancia y lo que fue aún más importante, presidió las relaciones con sus madre, por eso lo llama como la ve a ella, látigo cruel...

Muy expresivo y muy interesante en este sentido es lo que dice a Lou en la carta de 25 de enero de 1915, tras el encuentro que tuvieron en Niza el día anterior. Volviendo del permiso escribe desde Tarascón: "J'ai oublié le martinet. Peut-être as-tu pensé a le reprende." El "martinet". Una versión más inocente del látigo que el "superbe perpignan", pero no menos significativo. Es el instrumento que lleva con él a la excitante cita y que le resulta inseparable de la tensión sexual que quiere vivir con Lou. Tras el encuentro lo olvida ya que sin ella, sin el juego de excitación que quiere vivir con ella, ya no tiene ninguna utilidad.

Dos días más tarde, de vuelta a Nîmes, escribe:

> "Ma pensée s'arrête sur ta croupe que je n'ai pu marquer dimanche. Elle se balance orgueilleuse comme un ballon captif que fouetterait le soleil de ses rayons impitoyables"

Y sin ninguna interrupción, a renglón seguido:

> "J'annonce a ma mère les oranges"

Y luego punto y aparte.

No sabemos lo qué pudo pasar en Niza para que no la marcara tras azotarla, pero lo que es evidente es que la azotó y que la azotó mucho, como cuenta en la carta del día 28, y que la flagelación le hace pensar inmediatamente en su madre. Por lo demás, desde entonces nada ha cambiado, sólo los protagonistas de la historia, o ni siquiera eso, porque quizá tiene a su madre en la cabeza mientras azota a Lou... El adulto Guillaume conserva la misma forma de excitación que se creó cuando era niño, la misma adoración por Lou que por su madre, el mismo deseo y también la misma rabia.

Una rabia que se desborda en la carta de 28 de enero, en la que habla del "képi" que Lou le reprocha no haberse quitado para saludar. Ya la he comentado suficientemente para no tener que volver a insistir sobre la furia que le hace perder el control, pero me parece interesante resaltar ahora, puesto que se trata del látigo, un nuevo adjetivo muy significativo que utiliza en esta ocasión:

> "Je me souviens de l'adorable position que tu avais prise samedi fesses très élevées dans tout leur développement et entre elles cet épais bourrelet de chair brune et grasse où s'ouvre la bouche perpendiculaire et muette que j'adore. Elle s'ouvre chaque fois que ta croupe s'agite. Elle semble sur le point de parler, et moi, maître armé **du fouet de justice** je cingle cette mappemonde merveilleuse." (Subrayado por mí).

El látigo se convierte en su imaginación en "le fouet de justice", algo que es perfectamente coherente con lo que dijo antes a propósito de la dominación, ya que el que tiene el látigo tiene la autoridad, es decir, que como Dios está investido de poder y puede impartir a su antojo la

justicia. El látigo se convierte entonces en instrumento casi divino y en símbolo de castigo merecido y de poder. El que tenía su madre y del que ahora él se quiere apropiar. Pero, aunque con la palabra se haga justiciero, todo será una ficción. Guillaume, el hombre, conoce sus limitaciones, siempre será otro el que establezca e imponga la autoridad, a él sólo le queda el juego, la imaginación y lo más precioso, lo único que realmente le hace superior: la palabra.

Y precisamente con el poder que le da su palabra puede escribir maravillosos poemas, como el que manda a Lou el 4 de febrero: *Rêveries sur ta venue*, al que ya he hecho alusión, en el que vuelve otra vez a tratar de flagelación, de "croupes" y de "fesses", y en el que indirectamente la compara con reinas brujas o preparadoras de veneno:

> "Mon Lou, mon Cœur, mon Adorée,
> Je donnerais dix ans, et plus,
> Pour ta chevelure dorée,
> Pour ta chère toison ambrée
>
> Plus précieuse que n'était
> Celle-là dont savait la route,
> Sur la grand'route du Cathai
> Qu'Alexandre parcourut toute,
> Circé que son Jason **fouettait**
>
> **Il la fouettait** avec des branches
> De laurier-sauce ou d'olivier,
> La bougresse branlait des hanches
> N'ayant plus rien à envier
> En faveur de ses fesses blanches
>
> Ce qu'à la reine fit Jason
> Pour ses tours de sorcellerie,
> Pour sa magie et son poison
> Je te le ferai, ma chérie
> Quand nous serons seuls à la maison..." (Subrayado por mí).

Pero retrocedamos unos días atrás, al uno de febrero, cuando aún tiene en la cabeza el famoso "képi"; se siente tan humillado y tan mal que necesita volver a mencionarlo, y después, para resarcirse de su vergüenza, intenta humillar otra vez a Lou hablando de sus fantasías preferidas, es decir, de su trasero desnudo y de los azotes:

> "Mon Lou, l'homme de monde soulève son képi pour te saluer de loin et l'amant t'embrasse partout. Le maître voudrait te fesser gentiment pour affirmer sa domination. Il te prendrai sous le bras, et assis sur une chaise, tandis que ton derrière serait bien en

> l'air, il soulèverait ta jupe, écarterait ton pantalon fendu, soulèverait la courte chemise et pan pan mon petit Lou"

fantasías que son siempre las mismas, las que existían desde el comienzo, antes de dirigirse a Lou o a una mujer imaginaria en *Les Onze Mille Verges*:

> "Il lui fit relever les jupes et écarter la fente du pantalon d'où émergèrent les globes éclatants de blancheur des fesses. Alors il se mit à taper dessus du plat de la main..."(*Les Onze Mille*...O. Compl. Vol. III. Pág. 898)

Pero mientras escribe a Lou las líneas que he citado más arriba, y se siente excitado y divertido pensando en exponer y azotar su trasero, tanto que imagina la escena con todo detalle, nos sorprende otra vez hablando del permiso que Lou necesita para ir a ver a Toutou...y esta vez aún más, ¡porque se siente incluso celoso de no haber sido él el que se lo haya proporcionado!:

> "Je suis très heureux que tu ailles au front et très jaloux que Matte ait réussi ce que j'ai pas pu réussir"

El 12 de febrero está inmensamente feliz pensando en la venida de Lou a Nîmes; ha buscado y preparado un apartamento con esmero e imagina lo que serán los momentos de excitación que vivirán de nuevo juntos. Y entre los utensilios que ha comprado está un "coquetier" que representa precisamente la flagelación...

> "Mon cœur écris-moi, écris-moi, je ne sais pas pourquoi tu ne m'écris pas. Écris. Il faut que je retienne l'appartement. J'ai préparé un tas de choses et même acheté un coquetier en bois sculpté autrefois par un forçat de Toulon et qui représente une fois la Cène et de chaque côté la Flagellation..."

Pero Lou no le escribe...aunque no es extraño, ya que no tiene intención de ir a visitarle.

La expresión delirante y la realidad de la flagelación duran, como ocurre con todas las fantasías y perversiones de Guillaume, mientras considera que Lou es suya, que le pertenece. Pero, cuando tras el 27 de febrero no quiere ir a verle a Nîmes, no volverá a expresar de manera tan cruda y tan desinhibida ninguna de estas fantasías; recoge velas y todo vuelve a donde estaba, otra vez a su inconsciente... pero dispuesto a aparecer de nuevo a la primera ocasión que le sea

propicia. De todas formas, de vez en cuando y sin poderlo evitar, hace alguna alusión a la flagelación o a otras fantasías, normalmente, como ocurre durante este periodo, en forma de recuerdo o de poema, ya sin pretensiones, y siempre de manera más suave que en el periodo anterior. Sin embargo, en la carta de 31 de marzo dirigida a *la Comtesse de C.-C.*, excitado porque sale para el frente, utiliza otra vez la imagen del "fouet" de manera muy provocativa, aludiendo a su "Vice majeur", para después de forma clara y precisa volver a sus fantasías de posesión, de dominación y de castigo, él, el justiciero, dotado de un poder mágico:

> "Deux ou trois miracles, ou du moins j'appelle ainsi des coïncidences qui m'ont frappé, nous ont mis en rapport. Un amour nacquit de cette rencontre et désignée comme tu l'es pour le Vice majeur (car il fut celui d'Eve qui écouta le serpent sifflant comme un fouet), tu te trouvas fatalement en ma possession, puisque je possède le pouvoir magique de châtier et de dominer"

Más tarde, en la carta de 5 de abril, en viaje hacia el frente, en el poema *Train militaire*, vuelve a hacer alusión a lo que llama "son vice original", que, en este caso, no es otro que el "Vice majeur" al que ya se ha referido en la otra carta, es decir, el vicio que le atribuye de disfrutar con los azotes:

> "Ma vie est démodée ainsi que les journaux
> D'hier et nous aimons, ô femmes, vos images.
> Sommes dans nos wagons comme oiseaux en cages.
> Te souvient-il encore du brouillard de Sospel?
> Une fillette avait ton vice originel...
> Et notre nuit de Vence avant d'aller à Grasse?...

Y después, en la despedida de la carta que acompaña al poema tampoco puede olvidar los azotes:

> "J'y mettrai cette lettre à la poste. J'espère que tu pourras la lire. Je te prends toute, que tu veuilles ou non, en ce moment ai le droit de te prendre. Je te prends profondément de toutes mes forces et prends dans ma bouche ta langue dure et exquise. **Je claque tes belles fesses.**"

Ese 5 de abril, mientras se dirige al frente, siente desesperadamente la necesidad de Lou. Cuando se siente perdido, asustado, cuando la violencia de la guerra se hace notar de manera más acuciante, el poeta se vuelve siempre a una mujer, y se aferra a la sexualidad, como una

escapada desde la muerte hacia la vida. Por eso ese mismo día escribe cuatro cartas y varios poemas a Lou, aunque la relación ya no sea la misma que antes. Y tanto en los poemas como en las cartas, ya lo hemos visto en los párrafos anteriores, vuelve a hablar de la flagelación; en el poema *Il y a* de la misma fecha habla otra vez, incluso, del "fouet de conducteur":

> "Il y a une petite fille à Menton qui fouette ses camarades
> Il y a mon fouet de conducteur dans mon sac à avoine..."

Sólo tres días más tarde, el 8 de abril, apenas llegado al frente y lleno de angustia vuelve a refugiarse en el erotismo. Ahora ve de cerca la guerra ("Les obus gémissent d'une façon déchirante"). Ha pedido ir al frente a causa del rechazo de Lou pero le da miedo estar allí. Entonces quiere escapar de los terrores y de la angustia a través de la sexualidad ("Ici mon ptit Lou, on vit sous terre...tout ça manque évidemment de femmes et Toutou est un type rudement heureux de t'avoir eue là-bas"); quiere esconderse en el recuerdo más virulento de las noches con Lou, porque aunque esté en la "armée" se siente desarmado por la soledad y por la vieja sensación de desamparo. Por eso aquel 8 de abril quiere olvidar que Lou ya no es suya y le dirige dos cartas y un poema exaltado y excitado en el tono de los que escribía durante la primera época de su relación, aunque, como la hace culpable de sus angustias, lleno también de provocación. Entonces va muy lejos y la carta contiene todos los fantasmas, toda la rabia y todos los reproches; el reproche por la excesiva masturbación de Lou ("le seul livre qui se trouve ici est un petit dictionnaire médical dans lequel je trouve ce qui t'intéressera: "Hypertrophie des petites lèvres sous l'influence d'attouchements répétés...") y el fantasma de Lou como mujer fatal, diabólica, asesina, violadora de cadáveres, como ya hemos visto. Para después, una vez perdida la razón, volver al recuerdo de los momentos de mayor excitación, los momentos en los que la imaginaba "petit garçon", cuando lleno de los delirantes y antiguos fantasmas, la azotaba:

> "Mais quels beaux souvenirs j'ai de toi à Grasse, quand je te tenais sur le canapé, comme un petit garçon que l'on va fouetter, t'avais peur, je t'ai forcée à tenir les fesses hautes, tes grosses fesses merveilleuses, hautes sous la lumière et la schlague commença, tu te tordais, ouvrant et refermant ton petit derrière"

Y después vendrán, confusos, desconcertados, otros recuerdos de dominación, para terminar con un poema, en el que en una letanía de amor y de adoración, describe una por una, de la manera más sensual, más excitada, todas las partes del cuerpo de Lou.

El 22 de abril, mientras vive otro momento de miedo y de espera ("On attend dans la nuit noire, tout éteint") vuelven los fantasmas de erotismo y de sexualidad. Escribe entonces un largo poema, *Scène nocturne du 22 de avril 1915*, en el que aparecen de nuevo las primeras impresiones de dolor y de sexualidad que marcaron su infancia, y, por supuesto, los azotes:

"Je voudrais te fesser pour que tu m'aimes
Je voudrais te faire mal pour que tu m'aimes
.....
Nous nous aimons sauvagement dans la nuit noire
Victimes de l'ascèse et produits du désespoir...."

El 28 de abril, cuando la guerra arrecia, vuelve bajo la forma de una poema a enumerar y a recorrer con sus cinco sentidos el cuerpo de Lou. Canta a todo lo que ella o cada parte de su cuerpo le evoca y recuerda lo que fueron sus momentos de pasión. Y entonces, en cuanto la rueda erótica se pone en marcha, no se parará hasta llegar a la "croupe" y de ahí a la flagelación:

"Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste
Ta démarche rythmée comme un acte d'amour
Et qui à l'hôpital auxiliaire où à Nice
Tu soignais les blessés
T'avais fait surnommer assez justement la chaloupeuse
Je vois tes sauts de carpe aussi la croupe en l'air
Quand sous la schlague tu dansais une sorte de kolo
Cette danse nationale de la Serbie
.....
Ô ma chérie
Si tu parles gentiment
C'est le concert des anges
Et si tu parles tristement, c'est une satane
triste
Qui se plaint
D'aimer en vain un jeune saint si joli
Devant son nimbe vermeil
Et qui baisse doucement les yeux
Les mains jointes
Et qui tient comme une **verge cruelle**

La palme du martyre." (Subrayado por mí).

El 2 de junio, como ya hemos visto cuando estudiábamos sus fantasías de dominación, Lou le da otra vez la ocasión para volver a la locura de los fantasmas, siempre los mismos, que permanecían en su inconsciente, a la espera, pero dispuestos a aparecer de nuevo. Entonces todo se desata y bruscamente vuelven las mismas fantasías que aparecían en la primera época de la correspondencia. La carta de Lou con su "long baiser vicieux", provoca en el poeta una agitación terrible, despierta sus primitivos y perversos instintos y vuelve a resucitar el delirio de los momentos de su infancia cuando el dolor de la flagelación, al tiempo que lloraba y que gritaba, le excitaba enormemente:

> "Mon petit Lou très adoré, le long baiser vicieux que tu m'as envoyé m'a mis dans un état épouvantablement exquis...Je me suis revu le maître de Lou, je la dominais entièrement; Lou était malade d'excitation...**Je te fouettais fort, très fort, t'obligeant à tenir tes grosses fesses bien en l'air, bien écartées,** épanouissant comme une fleur brune la grasse et humide fleur qu'elles abritent...**pendant que je tapais si fort, *impitoyablement*, n'écoutant ni tes pleurs, ni tes cris, ton gros derrière se dandinant** d'un air stupide passait par toutes les teintes de l'arc-en-ciel et finissait par s'emperler de sang par endroits...puis ensuite, je te forçais à cette possession qui te fait si mal et si peur" (Subrayado por mí).

Y tras este estallido de pasión, de locura y de excitación, escribe unos versos de gran belleza, a los que ya he hecho alusión: *Lou ma rose*. En ellos, compara a Lou con una rosa y hace un resumen, en un sueño despierto, de lo que Lou significa para él, la belleza de la rosa y el dolor de sus espinas. Lou es, en definitiva, lo que "la mujer" representa para él: adoración, sufrimiento y excitación. Pero, cuando Apollinaire desciende profundamente hasta el final de sus sueños eróticos, la flagelación está siempre presente:

> "Lou, tu es ma rose
> Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose
> Tes seins tes seins chéris ne sont-ce pas de roses
> Et les roses ne sont-ce pas de jolis ptit Lous
> Que l'on fouette comme la brise
> Fustige les fesses de roses dans le jardin
> Abandonné...."

En septiembre, como ya he comentado, la correspondencia empieza a tocar a su fin. Lou no se ocupa apenas de él y Apollinaire, que está cada vez más concentrado en las cartas de Madeleine,

con la que ya se ha comprometido, toma respecto a Lou cierta distancia. Ya no hay cartas de pasión ni de delirio, ni expresiones emocionadas que surgen del inconsciente, pero sin duda la atracción y el interés por Lou permanecen todavía vivos. Cualquier chispa reaviva el recuerdo de los azotes que llenaron de pasión sus relaciones; basta una carta o algunas fotos para hacer surgir de nuevo algo de la antigua excitación que, con frecuencia, toma un tono jocoso, poco serio. Así ocurre con la carta de 22 de septiembre que ya hemos visto, en la que dice:

> "Pourquoi on ne donne pas la fessée au ptit Lou? C'est bien simple parce que pour cette affaire-là la T.S.F. ne fonctionne pas encore. Sans quoi, il y a longtemps que le ptit Lou l'aurait et de quelle façon."

A partir del 28 de septiembre escribe ya muy pocas cartas. Pero en la de esta fecha la flagelación está aún presente, aunque sea por última vez. La espera de algún cambio y la posibilidad de que le desplacen cerca de donde Lou se encuentra le excita extraordinariamente. Se ha comprometido con Madeleine y ella es ahora el objeto de su sexualidad, pero Lou sigue siendo mucho más excitante, sobre todo porque con ella puede dar rienda suelta al fantasma de la flagelación:

> "Maintenant on attend les avant-trains pour avancer ou pour aller de votre côté, les deux bruits courent mais je ne sais pas ce qu'ils valent. En tout cas je suis casqué, éperonné, et j'attends. Ma pièce est prête. Si je vais de ton côté tu peux t'apprêter à la correction que tu mérites et qui sera sévère. En tout cas tu l'auras à la première occasion et fadée, je ne te dis que ça."

El recuerdo de Lou y de las fantasías que vivieron juntos, las más excitantes para el poeta, siguen presentes en su imaginación y aún mantiene la esperanza de que de alguna manera su relación pueda reavivarse; por el momento se contenta con pedirle alguna carta picante que pueda excitarle, porque Lou es amor pero, sobre todo, es excitación:

> "J'attends donc tout de même la longue lettre amusante et détaillée que tu me promets. En effet tu as vraiment du culot. Tu pourrais vraiment me raconter les vertes et pas mûres que tu dis, comme tu ne signes pas ça ne te compromettrait pas"

Con estas fantasías eróticas y en el medio del fragor de la batalla vuelve otra vez al ambiente de violencia, de exaltación, de guerra y de sexualidad que imaginaba en *Les Onze Mille Verges*.

Nada le falta para situarse de nuevo en la fantasía de ese relato, ni siquiera los prisioneros de guerra. La flagelación entonces, el más excitante y poderoso de sus fantasmas, no podía dejar de estar presente:

> "Je suis bien fatigué et la perspective de dormir cette nuit à la belle étoile sous la pluie ne me sourit pas quoique je sois bien portant, joyeux et presque ivre de cette longue bataille de 7 jours déjà.
> J'ai vu avant-hier prisonniers boches à peine sortis de leurs trous. Ai causé avec quelques-uns.
> Mais qu'il me tarde, petit sifflet, de te corriger comme tu mérites sur ton gros cul"

Sin embargo, nunca más tendrá ocasión de azotarla realmente, pero, según vemos en esta carta, las fantasías de flagelación no se habían terminado aún.

Las regresiones infantiles en las cartas a Lou

"Le petit garçon pas sage"

Toda la aventura literaria de Apollinaire consiste en un retorno irracional y compulsivo a sus primeras experiencias, a sus primeros miedos y a sus primeras tensiones, como si volviendo a aquellos momentos pudiera encontrar la razón y la coherencia de su vida. Por eso toda su obra es como un círculo infinito hecho de representaciones dolorosas. Y cuando escribe a Lou, más que en cualquier otro relato, más que en cualquier otra circunstancia, vuelve a vivir con toda precisión y detalle lo que fueron sus traumáticas experiencias infantiles, sobre todo en el momento de la represión de su masturbación y de los azotes que sufrió siendo niño. Y vuelve tan profundamente a aquellos momentos confusos de castigos y amenazas que permanecieron en su inconsciente, que en ocasiones hace incluso desaparecer a Lou como objeto de la carta o como objeto de la represión, y la transforma en él mismo para permitirse vivir de nuevo aquellos excitantes y terribles momentos reprimiéndose y maltratándose otra vez a través de ella.

Esta es la base de la obra creativa de Apollinaire: la repetición incesante y precisa de los momentos angustiosos de su infancia, cuando se generaron sus complejos, sus pulsiones y

su agresividad destructiva. Y Guillaume pone toda su genialidad al servicio de esta representación obsesiva que alcanza una tensión extraordinaria con la representación de las viejas escenas. Y con Lou nada le detiene: en su imaginación, en un torbellino semejante a un túnel del tiempo la hace retroceder a su propia imagen de niño y la trata, sin perder ni una de las viejas palabras, como él fue tratado. La distancia de las cartas y la relación tan "sui generis" que vivió con Lou, que asiste entre sorprendida y lejana a la representación de la parodia, le permiten ese desdoblamiento y la recreación alucinante y precisa que vemos en la correspondencia.

Pero ya lo hemos visto: cuando Apollinaire azota a Lou, aunque sólo sea imaginariamente, en su excitación desciende hasta un lugar profundo fuera de su conciencia donde repite, con otra voz y sin control, lo que fueron las vivencias de su infancia. Y entonces actúa como si se dirigiera a sí mismo y se ensaña con aquel niño al que considera culpable porque no obedecía ciegamente a su madre como ella pretendía, porque se masturbaba y porque, además, en el fondo de una obscura fantasía deseaba a su propia madre.

El niño "tout apeuré", como el pequeño chino violado y decapitado de *Les Onze Mille Verges*, merece un terrible castigo y, de momento, a la espera de las amenazas que el propio poeta le dirige, tiene que ser azotado.

Apollinaire, ya lo hemos visto en diferentes pasajes de *Les Onze Mille Verges*, nos muestra con frecuencia a un niño que temblando espera ser castigado. El poeta no siente nunca piedad por ese niño, no habrá ni fin ni compensación para sus tormentos, e implacablemente le aplicará el castigo, que normalmente es de tipo sexual, aunque a veces termina con otros suplicios y con la muerte. El castigo de ese "petit garçon" le obsesiona, ya que la maldición de su madre fue clara: cualquier posibilidad de perdón para el niño queda excluida. Para siempre será perseguido, como lo fue por ella; no importa que su hermano Albert fuera mediocre y él un genio, el hermano quedará liberado sólo porque era el favorito.

Cuando llega la guerra, el poeta vuelve a revivir los conflictos y la angustia que marcaron su infancia e imagina a Lou como un "petit garçon pas sage" al que hay que castigar por su desobediencia y por sus tendencias libidinosas, la masturbación sobre todo. Y entonces, en una

réplica de su brutal madre, azota otra vez al niño que él era cuando la sexualidad quedó conectada con la fantasía de los azotes y con la excitación intensísima y confusa que sentía cuando ella bajaba "son petit pantalon" para azotarle; y actúa amenazándose con saña, aunque en su excitación superponga las imágenes del niño y de Lou. Muy pronto en la correspondencia comienza esa pirueta imaginativa y Apollinaire vuelve a dar vida, más claramente que en ningún otro de sus relatos, a un ***petit garçon pas sage, mais pas sage du tout,*** al que necesariamente, porque lo merece, tiene que castigar. Volver a aquellos momentos de la infancia tuvo que ser doloroso, pero es la guerra, y el poeta, propiciado por las circunstancias y por la personalidad de Lou, quiere sobre todo alienarse y excitarse y nada puede ser tan excitante como repetir aquellos momentos de tensión extraordinaria que vivió en el dolor. Así, vuelve a la fijación infantil y sus fantasmas sexuales son de nuevo infantiles y pasivos.

Lou con su inmadurez y con su puerilidad aporta al poeta las condiciones necesarias para recrear aquellos momentos en que el deseo quedó vinculado al miedo y al sufrimiento. Y cuando la imagina como un niño, en realidad al que ve es a sí mismo pequeño e indefenso ante su madre. La primera alusión a Lou como un muchacho, muy poco después de iniciar la correspondencia, puesto que aún la trata de usted, es aún vaga. El 20 de octubre escribe de esta manera:

> "Merci de votre gentille lettre signée, je ne sais pas pourquoi de votre patronyme simplement comme si vous étiez le fils aîné de votre famille. Si bien que lisant vos lettres j'ai l'air de lire des lettres de garçons"

Pero poco a poco el niño va tomando forma. El 20 de diciembre de 1914, empieza la carta que le dirige llamándola "mon petit chéri", y sólo unas líneas más adelante la llama "mon petit enfant chéri". Y el 13 de enero de 1915, después de los días de pasión que vivió con ella a finales de año, "le petit garçon pas sage" aparece ya muy claramente:

> "Lou, encore une fois je veux que tu ne fasses menotte trop souvent...Je veux que tu me dises quand tu as fait menotte et que tu résistes un peu. Je serai obligé de te corriger. Tu ne fais aucun effort de ce côté. Tu es merveilleusement jolie; je ne veux pas que tu te fanes en t'épuisant par les plaisirs solitaires. Je veux te revoir épatamment fraîche, sans quoi tu recevras des claques comme un écolier qui s'est branlé au lieu d'apprendre ses leçons. Quand on était au collège on faisait un trou à sa poche droite, on passait la main et on faisait ça pendant toute l'étude, yeux cernés. Mais je ne veux pas qu'une grande fille comme toi qui a un cul superbe et a déjà fait conard son mari, se branle comme **un petit garçon pas sage.** Si tu fais ainsi, c'est le **fouet** que tu auras ma gosse,

> le fouet pour te mater. Tu auras beau faire métalliser ton derrière, je te fesserai jusqu'au sang, de manière que tu ne puises plus t'asseoir. Ton cul payera pour ton petit con, ma chérie..." (Subrayado por mí).

Tal es la primera alusión a ese niño que después aparecerá repetidas veces a lo largo de la correspondencia. Y es evidente que mientras escribe vuelve en su fantasía a su propia infancia. Las represiones estuvieron en la base de su sexualidad, y aunque ahora se dirige a Lou, hace en seguida salir a escena la idea del castigo, del látigo y de la culpabilidad. Pero las imágenes son aún confusas y superpuestas, ya que si habla de "con", el "petit" que lo califica le hace pasar de ella al "petit garçon" que vuelve a aparecer, como en el "play back" de una película, masturbándose en los pupitres del colegio. La imagen de ese niño permanecerá viva para siempre en todos los aspectos de su sexualidad. Por eso, el poeta tendrá siempre tendencia a tratar sus pulsiones sexuales, sobre todo la masturbación, como las hubiera tratado su madre, es decir, reprimiéndolas.

La masturbación, que tiene tanta importancia en la evolución sexual de Guillaume, queda como una fijación infantil en este adulto que no sabe hacerse mayor, que no sabe donde establecer los límites entre las pulsiones del niño y las perversiones del adulto. En todo caso, peca, o le parece que Lou peca, como un niño-adolescente, como un "petit garçon", y así la llama, como en su fantasía aún se llama a sí mismo. Muchas serán las ocasiones en las que en las cartas a Lou hable de masturbación: de la masturbación de Lou, que le atormenta otra vez como un riesgo ("Ce que tu me dis sur ta façon de te faire menotte toute la nuit m'a bouleversé. Navidad 1914), o que le excita, o incluso de la masturbación de sus compañeros de dormitorio en el cuartel, que describe con gran detalle...también en algunos poemas trata de esta cuestión, como es el de caso de *L'Attente*, un poema lleno de imágenes sexuales, en donde los últimos versos dicen:

> "Un servant
> fait comme Diogène faisait et se branle devant l'Armée
> Il y a aussi quelqu'un
> Qui se fait pomper le cyclope avec une pompe à bicyclette" (Poema enviado a Lou el 29 de marzo de 1915)

La masturbación le obsesionaba desde su infancia, desde siempre. Y, por supuesto, ya estaba presente en sus escritos imaginarios. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* describe con todo

detalle, y en primera persona, la satisfacción profunda que la masturbación produce en un joven adolescente:

> "Un jour que j'étais assis dans le vieux fauteuil de cuir de la bibliothèque, je sentis une telle érection que je me déboutonnai et sortis ma pine. A force d'avoir tiré dessus, mon membre décalottait facilement. J'avais d'ailleurs seize ans et je me sentais complètement homme. Ce jour-là, à force de frotter, je sentis une volupté inconnue si profonde, que ma respiration en devint haletante. Je serrai plus fort mon membre à pleine main, je le relâchai, je frottai d'avant en arrière, je décalottai complètement, chatouillai mes couilles et mon trou du cul, puis je regardais mon gland décalotté, il était rouge sombre et luisait comme de la laque.
> Cela me causait un plaisir inexprimable, je finis par découvrir les règles de l'art du branlage et frottai ma pine régulièrement et en mesure, si bien qu'il arriva une chose que je ne connaissais pas encore.
> C'était une sensation de volupté indicible qui me força à étendre mes jambes devant moi et à les pousser contre les pieds de la table, tandis que mon corps, renversé en arrière, se pressait contre le dossier du fauteuil.
> Je sentis que le sang me montait au visage. Ma respiration devint oppressée, je dus fermer les yeux et ouvrir la bouche. Dans l'espace d'une seconde, mille pensées me traversèrent la cervelle." (Obras compl. Vol. III. La Pléiade. Pág. 971)

Y en esos momentos de éxtasis, evidentemente, aparecen las imágenes conectadas con la fantasía esencial que está en la base de la masturbación, el incesto:

> "Ma tante, devant qui je m'étais tenu tout nu, ma sœur...tout cela défila devant mes yeux. Ma main frotta plus rapidement sur la pine, une secousse électrique me traversa le corps.
> Ma tante! Berthe!....Je sentis mon membre se gonfler et, du gland rouge sombre, gicla une matière blanchâtre, d'abord en un grand jet, suivi d'autres moins puissants. J'avais déchargé pour la première fois". (O.c. Pág. 972)

Pero volvamos a las cartas a Lou que es lo que ahora nos interesa: El 27 de enero, vuelve a hablar de ***"ce fameux petit garçon"***, pero esta vez ya no dice que no es "sage", sino que añade algo muy significativo: ***"qu'il faut châtier"***.... Para comprender lo que representa ese "petit garçon" en la imaginación del poeta es necesario situarse, en primer lugar, en la idea central de castigo, porque el niño que no es "sage", sino culpable, lo merece. Es lo que Apollinaire ha asumido desde la infancia, que no es bueno, sino, por lo menos, "déloyal et décevant", como el protagonista de *L'Enchanteur Pourrissant*. A partir de esa idea su existencia se va a construir sobre su culpabilidad. Pero incapaz de comprender todo el alcance de ésta, de una manera vaga e intuitiva, el niño acepta, aunque con terror, el castigo, sobre todo el de la flagelación, sólo

porque al ser culpable el castigo físico debe estar en el orden de las cosas. Pero lo que era inesperado, aunque en otro sentido absolutamente lógico, es que una vez instalado en el látigo le iba a tomar gusto, o dicho más precisamente, una vez lacerado por el látigo, junto al dolor y al terror, iba a aparecer la excitación.

Y en cuanto el poeta vuelve al recuerdo, a la imagen del "petit garçon", aparecen de nuevo, como una conexión necesaria, los azotes y una excitación sexual delirante. Y después las palabras que acompañaron aquellos azotes y la acusación de su desobediencia, que en la correspondencia proyecta sobre Lou:

> "Il me tarde, mon Lou chéri, que je t'aie en liberté pour mieux te mater. Tu es follement indépendante. Il faut que je te fasse plier que tu le veuilles ou non. Je pense parfois comme toi-même que tu es **ce fameux petit garçon qu'il faut châtier** dans cette admirable position où tu lèves ta croupe comme une jument qui pétarade". (Subrayado por mí).

A partir de entonces el "petit garçon" queda instalado en las cartas a Lou como referencia para el poeta a una situación previa de extraordinaria tensión, en la que ocupa un lugar especial la flagelación. Así, el de 2 de febrero cuando la excitación alcanza el paroxismo dice al final de la carta:

> "Mon Lou chéri que j'embrasse de toutes mes forces partout même sur son gros derrière de **petit garçon désobéissant qu'il faut fouetter** pour donner plus de reliefs à ses appâts de jolie fille" (Subrayado por mí).

Por eso trata de recomponer la escena, de revivirla con una interiorización morbosa en donde encuentra tantas sugerencias y tantos recuerdos. Y escribiendo a Lou como si en realidad fuera ella "le petit garcon" vuelve a vivir lo que fueron aquellos momentos de dominación, de disciplina, de tensión y, en definitiva, de locura, pero que le excitan tanto. Por eso, como ya he dicho, uno de sus fantasmas recurrentes es el del preceptor que castiga sin piedad al alumno indisciplinado:

> "T'aime et t'adore. Deux formules qui me résument, mais si tu pas sage tu verras, serai sévère, Lou, comme un précepteur pour son élève indiscipliné" (23 de febrero de 1915)

Y la misma fantasía del alumno, vuelve, igual que en otros muchos escritos, en el poema de 22 de abril:

> "Je voudrais que tu sois un petit garçon pour être ton précepteur"

Lou representa para el poeta la proyección de toda una serie de imágenes vividas y después fantaseadas. Para excitarse, para alienarse, actúa con Lou como su madre actuaba con él en aquellos momentos en que vivían en una relación exasperada de prepotencia, de adoración y de castigo, cuando vivía bajo la amenazante fascinación de la correa que empuñaba su madre, a la que temía y deseaba tanto. Y aquellos momentos de sumisión, de terror, de miedo y de excitación son los que ahora, de manera infantil y sin gran consistencia, pretende pasar a Lou.

El 8 de abril, como ya he dicho al tratar de la flagelación, Apollinaire acaba de llegar al frente y entonces descontrolado, aterrado, escribe sin gran conexión frases desesperadas de sexualidad y de amor a Lou, buscando sobre todo un poco de consuelo y una excitación violenta que le permita hacer frente a la amenaza de la muerte:

> "Je crois bien qu'il faudra en arriver à menotte. Écris-moi des lettres qui au moins autorisent cette suprême ressource, même s'il ne s'agit pas de moi, mais d'autres, mais qu'il s'agisse surtout de toi"

Está tan desorientado que tiene que recurrir a la masturbación, aunque cuando aún estaba en Nîmes escribía:

> "Si ce n'était pas une chose que je ne veux pas faire, je me serais fait menotte en regardant ton portrait" (Carta de 28 de diciembre de 1914)

Al llegar al frente vuelve a revivir los recuerdos de los momentos de excitación que han conocido juntos, y lo primero que viene a su memoria para excitarse, y también para exorcizar el miedo, es volver a representar el terror del "petit garçon" ante los azotes, el suyo propio y el que imagina en Lou, y trata de transferirle a través del recuerdo lo que fue el miedo de su infancia, que vuelve ahora cuando se siente abandonado en medio de la guerra:

> "Mais quels beaux souvenirs j'ai de toi a Grasse, quand tu te tenais sur le canapé, comme **un petit garçon que l'on va fouetter, t'avais peur**...je t'ai forcée à tenir les

> fesses hautes, tes grosses fesses merveilleuses, hautes sous la lumière et la schlague commença, tu te tordais, ouvrant et refermant **ton petit derrière**" (Subrayado por mí).

Pero observemos cómo se superponen de nuevo las imágenes de Lou y de sí mismo niño. Habla de "tes grosses fesses", las de Lou, lo que al parecer era real, ya que describe continuamente su enorme trasero; e incluso en la carta de 2 de febrero, aunque ya ha aparecido él fantasma del niño, habla, como ya hemos visto, de "son gros derrière de petit garçon"; pero de pronto se precisa la imagen, Guillaume desciende a un lugar inconsciente y entonces vuelve el "petit garçon", esta vez tal y como era entonces, cuando se detuvo el recuerdo. Por eso, al terminar la frase se refiere ya claramente a él, y habla de su "petit derrière".

El 21 de abril la desesperación de sentirse solo en el frente le ha hecho escribir ya a Madeleine, pero ha sido únicamente una postal que aún no ha tenido tiempo de respuesta. Está pues solo, ha visto el abismo, y atrapado por el vértigo de la guerra, se agarra una vez más a la sexualidad y a las viejas imágenes que vuelven desordenadas desde su inconsciente. Así, aunque Lou se haya alejado de él, aún le cuenta de la desolación de la guerra, del silencio y de la muerte, como del "village mort" del que habla en la carta. Un joven soldado guapo y rubio, cuyo pié se pudre lentamente, le hace sentir el horror de la guerra y de la destrucción, y de ahí se precipita a la sexualidad que vuelve a conectar, quien sabe por qué razón obscura, con el "petit garçon":

> "La nudité de tranchées a quelque chose de chinois, d'un grand désert asiatique, c'est propre et désolé très silencieusement. Hier, ai eu une impression effroyable. Je passais dans un village mort. Un hussard, blond, jeune, l'air franc et robuste, joli aussi m'aborde: "Brigadier où est le major?"- "Ici, je ne sais pas, je ne connais que le notre à B."- "Je peux aller qu'ici, j'ai le pied droit qui pourrit". Trois heures après je repasse au même village, je revois mon hussard. Il me crie: "Je l'ai trouvé" - "Qu'est-ce qu'il t'a dit?" - "Il m'a dit que mon pied allait pourrir et qu'il n'avait rien pour l'empêcher"- "Mais, enfin, on va te soigner"- "On peut pas, je vais ce soir à la marquise (c'est les tranchées) avec le sac et mon vieux, qu'est-ce que tu veux? c'est comme ça...J'étais glacé de voir ce gosse si gentil et si simple avec son pied qui pourrissait."

Acaso se identifica con este muchacho, tan joven y tan indefenso que sufre. Después imagina, como siempre, algo terrible, por eso añade:

> "Je ne sais d'ailleurs pas ce que ça veut dire, peut-être la vérole!"

Y, desde el fondo del alma, quizá dirigiéndose al niño desgraciado que él fue y que ahora le vuelve a evocar la guerra, exclama un triste "Pauvre gosse!". Demasiadas impresiones angustiosas y siniestras para no emocionarle, para no desear desesperadamente un poco de amor. Por eso continúa:

> "Mon Lou très chéri, je te prends dans mes bras et je t'embrasse longtemps, longtemps"

Y ya sin mediar espacio, para poder escapar de esa atmósfera que le ahoga y en la que se siente morir, se precipita a la sexualidad. Esta es la pulsión esencial de Apollinaire durante la guerra: desear a una mujer hasta la locura para poder alienarse, para no dejarse atrapar por el miedo y por la angustia que le produce el desnudo silencio de las trincheras y el horror de la amenaza constante de la muerte:

> "Ta langue dure comme un poisson de mer parcourt ma bouche et m'affole, tes yeux chavirent comme deux grands Dreadnought touchés par un sous-marin"

y después, una vez embalado, una vez excitado, vendrán necesariamente los azotes y el "petit garçon pas sage" aparecerá de nuevo en escena:

> "Puis, ma chérie, je te courbe et vergette **l'adorable cul de mon petit garçon pas sage...**" (Subrayado por mí).

Pero, dadas las circunstancia, esta vez no se andará con las finuras de un "petit derrière"; la alusión será claramente al "cul"; y también por primera vez, aunque Lou ya no es su amante, se refiere al "petit garçon" con el posesivo "mon", lo que junto a ese "vergette" que usa para azotarle, más el calificativo de "adorable" para su "cul", da a la frase cierto tono de mimo, como el lenguaje que usaría una madre con su bebé. Pero este tipo de lenguaje no es nuevo en Apollinaire cuando se refiere a niños; ya hemos visto cómo en *Les Onze Mille Verges* cuando aparece "un petit garçon de dix ans", dice que el niño "tira une quequette pareille a un petit doigt"; y también habla de la "quequette" del "petit chinois" que será violado y decapitado.

Después la carta continúa con un tono de excitación y volviendo claramente a Lou; entonces, marca bien la diferencia con el niño, que es "mon petit garçon", mientras que a Lou ya no la

llama como a lo largo de toda la carta e incluso al comienzo, "mon Lou", sino que por primera vez desde el 17 de diciembre se dirige a ella como "ma Lou", es decir que se dirige a la mujer adulta, obscena y viciosa que participa en los juegos eróticos del poeta:

> "tu le hausses et l'abaisses, ma Lou exquise en l'écartant comme un bel ange qui respire au paradis"

Hasta el 11 de mayo no vuelve a hablar otra vez del "petit garçon". Ese día, emocionado por unos versos de Sully Prudhomme que Lou le ha mandado y que cree escritos por ella, escribe un largo poema de respuesta, *Rêverie*, y al final termina la carta con una súplica de ternura y de amor en la que vuelve a usar ese "mon" que llena la frase de posesión - o de deseo de pertenencia - y de ternura:

> "Mon petit garçon pas sage chéri, prends-moi dans tes petits bras"

Pero es una súplica que se tiene la tentación de leer en pasiva: él otra vez "petit garçon" con "petits bras" que, ante el terror que le produce la guerra, quiere refugiarse en el regazo de la mujer - o de la madre - que adora.

Como ya he dicho respecto a la flagelación, a la sodomización etc., "le long baiser vicieux" que Lou le envía en la carta de 2 de junio le saca otra vez de sus casillas. Por eso vuelve enloquecido y delirante de deseo a la sexualidad; pero, en primer lugar, a la dominación:

> "Lou était malade de excitation...et elle aimait Gui son dominateur à la folie"

Si cambiamos los nombres y decimos "Gui estaba enfermo de excitación...y amaba a su dominadora con locura" ese era él niño cuando comenzó el conflicto y la pasión con su madre. Y una vez situado en esas confusas imágenes lógicamente tenía que volver el fantasma del "petit garçon" y también los azotes. Y, efectivamente, acto seguido ahí están:

> "Lou n'était qu'un ***petit garçon que je fouettais a plaisir***...pendant que le petit Lou tremblait de désir et d'amour, Lou n'était qu'***un petit garçon pas sage, mais pas sage du tout***...je faisais tomber ***son petit pantalon marin*** pour voir bien tes grosses fesses roses...un de mes bras passait sous ta taille et pressait très fort sur ton petit ventre dur et

> lisse qui jouissait sous cette pression...pendant que de l'autre main je te fouettais fort, très, très fort, t'obligeant à tenir tes grosses fesses roses bien en l'air, bien écartées, épanouissant comme une fleur brune la grasse et humide fleur qu'elles abritent...pendant que je tapais si fort **impitoyablement n'écoutant ni tes pleurs, ni tes cris**..." (Subrayado por mí).

De nuevo, como en la carta de 21 de abril, se superpone el recuerdo inconsciente del "petit garçon pas sage", vestido con "son petit pantalon marin", del que habla, naturalmente, en términos imaginarios y en tercera persona , con la imagen presente de Lou en la que exterioriza la profunda excitación que le evocan aquellos primeros momentos; y entonces vuelve a la realidad marcando la diferencia con la alusión directa a "***tes*** grosses fesses", que indica un deseo concreto que ya no es el de su madre por el "petit garçon"- o viceversa -, sino el suyo durante la guerra por Lou. Después, como siempre ocurre, una vez embalado en el deseo se precipita a una violenta sexualidad y volverán a aparecer todas las fantasías que ya he examinado anteriormente. Pero el fantasma del "petit garçon", que está en la base de su excitación, no ha desaparecido del todo. De nuevo se oyen en la lejanía, entremezclados con la voz de Lou, sus "pleurs" y sus gritos mientras es azotado como entonces "*impitoyablement*".

En la carta de 8 de junio el "petit garçon" ya no tiene nada en común con el tierno infante de "petits bras" que hemos visto anteriormente, sino que le llama, o utiliza su imagen para referirse a Lou, "mon petit cochon chéri". Y termina la carta diciendo "T'embrasse partout, petit salaud adoré"; es decir, esta vez se trata de un niño realmente "pas sage" ya que está lleno de tendencias libidinosas. Pero el poeta matiza su "cochon" y su "salaud" con esos "mon", "petit", "chéri" y "adoré" que llenan de indulgencia y de ternura las frases.

Pero ese "petit cochon", ese "petit salaud", que se anunciaba en la carta que acabamos de ver, toma una forma más precisa en la de 22 de junio cuando Lou está en su casa de París y ha leído *Les Onze Mille Verges*. Entonces, para castigarle por sus malas tendencias, le tiene que azotar. (¿Porque qué otra cosa se puede hacer con un "petit garçon pas sage" que tiene semejantes aficiones?):

> "***Ce petit garçon est à fouetter*** - Pour dire que je suis cent fois...c'est que tu as lu les *onze mille* ..." (Subrayado por mí).

Pero inmediatamente eso le excita terriblemente y ya claramente dirigiéndose a Lou le dice:

> "mais ça c'est rien...Je sais des choses autrement récréatives...tu verras!! (si tu veux)"

Al final de la frase añade ese "si tu veux", porque en su excitación se había olvidado de que la relación con Lou ya había terminado desde hacía algún tiempo y que probablemente no volverá a tener la oportunidad de volver a verla, lo que sucede realmente, ya que sólo la volverá a ver una vez herido, destruido, en una calle de París donde la encuentra por casualidad; pero sus "prácticas" como amantes se han terminado. Así lo prevé de todas formas en la carta de primero de septiembre:

> "Nous ne nous rencontrerons pas sans doute avant la fin de la guerre et qui sait quand! Et qui sait comment!! Qui sait même si on se reverra?"

En septiembre, cuando la correspondencia toca a su fin, se ha comprometido con Madeleine y ya ha aceptado plenamente la relación de Lou con Toutou ("Tâche de devenir un peu plus grasse pour ce grand coquin de Toutou"), expresa la ternura que aún siente por Lou - "petit garçon". Por eso, en una de sus últimas cartas se dirige a ella como "mon petit garçon chéri", una expresión que quizá también utilizaba su madre en los momentos de amor...

Después sólo quedarán los sueños y un poema, más o menos de la misma fecha, *Pressentiment d'Amérique*, que es una especie de "invitation au voyage" y que comienza con un "Mon enfant" que es como normalmente su madre comienza también sus cartas.

Apollinaire, desde el principio, vive su deseo como una quimera, ya que reconoce de antemano la imposibilidad de satisfacerlo. Solo y mal querido, siempre "mal-aimé", mal juzgado por su único juez, se consume de concupiscencia y desea desesperadamente a una mujer que siempre será imposible. Pero le queda el deseo, que será feroz y violento como todo lo inalcanzable, un deseo que se inflamará cada vez más con los fracasos, pero que necesariamente se volverá amargo como un "plaisir âcre". Y después le queda su imaginación, que como un alambique que transforma los restos secos de las uvas en "eau de vie", le da la posibilidad de transformar a

su manera los malos amores, los presentes y los pasados. Pero no siempre los idealiza, sino que a veces se recrea y aumenta incluso los sufrimientos que le produjeron, porque así conoció la excitación; por eso vuelve a "fouetter" sin piedad al "petit garçon", por eso lo humilla, lo somete y lo amenaza hasta llenarle de nuevo de terror. Pero, al final, sueña también con la ternura, con una mujer que lo meza en su regazo y que le vuelva a llamar como quizá otra le llamó alguna vez "mon petit garçon chéri".

El incesto

La represión brutal de la masturbación, la gran satisfacción del niño, dejó marcas indelebles y traumáticas en la personalidad inconsciente de Guillaume. Pero lo que es interesante es que al masturbarse respondía a unas pulsiones sexuales, a una excitación que tenía su origen en la misma persona que la reprimía: en su madre. Porque, aunque fuera un niño, la comunicación intensísima entre los dos se producía a través de un lenguaje agresivo y destructivo, pero profundamente erótico. Nada podía ser más excitante, más tenso para aquel niño que vivir en contacto casi exclusivo, en identificación, con aquella mujer cruel y posesiva: ella le desesperaba, pero al mismo tiempo era una fuente continua y permanente de excitación, que al estar tan unidos, al niño le parecía que venía de sí mismo. Y la masturbación, como una descarga eléctrica llena de deseos desmesurados y de tensiones, tenía que venir después necesariamente.

A partir de aquellos momentos infantiles de excitación, a partir de aquel contacto físico y doloroso con su madre, el incesto se convertirá en otro de sus temas obsesivos, porque también el fantasma del deseo planeaba sobre su cabeza en los momentos en que su madre como una "bête sauvage" se acercaba a él para azotarle, para desearle y para excitarle. Y el niño no se equivocaba, percibía la escena en su justa medida: el incesto estaba en la mente de los dos...aunque él lo vivía en el papel de víctima. Así el poeta creó una fijación sobre aquella mujer, un deseo y, al mismo tiempo una culpabilidad, porque era su madre. Pero desde la infancia, desde aquellos momentos, la excitación se estableció sobre aquel modelo y el incesto será siempre un tema fascinante para él, por la voluptuosidad que representa a causa de la culpabilidad y del temor del castigo... El poeta reprimió esas tendencias sexuales incestuosas,

pero sólo en un nivel consciente, ya que nunca desaparecerán de su inconsciente. Así, en todo momento pueden reaparecer, y eso es lo que sucede de vez en cuando, sobre todo en los momentos conflictivos.

En sus relatos imaginarios, ya lo hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, el poeta alude claramente al incesto imaginando a un niño que es violado por su padre. Evidentemente imagina que la excitación que esta experiencia sexual produce en el padre es intensísima, precisamente porque se trata de su hijo; así descarga con "un râle de volupté" mucho mayor que si hubiera violado a cualquier otro.

Apollinaire desde niño vivió todas sus experiencias y sus deseos normales de satisfacción en un clima de angustia y de represión, por lo que no es extraño que en lo que se refiere al incesto, uno de los grandes interdictos del ser humano, se produjera una confusión con las demás prohibiciones y permaneciera vivo, igual que la masturbación, como una fuente muy intensa de excitación, a causa del interdicto y del peligro que representaba.

Y desde su infancia vincula la excitación y el deseo violento que siente hacia su madre a la prohibición que la relación supone...Por eso, la tentación del incesto será muy grande y para excitarse inventará muchas fantasías que giran en torno a esta cuestión. En *Les Exploits d'un jeune D. Juan* las alusiones al incesto son muy numerosas y van desde las miradas, los tocamientos, los comentarios sexuales de la madre con el niño protagonista, hasta las conversaciones, los baños, las caricias, y la relación sexual completa con su tía, a la que lo mismo que a su hermana, deja embarazada.

> "Ma tante Marguerite avait lavé et essuyé mes parties sexuelles, j'éprouvais une sensation indéterminée, bizarre, mais extrêmement agréable. Je remarquais que ma quequette devenait brusquement dure comme du fer...Instinctivement je me rapprochais de ma tante et j'avançais le ventre autant que je pouvais...
> Ma mère était en jupon et l'avait retroussé jusqu'au-dessus du genou pour se couper plus commodément les ongles. Elle m'avait laissé voir ses jolis pieds, ses beaux mollets et ses genoux blancs et ronds. Ce coup d'œil jeté sur les jambes de ma mère avait fait autant d'effet sur ma virilité que les attouchements de ma tante. Ma mère comprit probablement cela aussitôt, car elle rougit et laissa tomber son jupon" (O. Compl. Vol. III. Pág. 960)

A medida que avanza el relato el poeta se atreve a ir cada vez más lejos y de los baños y de las miradas pasa a cosas más serias:

> "Un jour que ma tante m'avait fortement savonné et rincé, sa main frôla mon petit vit. Elle le retira brusquement comme si elle avait touché un serpent. Je m'en aperçus et lui dis avec un peu de dépit: "Gentille petite tante chérie, pourquoi ne laves-tu plus tout entier ton Roger?"
> Elle rougit beaucoup, et me dit d'une voix mal assurée: "Mais je t'ai lavé tout entier"
> "Allons donc, ma petite tante, lave aussi ma quequette..."
> "C'est assez Roger, *tu n'es plus un petit garçon*"
> "Oh non! ma petite tante, je t'en prie tu dois me baigner...Sois gentille ma tante, baigne toi aussi une fois avec moi"
> "Tante si tu ne veux pas te baigner, je dirai à papa que tu as de nouveau pris ma quequette en bouche"
> Ma tante rougit brusquement. En effet, elle l'avait vraiment fait, mais seulement un moment. C'était un jour que je n'avais pas envie de me baigner...Ma tante m'avait suivi et, comme nous étions seuls, elle m'avait caressé et finalement avait pris mon petit vit en bouche où ses lèvres l'avaient serré un moment.
> **D'autre part dans une circonstance semblable, ma mère avait agi de même et je connais beaucoup d'exemples de ce fait"**(O. Compl. Vol. III. Pág. 962) (Subrayado por mí).

No sabemos si su madre hizo o no semejante cosa, pero lo que es indudable es que Guillaume niño lo deseaba, por eso lo escribió en este relato. De ahí que la fantasía permanezca en la cabeza del niño, que imagine nuevas sensaciones, y que el adulto las recoja y las lleve hasta sus últimas consecuencias, como hizo en *Les Onze Mille Verges*, más tarde.

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, las escenas más crudas corresponden a las que el joven protagonista vive con sus hermanas y con su tía. Berthe, una de sus hermanas en la fantasía, sólo tiene trece años y es virgen. Apollinaire describe con detalle cómo fueron las relaciones sexuales del joven D. Juan con ella:

> "Elle tenait les cuisses serrées, mais mon doigt trouva bientôt son clitoris. Ses cuisses s'ouvrirent sous la pression de ma main. Enfin je pus mettre mon index dans son con humide...Très excité, je me déshabillai, levai ma chemise et me mis sur ma sœur pour pénétrer dans son con avec mon membre toujours plus dur. Berthe protesta à voix basse, se mit à pleurer, poussa un petit cri lorsque je fus entré dans son vagin. Mais la courte douleur sembla bientôt se changer en volupté". (O. Compl. Vol. III. Pág. 984)

Ahí están las obras de Apollinaire para dar fe de que detrás de las fantasías de ese joven D. Juan están las del propio autor. Es él el que nos cuenta cómo sus primeras impresiones sexuales tuvieron mucho que ver con el incesto. Las hermanas, la tía, que Guillaume nunca tuvo... sólo falta, aunque está implícito en los deseos y en los tocamientos, el incesto con la madre.

En este libro el tema del incesto aparece de manera más obsesiva que en ningún otro escrito. Pero, como ocurre en todas sus obras, el poeta lo disfraza, lo cambia, lo altera... hace representar a los personajes diferentes papeles... pero de lo que no hay duda es de que le excita profundamente: "Très excité je me deshabillai" cuenta el joven D. Juan cuando va a tener relaciones con su hermana (a la que en su excitación unas veces llama Bertha y otras Berthe)...o con su otra hermana (que también unas veces será Elise y otras Elisabeth) que "se mit à jouir terriblement"... Con la tía "le plaisir était trop grand"... Demasiadas conquistas familiares para que la sexualidad no tenga para el autor como primitiva referencia su propia familia... que se reducía a su madre. Al final, en su fantasía llega incluso a imaginar que tiene hijos, todos a la vez, con su hermana y con su tía.

Apollinaire con este libro ha pretendido sacar a la luz sus primeros deseos y la excitación que le produce la amenaza del castigo a causa de la prohibición de poseer a la persona amada. El joven D. Juan con sus obsesiones sexuales, con sus fantasías incestuosas, sólo es él mismo.

Cuando aparece Lou, la excitación que le produce, junto a las circunstancias de guerra, le hace volver a las regresiones infantiles. Por alguna razón confusa vuelve a ver en ella a su madre. En la carta de 30 de abril le suplica como un niño: "Ne me gronde pas trop". Y, evidentemente, desde esa posición de niño, vuelve a los fantasmas que sugieren el incesto. Como es su amiga de juegos eróticos prefiere situarla en las fantasías más precisas que hemos visto en *Les Exploits...*, es decir como la hermana incestuosa. Durante la primera fase de la relación no hace alusión a este tema, sino sólo cuando ésta se ha acabado y ya no quedan más que los fantasmas. Entonces se dirige a ella como a una hermana o como a una prima incestuosa, normalmente en poemas, donde la fantasía aunque es intensa parece menos directa:

> "Ô profond, profond ptit Lou, toi la sœur de mon esprit, ô sœur incestueuse"(Carta de 8 de abril de 1915) [1]

[1] De todas formas no es extraño encontrar el incesto como fuente de inspiración y de tensión en muchos poetas.

En *Scène nocturne du 22 de abril 1915*, cuando aparecen de nuevo las mujeres malignas de su adolescencia, Lilith y Proserpine, cuando habla de crueldad y de sangre, de los azotes, de Lou caballo al que cabalga, y del dolor excitante, cuando aparece otra vez "le petit garçon", del que quiere ser preceptor, y la alienación de la "fumerie", el incesto vuelve a hacer su aparición, y esta vez quiere que Lou sea su hermana y su prima:

> "Je voudrais que tu sois ma sœur pour t'aimer incestueusement
> Je voudrais que tu eusses été ma cousine pour qu'on se soit aimés très jeunes"

Y el 15 de mayo, en un largo poema de contenido trágico, *Les Attentives*, cuando todo se desmorona, cuando el poeta está "gelé, morfondu", cuando todo muere, habla del incesto de una manera muy dramática, del incesto como amor enloquecido y supremo, un amor que escribe, como la muerte, con mayúsculas, y que está vinculado a ésta:

> "Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées
> C'est un petit soldat mon frère et mon amant
>
> Et puisqu'il doit mourir je veux me faire belle
> Je veux mes seins nus allumer les flambeaux
> Je veux de mes grands yeux fondre l'étang qui gèle
> Et mes hanches je veux qu'elles soient des tombeaux
> Car puisqu'il doit mourir je veux me faire belle
> Dans l'inceste et la mort ces deux gestes si beaux.
>
> Les vaches du couchant meuglent toutes leurs roses
> L'Aile de l'oiseau bleu m'évente doucement
> C'est l'heure de l'Amour aux ardentes névroses
> C'est l'heure de la Mort et du dernier serment
> Celui qui doit mourir comme meurent les roses
> C'est un petit soldat mon frère et mon amant"

Un mes más tarde, el 11 de junio, cuando Lou ya no se interesa por él, el poeta continúa suplicándole que le escriba, "pour me remonter et me redonner confiance"; entonces le manda un poema muy sexual y muy osado, "Le servant de Dakar", al que ya he hecho alusión. Está centrado en el marco de una guerra africana y será publicado más tarde en "Calligrammes"; en él, junto a las fantasías anales, al fantasma de la castración y a los amores "atroces", aparece el

tema del incesto, esta vez con las imágenes muy precisas de un padre acariciando los pechos de su hija y de una madre que se recrea mirando "la superbe virilité" del hijo:

"Je revois mon père qui se battit
Contre les Achantis
Au service des Anglais
Je le revois
Caresser les seins nus durs comme des obus
De ma sœur au rire en folie
Et je revois ma mère la sorcière
Qui seule du village
Méprisait le sel
Et pilait le millet dans un mortier
En regardant mon frère
Bercer sa superbe virilité
Comme on berce un petit enfant"

Cuando la guerra arrecia y se siente solo, perdido, helado, desesperado, el poeta recupera de su inconsciente todas las imágenes eróticas que pueden conducirle de la muerte a la vida a través de la sexualidad. Trata de excitarse, trata de alienarse y entonces aparecen las viejas imágenes de su infancia, cuando surgió el deseo: las obsesiones anales, la flagelación...e inevitablemente, uno de los fantasmas más excitantes: el incesto. Y después de haber sido víctima de tantas agresiones, de tantas represiones, la venganza del poeta consiste en provocar al mundo desafiando todos los tabúes y escandalizando a la viciosa Lou. Así aparece como un loco, pero también, y con esto se justifica, como poeta sin límites y sin barreras. Y así, desde esta irrealidad que le confiere la poesía, puede provocar a Lou que le ha abandonado, aunque la causa de su profunda agresividad esté en la que fue su opresora, la causante de todas sus perversiones y de todos sus delirios, pero, al mismo tiempo, la mujer que más le atraía, precisamente por el miedo que esa atracción le producía.

APOLLINAIRE Y LA GUERRA:

Tomo II

MARIA ELENA FERNANDEZ-MIRANDA

Bruselas 1999

IV. EL MASOQUISMO: CAUSAS, FANTASIAS Y LA SUMISION DE APOLLINAIRE A LOU Y A SU AMANTE.

Las fantasías de castigo y la imposibilidad de satisfacción amorosa

En 1980 Santi Urso presenta *Les Onze Mille Verges* en historietas con ilustraciones de Jannuzzi. En su introducción dice:

> "En 1906 Apollinaire écrit ce roman "érotique", omis par toutes les bibliographies critiques. Il en écrit d'autres "sur commande, pour la nourriture" rappellent les anthologies."

Es decir, el mismo tipo de comentarios que ya habíamos visto en diversos autores en la introducción de este estudio. En efecto, la mayoría de los críticos considera que esta obra fue escrita por razones económicas y que no es más que una pirueta humorística con pinceladas truculentas. También Urso comienza diciendo: "Cette œuvre est indubitablement un "divertissement" de G. Apollinaire." Pero en mi opinión nada puede estar más lejos de la realidad, ya que en este libro, como ya he dicho, Apollinaire vuelca sus fantasmas, sus pulsiones profundas, sus complejos de culpabilidad y de castración y sus fantasías sádicas y masoquistas con una fuerza arrolladora, como en un volcán que surge de su inconsciente. Y aunque en ocasiones presente las historias más espeluznantes riéndose de la situación, en el fondo permanecen solapadamente sus venganzas, su dolor y sus terrores infantiles.

En este libro, el personaje principal, Mony, con el que aparentemente Apollinaire se identifica, actúa al principio de una manera muy sádica, azotando, violando y matando a hombres débiles, a mujeres y a niños y desafiando todos los principios morales e interdictos, como ya hemos visto a lo largo de este estudio; pero después el autor considera que tiene que castigarle, y así lo hace de manera cruel y sin piedad, haciéndole morir precisamente de la manera que más le ha excitado sexualmente, con la que más ha

pecado, la flagelación, muerte que ya había anunciado al principio del relato, porque sabe de antemano que los dos, él y su personaje, son culpables.

Así, al final del libro, cuando Mony acaba de reventar el vientre de la polaca, los japoneses vencen a los rusos y Mony es conducido ante un consejo de guerra que le condena a muerte por flagelación. Sus jueces japoneses son muy severos y nada les puede inducir a la piedad:

> "Rien ne put fléchir les juges japonais...La sentence était brève: le condamné devait recevoir un coup de verge de chaque homme composant l'armée japonaise campée dans cet endroit. Cette armée comportait onze mille unités".

Mony se siente merecedor de semejante castigo y, como en una sentencia, pasa en revista su vida para ser consciente de sus culpas :

> "Tandis que l'héraut lisait, le prince se remémora sa vie agitée. Les femmes de Bucarest, le vice-consul de Serbie, Paris, l'assassinat en sleeping-car, la petite Japonaise de Port-Arthur, tout cela venait danser dans sa mémoire...Un fait se précisa. Il se rappela le boulevard Malesherbes; Culculine en robe printanière trottinait vers la Madeleine et lui, Mony, lui disait:
> "Si je ne fais pas vingt fois l'amour de suite, que les onze mille vierges ou onze mille verges me châtient"
> Il n'avait pas baisé vingt fois de suite, et le jour était arrivé où onze mille verges allaient le châtier".

El miedo a la muerte no impide que antes de la flagelación final vuelva a matar a una niña de doce años, pero de este modo encontrará una nueva razón para merecer el castigo. Esta es una idea esencial en la percepción que Apollinaire tiene de sí mismo, peca, no respeta ningún código moral, ***pero es consciente de que es culpable, profundamente culpable***, por eso se castiga para redimirse (*como había que castigar al "petit garçon pas sage"*), pero, sobre todo, para redimir una antigua y confusa falta de tipo sexual que le atormenta. Pero ya volveré a esta idea un poco más adelante cuando estudie con más detalle sus sentimientos de culpabilidad y su miedo a la castración.

Así Mony, como ya hemos visto al estudiar la flagelación, tendrá que redimir su culpa hasta la muerte:

> "On le mit alors sur une civière et la lugubre promenade, scandée par les coups secs des baguettes qui tapaient sur une chair enflée et saignante, continua...au deux millième coup, Mony rendit l'âme".

Y entonces Apollinaire, con un estilo muy característico tras un acto sangriento o tras una ejecución, como ocurrió con el escalofriante asesinato en el "sleeping-car", o con el empalamiento de Egon, siente la necesidad de expresar algo poético y espiritual:

> "Le soleil était radieux. Les chants des oiseaux mandchous rendaient plus gaie la matinée pimpante."

Pero aún tiene que deleitarse en describirnos hasta que punto ha destruido a Mony:

> "La sentence s'exécuta et les derniers soldats frappèrent leur coup de baguette sur une loque informe, sorte de chair à saucisse où l'on ne distinguait plus rien, sauf le visage qui avait été soigneusement respecté et où les yeux vitreux grands ouverts semblaient contempler la majesté dans l'au-delà". (Pág. 953)

Por fin Mony ha pagado su culpa con la muerte, por lo que, como ya he dicho, queda limpio y puro, y antes de morir puede "contempler la majesté dans l'au-delà".

En la vida real Apollinaire actuará consigo mismo como ha hecho con Mony: descarga su violencia, física o moral, sobre muchas mujeres, todas las que se lo toleran, y especialmente sobre su novia durante la guerra, Madeleine, como ya veremos más adelante. Gracias a esta actitud puede vivir la guerra, igual que Mony, con arrogancia y con extraordinaria salud, y puede presumir ante la galería de que no tiene ningún miedo, sino al contrario, que disfruta con la guerra. Pero tras visitar a su novia en Orán, abusar sin duda de ella, y darse cuenta de que no quiere casarse sino que solo desea escapar lentamente de la relación, se acaba su entusiasmo, se acaba el deseo y la exaltación y además se siente culpable y entonces, con la misma severidad que los jueces japoneses castigan a Mony, comienza inconscientemente a castigarse entrando en un declive que al principio será de gripes, toses y bronquitis, pero que fatalmente le predispondrá a ser herido. A partir de ese momento comenzará un periodo de abandono moral y de destrucción que acabará con su muerte. Se casará con otra mujer, Jacqueline Kolb, a la que Paul Léautaud, en su *Journal* publicado en 1943, recogiendo los testimonios de André Billy y de Adéma, describe como una mujer "à caractère un peu paysan, têtue, se dérobant toujours, ne disant jamais non mais non plus jamais oui, elle fume le cigare et la

pipe [1]; elle sera extrêmement jalouse de l'aventure brûlante et fugace de Guillaume avec Lou...", una mujer, "de visage épais et gros nez", como la describe Geneviève Dormann, que, a imagen de la madre del poeta, es posesiva y dura hasta el punto de no llamar a ésta para que se despida de su hijo antes de morir:

> "Le 9 novembre 1918 Jacqueline ne préviendra la mère de Guillaume, par télégramme, que lorsque son fils sera mort. Et il y aura une scène gratinée, entre les deux femmes, boulevard Saint-Germain, quand Angélica arrivera, mais trop tard" (*La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Albin Michel, 1994, pág. 197)

pero para la que Guillaume, por primera vez en la relación con una mujer, nunca tendrá una frase violenta en su correspondencia (puesto que aparentemente la reserva toda para él) y para la que trabaja, a pesar de su escasa salud, hasta agotarse:

> "Je ne suis pas encore bien remis de ma congestion pulmonaire. J'ai en outre, une sorte de maladie de peau, causée par une intoxication alimentaire que l'on me soigne en ce moment. Vous voyez que je n'ai que peu de temps à moi. Joignez à cela que je me lève à 5 heures du matin pour aller au journal L'Information, traduire les journaux anglais, vous aurez une idée des occupations qui peuvent remplir ma journée" (Lettre à sa marraine Jeanne Yves-le-Blanc de 10 de mayo de 1918)

Hasta que pocos meses después de la boda, sin haber proyectado su agresividad más que contra sí mismo, muere, aunque sólo tiene 38 años.

Pero Apollinaire no habla únicamente en *Les Onze Mille Verges* de castigo personal o de sufrimientos intensísimos, incluso hasta la muerte. Ya hemos visto las humillaciones y penas que sufre su otro "alter ego" Merlin en *L'Enchanteur Pourrissant*, las quejas y gemidos del poeta en *Alcools*, a causa de los desengaños amorosos, la historia de Benedetto Orfei en *L'Hérésiarque et Cie*, que murió de los sufrimientos que se causó a sí mismo... pero lo que es más interesante es que en *Les Onze Mille Verges*, cuando el relato va ganando intensidad, cuando al fin aparece la polaca con toda la carga de emoción personal que Apollinaire vuelca en esta historia, de pronto uno de los heridos, entre los muchos a los que la polaca puede destrozar, cuenta su historia, que después de las hazañas de sadismo truculento que hemos leído anteriormente nos parece fuera de contexto. Pero no lo está en absoluto. Muy al contrario, la historia de Katache es la

---

[1] No es el látigo en la mano como su madre...pero, ¿no hay mucho de fálico y de masculino en los modales de esta mujer?

compensación masoquista de toda la serie de transgresiones, de locuras y de pecados que Guillaume ha hecho cometer a Mony. Después tiene que hacer sufrir terriblemente a un hombre a manos de una mujer y tiene que mostrar, antes de condenar y matar a Mony, su faceta masoquista en pleno apogeo, situándola en medio de la historia de la polaca y poco antes del fin trágico de Mony:

> "Parmi les blessés se trouvait un capitaine originaire d'Archangel. Sa blessure n'était pas d'une gravité extrême et Mony causait avec lui, assis au chevet de son lit.
> Un jour le blessé, qui se nommait Katache, tendit à Mony une lettre en le priant de la lire. Il était dit dans la lettre que la femme de Katache le trompait avec un marchand de fourrures.
> "je l'adore, dit le capitaine, j'aime cette femme plus que moi-même et ***je souffre terriblement de la savoir à un autre, mais je suis heureux, affreusement heureux***"
> - Comment conciliez-vous ces deux sentiments? demanda Mony, ils sont contradictoires.
> - Ils se confondent chez moi, dit Katache, et ***je ne conçois pas la volupté sans la douleur.***
> - Vous êtes donc masochiste? questionna Mony vivement intéressé.
> - Si vous voulez! acquiesça l'officier, le masochisme est d'ailleurs conforme aux préceptes de la religion chrétienne" (Subrayado por mí)

A juzgar por lo que acabamos de leer, da la impresión de que Apollinaire se interesó por el problema del masoquismo, puesto que en este pasaje describe y califica claramente la situación.

La literatura tiene muchos ejemplos de historias de este tipo; ya hemos visto que la obra maestra de la literatura masoquista está representada por el libro de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure*, que cuenta la historia de un hombre que para conseguir el amor de su amada, una mujer bella, autoritaria, cruel y provista de un látigo, se somete voluntariamente a ella durante un periodo de tiempo determinado. La servirá durante todo ese tiempo como doméstico o esclavo y ella podrá exigir todo de él, mientras que él nada de ella, salvo ser castigado. Más tarde Sacher-Masoch intentó trasponer sus fantasmas a la vida real, consiguiendo que su mujer tuviera un amante y que los dos lo humillaran, lo castigaran y lo insultaran.

Apollinaire también ha contribuido a la literatura masoquista con muchísimos relatos, pero, sin duda, los dos más geniales y más característicos son los que presentan a Merlin y a este personaje, Katache, al que imagina sometido, golpeado e insultado por una mujer

del mismo tipo que el de *La Vénus à la fourrure*, es decir autoritaria, altiva y cruel y que, además como vemos, "le trompait avec un marchand de fourrures"... entre otros. Una mujer que, como ya he dicho, le recuerda en muchos aspectos a su madre, porque, en definitiva, ***para el masoquista lo que es esencial es repetir lo vivido, la situación traumática infantil.*** Por otra parte, es curioso ver como introduce la historia de Katache en medio del relato de la polaca, probablemente porque al fantasear con una mujer que concibe a imagen de su madre, la conexión con la humillación y el sufrimiento de un hombre a manos de una mujer tiene que venir después casi necesariamente. Pero veamos cómo nos describe la historia de este hombre:

> "Je suis né à Archangel, et dès mon jeune âge, **je ressentais une joie amère chaque fois que l'on me corrigeait.** Tous les malheurs qui fondirent sur notre famille développèrent cette faculté de jouir de l'infortune et l'aiguisèrent.
> Cela venait de trop de tendresse assurément. On assassina mon père, et je me souviens qu'ayant alors quinze ans, j'éprouvai à cause de ce trépas ma première jouissance. **Le saisissement et l'effroi me firent éjaculer...**
> On me poussa dans l'armée et je pus grâce à mes influences, rester dans le Nord. Je fréquentais la famille d'un pasteur protestant établi à Archangel, il était anglais et avait une fille si merveilleuse que mes descriptions ne vous la montreraient pas à moitié aussi belle qu'elle l'était en réalité. Un jour que nous dansions pendant une sauterie de famille, après la valse, Florence plaça, comme par hasard, sa main entre mes cuisses en me demandant:
> -"Bandez-vous?"
> Elle s'aperçut que j'étais dans un état d'érection terrible; mais elle sourit en me disant:
> -"Et moi aussi je suis toute mouillée, mais ce n'est pas en votre honneur. J'ai joui pour Dyre."
> Et elle alla câlinement vers Dyre Kissird qui étais un commis voyageur norvégien. Ils plaisantèrent un instant, puis la musique ayant attaqué une danse, ils partirent enlacés et se regardant amoureusement. Je souffrais le martyre. La jalousie me mordait le cœur. Et si Florence était désirable, **je la désirai bien plus du jour où je sus qu'elle ne m'aimait pas.** Je déchargeais en la voyant danser avec mon rival. Je me les figurait au bras l'un de l'autre et je dus me détourner pour qu'on ne vît point mes larmes...
> La vie de garnison dans le nord de la Russie est, en temps de paix, pleine de loisirs. La chasse et les devoirs mondains s'y partageaient ma vie du militaire. La chasse n'avait que peu d'attraits pour moi et mes occupations mondaines étaient résumées par ces quelques mots: **obtenir Florence que j'aime et qui ne m'aime pas.**
> Mais j'étais riche et mes démarches n'étaient pas indifférentes au père de Florence, que j'épousai finalement.
> Nous partîmes pour la France et en route ***elle ne me permit jamais même de l'embrasser.*** Nous arrivâmes en Nice en février pendant le carnaval.
> Nous louâmes une villa et un jour de bataille de fleurs, Florence m'avisa qu'elle avait décidée de perdre sa virginité le soir même. Je crus que mon amour allait être récompensé. Hélas! mon calvaire voluptueux commençait.
> Florence ajouta que ce n'était pas moi qu'elle avait élu pour remplir cette fonction.

"Vous êtes trop ridicule, dit-elle, et vous ne sauriez pas. Je veux un Français, les Français sont galants et s'y connaissent en amour. Je choisirai moi-même mon élargisseur pendant la fête."
Habitué à l'obéissance, je courbai la tête...
Le lendemain soir, je suppliai ma femme de me laisser remplir mes droits d'époux.
"Je t'adore, disai-je, personne ne t'aime comme moi, **je suis ton esclave. Fais de moi ce que tu veux"** (*Les Onze Mille Verges* Pág. 947) (Subrayado por mí).

Es muy interesante ver de qué manera Apollinaire vuelve otra vez a los fantasmas que le persiguen desde su adolescencia, desde *L'Enchanteur Pourrissant*, en donde el protagonista de la historia, Merlin, duerme con una mujer a la que tampoco puede tocar y que, como ya hemos visto, se ríe de él y le atormenta hasta enterrarle vivo. ***Se diría que se recrea en la imposibilidad de acceso a la satisfacción amorosa y sexual.*** Es como si ya adulto reprimiera en sus fantasías la posibilidad de satisfacción de sus necesidades libidinosas, en una repetición interminable de la represión que sufrió durante su infancia. Las fantasías de este tipo son muy numerosas en su obra. Las vemos en *La Maison des morts*, de *Alcools*, en donde imagina historias de amores imposibles entre un estudiante y una joven muerta o entre un muerto y una mujer casada:

"Je vous aime
Disait-il
Comme le pigeon aime la colombe
Comme l'insecte nocturne
Aime la lumière

Trop tard
Répondait la vivante
Repoussez repoussez cette amour défendu
Je suis mariée
Voyez l'anneau qui brille
Mes mains tremblent
Je pleure et je voudrais mourir"

Pero, por alguna conexión profunda entre los amores prohibidos y sus fantasmas de incesto el poeta se siente más puro impidiéndose el acceso a la satisfacción amorosa y sexual, aunque sea de manera imaginaria, y se siente más confortable instalado en los viejos recuerdos, por eso termina este poema diciendo:

"Car y a-t-il rien qui vous élève
Comme d'avoir aimé un mort ou une morte
On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire

A se confondre avec le souvenir
On est fortifié pour la vie
Et l'on a plus besoin de personne"

Pero esta fantasía de imposibilidad de satisfacción física con una mujer con la que se duerme o a la que se adora, volverá más veces a lo largo de su obra. La vemos en la alusión que hace, tanto en las cartas a Lou como a Madeleine, a los amores de "ce malheureux Ixion qui fit dodo avec un fantôme de nuées fait à la semblance de Junon". Y también en *Couleur du temps*, en donde imagina el amor del protagonista, Nyctor, por una mujer inaccesible encerrada en un trozo de hielo; en una fantasía muy similar a la de Sacher-Masoch en *La Vénus à la fourrure*, en donde el protagonista se confiesa enamorado de una estatua del jardín.

En la historia de Katache Apollinaire relata a continuación del fragmento que hemos visto las escenas en que Florence y sus amantes humillan, hieren, insultan y, por supuesto, flagelan a este pobre hombre, que no ve límites a su infortunio. Pero reservaré el estudio de estas escenas para más adelante, en el momento de analizar las reacciones de Guillaume con el amante de Lou.

Pero tampoco esta será la única vez que Apollinaire se recrea en situaciones semejantes. La fantasía de la mujer cruel que tiene un amante, ataca con furia o hiere al hombre que la ama permanece viva en su cabeza durante toda su vida. En *Le poète assassiné* vuelven a aparecer estas obsesiones que están muy arraigadas en su inconsciente; por eso representa con frecuencia las mismas situaciones, conservando incluso decorados similares. Así sitúa el comienzo de *Le poète assassiné* en una atmósfera semejante a la de *L'Enchanteur Pourrissant*, especialmente en lo que se refiere al nacimiento del protagonista, Croniamantal, que está lleno de misterio y de connotaciones de muerte desde su concepción. También hace desaparecer en seguida a su padre, por lo que Croniamantal será como él un poeta huérfano. Pero lo que realmente nos interesa ahora es la relación de este personaje, con el que Apollinaire también se identifica, con su amada, Tristouse Ballerinette. En seguida nos prepara para una historia de amor desgraciada diciendo:

> "Quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour. Cela arrive surtout parmi les poètes et les savants" (O. compl. La Pléiade, Pág. 249)

Y después nos presenta a Tristouse, a la que confiere la apariencia física de Marie Laurencin:

> "Dans la clairière parut une jeune fille, svelte et brune. Son visage était sombre et s'étoilait d'yeux remueurs comme des oiseaux au plumage brillant. Les cheveux épars, mais courts, lui faisaient le cou nu, ils étaient touffus et noirs comme une forêt nocturne et à la corde à jouer qu'elle tenait, Croniamental reconnut Tristouse Ballerinette" (O.c. Pág. 268)

una mujer que está predestinada a hacer sufrir al héroe de la historia:

> "Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir" (O.c. Pág. 256)

que, como Katache a Florence, la amará más según siente que se aleja de él:

> "Elle l'allait voir de moins en moins et il se désespérait de plus en plus, mais de plus en plus il s'attachait à Tristouse"

A partir de entonces, la historia del relato es la historia de la persecución de la amada que viaja por toda Europa con su amante Paponat. Al final, procedente de Brünn, Croniamantal los encuentra en Marsella, donde tiene lugar un desfile en honor de Horace Tograth, un antipoeta. El ambiente de la historia de Katache se repite con este cortejo en el sur de Francia, aunque en este caso se trate de Marsella en lugar de Niza; es evidente que Guillaume no ha elegido estos lugares por casualidad, sino porque en el sur de Francia se ha detenido algún recuerdo doloroso con su madre durante su infancia. Y, por supuesto, la amada Tristouse también desprecia al poeta y a la poesía, de la misma manera que su madre la despreciaba:

> "Vous n'êtes pas poète, Paponat, vous avez appris des choses qui valent infiniment mieux que la poésie. N'est-ce pas, Paponat, que vous n'êtes nullement poète?
> En effet ma chère, répondit Paponat, j'ai versifié pour m'amuser, mais je ne suis pas poète, je suis un excellent homme d'affaires et nul ne s'y entend mieux que moi pour gérer une fortune...A-t-on jamais vu ça, poète! c'est bon pour Croniamantal." (O.c. Pág. 295).

Tristouse no sólo desprecia al poeta, sino que lo odia y desea que lo maten. Por eso responde a su amante:

"J'espère bien, dit Tristouse, qu'on va le massacrer à Brünn, où il pensait nous trouver.
Mais justement le voilà, dit doucement Paponat. Il est dans la foule. Il se cache, il ne nous a pas vus.
Je voudrais qu'on le massacrât sans tarder, dit Tristouse avec un soupir. J'ai l'idée que cela ne tardera pas" (Pág. 296)

La profecía de Tristouse no se hará esperar, ya que la multitud se lanza sobre Croniamental y lo asesina, sólo por haber defendido exaltadamente la poesía y haberse opuesto a Tograth el antipoeta:

"A l'eau, le poète!...Au feu, Croniamantal!...Aux chiens, l'amant du laurier"
Un homme qui était au premier rang et avait un gros gourdin en appliqua un coup à Croniamantal, dont la grimace douloureuse fit redoubler les rires de la foule. Une pierre habilement lancée vint frapper le nez du poète, dont le sang jaillit. Une marchande de poisson fendit la foule, puis, se plaçant devant Croniamental, lui dit:
"Hou! le corbeau. Je te reconnais. Peuchaire! tu es un policier qui s'est fait poète; tiens, vache, tiens, conteur de bourdes!"
Et elle lui assena une gifle formidable en lui crachant au visage. L'homme que Tograth avait guéri de la calvitie s'approcha en disant:
"Regarde, mes cheveux, est-ce un faux miracle, ça?"
Et levant sa canne, il la poussa si adroitement qu'elle creva l'œil droit. Croniamantal tomba a la renverse; des femmes se précipitèrent sur lui et le frappèrent. **Tristouse trépignait de joie**, tandis que Paponat essayait de la calmer. **Mais du bout de son parapluie, elle alla crever l'autre œil de Croniamantal, qui la vit en cet instant et s'écria:**
"Je confesse mon amour pour Tristouse Ballerinette, la poésie divine qui console mon âme"
Alors de la foule des hommes crièrent:
"Tais-toi, charogne! attention, les madames."
Les femmes s'écartèrent vite, et un homme qui balançait un grand couteau posé sur sa main ouverte le lança de telle façon qu'il vint se planter dans la bouche ouverte de Croniamantal. D'autres hommes firent de même. Les couteaux se fichèrent dans le ventre, la poitrine, et bientôt il n'y eut plus sur le sol qu'un cadavre hérissé comme une bogue de châtaignes marine." (Subrayado por mí).

Tras la muerte del poeta, un artista, "l'oiseau du Bénin", que es el "alter ego" de Picasso, se pone de acuerdo con Tristouse para hacerle una estatua, lo mismo que Apollinaire decide erigir una en honor de Mony tras su ejecución. Pero en esta ocasión, muy en consonancia con las fantasías subterráneas que vemos en *L'Enchanteur Pourrissant*, la estatua será moldeada en un agujero profundo en la tierra, lo que permitirá al poeta terminar su historia poniendo en boca de Tristouse la siguiente canción:

Toutes ne t'aiment pas tu mens

Palantila mila miman
Quand il fut l'amant de la reine
Il est roi puisqu'elle est reine
C'est vrai c'est vrai je l'aime
Croniamantal au fond du puits
Est-ce lui
Cueillons la marjolaine
La nuit

El estilo, el ambiente, y, sobre todo, el odio que siente la mujer amada hacia su adorador, al que quiere humillar, aniquilar e incluso enterrar, son temas recurrentes en Apollinaire. Son fantasías que le inspiran miedo, pero que al mismo tiempo le atraen poderosamente, hasta el punto de volver repetidamente a ellas en sus escritos.

De todas formas, es evidente que a través de sus personajes Apollinaire expresa lo que sintió durante toda su vida y especialmente durante su infancia: la crueldad, el desprecio y el odio de la mujer a la que tanto amaba, y expresa también el placer morboso que se puede sentir con el sufrimiento ("Je ne conçois pas la volupté sans la douleur"), como ya hemos tenido ocasión de ver en numerosos escritos. Y también, de la misma manera que Sacher-Masoch, a veces se somete y se humilla en la vida real a una mujer, sobre todo a Lou, como veremos a través de las cartas. Aunque también da la impresión de que se comportó de manera masoquista con su esposa, Jacqueline Kolb, con la que es indudable que, en cierto sentido, se situó en una postura de sumisión.

La sumisión a Lou

Pero la historia que conocemos mejor, gracias a la riquísima correspondencia, es la de Lou. Lou era la persona ideal para que el poeta la adorara y para que adoptara con ella una actitud de sumisión, aunque al mismo tiempo la amenazara y volcara en ella todas sus fantasías agresivas, sádicas y de dominación...sobre todo por carta. Pero, a pesar de estas fantasías, las más reales son las de sumisión. Lou, precisamente porque el poeta la veía inaccesible, era la persona ideal para representar con ella todas sus fantasías, que muchas veces serán masoquistas. La conquista de Lou, que no le quiere y que tiene un amante, lo que es importantísimo para poder identificarse con sus personajes masoquistas

como Katache o Croniamantal, es para el poeta una exigencia primordial. Por eso se somete a ella totalmente, se pliega ante sus caprichos y acepta y provoca sus humillaciones, así como las de su amante, especialmente a partir del momento en que ella no acepta ir a verle a Nîmes, es decir cuando está seguro de que no le quiere, como ocurre con Katache y con Croniamantal, que quiere más a Tristouse cuando ella no se interesa por él. Para hacerse querer, y para poder representar sus fantasías profundas, Apollinaire razona como Katache, sirviendo, adorando y aguantando los caprichos de la adorada, que continuamente da la impresión de que lo desprecia. Los pasajes en las cartas a Lou en los que el poeta se humilla a ella hasta convertirse en su esclavo, casi como Katache con Florence, son interminables.

Como ya hemos visto, desde el principio de la correspondencia, desde la segunda carta, escrita el 3 de octubre de 1914, las expresiones de masoquismo son evidentes:

> "Jusqu'ici même quand je croyais aimer je retenais beaucoup de moi-même et même quand j'ai cru souffrir je souhaitais avant tout la prompte fin de ma peine, au lieu qu'aujourd'hui je demande à ce qu'elle dure autant que la vie et c'est en foi de quoi je baise vos mains adorées. Votre serviteur à vie"

Como Katache con Florence quiere ser su servidor. Así lo repite en la carta de 29 de noviembre:

> "Je suis toujours votre tres obéissant serviteur"

Lou, como sabemos, tenía problemas con su madre a causa de la herencia de su padre, por eso no disponía de ningún dinero; así que Apollinaire ahorraba todo lo que podía para ella, sacrificándose incluso en la comida:

> "Je mange maintenant complètement à la chambrée. Après la soupe de 10 heures je mange avec mon pain une tablette du chocolat que tu m'as donné et ça va. Je vais boire un coup de vin et une pomme. Avec cinq ou six sous à déjeuner et le soir 70 centimes pour le café j'en ai assez. Environ un franc un franc cinquante par jour au plus" (Carta de 20 de diciembre de 1914)

Mientras continuamente le mandaba dinero. Así escribe el 18 de enero de 1915:

> "Ci-joint un cheque de 11 francs que tu toucheras et mettras de côté pour toi ou moi selon les besoins"

Quería su aprobación, quería ser un buen muchacho para ella. Pero no conocía otra alternativa más que el sadismo o el masoquismo, por eso se castigaba, renunciaba a los pequeños placeres para darle dinero, se volvía pasivo y sumiso, aunque siempre le quedara algo de rabia que estallará de vez en cuando por algún extraño derrotero. Pero mientras tanto se sacrificaba porque creía que era la única vía para alcanzar su amor. Así escribe el día de Navidad de 1914:

> "M.F. m'a invité à réveillonner dans sa chambrée, il avait apporté des victuailles et une vingtaine de bouteilles de champagne. Mais, j'ai décliné l'invitation. Je ne pourrai la lui rendre et n'ai pas envie d'être son obligé. Je me suis donc couché sagement après l'appel"

Y en la misma carta le promete ocultar sus relaciones de amante, le promete decir todo lo que ella quiera, hacer todo lo que le exija:

> "J'écrirai ce soir a Rouveyre que t'ai rencontrée plusieurs fois, que j'ai essayé de flirter avec toi, mais que ça n'a pas réussi, que nous sommes bons camarades, c'est tout"

Con Lou sera la obediencia, el servilismo total que le hace estar siempre a su disposición:

> "On m'a dit que mon inscription au peloton des É.O.R. retardait de plusieurs mois mon départ au front aussi je te laisse juge s'il faut que j'aille jusqu'au bout ou que je demande à partir après avoir été nommé logis? Je te laisse juge et **t'obéirai** mais songe à mon honneur, Lou chéri" (Carta de 6 de enero de 1915). (Subrayado por mí).

Según hemos visto hasta ahora, en los primeros tiempos alterna el masoquismo con el sadismo, pero cuando Lou se aleja de él, el masoquismo ocupará el lugar esencial. Pero de cualquier modo, incluso en los primeros momentos de la correspondencia, le ofrece sus sacrificios, todos sus sacrificios, aunque sea el de la muerte. Así en el poema enviado el 17 de enero dice:

> "C'est pour notre bonheur que je me prépare à la mort"

Una declaración, que como hemos visto al estudiar sus fantasías de sacrificio, es algo que ya tiene en mente antes de conocerla, y que la volverá a repetir con Madeleine en el momento álgido de su relación. Es decir, que para Guillaume en una relación amorosa la

idea de la redención con el sacrificio, con la muerte, es esencial, incluso más que el goce del amor.

En todo caso, hace por Lou todos los sacrificios posibles, por su felicidad y porque se siente inferior a ella, porque se siente sin valor. Por eso necesita también justificar su profesión de poeta, porque siente que, como todo lo que se refiere a él, igual que le ocurría con su madre y en sus fantasías con Tristouse Ballerinette, Lou la desprecia:

> "Maintenant je te prie de ne plus me chiner sur le métier de poète. Je sais bien que c'est gentiment mais c'est une habitude que tu prendrais facilement. D'abord être poète ne prouve pas qu'on ne puisse faire autre chose. Beaucoup de poètes ont été autre chose et fort bien. D'autre part, le métier de poète n'est pas inutile, ni fou, ni frivole. Les poètes sont les créateurs (poète vient du grec et signifie en effet créateur et *poésie* signifie création) - Rien ne vient donc sur terre, n'apparaît aux yeux des hommes s'il n'a d'abord été imaginé par un poète. L'amour même, c'est la poésie naturelle de la vie, l'instinct naturel qui nous pousse à créer de la vie, à reproduire. **Je te dis cela pour te montrer que je n'exerce pas le métier de poète simplement pour avoir l'air de faire quelque chose et de rien faire en réalité**. Je sais que ceux qui se livrent au travail de la poésie font quelque chose d'essentiel, de primordial, de nécessaire avant toute autre chose, quelque chose enfin de divin. Je ne parle pas bien entendu des simples versificateurs. Je parle de ceux qui, péniblement, amoureusement, peu à peu peuvent exprimer une chose nouvelle et meurent dans l'amour qui les inspirait. Voilà Lou encore une lettre trop longue, si tu la lis bien, sinon je me vengerai en poète, c'est-à-dire divinement et tu sais que la vengeance est le plaisir des dieux..." (18 de enero de 1915) (Subrayado por mí).

Dará a Lou su dinero, su apartamento, su orgullo, la convertirá en la soberana de su vida y de su muerte, hará por ella cualquier cosa, lanzará a sus pies su sangre sólo por una sonrisa, por un lloro, o sólo por aumentar su belleza, como dice en el poema escrito el 30 de enero de 1915, *Si je mourais la-bas...* que ya he comentado al hablar de la guerra.

Lou le vuelve loco por su manera de darse y de alejarse, por el exhibicionismo de sus amantes, porque le desespera, porque le hace sufrir, sufrir como un condenado. Una maldición especial que piensa que se añade a la de toda su vida, la que le hace imposible alcanzar el amor y la felicidad... en vez de darse cuenta de que es él el que organiza la historia de sus amores a imagen de sus fantasías masoquistas. Pero a la vez queda la realidad de que ese sufrimiento le excita hasta exasperarlo, hasta que de la humillación pasa a veces al ataque, a la provocación, para que al menos Lou se de cuenta de que existe, de que su sufrimiento le hace estar vivo. El, pobre desgraciado, hace lo que puede, se arroja a sus pies para conmoverla, se lamenta, se queja, sobre todo se queja y

gime con un gemido largo y lastimero que nadie parece escuchar. Se ve como víctima de un infortunio, de su lamentable destino y de la crueldad de las mujeres. Quiere amar y ser bueno de la manera que aprendió de su madre, por eso se sacrifica, se humilla y hace todos los esfuerzos para conseguir el amor de Lou, pero ella siempre parece interesarse más por otros hombres; en la carta de 10 de febrero de 1915 le reprocha sus múltiples amantes, la provoca rabioso hablando de sus vicios, pero otra vez vuelve a reiterar su total sumisión, incluso para responder a las cartas de M. Laurencin:

> "Je ne suis pas jaloux du tout, mais enfin il ne faut pas que notre amour devienne un lupanar ouvert à tous les passants. Moi, je n'agis pas comme ça. Marie L. m'a écrit ne lui ai pas répondu sans ta permission, t'ai envoyé la carte. Tu n'as pas daigné m'en parler. Elle a récrit hier une longue lettre, vais répondre samedi pour que tu aies le temps de t'y opposer, mais non seulement tu corresponds avec tous les bienheureux, mais encore flirtes avec des inconnus. Pendant ce temps, je mène une vie ascétique, chaste je ne pense qu'à toi, même quand la petite Mireille m'écrit c'est à toi que je rapporte ses gentillesses. Il est vrai que tu es mignonne aussi et m'écris parfois de belles lettres, témoins celle d'hier si bandatoire. Tu parles. Je l'ai lue encore tout à l'heure. Elle témoigne d'un vice insensé. Mais tu as un fameux toupet en disant que j'ai développé ces goûts en toi. Je t'ai prise comme tu étais, ma tendre captive et tu avais tout cela dans le sang".

Todos los sentimientos entremezclados, toda una serie de mensajes que parecen contradictorios. Primero comienza con lo que ya es habitual en él, las quejas, continuas quejas sobre la conducta viciosa de Lou; pero después, como siempre, vendrá el sometimiento, un sometimiento humillante y absoluto... y luego la exhibición de su bondad y de su castidad, de la vida ascética que lleva, comparada, sobre todo, con los vicios de ella. Después termina la carta con un "ma tendre captive", con lo que pretende compensar la sumisión que muestra al principio.

El 27 de febrero, como ya sabemos, su relación como amantes se ha terminado. Empieza una nueva época en la que el enfado del principio deja paso a un masoquismo mucho más intenso. La cosa ha quedado clara: Lou es la amante de Toutou y no acepta ir a ver a Guillaume, pero, aparentemente, eso no es obstáculo para que el 29 de marzo éste escriba más sumiso y adorador que nunca:

> "Quoi que tu fasses je t'aimerai à la folie"

y sigue mandando dinero, se hace cargo de todos sus problemas y promete pagar sus facturas:

> "J'écris alors ce soir pour arranger chose avec le dentiste...feras la grande dame avec toutes voiles dehors. De façon à ce qu'il fasse tout travail et tu ne le payeras pas, je le payerai, moi plus tard" (Carta de 1 de abril de 1915)

Tras el abandono de Lou decide inmediatamente ir al frente para ahogar sus penas, y a partir de entonces, con más convicción que nunca ofrece todos los sufrimientos y sacrificios por su felicidad. Así escribe el 3 de abril de 1915 en su largo viaje hacia el frente:

> "C'est pour que tu sois heureuse ici-bas que j'accepte avec bonheur toutes les souffrances qui commencent"

Una vez en el frente vuelve a privarse de la buena comida y de la bebida, algo esencial para él, para poder mandar dinero a Lou, para mandarle todo, lo máximo posible, aunque sabe que ella lo gasta yendo a ver a su amante, al que a través de ella pide consejo sobre lo que debe hacer para ahorrar más dinero:

> "Demande à Toutou si j'ai le droit sans froisser personne de ne pas manger au mess. Ça revient assez cher et **j'aime mieux t'envoyer tout à toi**...Tu comprends que je me contente du tabac de troupe et que ce n'est pas pour ajouter une goutte du Dubonnet ou un verre de vin mousseux que je voudrais risquer de te priver du peu que je peux te donner. Toutou est militaire plus que moi. Demande-lui conseil pour moi et pour toi ma grande chérie.
> Ma lettre du 17 doit contenir quelque chose, pas beaucoup, t'enverrai quand aurai reçu" (Carta de 18 de abril de 1915) (Subrayado por mí).

Pero se priva de cualquier cosa, incluso de la comida, respecto a la que tiene una fijación de ansiedad, porque esa es la única manera que conoce de expresar amor: con la sumisión y enviando dinero, ya que eso era lo que su madre le pedía y sólo así conseguía que al menos por un momento le tratara bien. En efecto, en la correspondencia de su madre el dinero vuelve una y otra vez como tema recurrente ("Je t'en prie fait des économies...j'ai besoin de tout, donc si tu ne m'as pas aidée à partir pour Mte. Carlo, aide moi au moins à partir pour Aix...tâche donc de rapporter de l'argent" Carta de 5 de marzo de 1902). El dinero, o las cuestiones materiales, eran los temas esenciales en la comunicación entre madre e hijo. Por eso, ante una mujer que lo maltrata, cree que dar dinero es la mejor manera de expresar y de conseguir un poco de amor.

El 24 de abril Lou se encuentra de nuevo en París, pero esta vez en el piso que el poeta tiene en Saint-Germain-des-Prés y que ha puesto a su disposición. Como Florence con Katache, Lou se aprovecha de la sumisión del poeta y abusa como mejor le parece de su generosa hospitalidad. Sin ningún miramiento organiza fiestas, invita a sus amantes y, a juzgar por lo que Apollinaire escribe, no concede ningún respeto a sus pertenencias:

> "En tout cas ma chérie, ne me fais pas chiper mes livres. Il y a des gens très bien qui ne se font aucun scrupule de chiper de bouquins ou d'en emprunter sans jamais les rendre. Aussi ne prête à personne. On a maintenant trop de mal à trouver les livres curieux"

Y sólo dos días más tarde Guillaume se siente horrorizado por lo que Lou le cuenta sin ningún reparo que está haciendo en su casa. Pero por nada en el mundo haría lo que cualquier persona normal haría en su situación, rogarle que desaloje. Se contenta, como es típico en él, con quejarse, con lamentarse de los perjuicios horrorosos que sufriría si le echaran del piso. Quejas y súplicas, eso es todo lo que va a hacer, correr el riesgo de que lo echen, sufrir pensando en los problemas que tendría si perdiera su piso y continuar en la posición de servilismo que ha adoptado respecto a Lou. Va a aguantar todo, es evidente, pero siempre se le escapa una pequeña frase de insulto, de ataque contra ella:

> "Mon petit Lou, ta lettre d'aujourd'hui m'a rempli de stupéfaction. Prends garde avec ta vie de patachon!!! de ne pas me faire donner congé de mon appartement après la guerre. J'y suis très bien. **Ne fais pas de bruit, je t'en supplie, n'y reçois pas trop de poilus.** C'est une maison où il y a un sénateur et je ne sais quoi encore. **Je t'en supplie, mon Lou**, tu me ferais un tort irréparable, si je me trouvais sur le pavé après la Guerre. Je ne paye pas mon loyer pendant la guerre et après la guerre on attendra, mais pour ça il faut pas que des ptit Lou viennent faire les fous là-dedans. Vue de loin la vie que tu mènes a quelque chose d'insane. Pendant que nous trimons ici et attrapons peut-être la crève, on bamboche à Paris". (Subrayado por mí).

La soledad del frente y el desinterés de Lou, le llevan a escribir el 16 de abril a Madeleine, una joven que ha conocido a principios de año en un tren; pero mientras tanto hace todo lo que puede, y lo que sabe, para retener a Lou. El método sin duda es inadecuado porque ella se aleja cada vez más de él, pero Apollinaire sólo conoce el servilismo para obtener la aprobación de las personas que ama. Por eso se somete a todos los caprichos de Lou, aunque para atender a sus perros tenga que pedir ayuda a la persona que más le intimida, a su madre. Intenta protegerse de ella, y pide a Lou que no le de ninguna información sobre sus asuntos o sobre sus finanzas, pero se expone a las iras de

la terrible Angélica sólo por los perros de la amada caprichosa. Manda dinero, paga por la comida de los animales, y sin límites se somete a ella. Así lo escribe también en la misma carta de 26 de abril:

> "Pour les chiens ils ne seront jamais mieux que chez ma mère qui les adore. En tout cas si tu la vois ne parle de rien, ni si j'avais de l'argent ou non, si j'en ai, si j'en gagne. J'ai dit à Maman que t'avais été très gentille pour moi, et que comme t'avais besoin d'aller à Paris pour tes affaires je t'avais prêté mon appartement. Dis que sommes très amis, il ne sera pas question d'amants, naturellement. Offre-lui de payer la nourriture et contributions des chiens. Je t'enverrai le montant selon tes indications et tu lui enverras. Car relations tendues et faut faire bien attention entre maman et moi. Dis pas que t'ai rien confié, affaires ou papelard. Si elle te demande dis que tu crois que tout est chez les Mortier et que tu ne les connaît pas.
> Les chiens seront très bien...Dis-moi si tu as reçu les 50 balles"

Lo que cuenta es el bienestar de Lou y el de sus perros, él no tiene importancia. Aunque esté sufriendo en el frente ella no tiene por qué interesarse por él. Da todo y no espera nada a cambio, ni siquiera un paquete. Todo, incluso lo que se compre con su dinero, debe ser para Toutou, el maravilloso Toutou, no para él que no vale nada:

> "Tu sais que les paquets pr soldats sont gratuits, ils sont donnés dans les gares ou dans les établissements de petite ou grande vitesse. Renseigne-toi à ce sujet, pas pr moi, à qui tu n'auras que rarement, j'espère, pauvre ptit Lou, à envoyer de paquets, mais pour Toutou".

Vive el servilismo, la humillación y, casi la esclavitud, como deberes; todo lo que hace por ella es su obligación. Como no puede ofrecer un consistente y compartido amor, como no sabe cómo amar, repite la situación que siempre ha vivido con su madre y se ofrece a ella como servidor. Lo único importante es su felicidad. Por eso da bienes materiales, dinero, todo el dinero que puede, y con eso espera obtener si no su amor al menos lo que le parece más importante, su aprobación:

> "La lettre du 18 qui contenait les 20 francs a été encore adressée rue Angélique Vérien. Ne me remercie pas, je ne fais que mon devoir puisque je suis *ton grand ami* " (29 de abril de 1915)
> "Dis-moi où il faut envoyer quand pourrai quelque chose" (30 de abril 1915)
> "T'enverrai cinquante francs en lettre recommandée après-demain" (7 de mayo de 1915)
> "T'ai envoyé hier un mandat de 50 francs" (9 de mayo de 1915)
> "Dans ma lettre d'hier mandat de 50 balles!! j'espère que tu l'as reçu..."(28 de mayo de 1915)

Como ya he dicho, da dinero porque desde la infancia sabía que esa era la manera de hacer feliz a su madre ("enfant je t'ai donné ce que j'avais travaille") y ahora traspone la situación a Lou...

El 15 de mayo, tras más de un mes en el frente, perdido el amor de Lou y todo contacto sexual con ella, incluso por correspondencia, no le queda más que frío en el alma. Se encuentra aislado, desintegrado y en su soledad intenta aún aferrarse a lo que queda de su relación. Aunque confiesa su frío sabe que no tendrá respuesta y que de Lou no vendrá ningún calor, por eso comunica sólo a través de las necesidades de ella, de su felicidad y, especialmente, del dinero. Sin amor, lanza un mensaje desesperado que expresa en frío pero que nadie se preocupa por descifrar. Después de cierto tiempo sólo queda de su sueño la posibilidad de mandar dinero, pero aunque sólo sea eso lo quiere conservar:

> "Je suis gelé morfondu. J'ai les mains glacées...en tout cas dis toujours ce qu'il te faut. Si je puis le ferai.- (Dis, si t'as reçu ce que je dis pr le dentiste)"

El dinero y poner a su disposición todo lo que tiene, incluso ese piso del boulevard Saint-Germain (le pigeonnier) en donde ella ha vivido todas las locuras que le ha parecido, en donde ha dispuesto a su antojo y sin miramientos de los libros, de las flores y de todo lo que posee el poeta:

> "J'ai ta petite lettre du 18 mai où tu dis que tu couches rarement au pigeonnier. Comme tu y es chez toi tu es libre de faire ce que tu veux"

Si teníamos dudas respecto a la posición masoquista de Apollinaire con Lou, en la carta de 25 de mayo queda todo muy claro. La reacción del poeta contra su mal de amores es hundirse cada vez más, humillarse a ella; ese pobre soldado quejumbroso, helado, desamparado, tiene una enorme necesidad de amor y de ayuda que Lou no le va a dar, por eso cambia la acción en pasiva y si existe es sólo para arroparla, para ofrecerle sus brazos cuando maltratada por otros amores se sienta triste o herida. Y ese es precisamente su problema, que sólo saber actuar como Mony, sádico y violento, o como Katache, devoto y sumiso. Y con Lou, sobre todo cuando ella se aleja definitivamente de él, escogerá la segunda opción, porque así es como le gustaría que ella le tratara:

> "Je ne veux pas que tu sois désemparée et je ne partirai jamais, jamais, je serai toujours auprès de toi, pour te consoler quand tu auras du chagrin, pour te défendre si on veut te faire du mal, pour t'aider à marcher si tu es lasse, pour te bercer très doucement quand tu voudras et je prendrais ta bouche doucement et

> passionnément dans de longs baisers quand tu auras besoin de ma tendresse, quand tu seras désabusée des amours moins tendres, moins durables, moins certaines"

Con Lou, su amor y su ternura sólo saben expresarse en la generosidad excesiva y en el sufrimiento. Todo se juega en el dolor, porque para amar alguien tiene que sufrir. Y con Lou ese alguien sólo puede ser él; se ve atrapado en una especie de frenesí y de devoción, aunque a veces, cuando la agresividad le domina, el mensaje resulte ambivalente o claramente provocador. Pero normalmente desea ser para Lou como una madre que provee de todo, de cosas materiales y de ternura, la madre que él nunca tuvo y que Lou necesita. Dará todo, aunque a veces le duela, todo a cambio de nada. Así escribe el 31 de mayo, aún a sabiendas que ya cuenta muy poco para Lou:

> "Mon ptit Lou dont je voudrais surtout le bonheur de quelque façon qu'il doive lui arriver, dussé-je même souffrir"

Junto al deseo de sadismo y de dominación que ya hemos visto en las primeras cartas, Apollinaire adopta con Lou una actitud de sumisión que, como vemos, va ocupando poco a poco cada vez más espacio en las cartas. Una sumisión que lleva a decir a M. Jeanne Durry :

> "Il garde son amour par une espèce d'auto-duperie volontaire, et comme si cet amour, lequel en réalité n'a été pour Lou qu'un épisode où elle n'a pas du tout compris qui était son partenaire, avait vraiment compté et pouvait renaître en elle".(O.c. Tomo I, pág. 57)

La observación es evidente, salvo que no creo que Lou no comprendiera en absoluto quien era su amigo... muy al contrario, con su intuición profunda se dio cuenta inmediatamente de hasta donde podía llegar con él, de lo que podía obtener de él, y de que tras una apariencia sádica excesiva no había más que un hombre débil y falto de amor que se sometía completamente a ella. Lou representaba el papel de niña caprichosa y esperaba que Guillaume, como una madre, diera todo a cambio de nada. En mi opinión, Lou fue la persona que mejor conoció a Guillaume y la que evaluó sus extravagancias en su justa medida... empezando por la euforia que mostraba durante la guerra.

En todo caso, en la correspondencia con Lou encontramos un ritmo semejante al que hemos visto en *Les Onze Mille Verges*, donde alternan y se suceden el sadismo más atroz,

llevado a sus últimas expresiones, en el caso de Mony, con el masoquismo más humillante y rastrero en lo que se refiere a Katache. Pero, como ya he dicho respecto a las cartas más sádicas a Lou, da la impresión de que más que de un sadismo se trata de un autosadismo, ya que también parece disfrutar de forma masoquista con las agresiones, sobre todo imaginarias, que inflige a Lou.

El amante de Lou y los celos

Una de las cuestiones más sorprendentes y más interesantes de la obra literaria de Apollinaire es la configuración de un trío amoroso formado por dos hombres y una mujer; uno de los hombres, con el que el poeta siempre se identifica, es inadecuado y nunca alcanzará el amor de la dama, mientras que el otro es brillante y conveniente y naturalmente será amado, ya que lo merece. La fantasía es muy antigua y aparece por primera vez en un relato durante la adolescencia del poeta, en el momento de escribir el primer manuscrito de *L'Enchanteur*. En él, ya lo hemos visto en el primer capítulo, presenta a Travaillin, pobre, trabajador y errante como se ve a sí mismo, a "la fille" de la que Travaillin se enamora, y a Raoul, al que "la fille" considera maravilloso y que, como es evidente, obtiene el amor de ésta. La fantasía vuelve con más fuerza mucho más tarde, en el momento de escribir *Le poète assassiné*, en donde, como ya hemos visto en diferentes ocasiones, Croniamantal el poeta, viva imagen de Apollinaire, atrae el odio de su amada, Tristouse Ballerinette, que está enamorada de Paponat, un hombre excelente, sobre todo porque no es poeta. Y cuando llega la guerra, Apollinaire organiza en la vida real la misma fantasía, entrando en un trío amoroso con Lou y su amante Toutou, en el que de antemano se sabe quien va a ser el perdedor.

Esta fantasía de imaginar un amante para la mujer amada es muy frecuente en la literatura universal[1], pero puede ser especialmente interesante examinar las fantasías que tenía a este respecto el más representativo de los autores masoquistas, Sacher-Masoch. En sus

[1] La vemos, por ejemplo, en Proust (*La Prisonnière, Un amour de Swann, A l'ombre des jeunes filles en fleur* y en el relato *La fin de la jalousie* en *Le plaisir et les jours*), reiteradamente en Dostoyewski (*Los demonios, El eterno marido, Los hermanos Karamazov*), en el italiano Svevo (*La conciencia de Zeno*) y un largo etcétera.

memorias [1] nos cuenta cómo asistió cuando era niño a una escena entre su tía, su marido y el amante de ella:

> "Tandis que ma tante préparait le goûter, nous nous mîmes à jouer à cache-cache, et je ne sais quel démon me guidant, j'allai me cacher dans la chambre à coucher de ma tante, derrière un porte-habits garni de robes et manteaux. A ce moment, j'entendis la sonnette, et quelques minutes après, ***ma tante entra dans la chambre, suivie d'un beau jeune homme***. Je ne comprenais pas ce qu'ils disaient, encore moins ce qu'ils faisaient; mais je sentis mon cœur battre avec force, car je me rendais parfaitement compte de la situation où je me trouvais: si j'étais découvert on allait me prendre pour un espion. Dominé par cette pensée qui me causait une angoisse mortelle, je fermais les yeux et me bouchais les oreilles. J'étais sur le point de me trahir par un éternuement que j'avais grand'peine à maîtriser, lorsque tout à coup, la porte fut ouverte avec violence, livrant passage au mari de ma tante qui se précipita dans la chambre, accompagné de deux amis. Son visage était pourpre et ses yeux lançaient des éclairs. Mais tandis qu'il hésitait un instant, se demandant sans doute lequel des deux amants il allait frapper le premier, Zénobie le prévint. ***Sans souffler mot, elle se leva en sursaut, se précipita au devant de son mari et lui lança un vigoureux coup de poing à la figure***. Il chancela. Le sang lui coulait du nez et de la bouche. Pourtant, ma tante ne paraissait pas satisfaite. ***Elle saisit sa cravache et, la brandissant, elle désigna la porte*** à mon oncle et à ses amis. Tous, en même temps, profitèrent de l'occasion pour disparaître, ***et le jeune adorateur ne fut pas le dernier à s'esquiver***. A cet instant, le malheureux porte-habits tomba par terre, et toute la fureur de Madame Zénobie se déversa sur moi...Mais il faut bien le reconnaître, tout en me tordant sous les coups cruels de cette belle femme, j'éprouvais une sorte de jouissance. Sans doute ***son mari*** avait éprouvé plus d'une fois de semblables sensations, car bientôt, il ***monta dans la chambre, non comme un vengeur, mais comme un humble esclave; et c'est lui qui se jeta aux genoux de la femme perfide, lui demandant pardon, tandis qu'elle le repoussait du pied***. Alors on referma la porte à clef. Cette fois, je n'eus pas honte, je ne me bouchai pas les oreilles, et je me mis à écouter très attentivement à la porte - peut-être pas vengeance, peut-être par jalousie puérile - et ***j'entendis de nouveau le claquement du fouet***, dont je venais moi-même de goûter à l'instant. Cet événement s'était gravé dans mon âme comme avec un fer rouge." (Subrayado por mí).

Como vemos, en estas memorias de Sacher-Masoch el marido de Zenobia aparece como un total masoquista, que es engañado y golpeado, y no satisfecho con su desgracia vuelve otra vez como un humilde esclavo para pedir a su esposa que le azote. El amante es un personaje ridículo y cobarde, pues escapa en cuanto ve el enfado de Zenobia con su marido. La única cruel y dominante es Zenobia, que maltrata al marido y al que se supone que es su sobrino, el propio Sacher-Masoch niño.

---

[1] *Choses vécues* La Revue bleue. Paris 1888

Pero en *La Vénus à la fourrure*, del mismo autor, la fantasía cambia completamente y el amante aparece como un hombre cruel y despiadado que maltrata y azota al protagonista, Séverin, que, en una actitud muy pasiva y femenina, llorando, atado e inmovilizado, tiene miedo y sufre atrozmente, aunque al mismo tiempo sienta "un placer fantástico":

> "Le Grec jette sur moi son regard glacé de tigre et essaye la cravache. Ses muscles se gonflent pendant qu'il prend son élan et la fait siffler dans l'air, et moi je suis ligoté et obligé de me laisser écorcher vif par Apollon.
> Mon regard fait le tour de la pièce et s'arrête au plafond où Samson aux pieds de Dalila va être aveuglé par les Philistins...
> "Maintenant, regardez comme je vais le dresser!" s'écrie le Grec. Il montre les dents et son visage prend cette expression sanguinaire qui déjà m'a fait peur la première fois. Et il se met à me fouetter, si impitoyablement, si terriblement que je sursaute à chaque coup et que tout mon corps se met à trembler de douleur. Les larmes inondent mes joues pendant que Wanda, allongée sur l'ottomane, appuyée sur un bras, contemple la scène avec une curiosité féroce et ne se tient plus de rire.
> Être maltraité sous les yeux d'une femme adorée par un rival comblé procure un sentiment indescriptible: je meurs de honte et de désespoir.
> Et le plus ignominieux est que je ressens une sorte de plaisir fantastique et suprasensuel dans cette situation pitoyable, livré au fouet d'Apollon et bafoué par le rire cruel de ma Vénus."[1]

Como ya he dicho, los masoquistas vuelven siempre a la situación traumática infantil, por lo que es de suponer que en algún momento de su infancia Sacher-Masoch sintió miedo y sufrió a causa de la presencia de un hombre al que consideró su rival; en todo caso, fuera real o distorsionada con su imaginación, es indudable que esta imagen del rival agresivo y cruel permaneció en su cabeza durante toda su vida como una obsesión. La vemos reflejada en este libro, pero incluso en la vida real le llevó a repetir la escena con su mujer, a la que obligó a tener un amante que le insultara y que le golpeara. Como dice Gilles Deleuze[2]:

> "Il faut considérer de plus près la manière dont l'homme, le Tiers, est introduit ou réintroduit dans le phantasme masochiste. La recherche du tiers, du "Grec", domine la vie et l'œuvre de Masoch".

---

[1] *La Vénus à la fourrure. Présentation de Sacher Masoch*. Gilles Deleuze. Les Editions de Minuit. Paris, 1967. Pág. 244.

[2] O.c. Pág. 57

La figura del rival en *Les Onze Mille Verges*

En el caso de Apollinaire es evidente que el fantasma de un "tercero" está también presente en sus escritos y en la vida real. Pero no en todos los casos de la misma manera ni con la misma significación. En la historia del masoquista Katache presenta dos rivales:

- el primero es Prospéro, un hombre con el que su mujer Florence le hace una exhibición de sus relaciones sexuales, con lo que Katache sufre atrozmente, ya que a él no le permite tocarla:

> "Il l'emporta sur le lit et j'entendis le cri de douleur que poussa ma femme quand l'hymen déchiré eut livré passage au membre de son vainqueur.
> Ils ne prenaient plus garde à moi qui sanglotais, jouissant pourtant de ma douleur car n'y tenant plus, je sortis bientôt mon membre et me branlai en leur honneur" (*Les Onze Mille Verges*, O. En prose. O. compl. Pág. 947)

Pero en definitiva se trata de un rival inocente, ya que la que organiza toda la escena de su sufrimiento es su mujer; Prospéro, como se llama el amante, asiste a la escena "très étonné et un peu gêné de sa bonne fortune", y si representa un peligro, es un peligro que termina en ridículo e incluso en ignominia. Aunque lo presenta muy rico "c'était un riche Niçois enrichi par le commerce d'huile d'olive que lui avait laissé son père", es un hombre sin valor que no hace más que obedecer a la dominante Florence, que sólo quiere ser desflorada por él para humillar a su marido, pero que no le ama; y además su miembro es muy pequeño, por lo que, en cierto sentido, lo presenta desvirilizado:

> "Je me rapprochais du lit, le vit en l'air, et ma femme voyant mon membre plus gros que celui de Prospéro en conçut pour lui un grand mépris. Elle me branla en disant:
> "Prospéro, votre vit ne vaut rien, car celui de mon mari qui est un idiot est plus gros que le vôtre."

Y además termina apaleado por el propio Katache, a petición de Florence:

> "Mon mari va me venger. André - c'est moi - fouette cet homme jusqu'au sang.
> Je me jetai sur lui et saisissant un fouet de chien qui était sur la table de nuit, je le cravachai avec toute la force que me donna ma jalousie. Je le fouettai longtemps. J'étais plus fort que lui et à la fin ma femme en eut pitié. Elle le fit s'habiller et le renvoya avec un adieu définitif"

Las fantasías de Apollinaire están clarísimas y las situaciones traumáticas a las que responden parece que también. En primer lugar hay una declaración explícita de sus terribles celos, que más tarde confesará también a Madeleine [1]. Pero, ¿de quién tuvo Guillaume originariamente tantos celos?, ¿de su padre?, ¿del amante de su madre?, ¿de su hermano, el favorito de su madre?... El mismo nos lo va a decir a través de su obra.

En la historia que acabamos de ver es evidente que se considera más fuerte y más viril que ese supuesto rival, aunque se muere de envidia, ya que el amante puede gozar de la mujer que él desea y a la que no puede tener acceso. En todo caso, en esta historia aparece claramente que la mujer de Katache desprecia a ese supuesto rival; luego la fantasía podría estar construida en torno a la imagen de Jules Weil, que ya era amante de su madre desde que vivían en Monaco, y que lo fue hasta su muerte. Ella lo despreciaba, lo golpeaba y lo maltrataba, según dicen M.J.Durry y otros muchos de sus comentaristas... pero tenía relaciones sexuales con él. De la mala opinión que la Sra. de Kostrowitzky tenía de su amante nos queda un testimonio extraordinario en la carta que dirige a su hijo el 16 de abril de 1913, en la que le dice :

> «... Tu ne m'en parles même pas, après avoir été ici tout feu et flamme pour t'occuper de W. Quant à s'en occuper lui-même c'est inutile...Tu devrais venir ici plus souvent et raisonner W. et le remonter. Vois donc s'il y a une possibilité quelconque pour lui de trouver qquechose... »

Léataud, que era amigo de Guillaume y que tuvo ocasión de conocer a su madre muy poco después de la muerte del poeta, cuenta en su *Journal*, publicado en noviembre de 1943, que la Sra. de Kostrowitzky habló mucho con él cuando fue a su librería para recoger los libros de su hijo, y entre otras cosas también le habló de Jules Weil, al que describió como "grand joueur, tantôt plein d'argent, tantôt sans le sou", por lo que no resulta extraño que Apollinaire en el momento de escribir *Les Onze Mille Verges*, se refiriera a este amante de Florence como un hombre que se había enriquecido con el comercio del aceite. Decir que se había hecho rico con el juego hubiera sido demasiado evidente...Después, como vemos, en vísperas de la guerra estaba más bien "sans le sou".

---

[1]"Si je serai jaloux de vous? Mais comme un tigre" (Carta a Madeleine de 23 de agosto de 1915)

También Léataud, recogiendo esta vez el testimonio de Adéma, dice a propósito de este amante que "quand Apollinaire recevait ses amis chez sa mère ***elle envoyait Weil dîner à la cuisine***"... Luego, está claro que daba al hijo mucho más valor que al amante, al que, según los términos de la carta que hemos visto más arriba, consideraba un inútil. Lo mismo que Florence que despreciaba a este primer amante. Y en lo que se refiere a la fantasía del autor de que Florence le diga un adiós definitivo, parece que corresponde a sus deseos de que su madre despidiera a Jules Weil, tal como se desprende de la carta que ésta escribe a Guillaume a finales de 1913, en la que le dice:

> « C'est comme de me dire de renvoyer W. On n'a jamais vu de renvoyer un débiteur surtout quand on n'a rien... » [1]

También es interesante la referencia a ese látigo de perro que, como por casualidad, estaba en la mesilla de noche...sobre todo cuando sabemos que su madre tenía muchos perros con los que sin duda debió usar alguna vez un látigo; en todo caso presenta la situación como si fuera normal tener al alcance de la mano semejante instrumento.

- Pero, como ocurre en el caso de Sacher-Masoch, que cambia de fantasía de un texto a otro respecto a la imagen del rival, también Apollinaire, acto seguido en la misma historia, *presenta otro rival completamente diferente, y por única vez despiadado y cruel.* Así describe la escena:

> "Le lendemain ce fut un officier de chasseurs qui vint me faire souffrir. Son membre était énorme et noirâtre. Il était grossier, m'insultait et me frappait.
> Quand il eut baisé ma femme, il m'ordonna de venir près du lit et prenant la cravache à chien, il m'en cingla le visage. Je poussai un cri de douleur. Hélas! un éclat de rire de ma femme me redonna cette volupté âcre que j'avais déjà éprouvé.
> Je me laissai déshabiller par le cruel soldat qui avait besoin de fouetter pour s'exciter.
> Quand je fus nu, l'Alpin m'insulta, il m'appela: "cocu, conard, bête à cornes" et levant la cravache, il l'abattit sur mon derrière; les premiers coups furent cruels. Mais je vis que ma femme prenait goût à ma souffrance, son plaisir devint le mien. Moi-même, je pris plaisir à souffrir.
> Chaque coup me tombait comme une volupté un peu violente sur les fesses. La première cuisson était aussitôt changée en chatouillement exquis et je bandais.

---

[1] *Correspondance avec son frère et sa mère.* Librairie José Corti. Paris 1987. Págs. 128 y 133.

> Les coups eurent bientôt arraché la peau, et le sang qui sortait de mes fesses me réchauffait étrangement. Il augmenta beaucoup ma jouissance...
> Je me levai, sanglant et bandant, et me précipitai sur ma femme.
> Ni elle ni sont amant ne purent m'en empêcher. Je tombai dans les bras de mon épouse et mon membre n'eut pas plus tôt touché les poils adorés de son con que je déchargeai en poussant des cris horribles.
> Mais aussitôt l'Alpin m'arracha de mon poste; ma femme, rouge de rage, dit qu'il fallait me punir.
> Elle prit des épingles et me les enfonça dans le corps, une à une, avec volupté. Je poussais des cris de douleur effroyables. Tout homme aurait eu pitié de moi. Mais mon indigne femme se coucha sur le lit rouge et, les jambes écartées, elle tira son amant par son énorme vit d'âne, puis écartant les poils et les lèvres de son con, elle s'enfonça le membre jusqu'aux couilles, tandis que son amant lui mordait les seins et je me roulais comme un fou sur le sol, enfonçant toujours davantage ces épingles douloureuses" (*Les Onze Mille Verges*. O.c. Pág. 949)

Esta fantasía, completamente diferente de la primera, tiene sin embargo varios puntos en común con la del "griego" de Sacher-Masoch:

- en primer lugar los dos rivales están en una posición dominante y además ellos son los que azotan a la víctima, es decir, los dos están en posesión del instrumento fálico por excelencia, el látigo; ellos son los que detentan la virilidad, que en el caso de Apollinaire resulta aún más evidente, ya que se detiene a describir ese látigo, de nuevo "une cravache de chien", es decir algo que le es familiar, que está vinculado a su madre, y que en esta ocasión ya no está en manos de Katache, sino del rival. Por otra parte, no puede ser más explícito en lo que se refiere a la virilidad de éste, ya que dice que su miembro "était énorme et noirâtre", es decir, que era un hombre de una potencia extraordinaria; y además, al atribuirle ese color negro lo presenta como alguien que inspira miedo y con cierta connotación de bestialidad, que luego confirma al hablar de « son énorme vit d'âne ». Y, evidentemente, en los dos casos la víctima goza y sufre atrozmente con el castigo. Pero en el caso de Apollinaire hay aún algo más: *una fascinación por ese miembro tan impresionante* que se deleita describiendo, aunque le inspire miedo, aunque le angustie su presencia... o precisamente porque le inspira miedo es por lo que le excita, hasta dar la impresión de que quisiera ser castigado por ese hombre para calmar un sentimiento de culpabilidad, al tiempo que quisiera satisfacer también *una tendencia homosexual y masoquista*, es decir, ser poseído por ese miembro enorme y brutal que aparece como un símbolo de inmenso poder. Aunque también con la fantasía del látigo, tanto Apollinaire como Sacher-Masoch, juegan, en cierto sentido, con el deseo de ser castigados - o incluso poseídos - por un instrumento fálico.

- en los dos casos el protagonista adopta una postura muy pasiva y muy femenina, ya que si en la fantasía de Sacher-Masoch es atado e inmovilizado, Apollinaire pone en boca de Katache las siguientes palabras : « Je me laissai déshabiller par le cruel soldat », es décir, que se dejó, que se abandonó, (que deseó incluso abandonarse) al hombre, como una mujer antes del acto sexual. También en *La Vénus à la fourrure* Masoch dice más o menos lo mismo cuando Wanda ordena a sus sirvientas negras que aten a Séverin : « Je restai à genoux et les laissai faire », aunque con una diferencia esencial: en la fantasía de Masoch el deseo homosexual no aparece tan evidente como en la de Apollinaire. Pero en la imaginación de Guillaume las cosas no quedan ahí, sino que Katache es agredido y castigado no sólo por el rival sino también por su propia esposa, que « prit des épingles et me les enfonça dans le corps ». Esta es una fantasía típicamente femenina, una imagen de castigo con la penetración que no suele faltar en ningún masoquista. Apollinaire la repite en otros pasajes de su obra, por ejemplo, como ya hemos visto, en *Le poète assassiné*, en donde un hombre clava su bastón en un ojo de Croniamantal; e incluso su amada le revienta el otro ojo con un objeto punzante: « Tristouse trépignait de joie...et du bout de son parapluie elle alla crever l'autre œil de Croniamantal ». Y después otro hombre le clava un gran cuchillo, de tal manera « qu'il vint se planter sur la bouche ouverte de Croniamantal. D'autres hommes firent de même. Les couteaux se fichèrent dans le ventre, la poitrine et bientôt il n'y eut plus sur le sol qu'un cadavre hérissé comme une bogue de châtaigne marine » [1].

Y de manera mucho más morbosa y cruel, y sobre un fantasma de castración, aparece también la misma fantasía en el relato *La Danseuse* de *L'Hérésiarque et Cie*:

> « Hérodiade reçut dans un vaisseau d'or la tête chevelue à face barbue. Sa passion se réveillant soudain, elle baisa ardemment les lèvres violâtres du Baptiste décollé. Mais un ressentiment fut plus fort. Elle le satisfit en perçant à coup d'épingles la langue, les yeux et toutes les parties du chef sanglant » (O.c. Pág. 125)

[1] O. Compl. La Pléiade. Vol. I. Pág. 300

Y, naturalmente, aunque menos truculenta, también tenía que estar presente en Masoch, que en el libro citado imagina que las sirvientas de Wanda atan a Séverin y le pinchan con sus horquillas doradas.

Aunque la fantasía supere la realidad, no hay diferencia intrínseca, como dice Nacht [1], entre los masoquistas que se contentan con fantasías y los que las realizan. Se alimentan de sus fantasmas y los nutren con escritos, lecturas, etc., pero siempre vuelven a las mismas monótonas escenas: verse atados, reducidos a la impotencia, golpeados, insultados, humillados, dominados, perforados etc., como se veían Séverin y Katache.

Es difícil saber cual era la escena traumática infantil que Apollinaire podía tener en la cabeza mientras escribía la historia de ese amante brutal que, junto a Florence, ejercía actos de crueldad contra el pobre Katache. Pero, no obstante, nos da algunas indicaciones que parecen evidentes. En primer lugar, el amante es un oficial alpino, es décir, italiano o suizo, aunque el cuerpo de alpinos es típicamente italiano; y quizá podría verse en ese cruel oficial la imagen de su padre que era italiano, pero que su familia tenía sus orígenes en el cantón italiano de Suiza. Por otra parte, es indudable que en algún momento había vestido un uniforme, ya que era capitán de estado mayor del rey de Italia. [2] Además es un hombre que domina, que sin duda tiene el poder, no como Jules Weil, el amante de su madre, al que ella maltrataba. En definitiva, es un hombre brutal y todopoderoso que le fascina, y que, como he dicho, le suscita la fantasía de ser castigado e incluso poseído por él de manera homosexual y masoquista. En esta historia Katache es agredido con saña por los dos, por el hombre y por la mujer... ¿podría ser entonces que el referente y la fantasía estuvieran en un deseo masoquista de ser brutalizado por los dos, por su padre y por su madre, al tiempo que *sodomizado por su propio padre*? Además, da la impresión de que mira el miembro de ese hombre terrible con los ojos de un niño muy pequeño, por eso lo ve tan enorme... En todo caso, si tenemos en cuenta los fantasmas de *Giovanni Moroni*, cuando un niño recuerda cómo su padre brutalizaba y pisoteaba a su madre con sus zapatos llenos de clavos, parece que en la memoria de Guillaume el padre domina y agrede, como ese rival que aún le atemoriza en su

---

[1] *Le Masochisme,* O.c. Pág. 59

[2] Según dicen Denis Bordot y Bernard Veck en su libro *Apollinaire*, París, Hachette, 1983. Pág. 148.

inconsciente por su virilidad imponente, por sus insultos y por sus azotes. Y muy curiosa también es la referencia tan precisa a la cama roja, que por alguna razón le ha impresionado, sobre todo cuando en *Zone* hace una referencia emocionada a un edredón rojo que los emigrantes llevan consigo ("Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur...") y cuando sabemos que conservó hasta su muerte un edredón rojo que su madre le había regalado, como dice Alice Halicka [1]:

> "Il n'avait jamais osé refuser les pièces de mobilier disparates dont sa mère l'avait gratifié: un buffet Henry IV, un tapis du plus mauvais goût, un édredon rouge..."

Pero las fantasías de rivales crueles o ridículos son esporádicas en la obra de Apollinaire y sólo hace alusión a ellas en esta historia de Katache de *Les Onze Mille Verges*. La fantasía más consistente, como he dicho en el primer capítulo, es la del trío que presenta ya en el primer manuscrito de *L'Enchanteur*, en donde el rival, Raoul, tiene más valor que Travaillin, e incluso mejor olor, porque « la fille » considera que Travaillin huele a vómito... y naturalmente ganará su amor. Pero este rival es un personaje inofensivo que sólo se interesa por las cosas espirituales y por las aguas puras. En *Le poète assassiné*, como ya he dicho, Apollinaire vuelve a imaginar un trío semejante, en el que el rival, que es un hombre con mucho más valor que Croniamantal el protagonista, puesto que no es poeta, sino « homme d'affaires excellent et nul ne s'y entend mieux que (lui) pour gérer une fortune » asiste indiferente a la crueldad de Tristouse y a su regocijo cuando asesinan a Croniamantal, pero en ningún momento hay alusiones a las relaciones sexuales entre él y Tristouse, ni da muestra de agresividad hacia Croniamantal.

La reproducción del trío inicial

Y precisamente porque esta es la fantasía más consistente en la imaginación de Apollinaire es la que, cuando llega la guerra, en un momento de desaparición de interdictos, lleva a la práctica en la vida real. En efecto, el trío formado por Apollinaire, Lou y su amante Toutou se sitúa en el mismo contexto que las fantasías que acabamos de ver, es decir, Toutou, al que considera de más valía que él, es un hombre completamente

---

[1] Cita de M.J. Durry, *Alcools*, Tomo I, Pág. 77

inofensivo que no agrede en ningún momento a Apollinaire y que incluso mantiene con él una relación de cortesía y de amistad. Pero sólo el hecho de que Lou tenga un amante, de que exista otro hombre a la que la adorada prefiera, produce una tensión y una excitación extraordinarias en el poeta, que contribuye a que conciba por ella una pasión aún más desmesurada.

La repetición fantástica nos hace vivir las obsesiones más profundamente, incluso de manera más auténtica, no como un acto público, sino como una emoción subterránea. Y si Apollinaire elabora en su imaginación estas historias de amantes, de hombres que la amada siempre prefiere al protagonista de sus relatos, es únicamente ***porque los celos le devoran***; por eso organiza tantas representaciones en torno a los celos, porque darles vida incesamente parece para el poeta una necesidad. Desde las primeras cartas a Lou las alusiones a este tema son muy frecuentes, aunque en general negando algo que para Lou es evidente :

> "Vous semblez vous étonner que je ne sois point jaloux. De quoi donc? Peut-on faire que je vous aime moins? Vous même ne pourriez faire cela. Mon amour n'est pas à la merci de vos jeux et quand vous êtes heureuse, c'est pour moi le plus grand bonheur. Je voudrais pouvoir être mis à l'épreuve comme vous le dites et vous prouver combien je vous aime vraiment..."(Carta de 20 de octubre de 1914).

Pero ésta es su manera de reaccionar. Ya lo hemos visto : cuanto más terror tiene, como ocurre al estallar la guerra, más insistirá en que no siente miedo, o en que el entusiasmo patriótico debe primar sobre todo; y cuando la angustia intensa se refleja en las locuras y contradicciones de su relación con Lou, hará gala ante el público de absoluta calma y serenidad. Y, evidentemente, cuando los celos le corroen y no puede dejar de hablar del tema como una obsesión, dirá que no es en absoluto celoso.

Así sucede siempre que sufre, que lo oculta, que lo disimula, o que dice lo contrario de lo que siente. Tiene un "interior", su inconsciente, que a menudo es opuesto, al "exterior". Y mantiene esa parte íntima de sí mismo protegida cuidadosamente de las miradas de los demás; es un lugar secreto donde no penetra nada de fuera, excepto cuando el poeta deja entrever un pequeño espacio que suele desconcertar al que lo escucha. Y allí en su interior, que es su verdadera vida, todo está invadido por los recuerdos, todo se ha detenido en un momento anterior, porque el poeta está poseído por su pasado familiar,

que le sumerge en una profundidad y en un misterio que son su tormento, pero también su inspiración. Y desde esa prisión familiar juega un juego totalmente falso de sentimientos y de amores, aunque a él le parezca verdadero. El no vale nada, sólo su rival tiene importancia. Su papel consiste en dar y no en recibir. Pero todavía hay más: confesar abiertamente sus celos sería como librarse atado de pies y manos a Lou, a la que tantas veces ve pérfida y cruel. Por eso los esconde, porque la teme, porque siente que puede utilizar su debilidad para hacerle daño, y porque declarar sus celos sería otorgarle un enorme poder sobre él. Sin embargo, a Madeleine, en la que confía plenamente, no tiene inconveniente en confesarle abiertamente sus celos, como veremos con detalle más adelante.

Con Lou los celos son un tema recurrente. En una carta escrita en Navidad vuelve a hablar otra vez de la misma cuestión:

> "Ces jours où j'étais sans nouvelles de toi, je ne sais pourquoi, j'étais devenu jaloux sottement, et me figurais que tu étais allée à Marseille sans me le dire"

Y, desde entonces, continuamente:

> "Je suis revenu triste des éloges que tu m'as faits de tes amours d'avant"(Carta de 3 de enero de 1915)
> "Dis-moi quels sont ces amis à toi qui sont maintenant à Nice. Lou, je ne veux pas que tu t'ennuies, amuse-toi je ne veux pas que tu t'embêtes mais je ne veux pas non plus que tu ailles plus loin que tu ne dois, et ça tu le sais toi-même" (Carta de 13 de enero de 1915)

E incluso cuando ya ha terminado la relación con Lou dice de manera un poco infantil en una carta de 7 de junio de 1915:

> "C'est pas vrai que je sois jaloux comme tu dis"

Los celos estuvieron presentes en la vida de Guillaume desde su infancia, desde que fue consciente de la presencia de un hombre brutal en la vida de su madre, si creemos las fantasías que aparecen en el relato de Katache, o desde que aparecieron los amantes a los que él quería que su madre despidiera a cualquier precio. ***Pero aún hubo algo más: la preferencia de la madre por el menor de sus hijos, Albert,*** un favoritismo que exhibía ante todo el mundo y, sobre todo, ante Guillaume. Según cuenta Léataud en su *Journal*

ya citado, cuando la Sra. de Kostrowitzky fue a su librería tras la muerte de Guillaume, le dijo de sus hijos que:

> "Albert était au Méxique, il était très sérieux et très bon fils...Il écrivait aussi très bien et faisait des articles pour un journal financier. Par contre, Wilhem était un fils peu tendre, très intéressé et souvent emporté; toujours à demander de l'argent et pas prêt à donner..."

Al parecer no le habían bastado los malos tratos que había infligido a Wilhem durante su vida para descargar la antigua, profunda y contenida rabia que sentía contra él. Una rabia irracional que estaba mucho más en ella, en sus frustraciones y en su sentimiento de culpabilidad, que en la conducta de su hijo. Pero necesitaba volcar su furia contra él, incluso después de muerto.

Para la madre, Albert, y así justificaba su amor por él, era mejor en todos los sentidos: bueno, dócil, noble y cariñoso. No es que Guillaume no le interesara, al contrario, le era indispensable puesto que le hacía representar un papel importantísimo para la familia: el papel de destinatario de su furia y de su violencia, el de chivo expiatorio. Incluso, como vemos, después de muerto. Así, poco a poco y como si fuera lo más natural del mundo, Guillaume se habituó a aquel « modus vivendi », a aquel trío que formaban su madre, la adorada, la deseada, y cuyo amor nunca alcanzaría; su hermano, al que su madre consagró como el chico bueno, un muchacho lleno de valores espirituales, igual que Raoul; y él, que en su propia opinión y en la de su madre era un poeta loco, pobre y mentiroso, lo mismo que Travaillin y Croniamental. Pero aunque la mujer de aquel trío, su madre, fuera cruel y perversa con él, como lo era la « dame du lac » con el « Enchanteur », él no tenía nada que reprochar a su hermano que, como Raoul y Paponat con los protagonistas de sus historias, nunca le hizo daño, aunque asistiera indiferente a la crueldad de su madre.

Cuando llega la guerra y reproduce en la vida real un trío semejante, también considera a Lou en muchas ocasiones pérfida y cruel, *pero nunca a Toutou*, al que le parece natural que Lou prefiera, puesto que le considera de antemano mejor que él. E igual que ocurría con Paponat, el amante de Tristouse, no puede imaginar a Toutou como un rival violento o agresivo. Toda esta actitud, que parece tan extraña, tiene probablemente origen en aquel primitivo "ménage à trois" que tanto marcó al poeta, y en el que el "rival" no tenía ningún vínculo sexual con la madre, al contrario de lo que ocurre en las familias normales, en las

que los celos se construyen a través del padre-rival, el marido de la amada, la madre. En el caso de Apollinaire, su hermano era el preferido, pero nunca supuso una amenaza como competidor sexual, ya que la comunicación solapadamente sexual con la madre, a través de los azotes, de la violencia y de las agresiones físicas, fue para él. Por eso Apollinaire reproduce la situación infantil como una situación normal. Toutou se llevará el amor de Lou, e incluso él mismo no tendrá inconveniente en darle el suyo, *pero la verdadera pasión sexual, la que se basa en la violencia, esa tenía que ser para él.* Y así, salvo raras excepciones, tiene una tendencia sorprendente a presentar a Toutou como un ser asexuado. Toutou era como un miembro más de su familia y además lo veía responsable y sensato, y en todo caso mejor que él:

> "Écris à Toutou que je l'embrasse fort, que je l'admire plus fort encore" (Carta de 30 de marzo de 1915)
> "J'ai reçu aussi un mot de Toutou...dans ce simple petit billet j'ai vu quelle nature d'élite était Toutou. Tu as raison de tant l'aimer et bien plus que moi qui, après tout ne mérite peut-être pas ton gentil amour. Toutou le mérite entièrement. Il est bien plus chic que moi" (Carta de 5 de mayo de 1915).[1]
> "Tu sais bien que je ne suis pas du tout jaloux de Toutou, mais pas du tout (je l'aime beaucoup). Et je comprends parfaitement que tu l'aimes beaucoup plus que moi" (Carta de 25 de mayo de 1915)

Por segunda vez Guillaume vive lo que fueron las relaciones de amor en su familia: el amor de la adorada por el otro, que en la opinión de todos lo merecía, y su propio amor por aquel muchacho al que también consideraba superior. Por eso no es de extrañar que hable a Lou en sus cartas del amor que siente por Toutou:

> "Tu m'as fait plaisir en me disant que Toutou est content de moi. Il est logis, c'est mon supérieur et les éloges des supérieurs vont au cœur du simple troupier. Fais-lui toutes mes amitiés" (Carta de 26 diciembre de 1914.)
> "Dis à Toutou que je l'aime beaucoup et suivrai tous ses conseils". (Carta de 9 de enero de 1915.)
> "Embrasse Toutou et dis-lui que je l'aime rudement, de plus en plus parce qu'en plus, il me plaît bien, mais je crois bien que c'est lui qui devrait m'écrire, n'importe je lui écrirai, dimanche, pour lui montrer que je l'aime bien même s'il n'écrit pas"(Carta de 4 de agosto de 1915)

---

[1]También Baudelaire escribía a Mme. Sabatier que "loin d'haïr l'amant heureux, le possesseur, il se félicite de trouver en lui un homme aimable qui pût plaire" (Carta a la "Présidente" de 8 de mayo de 1854)

Y esta recuperación de las viejas relaciones familiares hará que Guillaume cambie de actitud respecto a la figura del rival tal como aparece en sus obras literarias. El trío amoroso que se establece con Toutou y con Lou se estructura básicamente igual que en sus fantasías con la fille y Raoul y con Tristouse y Paponat, pero con un cambio esencial: el amor por el tercero, que no había aparecido ni aparecerá en ninguna de sus historias imaginarias. Pero Lou le recuerda demasiado a su madre para no reconstruir el trío familiar con todas sus facetas. Y una de ellas, quizá la más importante, *es el amor por el rival*, por el favorito. Apollinaire no puede vivir los celos primarios que siente hacia Toutou sin un miedo irracional a destruirle y con él a perder a Lou, como imagina el odio hacia la amada y su pérdida al matarla en el relato *Le matelot hollandais*, que veremos más adelante. Así, queriendo al rival e idealizándolo ***compensa el odio destructivo que siente hacia él***. Y de esta manera crea una barrera de amor y de idealización en torno a Toutou - como durante su infancia creó en torno a su hermano - para evitar su propio impulso destructivo. Además, querer a Toutou es para Guillaume, entre otras cosas, una cuestión de deber, de generosidad, de grandeza de espíritu, que cree que le dignifica y que le hace mejor a sus propios ojos y a los ojos de Lou. Como esperaba que el amor a su hermano, que al final era sincero, le haría mejor a los ojos de su madre. Por eso desea querer a Toutou, aunque se ponga en ridículo intentando obtener un permiso para que Lou vaya a verle y dándole dinero para financiar esos gastos. E incluso se compadece de los sufrimientos que Toutou tiene por causa de la guerra, cuando él mismo está sufriendo en el frente:

> "J'ai écrit à Toutou de ne pas se faire, mais je le comprends rudement, bien qu'il n'y ait pas encore deux mois que je suis ici" (Carta de 20 de mayo de 1915)

lo que no impide que a veces le atrape la desesperación al verse relegado, y entonces se pueden leer entre líneas, aunque sólo sea entre líneas, los celos e incluso cierta rabia.

El 7 de febrero, entusiasmado porque Lou va a ir a verle a Nîmes, le envía un croquis del apartamento que ha alquilado para ella, pero al mismo tiempo, aunque resulte sorprendente, habla también de su amor por Toutou ("beaucoup, beaucoup"), al que besa por carta, y para el que ha comprado incluso una banderita:

> "Aujourd'hui journée du 75, les jeunes filles de Nîmes parcourent les rues vendant des petits drapeaux, en voici un pour Toutou. Embrasse-le bien pour moi...T'écrirai mercredi encore par Toutou puis me conformerait à tes

> prescriptions...Heureux Toutou! Ce héros a d'ailleurs mérité pleinement la visite que tu vas lui faire. Donc dis bien à notre Toutou que je l'aime beaucoup, beaucoup"

"Dis à *notre* Toutou", como si los tres pertenecieran a la misma familia, como si estuviera escribiendo a su madre refiriéndose otra vez a su hermano; y es que la experiencia interior le revela una confusa sucesión de presentes que se deslizan inconscientemente hacia el pasado. Por eso los amores con Lou carecen de verdadera orientación, ya que se trata de un movimiento que va hacia el pasado en vez de tener un sentido en el futuro. Algo se detuvo en aquellas extrañas relaciones familiares, algo que le vinculará a ellas para siempre, hasta el punto de no permitirle jamás tener relaciones satisfactorias y normales con una mujer. Y si al menos puede dar un sentido a su existencia no será a través del amor sino de su creatividad, de su poesía.

Está entusiasmado con Toutou, le quiere muchísimo cuando espera que Lou vaya a verle a Nîmes, pero incluso cuando a partir del 27 de febrero sabe que no vendrá y se queda plantado con sus ilusiones y con el apartamento preparado con tanto amor, Toutou sigue sin perder nada de la estima que el poeta ha creado en torno a él mediante un movimiento compensatorio:

> "Tu es libre de rester auprès de Toutou autant que tu voudras et j'en suis charmé pour lui, que j'aime beaucoup, et pour toi aussi...Reçu ta lettre et celle de Toutou aujourd'hui...Je renonce à la chambre qui t'attend depuis un mois...Dis bien des choses à Toutou. Sa lettre m'a causé le plus vif plaisir...Tu as raison de n'avoir pas de secrets pour Toutou"

Y ya hemos visto cómo a partir de esa fecha sigue diciendo que le quiere enormemente. Pero esa es una situación normal para Guillaume : es la misma que vivió con su madre y con su hermano. Y aunque sentía odio hacia su madre lo compensaba diciendo, como vemos en la cartas a Madeleine: "J'adore maman comme elle m'adore". Una vez más piensa que su destino es sufrir, por eso acepta al rival y lo quiere...y pide como último recurso que no le abandonen, que no le excluyan de sus vidas.

Da la impresión, en efecto, que de alguna manera veía una imagen de su hermano en Toutou, y de ahí la facilidad de la transposición del amor que le profesa, porque el amor por su hermano durará hasta el final de sus días. Y por una analogía de pensamiento,

mientras escribe estas cartas a Lou viene a su cabeza el recuerdo de su hermano, que, en su opinión, era mucho mejor que él:

> "Tu sais, j'aime beaucoup mon petit Albert, esprit si droit, intelligence fine, plein de bon sens, travailleur, volontaire et très doux" (Carta de 2 de febrero de 1915)

Y más tarde, el 2 de abril, vuelve a decir:

> "J'aime ma chaîne , souvenir de mon petit frère chéri"

La misma expresión cariñosa y familiar que empleará unos días más tarde al escribir a Toutou;

> "Mon cher petit Toutou chéri"(Carta de 30 de abril de 1915)

Apenas tiene la oportunidad vuelve a reconstruir aquella relación, que es la que mejor conoce, con la que mejor sabe vivir, y hace representar a Lou, y también a Toutou, los viejos esquemas familiares; porque todo está ahí, en la repetición incesante de sus primeras relaciones. Y en su imaginación todo parece tener sentido, ya que deja muy claros los papeles que corresponden a cada uno de los tres, los mismos que atribuye a sus personajes en los tríos de ficción literaria, que no son más que una réplica de la situación original:

> - él es el poeta apasionado que tiene más capacidad de exaltación que cualquier otro hombre ("Toutou est aussi mon ami, mais qu'il ne peut pas avoir l'exaltation d'un poète ne l'étant point...) pero que nunca alcanzará el amor de la amada, ya que como no es bueno está destinado a sufrir.
>
> - Lou es una mujer indiferente, voluble, pero que a veces es viciosa y cruel, como Salomé, con la que con frecuencia la compara. Y, como siente Rouveyre, es la mujer que representa un peligro para él, pero, al mismo tiempo, es la mujer a la que desea y adora más que a cualquier otra, y a la que no quiere perder, aunque le parezca inaccesible ("tu es la déesse dans les nuages et on ne dort que rarement avec les déesses").

- En cuanto a Toutou, debe existir en función de él, en función de la trama que él necesita reproducir para los tres; por eso, en su imaginación, no debe participar en los juegos sexuales y viciosos con la diosa, que son sólo para él. Guillaume en su inconsciente no quiere ver a Toutou como un compañero sexual de Lou ("ce n'est pas Toutou non plus qu'il faudrait le reprocher puisque ce délicieux berger d'obus explosifs a peu dormi avec la déesse"), sino más bien como un hombre prudente, sensato, sereno, igual que el "petit Albert". Por eso lo reinventa, lo idealiza y lo configura a su manera. Y, naturalmente, encuentra en sus recuerdos el papel que le corresponde, un papel inofensivo, semejante al que ya representó su hermano en su momento, el que representaron también Raoul y Paponat, y que ahora, de la manera más natural, atribuye a Toutou. Por eso escribe el 8 de agosto de 1915 a Lou:

"Bientôt finira l'oût
Reverrai-je mon petit Lou?
Mais nous voici vers la mi-août
Ton chat dirait-il "miaou"
En me voyant ou bien "coucou"
Et mon cœur pend-il a ton cou?
Dieu! qu'il fut heureux ce Toutou
Pouvoir fourrer son nez partout!!
Mais, je ne suis pas jaloux
Les toutous n'font pas d'mal aux loups." (Subrayado por mí).

Toutou le parece una buena persona, llena de sentido común, como su propio hermano, un hombre que vela por Lou, por eso, aún sin conocerle, le confía, en el caso de que algo le ocurra, la ejecución - en beneficio de Lou naturalmente - de lo más precioso que tiene, de sus libros:

> "Si je mourais, n'oublie pas surtout les droits d'auteur sur *Alcools*. Je ne les ai pas touchés, et pas fait de traité, par conséquent c'est un livre qui est entièrement à moi. Tu ferais aussitôt un traité avec le *Mercure* selon les habitudes de la maison. C'est un livre qui seul dans 4 ou 5 ans rapportera dans les deux mille francs par an et plus tard il peut rapporter plus encore...si je meurs, relis cette lettre avec attention, d'ailleurs j'espère que Toutou sera là pour s'occuper de tout cela à ta place" (Carta de 9 de abril de 1915)

Le quiere, y, como hemos visto, le consulta sobre todas sus decisiones, incluso sobre su sumisión y su devoción a Lou:

> "Demande à Toutou si j'ai le droit sans froisser personne de ne pas manger au mess. Ça revient assez cher et j'aime mieux t'envoyer tout à toi...Tu comprends que je me contente du tabac de troupe et que ce n'est pas pour ajouter une goutte du Dubonnet ou un verre de vin mousseux que je voudrais risquer de te priver du peu que je peux te donner. Toutou est militaire plus que moi. Demande-lui conseil pour moi et pour toi ma grande chérie"(Carta de 18 de abril de 1915)

Pero ahí no se agota la imaginación de Guillaume; sus sentimiento hacia Toutou pueden ser muy complicados, ***pero lo que es evidente es que suele ver en ellos tres a una familia en la que todos están imbricados, identificados, como ocurría en su propia familia***. Así, si unas veces ve a Toutou como un amigo, otras lo imagina como un padre, o incluso a los dos, a él y a Lou, casi como sus madres:

> "Lou Toutou je suis votre petit enfant.. ***Je tiens à vous, à Lou par le lien ombilical***" (Carta de 2 de agosto de 1915) (Subrayado por mí).

Le angustia que le abandonen, sobre todo en tiempo de guerra, y no quiere verlos como personas distintas de él, por eso los integra en la relación primitiva de identificación entre los tres miembros de una obsesiva familia:

> "Mon amour exquis, donne-moi aussi des nouvelles de Toutou, qui par son amour pour toi et par celui que tu as pour lui ***est désormais pour moi une partie de moi-même.*** A nous deux nous saurons tant t'aimer et te dompter, belle rétive, que tu seras la plus heureuse des femmes entre les plus heureux des hommes" (Carta de 23 de diciembre de 1914) (Subrayado por mí).

Como si sintiera un miedo inexplicable ante la posibilidad de tener una existencia individual fuera de ellos dos, como si perderlos fuera como perderse a sí mismo. Y la idea de un rival que le excluya, al tiempo que le excita, le atemoriza tanto que prefiere amarle e identificarse con él para a través de él ser incluido en la relación entre los dos.

Guillaume instala entre los tres algo extraño y familiar, casi incestuoso, y vuelve a recrear los complicados, confusos e intrincados vínculos que le ligaban profundamente a su madre, que le identificaban tanto a ella que no sabía bien donde comenzaba uno y donde acababa la otra. Le es muy difícil olvidar los viejos esquemas de amor de su familia. Y con Lou, más que con ninguna otra mujer, hay una confusión consigo mismo y con su

madre, de tal manera que llama "lien ombilical" a la fantasía que le une a ella y desde ella a Toutou, como desde su madre se sentía también profundamente unido al preferido, a su hermano. Y así ahuyentaba el fantasma de la rivalidad y de la exclusión. Y desde esta perspectiva de los viejos lazos familiarés ama a los dos y, *sobre todo, quiere ser amado por los dos.*

E incluso cuando se ha terminado su relación con Lou escribe para los dos, como si realmente fueran su familia:

> "Ne montre pas mes lettres sauf à Toutou...Dès le premier mai j'irai tous les soirs au mois de Marie, je prierai pour toi, pour Toutou, ma mère, mon frère et moi-même" (Carta de 30 de marzo de 1915)

Es décir, que aunque Lou le deje, aunque no le quiera, él seguirá siendo bueno y querrá a los dos, incluyéndolos en las oraciones para su familia. Y hasta el final, hasta que llegue el abandono total, seguirá queriéndolos :

> "Je suis rudement content aussi faut bien faire plaisir à Toutou pour tout ça, surtout que c'est sérieux de votre côté, ***mes petits amours...je vous embrasse tous deux bien tendrement*** " (Carta de 22 de junio de 1915). (Subrayado por mí)

Los integra en una familia imaginaria, les pide que le quieran, e incluso les dedica poemas:

> "Ainsi Toutou nous défendons Lou
> C'est la grâce, c'est à dire ce qu'il y a de plus rare
> Dans l'idée de Beauté
> Rien n'est plus noble que ce combat
> Esthétique et sublime
> ***Toutou Lou écoutez moi***
> ***Aimez-moi***:"(Subrayado por mí)

Y aunque Lou se aleja cada vez más y Guillaume está ya comprometido con Madeleine, espera que no le dejen, espera que Toutou le escriba. Y el tono con el que se refiere a él suele ser tan familiar que da la impresión de que habla de un pariente o de un amigo muy cercano. Así lo vemos en la carta que dirige a Lou el 2 de agosto:

> "Toutou me délaisse aussi, d'ailleurs je crois bien qu'il est en retard sur moi de deux lettres"

y un poco más tarde, el 14 de agosto:

> "J'envoie une petite carte à Toutou qui m'oublie et doit être désolé de ton départ"

Desde el principio de la relación con Lou Guillaume ***la imagina en forma de trío.*** Porque a causa de sus viejos fantasmas, una de las cosas que más le atrae de Lou, que más le produce una tensión excitante, como ya he dicho, es la existencia de otro hombre en su vida, un hombre cuya presencia, completamente aceptada, aparece desde las primeras cartas:

> "Je suis content que tu aies trouvé le liseur pour Toutou. Envoie-lui mes meilleures amitiés"(Carta de 18 de diciembre de 1914).

En su imaginación, una relación de tres personas estaba en el orden de las cosas, pero no de más, como en los viejos tiempos. Y para justificar este tipo de relación, en la que no podían aceptarse más personas ("la Trinité est un nombre parfait"), invoca, incluso los principios morales y la religión:

> "Mon Lou comment se fait-il que les hommes pouvant se forcer à l'ascétisme absolu, à la sagesse complète, par devoir, par sacrifice, un ptit Lou ne le puisse pas? Je ne te le reproche nullement. Tu ne te connais que deux amis, n'est-ce pas assez? Alors tu veux en avoir d'autres? Je me doute bien à quoi les mots *preuves, définitivement et des amis pour toujours* soulignés dans ta lettre peuvent faire allusion. Mais je suis tranquille, tu ne trouveras ni 2 Gui ni 2 Toutou. D'ailleurs qu'est-ce qu'on ferait à plus? La Trinité est un nombre parfait, mais plus nenni. Et je sais bien qui serait sacrifié *bibi,* qui ne se résignera pas d'ailleurs et qui, s'il vit, saura bien se défendre et te reprendre. Mais éliminer ma chérie, c'est la vie, puisque la morale exige même un homme, une femme, c'est tout, la morale et la religion! Des cœurs royaux pourraient s'entendre à 3, mais plus?! Je ne parle pas ni de passades, ni de ce que tu appelles gentiment des caprices et qui n'importent guère" (Carta de 25 de abril de 1915)

Y se convence tanto de ese "ménage à trois" que incorpora a Toutou en sus poemas más profundos, en los que expresa sus miedos y, en los que, a la manera de Baudelaire, escribe una especie de invitación al viaje de los tres, como vemos en *Scène nocturne du 22 de abril de 1915*:

> "Lou et Gui et Toutou faut que voyez tous trois
> De merveilleux rivages

Une ville enchantée comme Cordoue
En Andalousie. Les gens simples séduits par votre cœur
Et votre fantaisie
Vous donneront des fleurs, des cannes à sucre
Vous pourrez voir encore plus loin si vous voulez
La Nature des tropiques
Une ville blanche à vingt minutes de la ville un petit pays
sur la mer avec de belles maisons dans des parcs
Vous louerez un palais ou de toutes les fenêtres
Lou touchera les palmes avec ses mains
Les chevaux, les ânes, les mules ravissantes
Comme des femmes
Et aussi expressives quant au regard seront avec vous"

Pero la diosa es únicamente Lou, puesto que sólo ella "touchera les palmes avec ses mains".

El 13 de mayo, tras acabar de escribir un poema erótico sobre las nueve puertas de su cuerpo, manda a Lou el poema *L'amour, le dédain et l'espérance* en el que sueña con un viaje por mar sin retorno que va dirigido claramente a ella, "tous deux tout seuls"; aunque de pronto aparece otra vez el fantasma del trío y dice: "peut-être trois"...

"J'imagine que nous allons nous embarquer, tous deux
tout seuls **peut-être trois**, et que jamais personne au monde
ne saura rien de notre cher voyage vers rien, mais vers
ailleurs et pour toujours
Sur cette mer plus bleue encore, plus bleue que tout le bleu
du monde
Sur cette mer où jamais l'on ne crierait: "Terre!"
Pour ton attentive beauté mes chants plus purs que toutes
les paroles monteraient plus libres encore que les flots
Est-il trop tard, mon cœur, pour ce mystérieux voyage?
La barque nous attend, c'est notre imagination
Et la réalité nous rejoindra un jour
Si les âmes se sont rejointes
Pour le trop beau pèlerinage..." (Subrayado por mí).

Pero la devoción por Toutou, por todos los motivos que he señalado, y también porque Guillaume quiere mostrarse noble, generoso y sometido a Lou, comenzó, en efecto, desde los primeros momentos de la relación. Ya he hecho alusión en varias ocasiones, aunque fuera de pasada, a *todos los esfuerzos que Guillaume hizo para poder* ***obtener un permiso para Lou****, con el fin de que pudiera ir al frente a ver a su Toutou.* Pero tanto interés por parte del poeta para que la adorada pudiera estar junto a su amante resulta tan extraño, que leer los pasajes de las cartas en las que habla de esta cuestión puede

ilustraremos aún más sobre la actitud tan confusa, y sin duda *masoquista*, que el poeta adoptó en las relaciones entre los tres personajes. También Décaudin, en la introducción a las cartas a Lou, hace alusión a las gestiones que hizo Guillaume para obtener el deseado permiso:

> "Dans sa fascination il commence pour tout supporter...il l'aide à obtenir le laissez-passer qui lui permettra d'aller voir Toutou (se montre dépité qu'elle l'ait par une autre voie)" (Pág. VI).

En efecto, como dice Décaudin, ya desde el principio de la relación soportará todo lo que venga de la amada, y, aunque simultáneamente, como hemos visto, le dirija expresiones terriblemente sádicas y agresivas, en el fondo de sus relaciones estará siempre presente la sumisión y aún más, como ocurre con la obtención del permiso para ver a Toutou, la más baja humillación.

Ya en el día de Navidad de 1914 se había planteado la cuestión del permiso, puesto que en la carta que escribe ese día a Lou le habla de su petición, nada menos que al ministro de la Instrucción pública y de Bellas Artes, de una autorización para que su amada pueda ir a ver a Toutou:

> "Je n'ai pas encore de nouvelles de Sembat ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à qui j'ai écrit à Bordeaux pour avoir ta permission pour la zone des armées. Il est possible qu'il faille que tu lui écrives aussi. Je lui ai donné ton adresse. Juge toi-même de ce que tu dois faire."

Y ya se trate de impresionarla con sus amistades, de un morboso interés, o de las dos cosas, la historia del permiso se convierte en obsesiva para los dos y carta tras carta vuelve a la misma cuestión:

> "Ma reine, ta lettre est bien, mais ne l'adresse pas à Mme. Berthelot qui n'a pas d'autorité sur son mari, mais à Berthelot lui-même, *Mr Philippe Berthelot, au min. des aff. étrang.* PARIS. Les ministères sauf celui de la guerre sont à Paris et plus à Bordeaux. Pour Mme. Agutte écris *aux soins de M. Marcel Sembat ministre du travail, au ministère,* PARIS" (Carta de 6 de enero.)
> "Tu dois avoir le second brouillon et tes lettres à B. et à Mme. A, sont certainement envoyées" (Carta de 11 de enero. P. 95)
> "Sembat est ministre des Travaux publics, ne l'oublie pas quand tu écriras à sa femme, c'est d'ailleurs pour ça que je t'écris." (Carta de 14 de enero. P. 107)

Pero en toda esta historia tan confusa lo único que está claro es que considera a Lou una reina, lo que es evidente cuando se somete tanto a ella...porque por el resto no se sabe si Sembat es ministro de la Instrucción pública y de Bellas Artes, como dice en la primera carta, o de trabajo, como dice en otra, o bien de Obras públicas, como dice más tarde. Y también hay contradicción cuando unas veces dice que le ha escrito a París y otras a Bordeaux...demasiadas confusiones para poder pensar que Guillaume cuando escribía estas cartas tenía la mente tranquila.

Según señala Décaudin en las notas a pie de página de la carta dirigida a Lou el 4 de enero de 1915 ("T'envoie lettre de Picabia qui dit s'occuper de toi, le peut, et le fait s'il le dit), Guillaume había escrito ya el 20 de diciembre a su amigo la siguiente carta:

> "Je t'ai écrit aussi pour te demander s'il te serait possible d'avoir par ma très aimable et charmante jeune femme, qui mérite tous tes égards, une permission pour aller dans la zone des armées pour y voir quelqu'un qu'elle a absolument besoin de voir. Il s'agit d'obtenir d'aller en chemin de fer à Rambervilliers dans les Vosges. Et de là elle ira à pied à Baccarat qui se trouve à 17 Km. Fais cela si tu peux. Il s'agit de la comtesse de Coligny-Châtillon qui habite à la villa Baratier à Saint-Jean-Cap-Ferrat"

El 8 de enero vuelve otra vez a la historia del permiso para ir a ver a Toutou:

> "Écris à Mme. Berthelot. A ton choix. Mais je n'ai pas écrit à Mme. B. mais à M.B. Fais comme tu penses. L'histoire du soldat malade me paraît bien".

Aunque algunas líneas más adelante habla de lo que realmente le interesa: la relación entre ellos dos y el deseo de volver a verla:

> "Je vais chercher un petit appartement pour toi, dès que tu sauras quand tu viens"

Y una semana más tarde, sin ninguna coherencia, en lo que parece una absurda contradicción, mezcla todo, sus cartas para que Lou obtenga el pase, los consejos para que ella misma escriba a las personas que la ayudarán a obtenerlo, el deseo de conseguir para él mismo un permiso y verla, aunque sólo sea durante 24 horas, el reconocimiento de que Toutou merece que Lou se inquiete por él y desee ir a verle, y una nueva declaración de amor hacia él, "je l'aime trop moi-même". Y todo porque cuando era un niño, un adolescente, conoció un espejismo de amor en el desamor y en la violencia,

conoció la amargura de un amor sin respuesta, la humillación de ser siempre el relegado, el que menos valor tenía; por eso tuvo que aceptar cualquier cosa, la presencia de los amantes de su madre y, sobre todo, tuvo que adorar al favorito de su madre, a su hermano; por eso conoce perfectamente ese papel y en cuanto se presenta la ocasión lo interpreta espontánea y naturalmente, aunque sufra por tener que mendigar un simulacro de atención y de amor:

> "J'avais écrit à Borys pour la permission...le capitaine m'a fait appeler aujourd'hui et m'a dit que j'avais 24 heures pour dimanche prochain....renseigne toi sur les trains possibles et sois là, télégraphie dès le reçu de cette lettre ou bien si tu pars pour le front télégraphie pour que je renonce à la permission...Reçu ta lettre du 14, tu passes de mauvaises heures et Toutou vaut bien cela, mon pauvre petit Lou, tu as raison de l'aimer ainsi et je t'approuve, mais ne t'affole pas, Toutou ne risque rien, c'est moi qui te le dis, je l'aime trop moi-même pour qu'il lui arrive quelque chose...Tu as bien fait d'écrire ainsi à M.B. et Mme. S.; je n'avais pas pensé à ce domicile particulier pourtant je crois bien que les Berthelot n'habitaient pas Bd. du Montparnasse en 1910...Enfin les lettres parviendront toujours. Mme. Agutte, c'est le nom de peintre de Mme. Sembat, c'est sa femme légitime et pas sa maîtresse. Tu as bien fait d'écrire à Mme. Mortier ." (Carta de 16 de enero de 1915)

El permiso de Lou tiene que ser, al menos durante cierto tiempo, la cuestión esencial de la correspondencia. Guillaume está dispuesto a seguir humillándose ante sus amigos y ante la gente importante que conoce para obtener el permiso. Pero cuando le parece que ya no puede hacer nada le desea que lo consiga por cualquier otro medio:

> "Jane Mortier m'a écrit que si les Berthelot ne répondaient point, c'est qu'ils ne pouvaient rien. Et c'est bien possible. Je souhaite donc que tu puisses réussir au moyen des relations de Matte. Néanmoins je suis persuadé que Toutou aura un congé dans quelque temps" (27 de enero)

Llega un momento en que da la impresión de que carece de dignidad, aunque en realidad se trata de un aspecto más de su faceta masoquista que toma una apariencia extraña y ridícula. Pero quien sabe lo que pasa por su cabeza, qué fijación triangular o que viejo esquema infantil, cuando dice que ir a ver a Toutou es un deber para su adorada Lou:

> "Fais ton devoir envers Toutou, va auprès de lui dès que tu pourras"

Y en su lógica, parece que desea enormemente que Lou consiga su pase:

> "Dis bonjour à Toutou et dis-lui combien je souhaite que tu réussisses" (Carta de 13 de enero de 1915).

> "Tu vois mon Lou que mes renseignements pas faux. Content que t'aies laissez-passer n'importe comment." (Carta de 21 de enero de 1915)

Por eso, cuando al final Lou consigue el permiso, lógicamente se muestra muy contento, aunque, para estupor de su comentarista Décaudin, diga que se siente celoso, muy celoso, de que haya sido otro de sus admiradores el que le haya conseguido el permiso y no él:

> "Je suis heureux aussi que tu ailles au front et très jaloux que Matte ait réussi ce que j'ai pas pu réussir" (Carta de 1 de febrero de 1915)

Pero las cosas no son nunca simples en Apollinaire, sino enormemente complicadas y contradictorias. Y si, por una parte, se interesa tanto por conseguir el permiso para que la adorada vaya a ver a su amante, por otra ***le consumen los celos***, los mismos que le han consumido desde siempre, desde que era un niño. Y aunque no los manifieste de manera directa, aunque hasta el final adore a Toutou y desee sus cartas y su amistad, el fantasma de los celos, tímido o solapado, tenía necesariamente que estar ahí, en la correspondencia con Lou. Y, en efecto, aunque repita continuamente que quiere tanto a Toutou, son muchos los sentimientos que se encuentran entremezclados en las cartas. Unas veces será la envidia, la irritación, incluso ataques disimulados...para volver después a la sumisión, a la humillación o a las fantasías masoquistas. Y cuando parece que todo funciona normalmente, que el "ménage à trois" tan peculiar que forman no presenta problemas y que todos están satisfechos con los papeles que representan, una obscura e inquietante rebelión vuelve a asomar a la superficie. El poeta se siente humillado de manera cíclica, y entonces vuelve a aparecer la rabia, enmascarada, pero reconocible. La furia explosiva y sombría sube lentamente desde su interior, recorriendo un itinerario en el que al principio apenas se muestra, pero que llega más tarde a una protesta más clara contra la permanente humillación a la que Lou le somete, una humillación buscada, pero que hace continuar el via crucis que ha sufrido durante toda su vida.

La verdad está demasiado clara para que Guillaume no la reconozca y la afirme. Y la verdad son los celos, por mucho que quiera al favorito o por mucho que pretenda dar gusto en todo a Lou. Pero, aunque a veces se vuelva loco de rabia, es un suplicio delicioso al que se abandona en cuanto se le presenta la ocasión, porque se trata de representar una de sus fantasías más profundas: ser objeto en lugar de sujeto. Y además testigo del amor que la mujer amada siente por otro. Y eso le produce dolor y tensión. Y

entonces, como en los viejos tiempos, vendrá también la excitación. Fabrica el "ménage à trois", lo cuida, lo alimenta, pero después se oirán sus lamentaciones, como una queja que sólo él mismo escucha y con la que pretende confirmar su sufrimiento. Por eso no puede dejar de mostrar, aunque sea entre líneas, unos celos ahogados:

> "Donc tu pars, t'écrirai demain dimanche 1ère fois et mercredi 2ème fois. Moi je ne comprends pas bien pourquoi pas tous les jours puisque tu écris bien à Toutou tous les jours, et qu'il t'écrit aussi tous les jours. Je suppose que ça vient de ce que Toutou ne sait pas que je t'écris chaque jour et que tu m'écris de même et que tu crains de le peiner en le lui disant qu'en retour, tu ne m'écriras pas plus et que je me brosserai à Nîmes..."(Carta de 6 de febrero de 1915)

A medida que avanza la correspondencia se somete a la situación y acepta mucho más. El 14 de agosto ya no pide a Lou que le escriba todos los días; pero se queja de que le deje sin noticias, mientras que mantiene a Toutou bien informado:

> "Je songe à toi, mon ptit Lou avec la peur qu'il ne te soit arrivé quelque chose. Cela me rend toute écriture impossible et m'attriste au-delà de tout ce que je puis te dire. Je suis certain que tu ne laisses pas ainsi Toutou sans nouvelles. C'est mal puisque, quand tu le peux, tu dois m'écrire chaque jour. Que je sache au moins qu'il ne t'est arrivé de mal... »

Pero en marzo, cuando Lou acababa de dejarle, la queja y la confesión de los celos era mucho más directa, desesperada y angustiosa, como si a causa de su abandono estuviera en peligro de muerte :

> « Je ne te demande pas de venir me trouver, non, ne viens pas ici, c'est absolument inutile puisque tu ne m'aimes pas... mais pars de là-bas pour ma tranquillité...Tu m'as anéanti pendant ces 2 mois, si je n'ai pas eu une fièvre cérébrale ce n'est pas de ta faute, mais je suis en plein dans l'anémie cérébrale... Je comprend tous tes sentiments et les respecte mais de ton côté rends-toi compte de ce que **j'ai pu souffrir**. Dimanche à bout de force après je ne sais combien de jours sans nouvelles, j'ai envoyé carte recommandée à Toutou pour avoir nouvelles...Enfin, si je n'avais pas eu de lettre de toi, aujourd'hui 17, date fixée par toi pour ta venue **je me tuais demain 18**...Je serai toujours, si tu veux, ton ami et même sans amour tu peux compter sur moi en tout et pour tout...**J'aime beaucoup Toutou**, mais je souffre un peu (pas beaucoup maintenant), d'être toujours la cinquième roue à ta voiture. **J'aime bien qu'il soit tout**, mais c'est un peu embêtant de n'être rien du tout" (Carta de 17 de marzo de 1915). (Subrayado por mí).

Guillaume es una mezcla de marasmos sadomasoquistas, de tensión interna y de permanente angustia y ansiedad. Nunca tiene tranquilidad interior. Siente que tiene mucho amor para ofrecer a Lou, si al menos ella quisiera aceptarlo, si al menos ella le

diera su aprobación; pero, aunque otra vez no sea el preferido, no quiere que le abandone, aunque tenga que tragar respecto a Toutou todo el orgullo y los celos que vive en la vergüenza. Pero, aunque no los manifieste, el orgullo y los celos quedan latentes, dispuestos a surgir a la primera ocasión, dispuestos a inventar vías sutiles para manifestarse.

Pero, aunque sufra, sólo se siente merecedor de una limosna amorosa. O ni siquiera de eso. Se siente rechazado, dejado de lado como una cosa superflua, como "la cinquième roue" del coche de Lou. Los días de la semana, los domingos, sólo en el cuartel de Nîmes, debe dar vueltas a la cuestión durante mucho tiempo. E inconscientemente debe pensar que Lou tiene razón cuando prefiere a Toutou, cuando no le considera merecedor de su amor. Y debe sufrir dudando entre su orgullo y la dependencia de Lou, como debió sufrir cuando se humillaba ante su madre para intentar recibir un poco de su amor. Le angustia sentirse abandonado, y atormentado por el sufrimiento del desamor, ha pensado, incluso, en el suicido...aunque lo deje para "mañana". Y es comprensible, porque se siente tan desvalorizado sin el amor de Lou, y tan culpabilizado, que el suicidio es la última solución que le queda. En este punto del amor de Lou por Toutou sabe que ya no tendrá nada, que ya no le quedarán ni siquiera los excesos sexuales para escapar al marasmo en el que vive; y sabe que Lou no jugará nunca más con él la locura sexual de sus perversiones, de sus fantasías de dominación, y se siente desesperado. Y entristecido, porque otra vez se le escapa el amor. Por eso después de una carta tan confusa y tan contradictoria vuelve a escribir a Lou otra vez el mismo día:

"Un peu plus tard ce même 17 de mars"

y entonces se apresura a decir ante todo "embrasse Toutou de ma part", porque no está acostumbrado, y no se considera suficientemente importante para mostrar su dolor. El tiene que aparecer ante los dos noble y generoso, y, sobre todo, no molestarles con sus sufrimientos. Después, disimula su rabia, disimula sus celos volviendo a pedir a Lou, de manera infantil, que le cuente sus aventuras, probablemente, entre otras muchas razones, para ver humillado también a Toutou:

> "Envoie-moi un récit de tes aventures...J'en ai eu aussi, mais sans doute moins intéressantes que les tiennes. Je te les raconterai si me racontes les tiennes »

Pero Toutou le obsesiona; Toutou, el preferido, se ha metido en su piel, y a veces sin poderse contener dice algo agresivo contra él:

> "Je me suis retrouvé face à face avec la raison et la volonté qui quoi qu'en puisse penser Toutou ont leur valeur et leur vertu très efficace" (Carta de 30 de marzo 1915)

Pero el origen de su agresividad y de su dolor está en los celos que siente hacia Toutou, unos celos que se ponen de manifiesto, sobre todo, a principios de abril, en el momento de llegar al frente, cuando se siente abandonado por los dos :

> "Il est défendu à une femme d'être où tu es et je te le répète, ce n'est pas la place d'une femme. Je suis sûr que Toutou est de mon avis (Carta de 19 de marzo de 1915)
> "J'envie un peu Toutou, qu'il ait ton amitié" (Carta de 4 de abril de 1915)
> «Tu as déjà à t'occuper de Toutou et moi je ne compte pas dans ta vie..." (Carta de 11 abril de 1915)
> "T'as rien à craindre pour Toutou, à moins qu'il ne fasse absolument le même métier que moi"(Carta de 12 de abril).

Pero aunque sufra desesperadamente, los celos están siempre controlados, expresados con mucha precaución, como si se rodeara de un sistema de defensa destinado a neutralizar una terrible violencia, como si sintiera miedo de sus propias reacciones y de llegar a destruirlos. Y nos da una buena prueba de la refinada crueldad que los celos pueden desencadenar en su imaginación en el relato *Le matelot d'Amsterdam*, uno de los que presenta en *L'Hérésiarque et Cie* [1]. En esta historia, un Lord inglés obliga a un marinero holandés desconocido a matar a su mujer que pretende ser inocente - se supone que de haber engañado a su marido -. Apollinaire sitúa su relato en un ambiente siniestro cuidadosamente preparado: la noche, una casa misteriosa y aislada, todo unido a los gritos de los animales que el marinero llevaba para vender...porque para el autor se trata de crear una tensión terrorífica que le permita expresar sus fantasmas. El Lord inglés es implacable con su esposa y actúa con una rabia fría y calculada, fruto de su venganza, una venganza que está en la base de la creatividad de Guillaume, porque el poeta siente un odio mortífero a causa de la exclusión y del abandono afectivo de la mujer que tanto amó; un odio que es proporcional al amor inmenso y desesperado que sintió primero por ella. Por eso la violencia de los celos tenía que aparecer en alguna de sus fantasías y así

---

[1] Un relato que fue presentado como modelo de historia criminal en el *Mystère Magazine* de abril de 1954.

ocurre en esta historia, aunque el autor tiene especial cuidado de que no parezca que se identifica con el personaje. La historia, evidentemente, contiene una agresividad terrible contra la esposa, pero algo cambia al final en la lógica del relato, y el despiadado sadismo que el marido ejerce contra su mujer y contra el marinero, al que él mismo asesina, se torna en morboso masoquismo: el Lord inglés se retira del mundo con el loro del marinero, al que hace repetir interminablemente las últimas palabras de su esposa: "Harry, je suis innocente!".

Estas son las reacciones que los celos pueden inspirar a un hombre débil como Guillaume que está obsesionado por la idea de la venganza. [1]. Pero, porque tiene miedo de sus propias reacciones excesivas, y porque tiene miedo de Lou, sólo se queja de los celos que le inspira Toutou, con un gemido entre infantil y doloroso. Philippe Chardin [2] dice respecto a los celos de Zeno, en la obra de Svevo *La conciencia de Zeno* :

> "Le long gémissement névrotique de Zeno a bien pour origine una violence inhibée"

En efecto, en esta obra, Zeno el protagonista dice:

> "Je savais bien moi, pourquoi je gémissais: parce que j'avais voulu tuer, et peut-être parce que je n'avais pas su" [3]

Y en *Une Vie* [4] el mismo autor dice también:

> "Réduit à un rôle inférieur...Alfonso éprouve violents accès de jalousie. Tempêtes dans un verre d'eau dont rien ne transparaissait à l'extérieur, tant il était habitué et contraint à n'exprimer ses sentiments qu'avec une extrême réserve; réserve d'autant plus grand que ses sentiments étaient forts"

También Guillaume hubiera querido probablemente matar a la mujer infiel, como hace en el relato del marinero holandés, pero desde pequeño estuvo acostumbrado a reprimir, a

---

[1] Observemos que la venganza es contra la mujer, nunca contra el rival, al que ni siquiera menciona en esta historia, porque es a ella a la que quiso tanto.

[2] *L'amour et la haine ou la jalousie dans la littérature moderne*. Droz, Genève, 1990. Pág. 127.

[3] *La conscience de Zeno*, traducido del italiano al francés por P. Henry Michel, Folio, 1973. Pág. 130.

[4] Traducido del italiano al francés por Georges Pizone, Gallimard, 1973, Pág. 22.

disimular y a sublimar los celos, por lo que no se atreverá a expresarlos abiertamente con una mujer a la que considere superior como Lou [1]. Con ella prefiere reprimir sus celos, o sublimarlos queriendo a su rival, o si acaso los muestra, lo hace con recelo, solapadamente, o provocando con aire inocente algún que otro conflicto con los dos amantes. Así, durante un sinfín de cartas alaba, admira y adora a Toutou, y así seguirá haciendo a lo largo de toda la correspondencia con Lou. Rara es la carta en la que no hace alusión a él para interesarse por su salud, para mandarle recuerdos, para pedirle a través de ella que le escriba... *sin embargo, desesperado al llegar al frente no puede evitar crear un conflicto entre los tres.*

Así lo cuenta en la carta de **30 de abril de 1915**. En efecto, unos días antes había escrito a Toutou una carta en la que le decía:

> "Mon cher petit Toutou chéri. Votre lettre sur sandwich dont m'a parlé Lou était bien spirituelle. Excusez-moi. Surtout ne me jugez pas avant de me connaître. J'aime Lou, j'aime vous. Mais dites à Lou de ne pas me mentir. J'aime beaucoup la vérité"

Porque esa es otra de las fantasías de sus celos: admite a Toutou, incluso le admira y le quiere, pero desea saber la verdad, es decir, *no quiere que le engañen.*

Como era de esperar, la reacción de Lou a esta carta será terrible: "vous êtes aussi dégoûtants l'un que l'autre". Y entonces Apollinaire no sabe cómo hacer para excusarse y para darle explicaciones:

> **"J'ai cru que Toutou se moquait de moi** et que tu m'avais représenté à lui sous des couleurs si singulières qu'il fallait corriger cela...Si tu crois que j'ai mal agi, je te prie de m'excuser toi-même et d'excuser surtout l'état un peu hagard où j'étais en arrivant sur le front, surtout qu'en outre à ce moment il y avait ici pas mal d'actions violentes" (Subrayado por mí).

Ese es precisamente su punto débil: no quiere que se burlen de él ni que le humillen; si tienen una relación que sea clara y que él esté informado. Pero para que Lou, a la única que teme, le perdone no duda en anunciarle el envío de algún dinero:

---

[1] Pero mostrará sus celos con una violencia extraordinaria con Annie Playden, que no era más que una niñera, y dirá a la provinciana Madeleine que es celoso como un tigre.

"Dis-moi où il faut envoyer quand je pourrai t'envoyer quelque chose...excuse aussi que ce soit si peu...

y al mismo tiempo le suplica de manera un poco infantil que no sea tan dura con él:

"mon petit ne me gronde pas trop pendant que je suis si loin...En tout cas ne pense pas que j'aie voulu exciter Toutou contre toi... Écris-lui qu'il m'a mal compris. En tout cas suis désolé d'une carte si mal interprétée".

Pero acusa a Toutou de no haber comprendido su carta. El quiere ser inocente...y cuando Apollinaire tiene una idea en la cabeza no cesa de darle vueltas ni de escribir una y mil veces sobre la misma cuestión:

"Je suis très, très froissé, mon Lou, que tu aies pu croire que j'aie voulu mettre quelque chose entre toi et Toutou. Je vous aime tous deux. J'ai essayé de te le prouver à toi que j'aime d'amour et d'amitié. Lui, je l'aime d'amitié, et espère bien le lui prouver."

En su desesperación, angustiado por la idea de que le abandonen, intenta, de manera un poco ingenua, que Lou se compadezca de él diciéndole que puede morir de un momento a otro:

"A moins qu'après tout une mort rapide ne me délivre de tous ces ennuis quotidiens...Assez sur ce point..."

No desea tratar más del asunto, pero sin poderlo evitar vuelve otra vez a la carga y usa como un niño una forma impersonal para hablar de sí mismo:

"Gui a peut-être été stupide, mais Lou a été méchante... Lou n'a-t-elle pas reçu la bague?"

Después, aunque ya había anunciado repetidas veces que no seguiría hablando del tema, vuelve de nuevo a insistir en la razón que tuvo para escribir la carta: que no le engañaran:

"Ah! J'ai surtout écrit cette lettre à Toutou parce que tu m'avais montré une lettre où il disait: "Si vous croyez que les nerfs de Gui ne puissent pas supporter (je ne sais plus quoi) ne lui dites pas la vérité". Alors aussitôt arrivé ici, je lui ai écrit la carte incriminée. Écris-lui cette raison qui est la vraie, car j'ai peur de lui écrire maintenant. Toutou! TOUTOU!"

Un grito entre infantil y desesperado para no verse sólo, para que no le priven de su amistad, para que no le castiguen por haber escrito una carta inconveniente.

No quieren que le engañen, y esa es en efecto la razón esencial de la carta; pero también estaba la desesperación por no tener noticias de Lou al llegar al frente, donde se siente abandonado de todos ("Il me semble que je n'ai plus d'amis; que le monde entier m'oublie". Carta de 14 de abril de 1915) y donde siente que Lou le ha dejado precisamente a causa de Toutou. La carta suena a peleas infantiles, a rabia contenida, a celos ambivalentes Todo es posible en el poeta, que, en todo caso, aunque tenga la firme intención de adorar a Lou y a Toutou, como lo asegura constantemente en el resto de la correspondencia, crea el conflicto para expresar de alguna manera su rabia y sus celos; y si a este "sandwichage" le añadimos la correspondencia paralela que ha iniciado el 16 de abril con Madeleine, el panorama resulta todavía más complicado y confuso.

El abandono provoca en Apollinaire reacciones desesperadas. En esos momentos vuelven a abrirse las heridas del rechazo y del abandono afectivo que vivió durante la infancia y el dolor y los demonios de entonces le hacen recuperar el rencor (una palabra que vuelve en la correspondencia con Lou al llegar al frente) y el miedo. Con Lou, porque es un momento de guerra, vive el abandono con angustia profunda, una angustia que le paraliza y que sólo le permite reacciones mezquinas, como quejas, lamentos, la provocación de conflictos disimulados con Toutou o escribir poemas de baja calidad. En cambio, en el momento del abandono de Anne Playden o de Marie Laurencin, sublima la angustia, que se vuelve grandiosa y da lugar a magníficos poemas, como *La Chanson du Mal-aimé* o *Le Pont Mirabeau*. Pero ya lo hemos visto, la inspiración o la sublimación no son proporcionales al amor de la dama perdida. Quizá es lo contrario. Con Lou, además de la tensión y del terror de la guerra, como ella le absorbe, le devora y le hace débil, no puede organizar ninguna idea estética... Al sentirse abandonado en el frente de batalla, el terror y la ansiedad desarticulan los principios más elementales de la inspiración y de la poesía, que necesita al menos ciertas condiciones de armonía interna. Entonces cae en un marasmo masoquista, siente su vida profunda deshacerse en pedazos, empobrecerse, como se empobrece su creatividad, y ya no hay lugar ni para la poesía ni

para la sublimación, sólo se oirá la voz del niño Guillaume que con voz entrecortada recupera expresiones infantiles de lamentación y de súplica.

La carta de 30 de abril que acabamos de ver representa un momento de rebelión del poeta, un momento de tensión en las relaciones entre los tres que pasa pronto. El 3 de mayo, sólo tres días más tarde, vuelve a mostrarse impaciente sin las cartas de Toutou:

> "Toujours pas de lettre de Toutou"

Pero el **25 de mayo**, después de toda una serie de declaraciones de amor y de alabanzas a las maravillosas cualidades de Lou ("Tu n'as en somme que des qualités mon ptit Lou et des qualités très élevées") vuelve a expresar su sufrimiento:

> "Je me désespère parfois en songeant que c'est un autre qui doive en jouir..."

Los celos... que, a pesar de sus constantes afirmaciones de que no es celoso, están siempre latentes, reprimidos, como una constante disposición... hasta que en cualquier momento vuelve a surgir el ataque. Una pequeña agresión de Lou, una alusión un poco más emocionada a Toutou y se sitúa de nuevo en las viejas tensiones familiares, cuando también aseguraba que no tenía celos de su hermano, mientras que sin duda se desesperaba contra su madre por quedar relegado. Y con Lou, dado su carácter casquivano e inmaduro, no faltan las ocasiones que hacen revivir los viejos celos. Cuando Lou exhibe su preferencia por Toutou, cuando soporta los mayores riesgos para ir a verlo al frente, cuando sufre por su suerte, cuando le habla de los paquetes que le envía, a Guillaume le devoran los celos, porque para él no hay paquetes, ni visitas, ni tampoco interés. Así cuando todas estas situaciones llegan a un límite, cuando se siente abandonado, humillado y burlado, se despiertan sus frustraciones dormidas y aparecen otra vez las quejas:

> "Dans ta lettre du 22 tu me dis que *quand tu auras du chagrin c'est sur mon cœur que tu viendras te réfugier...* **et tes joies d'autres les auront...** Mais tu as raison, c'est une jolie place tout de même... Mais ne mets pas Toutou en avant." (Subrayado por mí).

Pero en seguida se arrepiente de haberse dejado llevar por los celos, porque aunque esté desesperado no quiere que le abandonen. Por eso intenta volver todo atrás. Otra vez el movimiento pendular, rebelión, amor, sumisión y voluntaria humillación:

> « Tu sais bien que je ne suis pas du tout jaloux de Toutou, mais pas du tout (je l'aime beaucoup). Et je comprends parfaitement que tu l'aimes beaucoup plus que moi..."

O amenaza de manera infantil:

> "Mais Toutou ayant la grande place, quand quelqu'un aura le côté sens, je tâcherai de trouver un cœur moins occupé parce qu'il ne restera dans le tien pas beaucoup de place pour Gui. J'attendrai alors ta décision."

Pero aunque se queja, no quiere perder a Lou y tiene miedo de que deje de escribirle:

> "J'y renonce donc...Surtout que tu seras plus heureuse là-bas avec Toutou et tes amis...et tu m'oublieras aussitôt comme l'autre fois...Je ne me fais pas d'illusions à ce sujet...Préviens-moi de ton départ pour que je puisse adresser mes lettres comme il faut...Mais, m'écriras-tu seulement?"

Y cuando lo que necesita es su amor, dice otra vez lo contrario de lo que siente:

> "L'important est que tu sois bien...ne te préoccupe pas de moi...ça n'a pas d'importance...un obus moral ou matériel de plus ou de moins, maintenant je m'en fous ..."

Y, como ocurre con frecuencia, adopta un tono infantil, como si de tres niños se tratase:

> "D'ailleurs je sais bien que Toutou n'est probablement pas mon ami comme je suis le sien...il ne me connaît pas et s'en fout pas mal...Au revoir donc petit Lou...J'espère toujours d'ailleurs te retrouver après la guerre"

Se vuelve loco con la relación que Lou le ofrece, pero en el fondo de ese desconcierto está siempre la contradicción. Por eso se somete y después inmediatamente se rebela, por eso la alaba, la hace una diosa de virtudes y después la rebaja a un papel de hembra viciosa; la insulta por su promiscuidad con todos los hombres, pero en seguida otra vez la adora y llora en su hombro, o se lo ofrece con una fidelidad absoluta para que no tenga ninguna inquietud, para que descanse en él que resolverá todos sus problemas; y si alguna vez deja ver en sus cartas que siente "un poco de rencor", ella no debe prestar atención:

> "Mais je ne suis pas triste, tu auras toujours ma tendresse- mais dis-tu, *tu veux surtout mon amour* ...injuste petite fille chérie...qu'en veux-tu faire puisqu'il ne doit pas te servir? Enfin, il est à toi, fais-en ce que tu veux. Petite fleur je serais le soleil que tu veux que je sois. Le soleil féconde les fleurs.
> Je ne veux pas que tu sois désemparée et je ne partirai jamais, jamais, je serai toujours auprès de toi, pour te consoler quand tu auras du chagrin, pour te défendre si on veut te faire du mal, pour t'aider à marcher si tu es lasse, pour te bercer très doucement et passionnément dans de longs baisers quand tu auras besoin de ma tendresse, quand tu seras désabusée des amours moins tendres, moins durables, moins certaines. Quand tu auras besoin d'un cœur qui sera toujours là comme une sentinelle devant un pont. Petit Lou, je ne partirai donc jamais de ta vie que j'aime mieux que la mienne...Tu ne m'as rien écrit de très méchant, mais tu me disais que ton cœur est vide et parfois quand je songe à tes promesses volontaires et à ce qui s'est ensuivi, ai un peu de rancœur, c'est tout, n'y fais pas attention."

Pero en algunos momentos le parece que ya no puede sufrir más la lejanía de Lou. Por eso intenta todo para atraer su interés, para crear un punto de contacto con ella, algo que le permita dar un sentido a la correspondencia. La sacude, luego la adora, pero solapadamente, porque está lleno de rabia contra ella (aunque constantemente diga "Mais non je ne t'en veux nullement"), la llama viciosa:

> "Je réitère ici quelques demandes auxquelles tu n'as pas répondu
> 1. Récits piquants sur tes dernières amours, tu sais où, là-bas..."

Y le indica donde buscar en su casa, que Lou ocupa, varios libros pornográficos y, entre ellos, su propia obra *Les Onze Mille Verges*. Después, para ser más claro, añade: "Il y a aussi *le Nouveau Chatouilleur des dames* qui est sur ton vice" .

Rabia, amor, celos, decepción, frustraciones. La carta de 25 de mayo es un precioso ejemplo de la personalidad de Apollinaire y de su relación con Lou. Acaba de insultarla, pero antes de terminar se humilla de nuevo...ya no se ve inocente, sino que sólo él tiene la culpa de todo:

> "Donc, je n'ai pas de rancœur, maintenant et les rares fois où j'en ai un peu, cela me vient de mon caractère qui a des sautes brusques »

En definitiva, que acepta el mensaje de su madre, que en vez de compadecerle por todo lo que había tenido que sufrir, decía de él, como cuenta su amigo Léataud, que era un hombre "souvent emporté".

"La Fable de Toutou"

En la carta de 12 de agosto de 1915, incluye dos poemas muy importantes, que llama "fables". El primero lo dedica a las aventuras de Lou y lo titula "Les fleurs rares", y el segundo, que es el que nos interesa ahora, lleva por título "Le toutou et le gui" ; y su contenido es interesantísimo para conocer los fantasmas profundos de Apollinaire :

"Un gentil toutou vit un jour un brin de gui
Tombé d'un chêne
Il allait lever la patte dessus, sans gêne,
Quand sa maîtresse qui
L'observe, l'en empêche et d'un ait alangui
Ramasse le gui
"Gui, jappe le toutou, pour toi c'est une veine!
Qu'est-ce qui donc te la valut?"
"Vous êtes, cher toutou, fidèle et résolu
Et c'est pourquoi votre maîtresse
Vous aime avec tendresse,
Lui répond
La plante des Druides,
Pour la tendresse à vous le pompon
Mais moi je suis l'amour à grandes guides
Je suis le bonheur;
La plus rare des fleurs, ô toutou, mon meilleur
Compagnon, puisque, plante, je n'ai pas de fleur!...
Vous êtes l'idéal et je porte bonheur..."
Et leur
Maîtresse
Étendue avec paresse
Effeuillant indifféremment de belles fleurs
Aux mille couleurs
Aux suaves odeurs
Feint de ne pas entendre
Le toutou jaser avec le gui. Leurs
Propos la font sourire, et nos rêveurs
Imaginent de comparer leurs deux bonheurs
Cependant qu'elle les regarde d'un air tendre,
Puis se levant soudain auprès d'eux vient s'étendre.
Le toutou, pour sa part, eut bien plus (à tout prendre)
De baisers que le gui
Qui tout alangui
Entre deux jolis seins ne peut rien entreprendre
Mais se contente bien, ma foi,
De son trône digne d'un roi.

Il jouit des baisers, les voyant prendre
Et les voyant rendre
Sans rien prétendre"

La decisión está tomada; pocos días después Apollinaire, ante la indiferencia de Lou, que cada día está más distante y más ocupada con Toutou (y con todos los hombres que le salen al paso), se comprometerá con Madeleine. Pero antes escribe este poema, en el que explica los papeles que atribuye a Toutou y que se atribuye a sí mismo en esta ambigua relación, en la que ve a Lou lánguida e indiferente jugando con los dos, al tiempo que se entretiene con otros hombres. El personaje esencial del poema es evidentemente él mismo, por eso lo empieza y lo termina hablando de él; los dos otros, así como las "flores", existen como personajes indispensables para representar un juego que Guillaume tenía necesariamente que reproducir, que tenía necesariamente que exteriorizar. El poema comienza por un gui, él mismo, que cae. Así de entrada, se sitúa en el suelo, en el polvo, en el lugar de los animales inferiores, de las serpientes, que piensa que es el que le corresponde. Y luego, en una fantasía claramente masoquista, ***¡imagina que el rival viene a orinar encima de él !***. Y con esta imagen se ponen de manifiesto muchos de los sentimientos de Guillaume respecto a su relación con Lou y con Toutou, una relación sufrida e imaginada aún más humillante de lo que era en realidad, y casi la petición de que Toutou venga a hacer sus necesidades encima de él. No quiere que le engañen, no quiere que Toutou se burle de él, pero de ahí cae en la reacción opuesta y escribe este poema en el que disfruta con la situación masoquista que él mismo ha organizado o imaginado. Pero aún hay otras facetas en esta fantasía de la orina, hasta el punto de que cabría preguntarse si en el amor y en el interés por Toutou no hay algo de *homosexualidad* latente. En Apollinaire las relaciones reales e imaginarias son siempre muy ambivalentes y están cargadas de todos sus fantasmas, y da la impresión de que tanto en las historias de Katache, como en ésta en la que imagina que Toutou está a punto de orinar encima de él, hay muchas connotaciones de homosexualidad masoquista y pasiva: es como si en una fantasía muy profunda dijera: "orina encima de mí para probarme que te intereso y que tú también me quieres". Es decir, como si el amor sólo se pudiera expresar adoptando una actitud femenina o a través de las humillaciones, por eso lo busca en una repetición constante de lo que sintió tan profundamente durante su infancia. Y ya veremos con detalle más adelante la fuerza

que tiene en Apollinaire esta fantasía de que alguien, hombre o mujer, orine o defeque sobre él.

Pero Guillaume se hace miserable, se sitúa en una posición de inferioridad respecto al rival, porque pretende también que su dama se apiade de él. En su lógica, cuando ya está caído y dispuesto a aceptar los orines del amante, entonces su dueña tiene piedad y, aunque con aire indiferente, viene a recogerlo del suelo donde está caído. Al menos eso ha conseguido con su actitud de humillación. Piensa que nadie le quiere y se siente triste y desgraciado, pero espera que mostrando su desgracia Lou se apiadará de él y lo consolará.

Desde niño se ha convencido de que es un inútil, de que no tiene valor alguno, por eso lo vuelve a repetir en este poema: "je n'ai pas de fleur". Y lo cree sin dificultad. Así, este convencimiento estructura su imaginación que se convierte en una mentira permanente, pero en la que el poeta encuentra su lugar. Y escoge una vez más como decisión propia aceptar que el tercero, el amante, al que además se impone la obligación de querer, sea superior a él...como en la vieja historia de Travaillin y de Raoul. Así lo reitera en este poema en el que habla desde el fondo de su corazón de Toutou:

> "Vous êtes cher toutou, fidèle et résolu...
> ...ô toutou, mon meilleur compagnon,
> puisque, plante, je n'ai pas de fleur!
> Vous êtes l'idéal... »

Y acepta que le corresponda, por sus cualidades, la ternura que a él le está vedada:

> "C'est pourquoi votre maîtresse
> Vous aime avec tendresse"

Piensa que le faltan las cualidades necesarias para inspirar ternura, por eso se condena de antemano a no obtenerla jamás, al menos respecto a la mujer amada; pero reconoce que puede inspirar deseo y excitación, porque ya en su madre, incluso o precisamente cuando le azotaba, sentía una obscura tensión que iba más allá de la relación maternal o de la tortura. Así, al identificarla con Lou, piensa que también para ella, en esa excitación, que a veces se confunde con el dolor, está la verdadera felicidad y el amor:

"Moi je suis l'amour a grandes guides
Je suis le bonheur
La plus rare des fleurs"

Porque él, en cuanto poeta, es la exaltación, porque él vive en una desenfrenada libertad que le lleva a conocer la plenitud de emociones diferentes que inventa cada día, ("Tu as lu les onze mille...mais ça c'est rien...Je sais des choses autrement récréatives...tu verras!!!") ("Ce matin réveillé à 3 h pas pu me rendormir, pensé à toi, à tes yeux dans la volupté, pensé à mille choses à faire ensemble, pensé même à être deux pour t'amuser. Enfin, toutes sortes de folies que je laisse à développer par ton imagination"), con la consecuencia inevitable de defender la pasión como la única realidad válida, en lugar de la ternura y de la razón, algo que, incapaz de conseguir, considera monótono y aburrido, algo que permanece en la superficie del ser humano, que no puede calar hasta el interior, allí donde el ser humano se aliena y se exalta, donde todo es posible, donde la luz se puede abrazar con el pecado, donde la tierra y el cielo desaparecen para dejar paso al fuego de la inspiración:

"Toutou ne peut pas avoir l'exaltation d'un poète ne l'étant point" (Carta de 3 de junio de 1915)

Toutou no puede dar a Lou la exaltación de un poeta, pero Lou tampoco parece apreciar "le bonheur" que el poeta le puede dar, por eso le mira con indiferencia mientras ama a Toutou y se entretiene con otras "fleurs rares". Pero el poeta ya se ha resignado con su suerte y está dispuesto a aceptar que, en el universo sadomasoquista que él imagina, el amor, la exaltación, la pasión, el deseo ardiente, o incluso la devoción o el servilismo, siempre se ven rechazados, y que sólo puede esperar la desgracia. Por eso se conforma con ser un elemento marginal en la vida de Lou, con imaginar, que como el "gui" de la fábula, puede estar entre sus pechos, aunque le esté vedado disfrutar de ellos, mientras Toutou recibe el amor, los besos y la ternura:

"Elle les regarde d'un air tendre
Puis se levant soudain auprès d'eux vient s'étendre.
Le toutou, pour sa part, eut bien plus (a tout prendre)
De Baisers que le gui
Qui tout alangui
Entre deux jolis seins ne peut rien entreprendre
Mais se contente bien, ma foi,

De son trône digne d'un roi"

Al final, a pesar del trono en el que se ve instalado, al poeta no le queda otro remedio que sufrir, aunque llame al sufrimiento "jouissance". En un primer momento, llorará y sentirá con desesperación la angustia de que Lou le haya abandonado por Toutou ("Je me désespère parfois en pensant que c'est un autre qui doit jouir de tes qualités". Carta de 25 de mayo) pero después llegará a disfrutar con la humillación. Se libera de la angustia que bloquea su sumisión y vuelve a ser el niño desgraciado que sólo podía disfrutar de manera masoquista:

"Il jouit des baisers, les voyant prendre
Et les voyant rendre
Sans rien prétendre"

Y una vez hecha esa confesión masoquista bajo la forma jocosa de una fábula, Toutou desaparece de su imaginación como rival. Poco a poco, casi sin noticias de ellos, se aleja de los dos, se compromete con Madeleine, y, aunque de vez en cuando sigue escribiendo frases apasionadas a Lou, se refiere ya siempre a Toutou como a un amigo, como a un familiar:

"Je ne boude pas du tout, mais j'attendais tout simplement de tes nouvelles. D'ailleurs à qui adresser mes lettres? Toutou parti! Toi je ne sais où! J'adresse au hasard celle-ci à l'ancienne adresse de Toutou. J'ai reçu aujourd'hui ta lettre du 30 août, partie en réalité le 6 septembre du pays de Toutou." (Carta de 12 septembre de 1915)
"Je suis content, ptit Lou, de savoir que tu es heureuse, qu'on va te mettre à l'abri, que Toutou va bien et que vous ne m'oubliez" (Carta de 20 septembre de 1915)

En octubre las cartas son ya muy distantes, tanto las que escribe Lou como las de Guillaume, y no sólo desde el punto de vista temporal, sino también en lo que se refiere a la relación de intimidad. Apollinaire trata a los dos, a Lou y a Toutou, como amigos, hace bromas con ellos o dice frases agradables a Lou:

"J'ai reçu avec un grand plaisir ta lettre de St-Nicolas je ne sais plus quoi. (Avec la photo de la cueillette des pommes). Tu es charmante et celui qui grimpe à l'échelle que tu tiens si gentiment est un homme heureux. Pour ma part, je le félicite..." y firma "Ton grand ami" (Carta de 13 de octubre de 1915)

A partir de ese momento puede decirse que prácticamente la correspondencia con Lou se ha terminado. Alguna que otra carta, cada veinte días o una vez al mes, mantiene a los dos, ahora ya sólo amigos, informados:

> "Ma chère Lou, Il y a bien un mois que tu ne m'as écrit. Je te félicite d'être amoureuse et de mener une vie intéressante. Toutou m'a écrit une lettre très gentille: il me dit de te demander des photos, je le fais pour ne pas le désobliger mais je ne les espère point; fais mes amitiés à Toutou quand tu le verras" (Carta de 9 de noviembre de 1915)

La última carta, casi de cortesía, será la de 18 de enero de 1916, tras volver de vacaciones en Orán con la familia de Madeleine. Toutou es sólo un buen amigo. Sin ningún deseo hacia Lou. el fantasma del rival ha desaparecido por completo:

> « Je suis content que tu sois contente. Embrasse Toutou de ma part. Écris-moi de tes nouvelles. Je te souhaite de belles amours et beaucoup de bonheur »

"Les fleurs rares"

En la segunda carta de 17 de marzo de 1915, es decir poco después de que Lou le anunciase que no iría a verle a Nîmes, Guillaume decía:

> "Si tu ne viens pas et tu veux encore correspondre avec moi, envoie-moi un récit de tes aventures, je suis tout curieux de les connaître. J'en ai eu aussi, mais sans aucun doute moins intéressantes que les tiennes. Je te les raconterai si tu me racontes les tiennes comme t'as promis".

A partir de ese momento cambia completamente el tono de la relación. Lou pertenece a Toutou y no quiere ir a ver a Guillaume, que pierde el apartamento por el que ha tenido que pagar 60 francos...El se lo reprocha con desesperación disimulada y le dice que se va a marchar inmediatamente al frente, y que quizá le manden a Turquía... pero eso no es más que uno de los imaginarias comedias del poeta para inspirar pena a la amada y que no le abandone completamente. Porque de eso es precisamente de lo que se trata, de no quedar fuera de la vida de Lou, que le obsesiona. ***Por eso imagina una nueva manera de comunicación, aunque sea morbosa y masoquista***: quiere mantener la correspondencia ofreciéndole algo distinto de lo que puede darle Toutou, es decir, la excitación de compartir con él sus aventuras con otros hombres, sus aventuras pasajeras:

"Écris-moi ptit Lou des choses sur toi, toutes tes cochoncetés surtout. Ça me récréera surtout dans les débuts de mon séjour ici. J'en ai inventé d'épatantes depuis quelques jours. Pas expérimentées encore. Je réserve cela après guerre. Mais elles sont épatantes et tout à fait neuves". (Carta de 7 de abril de 1915)
"Dis-moi quand coulichonette. Ça me rapprochera de toi de savoir "tes affaires" (Carta de 12 de abril de 1915)

Lou, aunque sólo se interesa realmente por Toutou, juega sin embargo de vez en cuando con la fantasía sexual de Guillaume, pero si en ocasiones se muestra demasiado púdica y no quiere exhibir sus aventuras él insistirá constantemente para que se decida a contárselas:

"Pourquoi pas tout écrire...tu m'en écris bien d'autres...Je te donne ma parole d'honneur de BRÛLER toutes les lettres que tu m'enverras et où tu mettras un grand D au commencement ou à la fin et je te promets de les détruire dès le lendemain même de leur réception..." (Carta de 17 de mayo de 1915)
"Je ne te demande pas de noms sur certaine chose, mais nom d'une pipe raconte-moi l'histoire avec les descriptions pour m'amuser. Parle de toi comme d'une tierce personne. Désigne-toi sous le nom de Loudovise, ton amie sous celui de Polka, le poilu, s'il y en un, sous le surnom que tu choisiras, je t'en souffle quelques-uns de ces surnoms (Silvandre, Tircis, Colin, etc.) - Tu me dis que tu n'as pas le droit d'en parler: "N'y étant pas seule mêlée...tu me comprends?" Je ne comprends rien du tout et ma curiosité est éveillée à l'extrême...Tu y joues le grand premier rôle, diable!!...Mais non, ni fâché, ni grognon...si tu me racontais les belles histoires que je demande t'en raconterai aussi...Si tu ne me racontes pas les histoires divertissantes que je te demande, je serai fâché, tu sais. Raconte-les en les attribuant à quelque autre, je m'en fous, mais raconte-les-moi pour alimenter les rêves" (Carta de 26 de mayo de 1915).

Así espera encontrar el placer y la sexualidad que exorcizarán la muerte durante la guerra, por eso se enfada cuando Lou se muestra reacia a contar sus aventuras. Pero es indudable que se trata de una solución masoquista y dolorosa, porque es muy triste tener que asistir a la exhibición de sus relatos "picantes" cuando no puede tener acceso a ella. y cuando le producen tantos celos, como ya había confesado desde sus primeras cartas:

"Je ne doute pas, ma chérie, mais tu comprendras que l'histoire de l'officier épatant n'est pas pour me faire plaisir... Je ne veux pas faire le jaloux idiot. Il est bien des choses que je te permettrai et me permettrai. Mais *je veux* que ça vienne de moi. Et en tout cas, pas tant que je serai ici sauf Toutou qui t'aime assez pour que tu l'aimes aussi...mais pas de nouveaux godelureaux, je t'en prie" (Carta de 28 de diciembre de 1914)

Pero también en los celos encuentra excitación. Una tensión especial que le produce esta mujer que sabe que nunca le será fiel, sino que provoca y solicita a los hombres, como Guillaume reconoce en la carta de 27 de enero de 1915:

> "Donne-moi des nouvelles de Toutou. En ce moment tu dois bien t'amuser avec Mémée et Matte. A Nice aussi, ô allumeuse, la plus terrible des allumeuses, ô pétroleuse".

Pero aunque sufra, piensa que con la excitación que puede producir a Lou compartir sus aventuras, va a encontrar un estímulo para continuar la correspondencia, y él mismo va a poder excitarse con esa sexualidad masoquista, aunque sea como "voyeur"... Es evidente que este comportamiento va a generar en Guillaume mucho dolor, pero él lo va a percibir como un placer sexual; es un placer que representa una mezcla de placer y de dolor y que evidentemente es masoquista. Y actuando de este modo se vuelve a situar en el contexto de sus viejas fantasías, las mismas que expresaba en las obras imaginarias, cuando asistía con Katache a las aventuras de su mujer, que le excitaban enormemente, aunque él no pudiera tocarla. Así, cuando Lou comienza a alejarse de él, y sobre todo cuando llega al frente y se encuentra confuso, angustiado y sumergido de nuevo en un marasmo masoquista, no deja de hablar de los hombres que Lou va encontrando por dondequiera que va, de las "fleurs rares", como él los llama. Quiere reinventar una situación en la que su papel sea excitar a Lou y excitarse, aunque tenga que sufrir - al tiempo que disfruta *como "voyeur" con sus exhibiciones -, y en la que Toutou se transforme en lo que espera* de él: un ser asexuado, justo, inofensivo, que no participa en el diabólico entendimiento que existe entre él y Lou, y que ni siquiera participa, ni es consciente de ellas, en las picardías sexuales que Lou vive con otros hombres, con las "flores raras" que va encontrando a su paso:

> "C'est forcé que tu rencontres beaucoup de bienheureux sur le Front...mais des détails tu ne me donnes guère, ça m'amuserait...Cependant j'aimerais bien expérimenter les nouvelles façons de faire pan pan que j'ai inventées...Mon chéri, je crois que tu es plus vicieuse que jamais...Mais moi maître, toi esclave, tout de même et malgré tout. Tu pourras bien rencontrer tous les poilus que tu voudras, tu m'appartiens tout de même pour bien des raisons..." (Carta de 8 de agosto de 1915).
>
> "Je ne m'étonne nullement de tes aventures elles sont plus étourdissantes les unes que les autres mais comme tu n'y fais qu'allusion et ne précises jamais, je ne peux pas m'extasier et l'extase me serait cependant rudement agréable...Ainsi, ptit sifflet chéri, aux fleurs rares voilà que tu ajoutes le foin. Je ne m'étonne pas au demeurant: mais avoue que tu as un appétit!...Et qu'a dit Toutou de la coïncidence des 2 départs? Rien, sans doute, oh! l'admirable Toutou!" (Carta de 12 de agosto de 1915)

Pero en toda esta historia de las "fleurs rares" hay otro aspecto muy significativo: el típicamente masoquista de la ***provocación***. Así, ataca, insulta, y llama a Lou viciosa para que reaccione y que al menos con su furia se ocupe de él. Lo vemos claramente en la carta de 8 de abril, que escribe apenas llegado al frente cuando está rabioso y angustiado a causa del abandono de Lou. En esta carta, con el pretexto de interesarse por su salud, le habla de un libro sobre los remedios médicos para solucionar los problemas que Lou padece a causa de la masturbación:

> "Ptit Lou, le seul livre qui se trouve ici est un petit dictionnaire médical dans lequel je trouve ceci qui t'intéressera (d'après ce que tu disais à Marseille):
> "Hypertrophie des petites lèvres.- Sous l'influence d'attouchements répétés.....les petites lèvres ou nymphes peuvent acquérir un développement exagéré et faire saillie en dehors de l'orifice des grandes lèvres ou fente vulvaire. Cette hypertrophie occasionne une grande gêne dans la marche; la muqueuse s'excorie, etc. Il est facile de remédier à cette infirmité par une petite opération sans danger, qui consiste à exciser toute la portion de nymphes qui débordent hors de la vulve. On enserre leur racine entre les mors d'une pince..."

Y en la carta de 25 de mayo, como ya hemos visto, le pide que le cuente las aventuras picantes que ha tenido cuando estaba en el frente visitando a Toutou, y le habla también de los libros pornográficos que puede encontrar en su casa del Boulevard St. Germain, y de nuevo de su vicio:

> "...tu trouveras aussi *Le Nouveau Chatouilleur des dames* qui est sur ton vice" [1]

La reacción de Lou a esta carta no se hace esperar. Así el 31 de mayo el poeta tiene que darle explicaciones:

> "Je ne t'ai demandé le récit d'aventures extraordinaires dans la région où est Toutou que parce que tu m'avais laissé supposer qu'il t'en était arrivé et je m'étais figuré que ton attitude de Marseille venait d'une ou plusieurs fleurs rares cueillies là-bas"

---

1 A propósito de este libro, Décaudin dice en sus notas sobre esta carta:
"Cet ouvrage publié à la fin du XIX siècle est, selon *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, "un voluptueux récit dont la flagellation fait le fond, mais sans aucune cruauté"; il est précédé d'une Introduction définie comme une "aimable et savante dissertation sur la flagellation" dans la même notice bibliographique".

Y a continuación, en esta misma carta, una declaración bastante clara y precisa de lo que Apollinaire siente cuando pide a Lou que le cuente sus aventuras:

> **"J'avoue que j'en avais été très peiné**, mais que, comme compensation, t'en demandais au moins le récit piquant et divertissant de la cueillette" (Subrayado por mí).

Pero hasta el final, al mismo tiempo que le reclama constantemente sus relatos picantes, le reprochará sus relaciones con otros hombres diferentes de Toutou, porque Toutou será siempre sagrado, entre otras razones porque tiene miedo de la reacción de Lou si le atacara. Y en lo que se refiere a él mismo, tras la ruptura con Lou, y sobre todo desde que está en el frente, se atribuye una castidad extraordinaria y un comportamiento impecable, mientras que a ella le reprocha sus aventuras por todas partes y con *toda* clase de militares:

> "Il faut mon ptit Lou pour que tu aies été où tu as été et y être restée que tu aies dormi avec tous les officiers" (Carta de 7 de abril de 1915)
> "J'ai fait vœu de chasteté. Il y a cependant des femmes et l'on cite des officiers qui font la noce...Toi, qu'est-ce que tu as dû prendre! Et je ne m'étonne pas que tu aies cru devoir me raconter à Marseille des boniments à la peau de...Toutou. Dis-lui que je l'embrasse tout plein. Donc, je serai chaste. Et je me sens si grandi par cette résolution que je ne redoute plus aucune fatigue. Toi, ma pauvre chérie, très chérie, prends garde, il paraît qu'il y a de belles maladies vénériennes à gagner aux Armées et parmi *tous* les grades" (Carta de 14 de abril de 1915)
> "Moi, j'aurais bien envie de faire pan pan, mais je dois garder mon vœu" (Carta de 28 de mayo de 1915)

Está furioso, celoso y desesperado porque Lou le excluye de su vida, y vuelca toda esa furia acusándola de su afición por otros amantes que la pervierten, ¡como si desde sus primeras cartas él no hubiera intentado pervertirla!. Ya poco antes de la ruptura, Lou le había reprochado los vicios que él había provocado en ella, por lo que Guillaume le respondió en la carta de 8 de febrero de 1915:

> "Tu es mignonne et m'écris parfois de belles lettres, témoin celle d'hier, si bandatoire. Elle témoigne d'un vice insensé et je t'adore. - Mais tu as un fameux toupet en disant que j'ai développé ces goûts en toi. Je t'ai prise comme tu étais, ma tendre captive et tu avais tout cela dans le sang"

Le pide que le cuente sus aventuras, le pide que sea viciosa para excitarle, pero luego se lo reprocha, y también en ocasiones se burla de sus conquistas en el frente. Así, el 12 de agosto de 1915, muy poco antes de comprometerse con Madeleine, cuando sabe que ya

no tiene nada que esperar de Lou, cuando le ha escrito las dos fábulas llenas de amargura, que son prácticamente la despedida, le escribe una carta en la que le dice:

> "Alors encore cette aventure. Décidément tu as juré de ne plus t'embêter, et je ne puis que t'approuver.
> Puisque tu fais tant de conquêtes, ma grande chérie, si tu conquérais par exemple toute la Bocherie, la guerre serait finie et nos canons, auxquels tu suppléerais si bien, n'auraient plus besoin de tirer un coup"

Y en la misma carta le manda un largo poema, aparentemente muy pensado, sobre "les fleurs rares", que junto a la fábula de Toutou escrita el mismo día, es un claro exponente de su rabia, de sus sufrimientos masoquistas y de su provocación disimulada e irónica a Lou.

"La Fable des fleurs rares"

"Entreprenant un long voyage...
Qu'on ne devinera pas ce que Dieu
Fit prendre à mon ptit Lou...une fleur rare...
Dont elle ferait don aux serres de Paris...
La fleur était sans prix
Et Dame Lou voyant qu'elle en valait la peine
Froissa pour la cueillir sa jupe de futaine.
Mais en passant dans la forêt
Allant prendre son train à la ville prochaine
Ptit Lou vit sous un chêne
Une autre fleur: "Plus belle encore elle paraît!"
La première fleur tombe
Et la forêt devient sa tombe

Así ve Guillaume a Lou: una mujer peligrosa que, indiferente, juega con los hombres y que no duda en abandonar unos por otros cuando se cansa de ellos, sin importarle que sufran, como a él mismo le ha ocurrido, o que mueran con el dolor del abandono. Y algo muy curioso que responde perfectamente a las fantasías masoquistas de Apollinaire: presenta a esas flores ***tímidas*** ("la timide fleur bocagère"), ***delicadas*** (la fleur se fane) y ***pasivas***, es decir que se dejan coger y abandonar sin oponer la mínima resistencia, como si no tuvieran valor ("Lou dut jeter la fleur inutile") o *como si Lou fuera el hombre y las flores, tal como su nombre sugiere, los personajes femeninos que, igual que Katache, se dejan manipular:*

Tandis que mon ptit Lou d'un air rêveur

A cueilli la seconde fleur
Et l'entoure de sa sollicitude
Arrivant à la station...
Ptit Lou s'assied dans le jardin du chef de gare.
"Tiens! Dit-elle, une fleur! Elle est encore plus rare!"
Et sans précaution
ma bergère
Abandonna la timide fleur bocagère
Et cueillit la troisième fleur...
Cheu! Cheu! Pheu! Pheu! Cheu! Cheu! Pheu! Pheu! Le train arrive
Et puis repart pour regagner *l'Intérieur*
Mais dans le train la fleur se fane et Lou pensive
S'en va chez la fleuriste en arrivant...
Le directeur (un personnage réussi)
Des serres de la ville
De Paris
Malgré tous les pleurs et les cris
De Lou qui dut jeter cette fleur inutile.
Et Lou du
Vilain personnage
Quittant le bureau, dut
Entreprendre à rebours l'horticole voyage...

Des Lous et de leurs fleurs il ne faut pas discuter
Et je n'en dis pas davantage

Cette fable sur les fleurs rares, mon ptit Lou, ne contient aucun reproche, crois-le bien..."

Los reproches encubiertos son evidentes, por lo que el poeta necesita decir que no pretende reprocharle nada, pero es evidente que está muy dolido y que antes de dar un paso importante en su relación con Madeleine quiere expresar con un poema todo lo que le duele, aunque repita que le parece muy bien lo que Lou hace y que no está en absoluto celoso. Pero así funcionan los celos en Apollinaire: se siente avergonzado y culpable de sentirlos y, aunque le corroen el alma, nunca los confesará abiertamente, al menos a Lou.

Pero en toda esta historia de las "fleurs rares" hay otros muchos aspectos, ya que en Apollinaire todo lo que se refiere a las cuestiones sexuales es ambivalente, complejo y misterioso. Y otro aspecto muy interesante de esos ataques solapados es ***el deseo de salvar a Lou***. Es un deseo que, como ya hemos visto, ya había empezado con su obsesión por impedir que Lou se masturbara.... Y cuando ya en el frente Lou se aleja cada vez más de él, tiene la certeza de que le necesita y que sin él perdería todo control moral y caería rápidamente en un nivel deplorable, por eso le reprocha la vida que lleva y sus malas compañías:

> "Quand ma pauvre Lou te décideras-tu à ne pas mener la vie effrayante et peut-être inutile dont tu parles"! (Carta de 25 de abril de 1915)
> "*Prends bien garde* à la mauvaise réputation qui entoure *forcement* les femmes qui vont ou qui vivent *sur le front* . Ne prends pas cela du tout comme un blâme ou quelque chose d'approchant. Je te le dis et d'ailleurs tu dois le savoir. Ici la femme la plus célèbre est celle que l'on désigne sous le nom *la Boulangère* , elle était jolie au commencement de la guerre, maintenant que l'armée y a passé, c'est une vérole ambulante, effrayante. Les Histoires sur la Boulangère sont fantastiques" (Carta de 4 de junio de 1915)

Pero, una vez más, los celos y los ataques no se dirigen nunca contra Toutou, su poseedor legítimo, sino contra los otros, contra las "fleurs rares".

Hay mucho ***masoquismo*** en esta petición de que Lou le cuente sus aventuras. Es como el naufrago que se muere de sed y bebe agua de mar. Pero ya lo hemos visto en la trayectoria de su vida, Apollinaire no ha inventado estos suplicios, que le han venido condicionados desde su infancia; solamente ha encontrado una dolorosa solución que él considera suya: lleva su infortunio hasta el extremo, y puede solicitar o infligirse a sí mismo, realmente o en su imaginación, mayores penalidades que Lou o que cualquier otra persona le pueden causar. Y, al mismo tiempo, se persuade de que es un valiente, puesto que acepta los placeres de su amada con otros hombres, y de esta manera se distingue de los demás al ser el que más sufre. Encuentra algo exquisito y maligno en ser el último de todos. Una complicada operación en la que el orgullo se deleita profundizando las propias llagas y tratando de disminuir el dolor haciéndolo todavía más intenso. Es el placer de producirse aún más dolor, como dice en tantas ocasiones, "un âcre plaisir". Pero al sufrir afirma la superioridad de la amada y su dominación, que le sitúa en una posición única, la última, y hace de ella una diosa, que, como si él fuera una serpiente, pisa con frecuencia su cabeza.

Pero para afirmarse en su vergüenza, para asegurarse de que no tiene ningún valor es necesario que la vergüenza persista, por eso insiste constantemente en que Lou le cuente sus aventuras, sus historias con las "flores raras", y también por eso vuelve una y otra vez a Toutou. Guillaume ha fracasado en su deseo de dominación, de posesión total de la amada ("Tu comprends, un maître auquel on n'obéit pas, n'est plus un maître et comme je ne veux pas être esclave, j'aime autant la liberté réciproque"), pero sabe perfectamente que es su esclavo y se siente humillado y despreciado como siempre se ha sentido y, aunque no se atreve a oponerse a ella de frente, sigue el camino sutil de los débiles,

continúa la correspondencia sometiéndose a ella, sometiéndose a los dos, a Toutou y a ella, pero de vez en cuando manifiesta su rabia provocándola y ofendiéndola. Y además piensa que se realiza como único disfrutando con el dolor que él cree que le valoriza. Le parece que su relación con Lou sólo tiene sentido si, aunque se muera de pena y de rabia, se convence y se deleita en el sufrimiento por ella. Por eso, aunque sea disimuladamente, pide aún más sufrimiento:

> "Le récit des amusements que tu as goûtés là-bas me récréerait également, sans exciter du tout ma jalousie puisqu'il n'y a pas d'amant, sauf Toutou, évidemment, que j'aime beaucoup...J'ai bien pensé à ma petite Lou, dont je voudrais surtout le bonheur de quelque façon qu'il doive lui arriver, dussé-je en souffrir...Écris vite toi, ptit Lou et dis aussi a Toutou de m'écrire...Attention aussi aux fleurs rares, ne fais pas trop de bêtises et retourne vite auprès du gentil Toutou" (Carta de 1 de abril de 1915)

.....

Toda esta historia de los celos de Guillaume es tan confusa y tiene tantos aspectos que merecería la pena tratar de resumir claramente los diferentes puntos que comporta:

- 1: A Guillaume le devoran los celos, unos celos profundos por haber sido relegado por la mujer que amó tanto durante su infancia; y durante la guerra reproduce la situación con Lou y con Toutou, en una repetición obsesiva de los momentos dolorosos.

- 2: Igual que ocurrió en la primitiva situación, no se atreve a expresar abiertamente sus celos, ya que tiene miedo de la reacción de Lou y de sus propias reacciones excesivas, por lo que sólo de vez en cuando deja escapar una queja o una protesta encubiertas...o incluso sublima los celos y llega a querer a su rival, ya sea su hermano en la vieja relación, o Toutou en la relación con Lou.

Pero los motivos de semejante amor son muchos y muy complicados:

- Como no se considera suficientemente importante para mostrar su dolor, lo torna en un deseo de generosidad y de nobleza que espera que sea apreciado por el rival y, sobre todo, por la amada.

- Y hay también una fascinación por el rival al que admira y al que considera mejor que él. Además, no quiere ser excluido de la relación, por lo que queriéndolo pretende llegar a través de él a la amada. Así espera obtener su amistad y su cariño, algo que le es tan difícil conseguir de ella. Y de ahí, el amor y el interés por el tercero, que en el caso de Toutou, se complican con ciertas connotaciones de homosexualidad y de masoquismo.

- 3: El odio hacia la mujer amada por haber sido relegado y humillado es proporcional al amor que sintió primero por ella; pero como la tiene miedo, nunca expresará abiertamente los celos que le inspira su amor por el rival, sino que tomará otros caminos diferentes: la atacará a causa de su relación con otros hombres que no le duelen tanto, porque sabe que no son importantes para ella, que no los ama ("le récit des amusements que tu as goûtés là-bas me récréerait également, sans exciter du tout ma jalousie, puisqu'il n'y a pas amant, sauf Toutou évidemment, que j'aime beaucoup"), o inventará historias imaginarias de terrible venganza, como la del marinero holandés.

Pero al final los celos se resolverán en masoquismo, tanto en su imaginación como en la realidad, porque de cualquier manera se las arreglará para ser siempre el perdedor.

¿Por qué se produce en Apollinaire el paso del sadismo al masoquismo?

Ya hemos analizado en el capítulo anterior las razones profundas del sadismo de Apollinaire y hemos visto también cómo en muchas ocasiones pasa casi imperceptiblemente de un sadismo excesivo a la sumisión y a la humillación, hasta tal punto que cabe preguntarse: *¿Por qué se produce en Apollinaire el paso del sadismo al masoquismo?*

Para poder responder a esta cuestión es necesario volver a los momentos en que surgió el sadismo, que no son diferentes de los que dieron lugar a su masoquismo. En efecto, tanto el masoquismo como el sadismo en Apollinaire tienen su origen en los problemas que

vivió en su primera infancia. Los conflictos, las represiones y los sufrimientos a los que le sometió su madre hicieron que algo se detuviera en el poeta en alguna de las fases de su niñez y que cierta parte de su personalidad, la emotiva y la sexual por lo menos, quedara en cierto sentido sin evolucionar. Por eso, en sus reacciones primitivas y en sus fantasías sexuales se mantiene en una fase sexual pregenital, porque muchas formas de su sexualidad infantil no se desarrollaron y permanecieron para siempre vinculadas al sufrimiento.

Así, en la base de su sadismo y de su masoquismo hay esencialmente gran agresividad por los malos tratos injustamente recibidos. Apollinaire niño tuvo que tragar en el silencio y en la desesperación todas las lágrimas que le causaron los castigos y las humillaciones, unas lágrimas que nadie podía enjugar porque su familia se reducía a su madre, su agresora, una mujer que pagaba con él de manera muy sádica su profundo sentimiento de culpabilidad, que identificaba con Guillaume, al que consideraba hijo del pecado. Y en semejantes circunstancias sucedió que el sadismo de la madre y la necesaria sumisión del hijo dieron lugar a una situación en la que el sadomasoquismo constituyó la única manera relacional entre ellos, y para poder sobrevivir, al poeta niño sólo le quedó como opción aceptar el masoquismo y erotizar los sufrimientos.

Apollinaire nunca tuvo lo que hubiera necesitado para desarrollar una personalidad armoniosa y normal, es decir, un ambiente sereno, una ternura constante, equilibrada, ni una actitud de comprensión respecto a sus pulsiones libidinosas. Por eso más tarde, y sin poderlo evitar, repetirá el único modelo que conocía y, de la misma manera que su madre proyectó su agresividad sobre él, él la proyectará, sobre todo en sus obras literarias, contra seres indefensos, como él era cuando comenzó su sufrimiento, o en la vida real contra las mujeres; y, como vemos continuamente en sus obras, trata a sus víctimas de la misma manera que fue tratado, es decir, como un objeto cuyos sentimientos no había que tener en cuenta. Así actúan Mony y Cornaboeux con sus víctimas y la mujer de Katache con su marido, como si fueran objetos y no seres humanos. Así pues, algunas de sus tendencias agresivas fueron liberadas con enorme agresividad, ***pero otras fueron reprimidas e infligidas contra sí mismo en forma de masoquismo***.

En su faceta sádica, como ya hemos visto, tratará a las mujeres o a los seres débiles como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiera impedido, ya que la agresividad

hacia alguien más fuerte, contenida, se vuelve por miedo de represalias contra personas más débiles, como Apollinaire dice claramente en *L'Hérésiarque et Cie*. Así actúa Guillaume, proyectando su violencia sobre los personajes más indefensos. Pero es evidente que el objeto inconsciente de su agresividad es siempre su madre, con la que a través de los años sigue manteniendo, aunque sea en soliloquio, una comunicación profunda, sexual, sumisa, pero implícitamente violenta. Por eso, como ya lo hemos podido observar en sus ataques sádicos a Lou, reconstruye su violencia sobre el modelo de su madre, es decir, actuando y expresándose como ella hacía con él. ***Porque como todo niño maltratado adopta el método de su opresor para protegerse, es decir, imita las tácticas de su enemigo para vencerlo y para vencer también a cualquier otro enemigo que pudiera ser tan peligroso como el primitivo.*** Así Apollinaire se volvió aún más sádico, más cruel y más astuto que su madre, aunque muchas veces sólo fuera a nivel imaginario, ocultando sus sentimientos, como si sólo pertenecieran a ellos dos, a él y a su madre; y creyó que sólo así podría sobrevivir.

Se diría que coexisten en Apollinaire dos voces, una que habla como si él mismo fuera su madre, es la que está impregnada de sadismo, es con la que se dirige con frecuencia a Lou y muchas veces a Madeleine; y otra que habla como si él se estuviera dirigiendo a su madre, sumiso y aceptando todo a cambio de la aprobación de su novia o amante; es la voz masoquista de Apollinaire que se somete incondicionalmente a Lou, que alaba a su amante y dice que lo quiere mucho, porque haría cualquier cosa para que ella lo apruebe y lo acepte. Pero el origen del sadismo y del masoquismo en Apollinaire es el mismo: la liberación de las tendencias agresivas contra su madre, haciendo a otros o a sí mismo lo que le gustaría hacer a su madre si no tuviera miedo de ella, y repitiendo con otros, o consigo mismo, lo que ha imaginado que le han hecho, o lo que teme que le hagan, pero de manera más real y más profunda.

Todas las actitudes de Guillaume giran pues en torno a la agresividad, que se lanza desde su imaginación obscura y profunda a un ataque sin límites contra los personajes de sus obras, contra sus novias o contra sí mismo. El movimiento es tan interesante que vale la pena seguir con él sus transformaciones de bestia destructiva en cordero, víctima de un imaginario sacrificio que él mismo se prepara:

- Desde el principio, desde los primeros momentos de su infancia, aparece la violencia vinculada a la sexualidad, como expresa en el relato *Giovanni Moroni* de *L'Hérésiarque et Cie*, en el que nos cuenta las escenas en las que un hombre, al que presenta en primera persona como su padre, agrede a una mujer, que dice que es su madre, y pisotea su pecho desnudo. En el mismo relato nos cuenta también como aquel niño disfrutaba quemando vivas a las cucarachas con agua hirviendo... ***escenas de sadismo que pone en los ojos y en la boca de un niño***. Después, a lo largo de su obra ya hemos tenido ocasión de ver cómo vuelca su agresividad contra muchos de sus personajes, en *Les Onze Mille Verges*, en *L'Hérésiarque*, en *La Fin de Babylone*, en *Le matelot d'Amsterdam* y en muchos otros, en los que vemos manifestaciones impresionantes de violencia, de odio y de dominación; y en la vida real con Annie Playden, con Marie Laurencin, y, sobre todo, puesto que tenemos cartas que lo acreditan, con Lou y con Madeleine. Pero, en lo que se refiere a Lou, precisamente porque disponemos de tanta documentación escrita, es fácil observar que *simultáneamente* a los atasques agresivos y violentos que le dirigió - e incluso mucho antes de que ella apareciera en su vida [1] -, Guillaume tenía fantasías masoquistas y hechos de un extraordinario masoquismo, hasta el punto de que se podría decir que en el momento en que escribió los pasajes agresivos y sádicos a Lou el masoquismo ya se había instalado en su vida, tanto que da la impresión, como ya he dicho, de que en la mayoría de las cartas de sadismo y de perversión que le dirigió hay más bien un ***autosadismo***, es decir un masoquismo proyectado sobre ella, ***que le da la posibilidad de sufrir y disfrutar de su propia crueldad identificándose con ella***. Michel Delon en la introducción a *Les crimes de l'amour* de Sade [2] dice: "Sade s'identifie aux victimes aussi bien qu'aux bourreaux". Y sin duda ese es el caso de Apollinaire... A este respecto Benno Rosenberg [3] dice que:

> "le sadique ne peut pas s'identifier avec sa victime, avec l'objet sadisé, qu'à condition que le masochisme ait préexisté...le sadisme est alors secondaire, c'est le masochisme qui est primaire; dans cette nouvelle perspective métapsychologique, tout sadisme est en tant que tel identificatoire, puisqu'il succède toujours au masochisme. Si tout sadisme est, de par la précédence du masochisme, identification à l'objet sadisé, il est auto-sadisme en puissance. Mais, bien entendu, l'avènement de l'auto-sadisme est conditionné par le

---

[1] Ya hemos visto el caso de Merlin y de Croniamantal, entre otros.

[2] Gallimard 1987

[3] *Masochisme mortifère et masochisme gardien de vie* . Presses Universitaires de France. Paris, 1991.

> changement d'objet (soi-même à la place de l'objet sadisé)...Le sadisme doit être en dernière instance un masochisme, un masochisme vécu à travers le sadisme" (Págs. 53 y 69)

Y, en efecto, esta ha sido mi impresión desde el primer momento en que leí las cartas: que cuando flagela a Lou, la sodomiza, la perfora o la empala, ya sea de manera real o figurada, en su imaginación se está azotando, sodomizando, perforando o empalando a sí mismo a través de ella, lo que en el caso de Lou era propiciado por la identificación que sentía con ella, que a su vez le refería a su madre. Aunque también en muchos casos sus personajes literarios maltratados no son más que sustitutos de sí mismo...

- Pero, tanto en su obra literaria como en la vida real, ya lo hemos visto con Lou, llega un momento en que abandona los objetos de agresividad y de dominación y los reemplaza por sí mismo, o por personajes con los que se identifica, a los que hace sufrir - o haciéndose sufrir - con la misma violencia que se ensañó con los objetos de su sadismo. Es el caso de Benedetto Orfei que aparece en *L'Hérésiarque*, cuyo "corps velu était sillonné de marques de flagellation" y "une ceinture rugeuse, hérissée de piquants de fer, qui devaient déterminer d'insupportables souffrances, entourait sa taille", y es su propio caso en la vida real, cuando organiza la situación de tal manera que sin ser culpable del robo de "La Gioconda" se ve en la cárcel por un delito que no ha cometido; entonces, naturalmente, sufre muchísimo y escribe unos poemas de encierro y de descenso del mismo estilo que los fantasmas que hemos visto en *L'Enchanteur*. Pero ya lo analizaré con detalle más adelante. Y tampoco podemos olvidar como tras Orán entra en un infortunado camino de enfermedades que tras ser herido le conducirán a la muerte. Pero, según cuenta a su madrina de guerra, incluso enfermo seguía trabajando hasta extenuarse, pagando vacaciones en el mar a su mujer de pocos meses que se marchaba sin él... Las torturas que se inflige a sí mismo, como hacía Benedetto Orfei, y que indudablemente le procuran un placer morboso, representan la satisfacción de sus tendencias sádicas que, dirigidas en un principio imaginariamente contra su madre, vuelve contra él. Así Apollinaire, en su faceta masoquista se acapara de todo su sadismo y lo dirige, de manera descontrolada, como una pulsión, contra él mismo, hasta que enferma, hasta que se empobrece paulatinamente, incluso en lo más precioso que tiene, en su creatividad, y sin esta faceta esencial de su vida le llegará la muerte prematura.

- En otros momentos busca una persona ajena a él, que ya no actuará como objeto, como ocurría en el sadismo, sino como sujeto sádico. Según Freud [1] *este último caso es lo que se llama propiamente masoquismo*. En Apollinaire vemos continuamente la búsqueda de un sujeto sádico, normalmente una mujer, que le humille y que le haga sufrir. Lo vemos en sus obras imaginarias y en la vida real. En su producción literaria aparecen la cruel "dame du lac" que entierra y se ríe del "Enchanteur" [2], una inglesa "que faisait souffrir" a un albanés en el relato *L'Albanais*, Tristouse Ballerinette, que se burla y clava su paraguas en el ojo de Croniamantal, Florence que humilla y hace sufrir enormemente a Katache, la polaca que destrozaba a los heridos de guerra, y tantos otros casos. Y en la vida real ya hemos visto como se recrea en el sufrimiento que le produce su extraña relación con Lou, y, aunque no tenemos documentos escritos tan preciosos como en el caso de Lou, es indudable que al final de su vida, herido y enfermo, busca una mujer como Jacqueline Kolb, que no era precisamente un ejemplo de dulzura.

Pero tras estas reflexiones ha llegado el momento de volver a la cuestión esencial que he planteado al principio de este apartado, ***¿por qué se produce el paso del sadismo al masoquismo?***. Sin duda la respuesta más acertada es la que da Freud en su obra *Un enfant est battu* [3], en donde dice que ***el sentimiento de culpabilidad*** es el que transforma siempre el sadismo en masoquismo. Y es indudable que en Apollinaire vemos a lo largo de toda su obra una angustia y un sentimiento de culpa; es un sentimiento antiguo, profundo e inconsciente a causa de sus deseos obscuros de incesto, a causa de su deseo morboso de tener una relación sexual con la mujer que más quería y que más le excitaba: su madre. Un deseo y una excitación que, en lugar de sublimarse de manera pacífica con el amor y la ternura, se pervirtió con el odio inconsciente que llegó a instalarse en el hijo a causa de los continuos malos tratos, de las amenazas y de las brutales represiones, especialmente de sus manifestaciones libidinosas, de su masturbación, lo que le produjo un miedo irracional y culpable y un complejo de castración. ***Porque no podemos olvidar***

---

[1] *Pulsions et destin des pulsions* en *Métapsychologie*, Paris, Gallimard 1968, Págs. 26-27.

[2] Apollinaire no elige para su relato la figura de Merlin por casualidad, sino porque, como dice Jean Burgos en su comentario ya citado al *Enchanteur*, "toutes les sources médiévales s'accordent sur le fait que Merlin en apprenant ses secrets à Viviane comme en entrant dans le tombeau, savait ce qui l'attendait et qu'il est donc victime, mais victime volontaire..."

[3] O. Compl. Vol. XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

que la masturbación estaba íntimamente vinculada al complejo de Edipo, puesto que representaba la descarga de la excitación sexual que esos deseos prohibidos le producían.

Ya hemos visto en el primer capítulo los fantasmas de incesto y de culpabilidad que le persiguen y que veremos con mucha más precisión, expresados de manera genial, en el poema *Le Larron*, que comentaré más adelante. Y para calmar esa culpa se ofrece sin reserva al castigo, es más, reclama el castigo, lo busca agrediéndose de muchas maneras, y una de las más dolorosas es precisamente la de privarse, o privar a sus personajes, de satisfacción amorosa. Y ya desde niño acepta los malos tratos para redimir esa culpa, aunque probablemente supuso que su madre le maltrataba sólo a él y no a su hermano porque sólo él era culpable. Pero si se castiga es también para alejar otro fantasma terrible que planea sobre su cabeza: el de la castración, un fantasma que le persigue desde siempre a causa precisamente de su sentimiento de culpabilidad. Pero por mucho que se castigue no conseguirá alejar el miedo a esa terrible amenaza; e incluso cuando es herido en la cabeza durante la guerra aún le queda un "secret malheur", como dice en *Tristesse d'une étoile*:

> "C'est pourquoi de mes maux ce n'était pas le pire
> Ce trou presque mortel et qui s'est étoilée
> Car le secret malheur qui nourrit mon délire
> Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé" (Œuvres poétiques. La Pléiade. Pág. 308).

Así, a causa de su culpabilidad y del miedo que le producía la amenaza de la castración, Guillaume evolucionó hacia el masoquismo, con lo que castigándose podía liberarse de la angustia; pero este masoquismo resultó un sustituto erotizado de la relación sexual prohibida. En los malos tratos que buscaba coincidían, pues, el castigo por su culpabilidad y la búsqueda de otra vía de excitación a través del dolor. De esta manera, sufriendo se castigaba por desear obscuramente una relación incestuosa, [1] pero, al mismo tiempo ***los sufrimientos erotizados reemplazaban la excitación que le había producido aquella imaginaria relación***; así todas sus fantasías eróticas girarán en torno al

[1] Como ya he dicho, a lo largo de su obra vemos una obsesión por los amores prohibidos, como en *La Maison des morts* , en donde la mujer viva dice al estudiante muerto: "Repoussez repoussez cet amour défendu".

sufrimiento. Las fantasias de Guillaume en torno a la flagelación, al empalamiento, a la sodomización, etc., que hemos visto tan abundantemente en *Les Onze Mille Verges* y en las cartas a Lou, sólo serían entonces derivaciones deformadas de un primitivo complejo de Edipo mal resuelto, o como dice Freud "cicatrices consecutivas a un proceso terminado". La relación con su madre culmina, pues, en masoquismo, empezando por el deseo de agredirla, que Guillaume, tras muchas fantasías sádicas, vuelve contra sí mismo. Y al final, en sus fantasías no prevalece el deseo inconsciente de que su madre le quiera, sino de que le maltrate.

Causas del masoquismo de Apollinaire

La causa esencial del masoquismo de Apollinaire es, evidentemente, como he dicho en el apartado anterior, su sentimiento de culpabilidad, por eso me parece conveniente estudiarlo detenidamente a continuación, centrándome sobre todo en las expresiones de este sentimiento que aparecen en su obra.

Pero también la identificación con su madre, la supresión de su independencia como sujeto, fue otro de los elementos clave para la afirmación del masoquismo en Apollinaire, por lo que también lo analizaré con detalle más adelante.

a) - El sentimiento de culpabilidad
   - El complejo de castración

Como ya he dicho, el masoquismo de Guillaume surgió como medio de defensa para compensar el miedo que le produjo su complejo de castración, un temor que le perseguirá toda su vida tomando la forma de una serie de representaciones regresivas que traducen su sensación del peligro que corren sus órganos genitales, y que incluso en su edad adulta le lleva a escribir poemas y relatos en los que el tema esencial será la castración, o toda una serie de imágenes sustitutivas, como la decapitación; es un castigo que espera a causa de sus deseos sexuales incestuosos, y que fue propiciado con las amenazas de mutilación

que seguramente recibió a causa de la masturbación, un tema que aún le obsesiona a los 35 años cuando escribe a Lou. [1]

Como ya he dicho en el capítulo primero, en su imposibilidad de afrontar sus sentimientos más profundos e inconscientes de manera lógica y racional, los expresa con imágenes desgarradas y emotivas llenas de toda la fuerza que le dan las palabras y la poesía, como la imagen de una cabeza cortada [2] que se desangra sobre el Universo, derramando su sangre como símbolo de violencia y de castigo; es una mutilación cósmica por la que llora y gime en tantos pasajes de su obra. De entrada, es el verso final del poema que encabeza *Alcools*, *Zone*:

"Soleil cou coupé"

una imagen dolorosa del sol al que imaginamos en este verso cercenado y sangrante ofreciendo al cosmos la vista de su cuello rojo y sin vida tras ser degollado. Es una imagen expresada de manera escueta, rápida, como se corta una cabeza. La misma decapitación, el mismo "cou tranché", esta vez de la luna, que vemos también en *Les Fiançailles*:

"Il vit décapité la tête est le soleil
Et la lune son cou tranchée"

Es el miedo a una imprecisa amputación o degollación que le obsesiona tanto que le lleva a imaginar que alguien vive permanentemente decapitado ("il vit décapité") . En su obra encontramos con mucha frecuencia alusiones a cabezas cortadas: las exhibe, las presenta sangrantes o falsas, separadas del tronco, inclinadas, sumisas o feroces, se burla de ellas o le inspiran miedo, pero ahí están desfilando por sus libros y poemas hasta que impregna de sangre, de violencia y de sexualidad todos los pasajes en los que aparecen esas cabezas cortadas, que vemos también en otro poema de *Alcools* algo enigmático, puesto que en este caso las cabezas cortadas sólo son de maniquíes: *L'Emigrant de Landor Road.*

---

[1] No es de extrañar que el fantasma de la masturbación aparezca con tanta frecuencia en las cartas a Lou, ya que, como he dicho, Lou le vuelve a situar en las relaciones con su madre, de ahí que también le inspire fantasías incestuosas.

[2] Como ya he dicho en varias ocasiones, Freud en *La Vie sexuelle* dice: "Nous savons bien que la décapitation est le substitut symbolique de la castration". Paris, Presses Universitaires de France. 1969. Pág. 79. (Traducido al francés por Denise Berger y Jean Laplanche)

"Le chapeau à la main il entra du pied droit
Chez un tailleur très chic et fournisseur du roi
Ce commerçant venait de couper quelques têtes
De mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête"

Pero si en *Zone*, en donde se trata de la cabeza del sol, y en la mayoría de los poemas y relatos la cabeza cortada es claramente masculina, en *Le Brasier* los astros, que son también masculinos, aparecen de pronto en su imaginación, con una connotación sádica muy precisa, como cabezas de mujeres:

"Les têtes coupées qui m'acclament
Et les astres qui ont saigné
ne sont que de têtes de femmes"

En *La Favorite*, uno de los relatos de *Le poète assassiné*, vuelve otra vez una imagen de la decapitación del sol, que el poeta sitúa precisamente en Mónaco, en los paisajes ardientes que tanto le marcaron durante su infancia:

"C'était à Beausoleil, près de la frontière monégasque...
Un bourreau invisible ensanglantait l'après-midi. Deux hommes suaient et soufflaient en portant une civière. Ils se tournaient parfois vers le cou tranché du soleil e l'injuriaient, les yeux presque fermés"

Aquí aparece algo interesante: el verdugo invisible que está llenando de sangre la tarde y el propio sol, que aunque tenga el cuello cortado hace sufrir a los dos hombres, parecen estar identificados, pero ¿quién ha cortado la cabeza del sol?

Sin embargo, en el poema escrito el 7 de noviembre de 1907 sobre los "Doukhobors", una secta perseguida y torturada por los rusos, y cuyos miembros se infligían terribles castigos corporales, separa ya la figura del verdugo, al que ve con la cara y los ojos petrificados, de la del sol, que aparece como la víctima sangrante de ese agresor cósmico desconocido, una víctima con la que el propio poeta parece identificarse:

"Les Doukhobors; le soleil qui radiat
Dut paraître à leurs yeux extasiés
Espérant des remous
Océaniques
Des nations, là-bas, du côté d'Occident ou d'Amérique

Le cou tranché d'une tête immense, intelligente
Dont le bourreau n'osait montrer
La face et les yeux larges pétrifiés
A la foule ivre
Et quel sang, et quel sang t'éclabousse, ô monde
Sous ce cou tranché!" (Voir M. Décaudin. *A propos des Doukhobors. Le Flaneur des deux Rives*. 23 de septiembre de 1954)

Pero otra pregunta, ¿quién si no su madre, a la que obsesionaban las persecuciones de los rusos, podía haberle ilustrado sobre esta secta y había instalado en su cabeza tantas imágenes de su crueldad?

En *L'Epithalame* de *Il y a* vuelven a aparecer el mismo sol, la misma cabeza cortada y la sangre que se derrama sobre la tierra:

"Où l'on tranche la tête au soleil chaque jour
Pour qu'il verse son sang en rayons sur la terre"

En *Le poète assassiné*, cuenta una fábula muy significativa, a la que llama *Fable de l'huître et du hareng*, en la que describe la historia de la decapitación de un arenque enamorado entre las fauces de una ostra a la se acerca para besar:

"Un jour d'été heureuse et coite, l'huître bayait. Tapi derrière un rocher, le hareng la contemplait, mais tout à coup le désir de donner un baiser à sa bien-aimée devint si fort qu'il ne put le refréner.
Il se jette alors entre les écailles ouvertes de l'huître et, surprise, elle les referme soudain, décapitant le misérable dont le corps flotte sans tête, à l'aventure, sur l'océan" (O. Compl. Pág. 245)

Una historia similar a tantas otras, a la del "Enchanteur", a la de Croniamantal, en la que el amante muere torturado por su amada, pero en este caso la referencia a la castración es más precisa, puesto que es decapitado por ella.

Y de manera mucho más explícita del sacrificio que está en la base de su imaginación y que tiene como origen la seducción y la perversidad de la mujer que atrae a los hombres para luego decapitarlos, vemos la misma imagen en *Salomé*, una historia que vuelve una y otra vez en la fantasía del poeta:

"Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste
Sire je danserais mieux que les séraphins

.....
Mon cœur battait très fort à sa parole
Quand je dansais dans le fenouil en écoutant
Et je brodais des lys sur une banderole
Destinée à flotter au bout de son bâton

Et pour qui voulez-vous qu'à présent je la brode
Son bâton refleurit sur les bords du Jourdain
Et tous les lys quand nos soldats ô roi Hérode
l'emmenèrent se sont flétris dans mon jardin

Venez tous avec moi là-bas sur les quinconces
Ne pleure pas ô joli fou du roi
Prends cette tête au lieu de ta marotte et danse
N'y touchez pas son front ma mère est déjà froid" (*Salome, Alcools*)

La decapitación de San Juan Bautista es una de los temas recurrentes de Apollinaire, ya que le parece que terminó decapitado a causa de su atracción por las mujeres [1]. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, la misma historia vuelve también en las cartas a Lou, puesto que ve en ella una amenaza física de mutilación a causa de la atracción que despierta en él:

"Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste..."

Y este será también el tema del relato *La Danseuse* en *L'Hérésiarque et Cie*, en donde muestra que su obsesión por la decapitación del Bautista está siempre viva, tanto que le lleva a vengarle haciendo morir a Salomé de manera atroz, y al final presenta al lector su cabeza decapitada de la misma manera que fue presentada a Herodes la de Juan.

"Salomé, dont la belle danse avait sillé les yeux du roi, périt en dansant; mort étrange qu'envieront les ballerines... Il arriva que, s'étant un jour d'hiver égarée seule au bord du fleuve gelé, elle fut séduite par la glace bleuâtre et s'élança

---

[1] También Sacher-Masoch estaba obsesionado por la decapitación de un hombre a manos de una mujer extraordinariamente atractiva, igual que Apollinaire con la decapitación de San Juan Bautista. Pero, aunque Masoch también se interesaba por los temas bíblicos, especialmente por aquellos en los que aparecían mujeres perversas, como Dalila, va más lejos que Apollinaire, porque en vez de aterrorizarse con la idea de la decapitación, envidia a Holofernes, que perdió la cabeza a causa de Judith:

"J'ai pris mon petit déjeuner sous la tonnelle en lisant le Livre de Judith: j'enviais un peu le violent Holopherne, le païen, pour sa fin sanglante et pour la royale créature qui fit tomber sa tête.
"Dieu l'a puni et l'a livré aux mains d'une femme"
La phrase me frappait. "Comme ces juifs sont peu galants, pensais-je. Quant à leur Dieu, il pourrait choisir d'autres mots lorsqu'il parle du beau sexe"
"Dieu l'a puni et l'a livré aux mains d'une femme, me répétai-je. Allons, que faut-il que je fasse pour qu'il me punisse?" (O.c. Pág. 132)

> dessus en dansant....Puis les yeux mi-clos, elle essaya des pas presque oubliés: cette danse damnable qui lui avait valu jadis la tête du Baptiste. Soudain la glace se brisa sous elle qui s'enfonça dans le Danube, mais de telle façon que, le corps étant baigné, la tête resta au-dessus des glaces rapprochées et ressoudées. Quelques cris terribles effrayèrent de grands oiseaux au vol lourd, et, lorsque la malheureuse se tut, sa tête semblait tranchée et posée sur un plat d'argent" (O. Compl. Pág. 126)

Como vemos, también esta mujer, Salomé, grita terriblemente, igual que las mujeres perversas del *Enchanteur*, e igual que la madre del poeta.

Tanta obsesión por las cabezas cortadas sólo puede tener como origen el complejo de castración que atormentaba el inconsciente del poeta. El miedo, la angustia de la espera de algo terrible que le iba a suceder como castigo a causa de sus deseos incestuosos, le llevan a reproducir la imagen que lo devora desde la infancia: la mutilación que produce la muerte a un niño en medio de escenas de intensa sexualidad, y especialmente de su violación, porque esa mutilación y precisamente en la figura de un niño, es el castigo que ha temido tanto y que aún teme, por eso, como ya hemos visto anteriormente, lo reproduce en otro niño, para liberarse en él del terrible fantasma que le persigue:

> "Le général Mounine, pendant ce temps, avait fait entrer un petit garçon chinois, tout mignon et apeuré.
> Ses yeux bridés clignotaient tournés vers le couple en amour.
> Le général le déshabilla et lui suça sa quéquette grosse à peine comme un jujube.
> Il se tourna ensuite et fessa son petit cul maigre et jaune. Il saisit son grand sabre et le plaça près de lui.
> Puis il encula le petit garçon.
> Sa pine sortait presque entière du corps de l'enfant chinois pour y rentrer prestement. Lorsqu'il en fut à la jouissance, il prit le sabre et, les dents serrées, sans arrêter le culetage, trancha la tête du petit Chinois dont les derniers spasmes lui procurèrent une grande jouissance tandis que le sang jaillissait de son cou comme l'eau d'une fontaine" (*Les Onze Mille Verges* Pág. 934)

Guillaume hizo todo lo posible por liberarse del fantasma de la castración, o de su equivalente, el de la decapitación, pero tras su muerte, por una ironía del destino, su madre, a la que tanto temía, encabezó el duelo mortuorio llevando en la mano, según dice M.J. Durry, "le képi neuf de son fils", casi como el trofeo de su cabeza...

Pero Apollinaire y Masoch no son los únicos escritores que tienen fantasías de decapitación, ya que de manera activa o pasiva, son muchos los autores que escriben en torno a este fantasma. Sade en *Justine* atribuye a un arzobispo de Grenoble la decapitación de varias jóvenes, también con un sable. Y más cercano a nosotros,

Baudelaire, en *Une Martyre* de *Les Fleurs du Mal*, refiere la escena de un hombre que corta la cabeza de su amante y después la deja sobre la mesilla de noche. La escena está llena de connotaciones sexuales, que llegan a degenerar en necrofilia, ya que la víctima, aunque decapitada, sigue atrayendo a su verdugo. Una escena que no deja de recordarnos a las que Apollinaire describe, con Cornaboeux como protagonista, en el "sleeping car" de *Les Onze Mille Verges*.

Esta similitud entre las fijaciones de decapitación que existen en Apollinaire y en Baudelaire no nos puede extrañar, porque los dos sintieron desde su infancia un fuerte complejo de culpabilidad a causa de su complejo de Edipo, tanto que a veces Baudelaire hace una alusión directa y precisa a este sentimiento, llegando casi a una reivindicación de culpabilidad, de donde parte su deseo de autocastigo, que siente que le redime e incluso que le rejuvenece. Es un complejo de culpabilidad que lleva en su más profundo inconsciente, por eso le persigue hasta en sus sueños:

> "Condamnation à mort pour une faute oubliée (...Je ne discute pas l'accusation. Grande faute non expliquée dans le rêve)..."("Poèmes à faire") (*Petits poèmes en prose*, pág. 264)

Por eso Baudelaire, a causa de la angustia que le produce lo que imagina la gravedad de su culpa, y para intentar alejarla y redimirla, se inflige, igual que Apollinaire, todos los sufrimientos que puede. No solamente considera todas las desgracias que le suceden como merecidas, sino que además se abandona y se empobrece moralmente poco a poco, hasta que cae en enfermedades, perversiones y vicios. Y como Apollinaire, buscará mujeres crueles que le hagan sufrir, porque así confirma, y al mismo tiempo se libera, de la culpabilidad.

Apollinaire sigue una línea muy semejante. Todos los fantasmas de decapitación que hemos visto corresponden al terror de la castración, que le parece merecer por su culpabilidad. Pero no solamente representa la castración con imágenes de decapitación, sino que también habla a veces de manos cortadas, como ocurre en *Rhénane d'automne:*

> "Oh! je ne veux pas que tu sortes
> L'Automne est plein de mains mortes
> Non ce sont des feuilles mortes
> Ce sont les mains des chères mortes
> Ce sont tes mains coupées"

"les mains coupées" que encontraremos de nuevo en uno de los primeros poemas enviados a Madeleine, aunque esta vez como un grito más íntimo, más sincero, más primitivo, al precisar con la palabra "enfant" su vulnerabilidad y el momento en que comenzó el dolor y el miedo:

"Enfant aux mains coupées parmi les roses oriflammes"

Pero este quejido, este lamento es a causa del miedo que le produce el castigo de la mutilación que confusamente le parece merecida por sus deseos obscuros de pecado, por ese inconsciente complejo de Edipo que le hace culpable y que permanece aún vivo en sus años adultos.

Entre las notas de Apollinaire, M. Jeanne Durry [1] ha encontrado un esbozo no publicado para la continuación del poema *La Porte* que, como ya he señalado en otro pasaje, tiene connotaciones maternales evidentes. En él Apollinaire, tras comenzar con un significativo "o ma mère", que después vuelve a repetir varias veces, confiesa su pecado, su culpabilidad y su necesidad de sufrir e incluso de morir para redimirse, y todo de una manera que recuerda extrañamente las reflexiones que acabamos de ver en Baudelaire, aunque de forma mucho más precisa, ya que hace alusión clara y desgarradamente a su madre. Pero se expresa con gran confusión dejando el proyecto de poema incompleto e inconexo. Duda, tacha, vuelve a la primera idea, como si nada estuviera claro, sólo una sensación de pecado y de culpa muy profunda que le hace sufrir desesperadamente. Escribe una idea y luego no la continúa, sino que deja la frase en suspenso o acaso la tacha:

O ma mère une lutte

que después tacha;

Pour souffrir et mourir

que vuelve a tachar;

Mais souffrirai-je assez ma mère? Il faut souffrir

---

[1] *Alcools*, Tomo I, Pág. 90.

que tacha otra vez;

> Je t'ai pris mon pêché, ô ma mère

luego tacha "ô ma mère" y debajo escribe:

> ma mère et maintenant
> Je veux souffrir et que moi-même condamnant:

Para tachar los dos versos a la vez con unos trazos ondulados.

M. Jeanne Durry dice entonces:

> "et cherchant par quoi les remplacer, c'est alors je pense qu'il dessine machinalement au bas gauche de la page un profil qui ressemble un peu au sien; très peu!. Il a barré au moment même où il l'ébauchait un développement où il aller condamner quoi? La vie qu'il mène? L'oisiveté passé? Il a essayé de continuer son poème, il n'a pas réussi, il a abandonné"

Seguramente al único al que tiene que condenar y condena es a sí mismo, pero no creo que sea por ninguna de las razones que da M. Jeanne Durry. Nada de su vida presente, ni de la inmediatamente pasada puede ser tan grave para Guillaume como esa culpa obscura, antigua y primitiva que surgió desde la infancia vinculada a un deseo confuso que no consigue identificar claramente, pero al que indudablemente llama pecado y por el que merece un castigo que en su imaginación sólo puede tener la forma de mutilación o de muerte. Por eso, el autocastigo, aunque sea muy cruel, parece un medio de protección para alejar el temido peligro de la castración, que imagina aún mucho peor, un castigo que le parece que merece a causa de sus culpables pulsiones sexuales. Y como dice Nacht [1], **en eso radica precisamente la esencia del masoquismo, en dirigir la agresividad contra sí mismo como medio de defensa contra el castigo que se cree merecer y que se imagina mucho peor que el que uno mismo se puede infligir**.

El masoquista se maltrata entonces como maltrataría, si no tuviera miedo, a los que en su infancia le agredieron injustamente. Es decir, la base es la misma que la que determina la agresividad del sádico, odio hacia los que le maltrataron, pero con miedo a dirigir su furia contra ellos a causa del temor de las represalias que imaginan siempre terribles. Así en un caso, en el masoquismo, la agresividad se dirige contra uno mismo y en otro, en el

---

[1] O.C. Pág. 88.

sadismo, contra otras personas, siempre más débiles. Pero el masoquista se maltrata aún más cuando primero ha amado a los que detesta y, sobre todo a los que teme; el odio reemplaza entonces al amor, se interioriza y se vuelve contra el propio sujeto. De este modo, el enorme amor que Apollinaire sentía en un principio hacía su madre se convierte en odio, que queda contenido, y que se vuelve contra él mismo, al que realmente considera culpable.

Así, todos los castigos que Apollinaire se inflige a sí mismo y la manera en que organiza su vida para sufrir, para satisfacer su masoquismo (como dice a Madeleine: "le destin m'a entouré de tant de troubles...") tienen como objetivo protegerse contra un terrible, imaginario castigo, al que podemos llamar castración, que le inspira un profundo miedo infantil e inconsciente y que cree merecer. Por eso su masoquismo no es una búsqueda del dolor, del sufrimiento en sí, sino una reacción de defensa contra el fantasma angustioso de la castración.

El castigo es una sombra que vive en él, una sombra siniestra que le tortura, que le atormenta, que le persigue, pero que al mismo tiempo le atrae y le fascina. Y Guillaume, como un hombre enamorado de una mujer fatal que sabe que le hará daño, lo busca, y se organiza para atraerlo. A lo largo de su vida se inflige muchos castigos, pero uno de los más impresionantes es la manera en que organiza todo para ir a la cárcel, lo que más le puede horrorizar, y además por un delito que no había cometido: el robo de "la Gioconda". No lo había cometido, pero de alguna manera había preparado la situación, había jugado con ella y, sin duda, había propiciado que lo detuvieran, y lo había hecho de la manera típica en que lo hacen los masoquistas, solapadamente, actuando como si todo ocurriera por casualidad, pero manipulando inteligentemente la situación y a los personajes, de tal modo que aunque otros hubieran cometido ese delito, fuera él el que recibiera el castigo, con el fin de poder aparecer más tarde como la víctima inocente. **Así repetía interminablemente y ante la sociedad la misma situación en que vivió su infancia: atrayendo castigos y proclamando después su inocencia.**

Así fueron los hechos, tal como los cuenta con todo detalle M. Jeanne Durry (*Alcools*. Tomo I, pág. 50):

"Quand éclate le 21 août 1911 l'histoire du vol de la Joconde, Apollinaire y est impliqué: il a hébergé a plusieurs reprises le Belge Géry Piéret, modèle, pour une grande part, du baron d'Ormesan de *L'Hérésiarque et Cie* ; ledit Belge a volé au Louvre deux têtes de statuettes hispano-romaines vendues pour lui à Picasso sans aveu de provenance, et volé derechef, en mai 1911, un buste cette fois qu'il a caché chez Apollinaire. Ce Piéret que d'aucuns trouvent beaucoup moins pittoresque qu'il ne paraissait à Apollinaire disait bien à Marie Laurencin qui croyait à des rodomontades: "Mlle. Marie, je vais au Louvre, il ne vous faut rien?" Hélas, ce n'étaient pas mots en l'air! Quand éclate l'affaire, Piéret apporte le buste à *Paris-Journal*, qui expose l'objet, qui publie un article sur la facilité avec laquelle on peut dévaliser le Louvre, et opère la restitution. Après avoir voulu jeter les deux têtes dans la Seine, Apollinaire et Picasso les portent au même journal pour qu'elles soient restituées anonymement. Mais on perquisitionne chez Apollinaire, on l'enferme au secret à la "Santé". Ses amis font une pétition en sa faveur. Il restera en prison du 7 au 13 septembre où il est mis en liberté provisoire. Le non-lieu n'interviendra que le 19 janvier 1912."

Apollinaire estaba perfectamente al corriente de las actividades de Géry Piéret, y, sin embargo lo albergaba en su casa, hasta tal punto que cuando el ladrón estaba en París, o en dificultades, se dirigía siempre al domicilio de Guillaume, donde parecía tan íntimo de él que hasta bromeaba con Marie Laurencin; además propiciaba sus actividades, se lo presentaba a sus amigos, a los que vendía el fruto de sus robos, y lo exhibía como un personaje pintoresco. Y todo ello porque le fascinaba el peligro que ese pobre hombre, y toda la situación representaban para él; el peligro y, sobre todo, la posibilidad de ser condenado para después poder aparecer ante sus amigos y ante toda la prensa, como la parte acusada, aunque inocente, del proceso.

Más tarde volverá a recrearse en esta historia contándosela a Madeleine a su manera:

"Vous avez lu, et j'aime aussi ces vers que j'oubliais, mais le *Journal* d'hier et d'avant hier me les a rappelés: mes vers, six petites pièces je crois écrits à la prison de la Santé en 1911. Vous connaissez l'histoire sans doute. J'avais recueilli en 1911 un garçon intelligent mais fou et sans scrupules - malheureux plutôt que méchant - et qui sait qu'il est devenu aujourd'hui. Il avait volé en 1907 au Louvre deux statues hispano-romaines, qu'il a vendues à X dont le nom grâce à moi ne fut prononcé dans cette affaire. J'essayai - nous voilà loin de 1911 et encore en 1907 ou en 1908 - de persuader X de rendre ces statues au Louvre, mais ses études esthétiques le pressaient et il en naquit le cubisme. Il me dit qu'il les avait abîmées pour découvrir certaines arcanes de l'art antique et barbare á la fois auquel elles ressortissaient. J'avais cependant le moyen de l'en débarrasser sans qu'il en coûtât à son honneur....En 1911, le voleur dont les journaux ont suffisamment dit les aventures pour m'éviter désormais de prononcer son nom, le voleur ou plutôt le héros revint...C'est là-dessus donc que le héros des statues revint me voir, il arrivait d'Amérique plein d'argent qu'il perdit aux courses et sans le sou revola une statue. C'est alors que pour sauver le pauvre hère je le recueillis, tâchai de lui faire rendre la statue, mais rien n'y fit, je dus le mettre à la porte avec la statue. Quelques jours après on vola la

Joconde. Je pensai comme le pensa la police que c'était lui le voleur. Bref, il ne l'était pas mais vendit sa statue à *Paris-Journal* qui la restitua au Louvre. J'allai voir X...pour lui dire combien son geste avait été malheureux et les risques qu'il courait. Voilà un homme affolé qui me dit m'avoir menti les statues étaient intactes. Je lui dis d'aller les rendre sous le sceau du secret à *Paris-Journal* ce qu'il fit. Grand scandale! Le malheureux voleur vient me voir et me supplie de le sauver. Je l'embarque à la gare de Lyon avec quelque argent pour compléter le viatique qu'il avait tiré de *Paris-Journal*. Là-dessus on m'arrête pensant que je savais où était la *Joconde* puisque j'avais eu "un secrétaire" qui volait des statues au Louvre. Je reconnais avoir eu le "secrétaire" mais refuse de le livrer, on me cuisine, on menace de perquisitionner chez tous les miens. Enfin situation à la fois crevante et terrible. Finalement pour éviter des ennuis à mon amie, à ma mère, à mon frère, je suis obligé de dire non pas le rôle de X...mais qu'on l'avait abusé et que les antiquités qu'il avait achetées, il ne savait pas qu'elles venaient du Louvre.

Le lendemain confrontation avec mon ami qui nie savoir rien de cette affaire, je me croyais perdu, mais le juge d'instruction voyant bien **que je n'avait rien fait que j'étais simplement victime de la police à qui je n'avais pas voulu livrer le fugitif** m'autorisa à interroger le témoin et me servant de la maïeutique chère à Socrate je forçai vite X... à avouer que tout ce que j'avais dit était vrai, j'eus un non lieu et son nom à lui ne fût même pas prononcé. **L'affaire fit à l'époque un bruit énorme. Tous les journaux donnèrent mon portrait.** Mais je me serais bien passé de cette publicité... "

Voilà donc cette histoire à la fois singulière, incroyable, tragique et plaisante qui fait que j'ai été la seule personne arrêtée en France à propos du vol de la *Joconde* ...le destin m'a toujours entouré de tant de troubles qui me plaisent infiniment" (Carta a Madeleine de 30 de julio de 1915). (Subrayado por mí).

Una declaración y unos hechos magistralmente organizados. En toda la situación Apollinaire se presenta como el personaje altruista, desinteresado, amigo de sus amigos, que recoge y da dinero a un pobre desgraciado al que todo el mundo vuelve la espalda; y luego como el hombre inteligente que con su conocimientos de los métodos socráticos es capaz de hacer confesar a su amigo Picasso, el nombre que se oculta detrás de "x", toda la verdad. Pero lo que resulta más interesante es ver de qué manera consiguió perfectamente lo que buscaba: el castigo y la posterior declaración pública de inocencia, para poder aparecer en la prensa como una víctima que había sido injustamente acusada. La estancia en la cárcel terminó precisamente cuando él quiso, y, por supuesto, se las arregló para que el nombre de Picasso no apareciera en los periódicos, ya que, con su organización típica masoquista, no quería compartir con nadie las delicias de la publicidad por una condena y por un sufrimiento injustificados.

"Histoire plaisante", "troubles qui me plaisent infiniment"... eso no es lo que cuenta M. Jeanne Durry en la continuación del pasaje citado más arriba:

"Tous ses amis ont gardé le souvenir de la catastrophe que cet incident pénible produisit en Apollinaire. Il fut affolé, atterré, désespéré furieux. André Salmon qui l'alla voir à la souricière, me l'a dépeint attaché, traîné par un garde municipal, et comme on enlevait leur col aux prisonniers, ayant remplacé le sien par un petit nœud bleu pâle en Celluloïd qu'ils avaient le droit d'acheter. "En trente-six heures, la tête qu'était devenue la sienne! Méconnaissable...les conséquences en lui de la mésaventure seront profondes, durables"

Pero en el fondo, si, por supuesto, disfruta con estas historias que satisfacen su masoquismo, porque si los problemas le gustan infinitamente es a causa del excitante juego que media entre la inocencia y el sufrimiento; un sufrimiento que, desde luego, es real y por eso es precisamente por lo que lo busca, para que se vea la injusticia que le ha provocado semejante dolor, una injusticia que, aunque tenga una manifestación concreta en un momento preciso, en realidad es antigua y permanente como su vida. Los poemas que escribió en la cárcel, en "la Santé", y que publica en *Alcools* expresan un sufrimiento muy profundo. Son imágenes de sepulcro, de miedo, de angustia, de descenso y de obscuridad:

"Avant d'entrer dans ma cellule
Il a fallu me mettre nu
Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu

Le Lazare entrant dans la tombe
au lieu d'en sortir comme il fit
Adieu adieu chantante ronde
O mes années ô jeune fille"

El mismo se organiza para detener y destruir por un momento la vida y todas las ilusiones y se sumerge con morboso placer en imágenes de prisión, de desamparo y de desesperación:

"Que deviendrai-je ô Dieu qui connais ma douleur
Toi qui me l'as donné
Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur
Le bruit de ma chaise enchaînée

Et tous ces pauvres cœurs battant dans la prison
L'Amour qui m'accompagne
Prends en pitié surtout ma débile raison
Et ce désespoir qui la gagne"

.....

J'écoute les bruits de la ville
Et prisonnier sans horizon

Je ne vois rien qu'un ciel hostile
Et les murs nus de ma prison"

Fantasmas de dolor y de muerte, fantasmas de entierro:

"Que lentement passent les heures
Comme passe un enterrement
Tu pleureras l'heure où tu pleures
Qui passera trop vitement
Comme passent toutes les heures"

Una vez más muestra su cara de dolor y de sufrimiento, y en esta desgraciada situación le parece que una voz siniestra le llama por su nombre, una voz que ulula como la Lilith del *Enchanteur Pourrissant*:

"Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu"

y entonces, inevitablemente, vuelve a la regresión infantil y se ve otra vez perdido, sin identidad, sin referencias, como un escolar anónimo, como "le quinze de la Onzième":

"Non je ne me sens plus là
Moi-même
Je suis le quinze de la Onzième"

Y como siempre cuando llega el marasmo masoquista, vuelve a la vieja imagen de una tumba, de un lugar subterráneo en el que a través de una bóveda escucha los ruidos del exterior, una bóveda que le separa del mundo, de la comunicación real con los seres vivos, él otra vez muerto viviente:

"J'écoute quelqu'un qui frappe du pied
La voûte"

Porque en sus momentos de angustia profunda las imágenes que le atormentan son imágenes de tumbas, donde permanece vivo, imágenes de obscuridad, de descenso y de encierro, como nos cuenta ya en L'*Enchanteur Pourrissant*; e imágenes de agujeros, de cavernas:

"Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène"

que vuelven más tarde durante la guerra, tal como cuenta a Madeleine en cartas y poemas:

"Ô plaine partout des trous où végètent les hommes" (Poema *Côte 146*)
"Ici on est séparé du monde...nous vivons dans des trous très grands et très profonds" (Carta de 1 de septiembre de 1915)

o en las cartas que escribe a Yves-le-Blanc, su madrina de guerra:

"je suis gelé dans un affreux trou creusé dans la craie" (carta de 30 de octubre de 1915)
"Je suis depuis six jours déjà dans la tranchée de première ligne dont l'horreur ne se peut décrire, encore moins imaginer. De ces abîmes blancs, pleins d'eau, arrosés par la pluie métallique" (carta de 5 de diciembre de 1915)

imágenes en las que todo cae y en las que el hombre se siente precipitado hacia un abismo sin fondo donde no tiene nada para agarrarse...son imágenes de horror y de desamparo...alrededor sólo seres desconocidos que le hacen daño:

"Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher
Ce qui y tombe et qui vit c'est une sorte d'être laids qui
me font mal et qui viennent de je ne sais où...

Dans ce grand vide de mon âme il manque un soleil il
manque ce qui éclaire" (*Plainte*)

Son los fantasmas subterráneos de miedo, de obscuridad y de profundidad que persiguen desde siempre a Guillaume y que vuelven muy a menudo durante la guerra. Es la obscuridad del alma, una obscuridad maléfica que le atrae hacia una cavidad sombría y hueca donde hasta el aire es escaso y viciado, un aire que no se puede renovar porque está estancado. Es el sepulcro que espera al poeta desde que fue concebido, desde el momento de su nacimiento, que estuvo ya contaminado con el rechazo y con el deseo de su madre de que muriera. En los momentos de angustia, el alma del poeta se hace mortuoria, se hace muerte, por eso, lo vemos en L'*Enchanteur Pourrissant*, se vuelve inerte, encerrada en una caverna, en un vacío material. Son imágenes que le atormentan

desde siempre, desde su infancia. Es una angustia profunda que le horroriza y de la que intenta escapar provocándola aún más.

Por eso, cuando se quiere castigar, o más bien quiere alejar otro castigo imaginario aún más terrible, más espantoso, lo hace precisamente de la manera que le resulta más cruel, infligiéndose lo que le resulta más angustioso, más insoportable: el encierro, la obscuridad, el aislamiento...y entonces organiza inconscientemente las más complicadas situaciones para verse encerrado en prisión. Pero la prisión, el encierro, es un fantasma que al mismo tiempo que le aterroriza le atrae, por eso, siguiendo la trayectoria que comenzó con L'*Enchanteur*, sitúa alguna de sus historias literarias en una prisión, en donde el protagonista permanece también vivo pero encerrado, y en donde tiene que organizar toda una serie de argucias para mantener el contacto con el mundo exterior y, sobre todo, como es el caso de la historia de Pedro Luis de Gálvez [1] para poder seguir escribiendo, por lo que, como ya he dicho en varias ocasiones, este personaje amaestra a una rata para que le procure papel y lápices.

Pero ni la prisión, ni el más terrible castigo o las mayores crueldades que pudiera infligirse a sí mismo bastarían a Apollinaire para hacerse perdonar lo que cree su profunda culpa. Y a causa de esta culpa que imagina, se juzgará y se condenará sin piedad durante toda su vida.

También Sade, uno de los escritores que Apollinaire más admiraba [2], organizó inconscientemente su vida para hacerse sufrir, y se eligió a sí mismo como objeto de su propio sadismo. Y lo hizo de la misma manera que se le ocurrió a Apollinaire, encerrándose en una prisión, probablemente porque eso era lo que más le aterrorizaba. Y con un masoquismo mucho mayor que el de Apollinaire se las arregló para verse encerrado casi permanentemente en las más atroces cárceles del momento, la Bastille, Bicêtre, etc., y después, al final de su vida, en un húmedo e insano manicomio, en Charenton, a las afueras de París, [3] como si castigándose de esta manera hubiera querido

---

[1] *La Vie Anecdotique* . 1913. La Pléiade. Pág. 132.

[2] Apollinaire preparó en 1909 una edición de las obras de Sade en *La Bibliothèque des Curieux*, que introdujo con un prefacio en el que decía "Cet homme qui parut ne compter pour rien durant tout le XIX siècle pourrait bien dominer le XX".

[3] En donde escribe un diario en el que lleva meticulosamente la cuenta de sus años de detención. Hyppolite de Colins describe en 1812 el manicomio de Charenton de la siguiente manera:

evitar otro castigo imaginario aún peor, ***e incluso para sentirse autorizado y redimido, sin necesidad de sentirse culpable, para poder seguir dando rienda suelta a sus perversas tendencias sexuales***, lo que hizo desde la cárcel a través de sus escritos.

Pero lo que ahora nos interesa es el sentimiento de culpabilidad en Apollinaire, por lo que no podemos dejar de examinar un poema muy significativo que el poeta escribió cuando aún era muy joven:

Le Larron

En este fascinante poema, escrito en 1899, cuando Apollinaire era aún un adolescente, el poeta expresa de manera muy enigmática, pero precisa, sus fantasmas de culpabilidad y de incesto. Todos estos sentimientos se agolpan en su inconsciente y él nos los cuenta como puede, insultándose, llorando, pidiendo perdón, pero, sobre todo, reconociendo la culpa, aquella antigua culpa, el complejo de Edipo, que le atormentará para siempre y que de una manera o de otra tendrá que pagar. La lógica del poema es la misma que ya he expuesto, es decir, se juzga, se declara culpable y después necesariamente se condena, en este caso a errar para siempre, para evitar recibir otro castigo que imagina aún más terrible. Su imaginación y su miedo no pueden conducirle a otra solución. Guiado por un instinto que le engaña actuará de este modo durante toda su vida y se infligirá castigos reales y dolorosos con tal de evitar otros más atroces que sólo existen en su cabeza. Así en este poema se mezclan y se confunden lo que imagina su culpa y sus bajezas con los mitos antiguos y con un coro implacable que da al poema un tono de fatalidad.

El poema comienza con una letanía de insultos que el coro dirige al "Larron", que no es otro que el poeta, el "étranger" por antonomasia. "Etranger" y también "maraudeur", "malheureux", "barbare" y "malhabile", a lo que añade cuatro estrofas más adelante un

---

"Les chambres ont de trois à quatre mètres et reçoivent deux ou trois malades. Celles du rez-de chaussée sont à un demi-mètre au dessous du sol, ce qui les rend extrêmement humides. C'est là que l'on met les malades que les infirmiers nomment malpropres ou qu'ils veulent punir...là ils sont presque tous couchés seulement sur de la paille et beaucoup sans couvertures...La malpropreté règne partout...les murs sont sales et tapissés d'ordures qui y existent depuis plusieurs années. On y respire un air infecte provenant des émanations des malades... et les exhalaisons des latrines...qui y répandent une odeur insupportable au moindre changement de temps..." (Mémoire de Hyppolyte de Colins, redactada en 1812 y recogida en *Sade. Journal inédit*, Idées, nrf. Paris 1970)

nuevo calificativo: "malade". Y ya, desde la primera estrofa, anuncia su culpabilidad por haber robado unos frutos. Lowen en el libro citado [1] dice que los niños sometidos a una dominación excesiva por parte de la madre suelen generar, (como estudiaré más adelante), una compulsión por la comida que les lleva con frecuencia a robar frutas y caramelos en las tiendas de la vecindad. No sabemos si Apollinaire robó realmente frutas, pero dadas las circunstancias de su infancia parece posible y quizá incluso escuchó entonces las palabras que probablemente repite textualmente: "voleur voleur que ne demandais-tu ces fruits", y más tarde: "As-tu feint d'avoir faim quand tu volas les fruits"... no sabemos si realmente robó esas frutas o si sólo lo imaginó, pero lo que es indudable es que conectó su culpabilidad, real o imaginaria, con otra más profunda sexual y edipiana, que también se refería a unos frutos simbólicos y prohibidos [2]. Así, el tema central del poema serán precisamente estos frutos. Y después anunciará su dolor, su deseo de perdón y su exilio, como castigo por haber deseado y robado los frutos. El Coro comienza el poema diciendo:

"Maraudeur étranger malheureux malhabile
Voleur voleur que ne demandais-tu ces fruits
Mais puisque tu as faim que tu es en exil
Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui"

El coro es el que le insulta, es el que dirige la acción, pero es un coro que habla con la voz del poeta y al que éste maneja creando una extraña relación consigo mismo.

Pero inmediatamente después el "Larron" confiesa su culpabilidad:

"Je confesse le vol des fruits doux des fruits mûrs"

confiesa haber robado unos frutos dulces y maduros, frutos redondos:

"Il y avait des fruits tout ronds comme des âmes"

---

[1] Pág. 205.

[2] Frutos prohibidos, como lo eran los frutos del árbol del paraíso, que eran también tentadores y que evocaban la voluptuosidad de la serpiente, el atractivo de la mujer y, sobre todo, el castigo.

frutos redondos y maduros, como los que imaginaba en el "verger d'octobre", con el que compara el cuerpo de la pérfida, pero bellísima "dame du Lac" del *Enchanteur Pourrissant*:

> "Elle était comme...le verger d'octobre, plein de fruits mûrs, ronds et appétissants"

Son frutos que, en mi opinión, evocan el cuerpo o los senos deseados de una mujer prohibida, (sin duda la madre del poeta), aunque también fuera pérfida y fría como los limones:

> "Les citrons couleur d'huile et à saveur d'eau froide
> Pendaient parmi les fleurs des citronniers tordus"

De todas formas, no será la única vez que Apollinaire compara los atractivos femeninos con las frutas. En un poema que aparece en *Les Onze Mille Verges* llama "fruits pulpeux" a las nalgas de una mujer viciosa pero llena de atractivo sexual:

> "Ô ma tendre putain tes fesses ont vaincu
> De tous les fruits pulpeux le savoureux mystère
> L'humble rotondité sans sexe de la terre"

También durante la guerra vuelve a este tipo de imágenes y compara la boca - aunque también puede ser el sexo - de Lou con los higos, en un poema al que da precisamente la forma de uno de estos frutos:

> "La mielleuse figue octobrine seule a la douceur de vos lèvres qui ressemblent à sa blessure lorsque trop mûr le noble fruit que je voudrais tant cueillir parait sur le point de choir ô figue ô figue désirée bouche que je veux cueillir blessure dont je veux mourir"

Otras veces ve como frutas los senos de las mujeres amadas. Así dice a Madeleine:

> "Les fruits de ta poitrine mûrissent pour vous" (*Le neuvième poème secret*)

Las frutas, las granadas, son también los senos de Lou, a la que escribe en una de las primeras cartas que le dirige, la de 3 de octubre de 1914:

"J'avais pensé à vous la nuit entière sans pouvoir dormir. Veille la plus brûlante et la plus cruelle (...) Je voyais un jardin éblouissant de grenadiers dont les fruits étaient vos seins multipliés à l'infini et plus dignes que les pommes d'or gardées par les Hespérides d'être conquis par un héros"

Cuando piensa en Lou ve sus senos en un jardín lleno de granadas, otra fruta a la que, tras nombrar los limones, también hace alusión en este poema; y lo hace de una manera muy sexual y muy violenta:

"Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades"

Y vienen otra vez a su cabeza los higos, que, en este caso sugieren también una imagen sexual y de agresión, puesto que todos ellos estaban "fendues":

"Et presque toutes les figues étaient fendues"

Pero mucho antes de que identificara los frutos con los senos o con las zonas erógenas de las mujeres amadas, los frutos se referían al deseo que sentía por la mujer por excelencia, su madre, como deja sentir en *Le Larron* con esa referencia a "maman" ("ouïr ta voix ligure en nénie ô maman") que le sale del alma al hablar del robo de las frutas, una voz que a lo largo del poema se oye tres veces, como tres aldabonazos que nos hacen recordar en quien está pensando el poeta mientras escribe este poema:

"Assieds-toi là pour mieux ouïr la voix ligure"
"La voix ligure était-ce donc un talisman"

M. Jeanne Durry [1] considera que esos frutos son "des doux fruits de poésie", e incluso piensa que "le Larron est une simple prise de position dans une querelle d'écoles poétiques. Nous avons affaire à une pièce anti-parnassienne..." Pero esta interpretación me parece un poco floja y demasiado impersonal, teniendo en cuenta, sobre todo, la tremenda tensión del poema, en el que están en juego los elementos más importantes en

[1] *Alcools* , Tomo I, pág. 69

torno a los que giran todos los fantasmas profundos del poeta: la sexualidad, la culpabilidad, la omnipresencia de su madre, e incluso el incesto y la condena. [1] .

En *Le Larron*, es evidente, se siente por todas partes la presencia de la madre del poeta, pero también la de él mismo, puesto que él es el "larron", el protagonista del poema; por eso explica misteriosamente su genealogía y hace alusión a lo que tiene más oculto, al secreto doloroso de su nacimiento, a su padre y a su madre:

"Maraudeur étranger malhabile et malade
Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit
Qui charma de lueurs Zacinthe et les Cyclades
As-tu feint d'avoir faim quand tu volas les fruits"

Los frutos robados le estaban prohibidos, pero son tan atractivos y de tanto contenido erótico, que el poeta no sólo los roba, sino que también los agrede con símbolos fálicos:

"Il y avait des fruits ronds comme des âmes
Et des amandes de pomme de pin jonchaient
Votre jardin marin où j'ai laissé mes rames
Et mon couteau punique au pied de ce pêcher

Les citrons couleur d'huile et à saveur d'eau froide
Pendaient parmi les fleurs des citronniers tordus
Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades
Et presque toutes les figues étaient fendues"

El poeta (que no utiliza por casualidad el posesivo "mon" delante de "couteau") posee

---

[1] Marie Thérèse Goose en *Une lecture du "Larron" d'Apollinaire*, en "Archives des lettres modernes", nº 112, 1970, hace una interpretación muy curiosa de este poema. Dice que "ces fruits dont le Larron a le bénéfice, c'est la pureté et l'innocence de sa mère" y para ello se basa en la figura de la Angélique del *Enchanteur*, en donde el arcángel Miguel dice de ella "Ne dites pas elle est sauvée. Elle est trop pure maintenant. Elle monte, elle est ronde, elle est juste, elle n'a pas de nom". Pero, en mi opinión, esta interpretación no es apropiada, ya que Angélique sólo queda purificada cuando los rapaces han devorado su carne sexual y violenta, igual que en el caso de Mony en *Les Onze Mille Verges*, que sólo ve "la majesté de l'au-délà" cuando su carne sexual y violenta queda totalmente destruída bajo los golpes de las vergas. Pero estos frutos de los que el poeta habla en el "Larron" son pulposos, muy carnosos, como las granadas y los higos, tan atractivos para la agresión y la penetración sexual, nada está destruído en ellos...De todas formas, esta interpretación de deseo de pureza del poeta ("il tâche d'expliquer que sa conception de l'amour est differente de la conception qu'en ont les femmes, recherchant la satisfaction des appétits charnels...une telle idée de l'amour est opposée à celle dupoète") no es en absoluto coherente con un poema lleno de sexualidad y en el que el "Larron" se insulta, llora, se confiesa culpable y al final se castiga a errar para siempre. poète") no es en absolutocoherente con un poema lleno de sexualidad y en el que el "Larron" se insulta, llora, se confiesa culpable y al final se castiga a errar para siempre. coherente con un poema lleno de sexualidad y en el que el "Larron" se insulta, llora, se confiesa culpable y al final se castiga a errar para siempre.

simbólica y agresivamente los frutos, "les fruits ronds" o "les grenades" con objetos contundentes, ya sea con su cuchillo o con los picos de los pájaros, que penetran y que, sobre todo, "blessent" las granadas. Pero no podemos olvidar tampoco ese "pêcher", árbol frutal de doble sentido...porque el pecado del incesto, aunque no lo hubiera nombrado, está implícito en el poema; pero, al final, necesariamente tenía que hacer alusión a él:

> "Il entra dans la salle aux fresques qui figurent
> L'inceste solaire et nocturne dans les nues"

Incesto, complejo de Edipo, deseo de posesión sexual violenta y agresiva, culpabilidad y miedo al castigo son los grandes temas del poema, junto a la omnipresencia de la madre, a la que disculpa por los amores nocturnos que dieron origen a su nacimiento, diciendo que entonces era sólo una púber, casi una niña. Mientras que hace al padre responsable, puesto que era un adulto:

> "Puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte
> De prétexte sinon de s'aimer nuitamment"

Aunque culpable, verdaderamente culpable, sólo es él, "le Larron", por haber deseado a la mujer que estaba prohibida, por haber robado esos frutos.

Pero quisiera hacer aquí un paréntesis, porque me parece que es interesante señalar también hasta que punto era importante la fruta en las relaciones del poeta con su madre. En efecto, en su correspondencia, de la que desgraciadamente sólo existen muy pocas cartas y al menos dos años posteriores a la fecha en que escribió este poema, la madre hace alusión con frecuencia a frutas que prepara en mermeladas, que conserva para él y con las que más tarde, sabiendo cuanto le gustan, pretende atraerle para que la visite. Esta alusión a las frutas, que vuelve cuando el hijo está en el frente de batalla, es el único motivo dulce y reconfortante de sus propósitos:

> "J'ai fait des confitures de groseilles et d'abricots, et j'ai mis des prunes dans l'eau de vie. Cette année tu mangeras de tout ça!"(Postdata de la carta de 4 de agosto de 1902)
> "J'ai fait des confitures de fraises, de cerises, et des 4 fruits rouges. Je t'ai mis de côté quelques pots de chaque, il faut donc les prendre" (Postdata de la carta de 12 de julio de 1913)

"J'ai trouvé des fruits bon marché et suis en train de faire des confitures"(Postdata de la carta de 11 de julio de 1914)
"...as-tu à manger? Je peux t'envoyer les confitures." (Carta de 13 de abril de 1915)

Las frutas significan para el poeta el lado apetitoso, visceral e íntimo de la conversación con su madre. En cierto sentido, comer esas frutas es comer un poco de su madre, por eso, probablemente, mejor que cualquier otra metáfora, utiliza la fruta como símbolo del deseo culpable que siente hacia ella.

En todo caso, piensa seguramente que es culpable por haber deseado a su madre; por eso merece el castigo ("Et sachez que j'attends de moyennes tortures"), el sacrificio que hará del "larron" un crucificado, un inmolado, ya que lo presenta con todos los atributos de la crucifixión de Cristo, llevando en sus manos "le roseau triste" que aparece en el evangelio en la escena de la flagelación, y el "funèbre faix", y sólo tiene como signo "le signe de la croix".

Y en el último verso lo condena al castigo, al destierro:

"Va-t'en errer crédule et roux avec ton ombre"

Pero tampoco condena al "larron" al destierro por casualidad, sino, probablemente, - ya hemos visto la influencia de los mitos bíblicos en la obra de Apollinaire -, porque es el mismo castigo al que fue condenado Caín, el hermano mayor, el culpable, que, precisamente a causa de su culpa, fue rechazado y condenado a errar para siempre:

"Le Seigneur dit à Caïn...Tu seras errant et vagabond sur la terre" [1]

mientras que Abel, igual que Albert, el hermano pequeño del poeta, era bueno, por lo que fue amado y aceptado.

Pero ya antes, de la misma manera que había aludido tres simbólicas veces a la voz ligura de la madre, había condenado al "Larron" al exilio otras dos veces:

---

[1] Génesis, 4.12. Alliance Biblique Universelle. Editions du Cerf. Villiers-le-Bel. 1997.

"Va-t'en mais dénudé puisque tout est à nous"

"Va-t'en le crépuscule a des lueurs légères"

Y algo muy interesante: titula el poema *Le Larron*, no "le Voleur", seguramente porque se identifica con el criminal que fue crucificado a la derecha de Cristo. Y lo llama así porque aquel "larron", como éste del poema, también se considera culpable:

> "L'un des malfaiteurs suspendu en croix l'insultait en disant: "n'es-tu pas le Messie? Sauve-toi toi-même et nous avec toi!". Mais l'autre lui fit des reproches et lui dit: "Ne crains-tu pas Dieu, toi qui subis la même punition? **Pour nous cette punition est juste, car nous recevons ce que nous avons mérité par nos actes**" [1]. (Subrayado por mí).

b) - La identificación con su madre

La fijación en la fase oral y en la fase anal, que se produce por la supresión de la libertad del niño en el momento en que es consciente de estas necesidades físicas, favorece la identificación con la madre. Hasta ese momento, cuando el niño es muy pequeño, siempre existe esta identificación; así, por ejemplo, cuando come la comida que la madre le da no quiere absorber sólo la comida, sino a la madre entera. Durante su primera infancia Apollinaire, como todos los niños, no se sintió, pues, distinto de su madre.

Pero cuando el niño evoluciona con normalidad esa identificación da lugar a un sistema relacional en el que la madre y el hijo se comportan como dos individuos diferentes. Desgraciadamente ese paso no se produjo en Apollinaire, ya que su madre, con su dominación y manipulación total, que continúa cuando el poeta ya es adulto, ("Réponds de suite, raconte tout in extenso, **ou je me fâche**...tu ne parles pas du tout de tes achats! As-tu fait des bêtises et gaspillé tout l'argent autrement...ne te fais pas pincer..." Carta de 18 de noviembre de 1902), impidió la afirmación de su personalidad como ser independiente. La madre lo controlaba, lo pegaba, lo maldecía:

---

[1] Luc 23/40. Alliance Biblique Universelle. Editions du Cerf. Villiers-le-Bel, 1997.

> "Elle lui faisait des scènes: "Avec ma mère, disait-il, c'est tout de suite la malédiction" et s'il oubliait rapporter trois pots de confiture vides "il était maudit une fois de plus" [1].

y, según el testimonio de Alice Halicka, "le hacía temblar". También las bofetadas, que el poeta aceptaba con sumisión aún siendo adulto, estaban a la orden del día, según cuenta a Madeleine en la carta de 2 de septiembre de 1915, a la que ya he hecho alusión en el primer capítulo.

Entre él y su madre nunca existió una estructura relacional capaz de permitir una comunicación entre sujetos diferentes. Así se creó entre los dos una identificación, que además fue sadomasoquista, y en la que al poeta no le quedó otra solución más que adoptar el papel masoquista. Y este tipo de vínculo tan especial fue uno de los elementos que determinaron más tarde que, a pesar de los escarceos entre el sadismo y el masoquismo, la actitud masoquista acabara imponiéndose. Apollinaire niño quedó atrapado en una identificación con su madre y en un comportamiento masoquista que le condicionará para toda su vida. No tuvo ninguna posibilidad de manifestar su agresividad contra el entorno, por eso su personalidad se detuvo en muchos aspectos de esa fase primitiva.

Ya hemos visto hasta ahora muchas similitudes entre Guillaume y Baudelaire, sobre todo en lo que se refiere a las manifestaciones sadomasoquistas. Pero lo que es evidente es que si Baudelaire tuvo reacciones de este tipo es porque tuvo una infancia semejante a la de Apollinaire, y sin duda también una identificación con su madre. Georges Blin [2] nos lo cuenta usando las palabras del propio poeta:

> "Cet "engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu'il sera et de ce qu'il est" date dans le cas de Baudelaire, du moment où sa mère s'est remariée. Uni à elle jusque là "par une sorte de participation primitive et mystique" qui le constituait "fils de droit divin" et le dotait d'une justification inconditionnée, le voilà maintenant jeté dans l'existence personnelle, contraint d'assumer son isolement, tenu de reprendre à son compte, dans l'humiliation et l'orgueil, une altérité sublimée en conscience d'être un être unique"

---

[1] M. J. Durry. *Alcools*. Tomo I, Pág. 74.

[2] *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, Pág. 105.

Una unión total y absoluta que hizo sufrir enormemente a Baudelaire cuando sintió el abandono de su madre tras su matrimonio. Pero, a pesar de lo que dice Blin, "remariée" su madre o no, Baudelaire nunca perdió la identificación con ella. La prueba es la actitud proteccionista, controladora y dominante de su madre, que siempre le trató como un menor, y que vemos en la correspondencia que ambos mantuvieron hasta el final de la vida del poeta.

Tras este paréntesis, a mi entender muy significativo, volvamos a Apollinaire. La identificación entre él y su madre fue tan intensa que cuando él muere su madre le sigue pocos meses después. Y poco más tarde, como en un dominó fabuloso, todos los miembros y adheridos a la familia Kostrowitzky, Albert, el otro hijo de Angélica que se encontraba en Méjico, y el amante de ésta, Jules Weil, van muriendo a poca distancia y sucesivamente. M. Jeanne Durry [1] hace también alusión a estas sorprendentes muertes consecutivas, aunque se refiera a ellas como fruto de una "coincidencia trágica":

> "Apollinaire était mort l'avant-veille de l'armistice. Il est enterré le 13 novembre. Sa mère mourra de la grippe en mars 1919, peu de jours après Jules Weil, et le frère d'Apollinaire mourra quelques mois plus tard, au Mexique. On a déjà souvent remarqué cette espèce de coïncidence tragique qui les anéantit tous quatre presque ensemble".

Pero, en mi opinión, no hubo "coincidencia trágica" sino que el problema estaba en que todos estaban involucrados en un tipo de relaciones demasiado cercanas, sin límites precisos, unas relaciones en las que se confundían sus identidades sin saber donde terminaban unos y comenzaban otros, hasta el punto de que la pérdida de uno de ellos era percibida por los demás como la pérdida de sí mismo. Y todo a causa del tipo de relaciones que la Sra. Kostrowitzky, con su dominación y sus manías posesivas, había establecido. Una dominación que todo el mundo conocía y que incluso Apollinaire comentaba con Madeleine o con sus amigos. Así, en la carta ya citada de 1915 escribía a Madeleine: "Je ne pourrais pas vivre avec elle". Y en marzo de 1918, cuando ya le quedaba poco tiempo para morir, escribe a Toussaint Luca:

> "Maman va bien, mais je suis en froid avec elle. Son caractère trop exclusif nous a momentanément séparés"

---

[1] *Alcools*, Tomo I, Pág. 66.

Su carácter demasiado exclusivo; pero también estaba su dominación y su violencia, es decir, el deseo de un poder sin límites sobre sus hijos, sobre su amante y sobre todos los animales de los que se rodeaba. Era la mujer cruel, la tirana, como la describe magistralmente Apollinaire a través de las mujeres perversas de su obra, que controlaba a todos los seres de aquella casa, los dominaba, y, salvando a su hijo pequeño Albert, su preferido, que se había sometido totalmente a ella, los pegaba y los azotaba como dueña absoluta de todos ellos. Así, como ya hemos visto, Rouveyre, el amigo de Guillaume, cuenta que la madre se paseaba dentro de la casa con un látigo en la mano, para mantener a raya tanto a los animales como a Guillaume y a su amante. Y ellos tenían que obedecerla ciegamente bajo la amenaza siempre latente de ser maltratados, castrados, al menos moralmente, o destruidos.

Pero también había anulado la personalidad de Albert, que estaba tan identificado con su madre, que muchas veces cuando escribe a Guillaume no sabemos si es él el que coge la pluma o su progenitora, ya que encontramos, al menos mientras vive con ella, frases idénticas a las que usa la madre, la misma referencia a las mermeladas de frutas, e incluso las amenazas y el mismo tono de dominación, de posesión, o de exigencia respecto a su hermano. Da la impresión de que no existe fuera de su madre, de que no tiene personalidad propia, aunque ya es un adulto cuando escribe las siguientes cartas:

> "Maman te fait dire que si tes affaires ne sont pas encore arrivées de donner à laver au moins les chaussettes, la chemise de jour et les mouchoirs...
> Que tu **écris** si illisiblement qu'elle ne peut absolument pas lire tes lettres et tes cartes de bien apprendre l'allemand, de ne pas te coucher trop tard, de ne pas trop boire, de faire attention de ne pas mettre le feu aux rideaux en lisant le soir, et de préférence de ne pas lire le soir pour les yeux et de ne pas t'endormir avec la lampe allumée...
> Je t'embrasse et **écris vite et convenablement**.
> **Explique *nous* bien** si tu as prévenu à l'Aigle que tu irais réclamer ta commission et crois-tu qu'on *nous* la paiera, parce que Mr. Weil prétend qu'on *nous* enverra promener.
> **Explique nous le tout** *in extenso*.
> *Nous* avons fait un bocal de prunes à l'eau de vie, des cornichons et ces jours-ci nous allons faire des confitures de mirabelles et de poires." (Carta de 4 de septiembre de 1901) (Subrayado por mí)

Como en las historias de ficción parece que el hijo habla poseído por la madre, con la voz, incluso, de la dominante madre; algo similar a la sensación que tenemos al leer las

cartas de dominación que Guillaume escribe a Lou y a Madeleine. Pero veamos algunas otras cartas de Albert:

> "Maman te fait dire de ne pas faire de bêtises et de ne pas gaspiller l'argent...Réponds à nos lettres car tu ne réponds jamais à rien...Écris vite" (Carta de 15 de septiembre de 1901)
> "Maman te fait dire de boire à table parce que ça fait mal à l'estomac de ne pas boire...Nous avons fait des confitures de prunes ces jours-ci" (Carta de 1 de octubre de 1901)
> "Mon cher Wilhem
> Tâche de revenir bientôt, mais **Weil ne te placeras que si tu apportes de l'argent.**" (Carta de 4 de agosto de 1902)
> "Mon cher Wilhem
> Je viens de t'envoyer un télégramme pour te dire de prendre la bonne qui ne parle ni français ni allemand puisque c'est la meilleure, à condition qu'elle soit libre pour le 15 septembre au plus tard, *nous* ne pouvons pas attendre plus longtemps.
> Si tu ne prends pas celle-là *ne reviens pas sans bonne...*
> Reviens IMMÉDIATEMENT...
> (Carta de 17 de agosto de 1906) (Subrayado por mí)

Todo y todos en aquella casa giraban en torno a la madre, todos hablaban como la madre, todos pensaban como la madre, como Apollinaire, hablando de sí mismo, confiesa a Madeleine ("plusieurs choses écrites par moi me viennent d'elle, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle pense même"). Todos eran la madre, incluso Jules Weil, el amante que tenía once años menos que Angélique y que dependía totalmente de ella. Porque ella lo había infantilizado, había hecho de él un menor, como si fuera otro hijo. Y desde esa posición de dominadora, hablaba de él, como ya hemos visto, como de un ser incapaz, de un hombre que no sólo no podía darle ningún apoyo, sino que necesitaba que Guillaume se ocupase de él e incluso que le buscase un trabajo. Por eso llegó un momento en que viendo la inutilidad del personaje, aconsejó a su madre que lo echase de casa.

Esto es lo que la Sra. Kostrowitzky hizo con todos los hombres que la rodearon: para ejercer sobre ellos el poder absoluto con el que soñaba, para esconder el miedo a su propia inseguridad y a su sentimiento de culpabilidad, los desposeyó de su virilidad e hizo de ellos seres sumisos, que como Jules Weil, al final, sólo era capaz de dar pequeñas ayudas que servían "pour le ménage". Pero no podía echarlo de casa aunque fuera un inútil, porque una vez que los dos hijos dejaron el hogar necesitaba a alguien a quien dominar y en quien ejercer la violencia.

Los tres hombres en torno a ella acabarán infantilizados, como dice Guillaume a Madeleine cuando tiene 35 años: "elle me traite toujours comme si j'avais dix ans". Fue un combate que aquella mujer libró día a día con amenazas, con castigos implacables, hasta que se impuso totalmente su violencia. M. Jeanne Durry[1] recoge un testimonio sobre el trato que la terrible dama daba también a su amante:

> "En 1904 Mme. de Kostrowitzky - elle se fait maintenant appeler comtesse! - a loué au Vésinet avec Jules Weil **qu'elle battait et griffait,** une villa dont elle essayait toujours de ne pas payer le terme, où elle abat un vieux chêne sous prétexte qu'il donne trop d'ombre, brûle un petit pont dans le calorifère qu'elle démolit, et comble le bassin du jardin avec les cendres du chêne et du pont. Quand le propriétaire vient réclamer son loyer il trouve les panneaux de la porte de la salle à manger défoncés, et brisées deux vitres des fenêtres de la chambre à coucher: conséquences d'une bataille entre les deux amants, c'est du moins ce qu'il racontera plus tard" (*Table ronde*, sept. 1952) (Subrayado por mí).

Y en lo que se refiere a su hijo Albert, en 1902, cuando éste tiene ya 20 años, habla de él a Guillaume como si se tratase de un niño pequeño:

> "Mme. Nicosia m'a écrit une lettre très polie en me priant de ne pas faire attention à cela et ne pas rompre la bonne camaraderie entre vous, et que sa porte était toujours ouverte pour vous, seulement **je ne pense pas que je le laisserai y aller.** Mme. Nicosia préférerait que son fils fréquente Albert et non l'autre, car depuis que son fils l'a retrouvé il est rentré à 2 heures du matin plusieurs fois..." (Carta a Apollinaire de 5 de marzo de 1902) (Subrayado por mí).

Es evidente que Albert nunca se hubiera atrevido a volver tarde a casa, porque él sólo hacía lo que mandaba "maman". De todos modos, sólo unos días antes, el 25 de febrero, la madre ya había utilizado el mismo tipo de expresiones con Guillaume, aunque tenía entonces 22 años:

> "Comment ayant les premières notions d'allemand, le comprenant un peu en 6 mois tu ne **m**'aurais pas appris l'allemand? Tu serais alors un crétin, ou tu n'aurais que lu et parlé français. Une des raisons, du reste, pour laquelle **je t'ai laissé partir**, c'était pour que tu reviennes en parlant bien l'allemand!"

Los desposeyó de su virilidad y, lo que es más grave, los desposeyó de su identidad, hasta el punto de que vivían en función de ella, de que todos eran como ella. Pero Guillaume

---

[1] *Alcools*, Tomo I, Pág. 43.

se sentía orgulloso de decir a Madeleine: "Je lui ressemble beaucoup". Todos, como en un pozo común, un pozo siniestro del que no podían escapar, estaban identificados, por eso no es de extrañar que cuando el primero de esa extraña familia muere, los otros le sigan necesariamente.

Esta situación de identificación y la muerte de otros miembros de la familia al fallecer uno de ellos, son cuestiones que Freud explica con detalle en un libro que en su traducción francesa lleva el título de *Deuil et mélancolie*. En esta obra Freud dice que cuando existe una identificación entre madre e hijo, la pérdida del hijo se siente como la pérdida de sí mismo, *ya que la madre se confunde con el objeto perdido*. **Pero en la base del problema está también la agresividad,** ya que la madre se siente tan furiosa porque su hijo se ha muerto, cuando ella debía tener derecho de vida y de muerte sobre él (y en el caso de Apolliunaire probablemente porque no la llamó antes de morir y porque no le dejó nada en su testamento...), que querría volcar todo su furor y agresividad contra él, precisamente por no haber recurrido a ella e incluso por haberse muerto[1]; y entonces, por el mismo fenómeno de inversión que se produjo antes en sentido contrario, se agrede a sí misma, imaginando que agrede al hijo perdido. Es decir, se reproduce la misma situación que vivió Guillaume durante su infancia, cuando su agresividad primaria, a causa de los malos tratos, se dirigió con enorme violencia contra sí mismo, en la medida en que se confundía con su madre; así, al estar tan identificado con su madre, sentía que ella, la agresora, y él mismo, el objeto de la agresión, eran una sola persona, por lo que en vez de maltratar a su madre para vengarse de sus agresiones se maltrataba a sí mismo de manera masoquista, ya que cuando el objeto y el sujeto están confundidos la agresividad da lugar a un autocastigo, puesto que el niño no tenía ninguna posibilidad de manifestar su agresividad de otra manera. Pero no olvidemos que aunque la agresividad se vuelva contra sí mismo, en realidad va destinada al objeto, pero los dos se confunden en la mente del sujeto en una regresión primitiva. Por eso en Apollinaire se produce un fenómeno muy curioso y es que al estar identificado con su madre desde su infancia es como si él hubiera sido al mismo tiempo origen y objeto de la agresividad.

---

[1] De todas formas, como ya hemos visto, no tuvo inconveniente en mostrar su agresividad respecto a su hijo muerto cuando fue a buscar sus libros a la libreria de Léataud.

También después, cuando Apollinaire muere, su madre se siente identificada con su hijo muerto, y éste la invade de tal manera que al querer castigarle enfurecida porque no ha recurrido a ella antes de morir, y porque ha muerto, se destruye a sí misma. En efecto, muriéndose, la madre se aniquila a sí misma, pero, en realidad, hubiera querido agredir a su hijo que ya está muerto. Algunos testimonios cuentan la rabia de la Sra. Kostrowitzky cuando llegó a ver el cadáver de su hijo, ya que ni él, ni su mujer, Jaqueline Kolb, que no podía ni verla, la habían avisado previamente. M. Jeanne Durry no los cuenta [1]:

> "Sur les heures les plus tragiques les rapports divergent. D'après l'un "entrant dans la chambre mortuaire de son fils, elle aperçut par terre un tapis qu'elle lui avait donné et qu'il avait coupé à son insu. Elle eut ce seul mot: "Il l'a coupé"...D'après l'autre, devant le lit mortuaire, elle éclata en reproches incohérents et véhéments à l'adresse de sa jeune bru, pour n'avoir pas été prévenue que Guillaume fût malade, mais cette explosion était pleine de souffrance, et c'est avec un sanglot sorti des entrailles qu'elle s'écria: "Mon petit garçon!" et d'une vois rauque, "j'ai ignoré la maladie de mon enfant".

No quería que hubiera cortado la alfombra sin su consentimiento, ni tampoco que se hubiera muerto sin decirle que estaba enfermo... probablemente pensó que también le correspondía, a ella, su dueña absoluta, determinar el momento de su muerte. Quizá por eso, tras la muerte del hijo, la madre, que como sabemos era muy agresiva, se deja invadir por su propia agresividad y sin defenderse muere.

La confusión del sujeto y del objeto hasta el punto de que uno muera tras la muerte del otro supera de lejos la identificación que podríamos llamar normal. Es el signo indiscutible de que existe entre los dos una relación profundamente psicótica. Y no se puede deducir otra cosa de la carta que el poeta escribe a Madeleine el 2 de septiembre de 1915, en la que confiesa abiertamente, y sin recurrir a la ficción literaria, las relaciones con su madre:

> "Je ne peux être moi que loin d'elle, près d'elle elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier, mais je suis aussi indépendant qu'elle, aussi je ne pourrais pas vivre avec elle.- Elle m'aime trop et d'ailleurs je l'aime autant..."

---

[1] *Alcools*, Tomo I, Pág. 76.

Pero ni siquiera lejos de ella podrá ser él mismo. La unión, la identificación entre madre e hijo era demasiado profunda para que pudiera cortarse con la distancia. M. Jeanne Durry [1] y Rouveyre lo perciben muy bien cuando dicen:

> "La force du lien entre eux, la profondeur de l'attachement malgré toute apparence, André Rouveyre les a très bien senties, à travers ce qu'Apollinaire lui disait d'elle." Guillaume adorait sa maman et, telle qu'elle était, il en comprenait et m'en avait dit le caractère singulier. Moi je gardais l'écho de ses paroles...Elle était aussi étrangement attaché à son fils; d'une façon directe, ferme, **il était à elle; il ne serait jamais qu'à elle** ...Son amour était comme une tyrannie, cette tyrannie de certaines mères instinctives avant tout..." (Subrayado por mí).

"Elle était aussi étrangement attachée à son fils". Y el hijo a la madre. Los dos estaban atrapados en una relación que, en cierto sentido, hacía de ellos una sola persona. Pero nadie mejor que el propio poeta para describirnos de manera genial y profunda esta confusión que existía entre los dos. Lo vemos en el poema *La Porte*, que ya he tenido ocasión de comentar en el primer capítulo:

> "La Porte de l'hôtel sourit terriblement
> Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
> D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
> Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste..."

Nada puede expresar mejor la unión que existía entre ellos que este poema dirigido a la madre, este poema lleno de dolor, de miedo y de melancolía, que desciende en una ensoñación muy significativa, muy maternal, hasta el agua profunda y triste en la que nadan juntos unos peces, los "pi-mus", que están tan unidos entre sí que sólo tienen dos ojos para los dos... Juntos, identificados, en pareja, en ese lugar líquido, obscuro y uterino en el que el poeta comparte sus ojos con los de su madre, en el que el poeta ve a través de los ojos de su madre. Guillaume trata como siempre el tema a su manera, es decir, enigmáticamente, lo que le da un halo aún más misterioso y más profundo.

Pero no hay duda respecto al significado de estas imágenes. M. Jeanne Durry [2] dice a propósito de estos peces extraños:

---

[1] *Alcools*, Tomo I, Pág. 78.
[2] *Alcools*, Tomo I, Pág. 85.

> "Sur les pimus Onimus nous a renseignés. Il raconte que lorsque, études terminées, Apollinaire et lui se sont trouvés à Monaco, donc en 1898 vraisemblablement, Apollinaire "venait toujours avec des tas des livres étranges. Un jour il me fit lire des extraits de deux livres indiens relatant que dans les eaux du Gange, il y avait eu des poissons appelés "Pi-mus" qui avaient un lien entre eux et chacun un seul œil du côté externe". M. Décaudin m'a dit que dans un cahier d'écolier d'Apollinaire, datant de 1898 en effet, il a vu cette note: "pi-mus poissons qui nagent par couple". Les *pi-mus couples allant dans la profonde eau triste* sont simplement ces couples de poissons qu'Apollinaire a rencontrés dans un livre, qui ont un lien entre eux, et deux yeux en tout pour eux deux".

Donde Apollinaire haya podido encontrar la historia de estos peces no me parece esencial, ni siquiera esta lección de historia natural tiene mucho de particular. Pero lo que sí me interesa, lo que me fascina y lo que le retrata completamente, es que tan joven se haya detenido en sus lecturas en estos peces, *precisamente* porque nadan en parejas de diferente sexo y porque están tan identificados entre ellos que tienen los ojos en común. A partir de este descubrimiento, a partir de las sensaciones personales y poéticas que estos peces le sugieren, no va a abandonar esta imagen tan fácilmente, sino que volverá a ella una y otra vez en sus escritos como un tema obsesivo. Así la encontramos de nuevo en un cuaderno de 1899:

> "Au bord des fleuves vierges lors nous irons pêcher
> Pi-mus allant par couple en profondes eaux."

Lo que le emociona es la unión y la identificación entre esos peces, por eso los imagina siempre nadando en un agua muy profunda...tanto como la relación que existe entre su madre y él.

M. Décaudin ha encontrado también otro animal extraño, pero muy similar a los pi-mus, en el cuaderno de Apollinaire de 1898: los pihis. Son unos pájaros que también tienen dos ojos para los dos, pero además, una sola ala, por lo que necesariamente tienen que volar en parejas. Apollinaire los utiliza poéticamente en 1899:

> "Et les vols les pi-i qui n'ont qu'une seule aile
> Et qu'un œil, le mâle à droite, à gauche la femelle
> Et volent par couples".

Los mismos pihis que veremos más tarde en *Zone*, escrito en 1912, en un verso de extraordinaria belleza:

> "De Chine sont venus les pihis longs et souples
> Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples".

Y a lo largo de toda su obra permanece en su inconsciente esta imagen. Así, más tarde vuelve a hablar en "Les Fenêtres" de "les abatis des pihis".

La identificación con su madre está presente en toda su obra; ya lo hemos visto en las cartas a Lou, y lo veremos en las que dirige a Madeleine, en donde repite, probablemente literalmente, las expresiones de dominación y de posesión que solía utilizar su madre. Pero en la cabeza del poeta la identificación se percibe como un exceso de amor, por eso insiste una y otra vez en la carta ya comentada a Madeleine: "j'adore maman comme elle m'adore"; y al mismo tiempo es consciente de que los dos poseen las mismas imágenes y que en esta simbiosis se encuentra, en cierto sentido, el origen de sus ideas y de su inspiración, como ya hemos visto que el propio poeta dice a Madeleine:

> "Ma mère sans s'en douter, est comme je suis, un poète, et plusieurs choses écrites par moi me viennent d'elle, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle pense même"

Lo mismo que, de manera más literaria, había dicho ya adolescente en *L'Enchanteur Pourrissant,* cuando al final de la obra Merlin dice a Viviane:

> "Mais nous nous ressemblons, parce que je t'ai tout appris, tout ce qui me ressemble. Nous nous ressemblons et n'avons pas d'enfants qui nous ressemblent. O toi que j'aimais, tu me ressembles"

Todos se parecían, todos eran iguales. Por eso, cuando la Sra. Kostrowiztky muere tras la muerte del poeta es, como ya he dicho, porque éste ha llegado a invadir la identidad de su madre, de la misma manera que todos en aquella extraña familia habían invadido la de los demás; lo que prueba hasta que punto las relaciones entre Apollinaire y su madre, y entre todos ellos, estaban perturbadas. Pero en aquella familia así se entendía el amor. Y también de esa manera, como hemos visto, quiere más tarde el poeta establecer sus relaciones de amor con Lou:

> "Tu dois être soumise...tu dois être à moi, sans quoi...Tu ne dois jamais faire à ta tête...je ne veux pas que tu te forces, je veux que tu sois à moi par nature"

y con Madeleine:

> "Je n'aurais jamais pris une femme qui ne serait pas entièrement à moi. Je veux que vous soyez entièrement à moi sans même songer à garder votre personnalité. C'est à moi à vous la faire garder"
> "Mon Madelon qui est à moi et dont je peux faire ce que je veux, tout ce que je veux" (30 agosto 1915)

Guillaume reacciona igual que su madre. El es el que sabe hasta donde Madeleine puede conservar su personalidad. Como su madre hacía con él: él sabe mejor que nadie lo que es bueno para Madeleine. Y de esta manera repite la transferencia que ya había organizado su madre. Es decir, al sentirse humillados, sin ningún valor y, sobre todo, sin poder, y para evitar la angustia que eso les produce, intentan dominar a otro desmesuradamente, a un personaje débil que tendrá que aceptar. Y así crean una ficción de poder universal, sólo porque hay alguien a quien a su vez humillan como ellos mismos se sienten humillados. Pero tampoco podemos olvidar que con esta actitud obtienen cierto placer autosádico, ya que repiten con otros las palabras que oyeron y que quedaron fijas en su inconsciente, así como el modelo de comportamiento.

Pero lo que es curioso es esa sensación típica de los masoquistas que siempre piensan que su madre los ha querido mucho ("J'adore maman comme elle m'adore"), porque sienten el interés (o la persecución) que tenía por ellos; la reacción masoquista surgió como consecuencia de la manera en que este interés se expresó, no por su ausencia. La madre "amó" a Guillaume ahogándolo, atenazando su personalidad, una sensación que él mismo nos explica de manera genial en *L'Enchanteur Pourrissant*:

> "Je veux, fait-elle, que vous m'enseigniez comment, en quelle manière et par quelles fortes paroles je pourrais fermer un lieu et enserrer qui je voudrais sans que nul ne pût entrer dans ce lieu ni en sortir. Et je veux aussi que vous m'enseigniez comment je pourrais faire dormir qui je voudrais... A la fin elle le fit entrer au tombeau dans la forêt profonde, obscure et périlleuse".

De cualquier forma, no deja de ser interesante la insistencia de Apollinaire en el amor hacia su madre y en el que ella sentía por él. Pero a este respecto, es muy interesante la

observación de Lowen [1], que dice que el niño al que la madre maltrata más y del que más abusa, es en su edad adulta el que más la quiere, al mismo tiempo que se sentirá sin valor, culpable y lleno de odio hacia sí mismo. Estos fenómenos se producen, sigue diciendo Lowen, a causa del miedo que el ya adulto continúa sintiendo hacia la capacidad destructiva de su madre, la que le dio el ser y la que también le puede quitar la vida, por eso reacciona frente a la hostilidad de su madre con reiteradas afirmaciones de amor en los dos sentidos. La odiará, es indudable, al menos de manera inconsciente, pero intentará negar ese odio que le resulta demasiado arriesgado, y entonces afirma que "adora" a su madre, tanto como ella a él, y el odio subyacente, que indiscutiblemente no puede desaparecer, lo vuelve contra sí mismo.

La consecuencia más interesante de estas situaciones de identificación con la madre, es que la prolongación del periodo de unión indiferenciada con ella, durante el cual las sensaciones de insatisfacción confunden en el niño sujeto y objeto, facilita la **erotización del sufrimiento.** Esta erotización puede alcanzar tal grado y su utilización sustitutiva adquirir tal amplitud que esta forma de masoquismo será para siempre un obstáculo para el establecimiento de un modo relacional objetal satisfactorio en el plano libidinoso. Es decir, que el amor con otras mujeres se construirá para siempre sobre este modelo. Por eso Apollinaire, el "Mal-aimé", nunca será capaz de conseguir una verdadera relación amorosa, sino que las vivirá en el conflicto o en el dolor. También sus personajes se lamentan de ser desgraciados en el amor, como es el caso de François d'Ygrées en *Le Poète Assassiné*, o del holandés Janssen, en la misma obra, que dice: "quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour. Cela arrive surtout parmi les poètes et les savants", y de tantos otros. Sus relaciones personales nunca podrán ser satisfactorias; con Lou, como hemos visto, busca primero la excitación en el dolor, con la flagelación o con fantasías de penetración o perforación anal, y más tarde repite la relación que tenía con su madre y sufre sometiéndose a ella como un objeto. Con Madeleine se sitúa en la posición contraria y busca hacerla sufrir violentándola y haciendo de ella un objeto de sumisión.

Según Nacht [2], en todos estos casos de tan extraordinaria identificación y de invasión del sujeto por el objeto existen siempre fuertes fijaciones sado orales y sado anales, que ya

---

[1] *The biological basis of fatih and reality.* Arkana, 1972, Baskerville. USA, Pág. 151.
[2] O.C. Pág. 154

hemos observado en Apollinaire al analizar las cartas a Lou y sus libros eróticos, y que examinaremos más adelante al estudiar su fijación oral con Madeleine y su glotonería, porque el sdadomasoquismo, como ya he dicho, resulta precisamente de los malos tratos y de la supresión activa de la independencia y de la afirmación de sí mismo en el momento en que el niño empieza a ser consciente de sus funciones orales, anales o genitales. En efecto, la interferencia y la dominación materna respecto a estas funciones del niño hace que algo se detenga en su evolución y que se produzca una fijación anal y oral vinculada al sufrimiento para siempre.

En este sentido abunda también Lowen [1], que dice que los sentimientos y gestos de ternura de los que el niño tenía tanta necesidad en esos momentos fueron ignorados para dejar paso únicamente a una actitud de imposición y dominación rígida. Y como vemos en la correspondencia, incluso cuando el poeta era ya un adulto, ésta fue la actitud que Angélica tuvo con su hijo, porque sólo ella sabía "lo que era bueno para él" y porque pretendía actuar en interés del niño. Esa negación de la necesidad de ternura del niño y la imposición centrada únicamente en las necesidades físicas, como vemos tan claramente en las cartas, creó el masoquismo. Así su madre suprimió la independencia, la autodeterminación del poeta niño, el desarrollo de su yo. En el origen del masoquismo de Apollinaire está también, pues, la identificación con su madre que actuó con él con extraordinaria crueldad e infantilizándole. De esta actitud de su madre sólo nos quedan algunos testimonios y algunas cartas tardías, que escribió la terrible Angélica cuando el poeta era ya un adulto, pero Guillaume nos ha dejado escritos que la retratan mucho mejor de lo que cualquier testigo puede expresar o de lo que ella misma, con todas las amenazas que contienen sus cartas, pudo decir; Apollinaire, con su pluma magistral, nos ha descrito y nos ha denunciado lo que sintió y lo que padeció en manos de aquella madre cruel, representándola con la figura de la polaca en *Les Onze Mille Verges* o con la de Viviane en *L'Enchanteur Pourrissant*, entre otros.

Pero, en definitiva, si encontramos en Apollinaire un masoquismo profundo, tenaz y violento es, entre otras cosas, debido a que, como ya he dicho, se considera fuente y objeto de la agresividad, ya que está identificado con su agresora, su madre. Así, dada la confusión sujeto-objeto, adquirirá la costumbre de agredirse, porque agrediéndose a sí

---

[1] *Le langage du corps*, en su traducción francesa, Tchou, 1977. Pág. 184.

mismo le parecía que agredía a su agresora. Y aunque dijera a todo el mundo, e incluso a sí mismo, que adoraba a su madre, es indudable que la odiaba, como vemos a lo largo de toda su obra, especialmente cuando algunos de sus personajes destrozan con saña los vientres de las mujeres. Pero lo más característico de ese odio es que, aunque fuera intenso, fue reprimido tan profundamente que desde niño buscó y deseó para sí mismo los castigos, ya que, como nos cuenta en muchas de sus obras pornográficas, los había erotizado, dando así una base sólida y libidinosa a su masoquismo:

> "Les fesses me brûlaient, mais je sentais une excitation plus forte que celles que j'avais ressenties jusque-là" (*Les Exploits d'un jeune don Juan* Pág. 985)

El poeta genial, el hombre erudito que escribe una prosa magistral, nunca pudo tener, raíces propias, lo que minó para toda su vida su fe en sí mismo y su seguridad.

Manifestaciones y fantasías masoquistas en Apollinaire

- Manifestaciones masoquistas

Los estudiosos de los problemas del masoquismo, y sobre todo Reich, en un estudio clásico sobre este tema [1], señalan que las manifestaciones típicas del masoquismo son esencialmente: sensación crónica de sufrimiento, compulsión a torturar y a provocar a los demás, tendencia a despreciarse, sentimiento de inferioridad y de indignidad y, sobre todo, satisfacción erótica en el dolor y en la sumisión. Ya hemos visto hasta ahora muchas expresiones de Apollinaire en este sentido, corroboradas con la trayectoria de su vida, pero veamos ahora de manera más concreta, aunque sea brevemente, cada uno de estos aspectos:

---

[1] *Character Analysis*, 3ª edición, N. York, Orgone Institute Press, 1949.

1) Sensación crónica de sufrimiento.

El sufrimiento, la angustia y la tristeza son sentimientos que Apollinaire nos transmite a lo largo de toda su obra. Madeleine lo percibe inmediatamente tras la lectura de *Alcools* ("Non, il ne faut pas voir de tristesse dans mon œuvre" Carta a Madeleine de 11 de agosto de 1915) y aunque el poeta lo niegue, quizá porque ni siquiera es consciente de ello, es evidente, como ya hemos visto en el primer capítulo, que un quejido lento, profundo y permanente se escapa de su pluma:

> "Le fleuve est pareil à ma peine
> Il s'écoule et ne tarit pas
> Quand donc finira la semaine" (*Marie. Alcools*)

Es un largo y penoso sufrimiento que prolonga su dolorosa infancia; un llanto que expresa con mucha frecuencia en *Alcools*:

En *Le Voyageur*:

> "Ouvrez-moi cette porte que je frappe en pleurant"

En *Zone*:

> "L'angoisse te serre le gosier
> . . . . . .
> "Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
> Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis"
> . . . . . .
> "Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages
> Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge
> Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans
> Tu n'oses pas regarder tes mains et à tout moment tu voudrais sangloter"
> . . . . . .
> "Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants..."

En *La Chanson du Mal-Aimé*:

> "J'ai hiverné dans mon passé
> Revienne le soleil de Pâques
> Pour réchauffer un cœur plus glacé
> Que les quarante de Sébaste
> Moins que ma vie martyrisés"

En *Les Fiançailles*:

> "Je n'ai plus pitié de moi

Et ne puis exprimer mon tourment de silence"

Es la misma voz lejana, ahogada y dolorosa que nos llega desde la profundidad de la tumba en que vive Merlin:

> "Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang" (*L'Enchanteur Pourrissant*)

Es un sufrimiento extraño, inconsciente, que el poeta no desea reconocer y que a menudo disfraza e intenta compensar con expresiones de burla, o incluso durante la guerra, como hemos visto, de excesiva euforia. Pero aunque a veces se mofe de todo el mundo, sobre todo en la prosa, la queja está siempre latente en el fondo de su poesía, que escribe para sí mismo; es un lamento lleno de tristeza amarga y de melancolía, como una privación profunda de algo que necesita imperiosamente para poder vivir; porque todo su dolor, la tortura que en él se adivina, e incluso la provocación, tienen su origen en la frustración que representaba una petición constante de amor que nunca había sido satisfecha.

Y cuando no puede más se queja y se queja de la manera más creativa, con la poesía, escondiendo en ella su dolor, abandonándose sólo a la intimidad de sí mismo. En la poesía, su única confidente, gime y llora, al tiempo que intenta encontrarse a sí mismo en cada verso:

> "Un jour je m'attendais moi-même
> Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
> Pour que sache enfin celui-là que je suis" (*Cortège*)

Pero sufre, y lo que es peor, se empeña en sufrir. Y organiza su vida en el sufrimiento, creando tensiones con las mujeres que ama, o implicándose a través de su secretario, como él lo llama, en la historia de los robos del Louvre, que le lleva precisamente a él, totalmente inocente a la cárcel, a "La Santé". Así se produce dolor y puede escribir relatos megalómanos que a menudo sólo él comprende, pero que le permiten quejarse: "situation à la fois crevante et terrible", como dice a Madeleine. Organiza su vida en la maldición, para repetir interminablemente la escena familiar, y con frecuencia cae en la desesperanza e imagina su muerte prematura. Pero ante el mundo exterior, el que está fuera de él, esconde con frases enigmáticas sus miedos y cuenta fábulas de fanfarrón histriónico, como Mony desafiaba en la guerra al miedo, al sufrimiento y al dolor.

2) Compulsión a torturar y a provocar a otras personas

En cuanto se presenta la oportunidad Apollinaire siente, como todos los masoquistas, una pulsión extraordinaria a torturar o a provocar a otras personas. Es su necesidad de liberar su enorme agresividad, que de todas formas, tarde o temprano, volverá también contra sí mismo. Ya hemos visto esta actitud en sus obras literarias, en las que tortura a tantos de sus personajes. Pero también hace sufrir a las mujeres en la vida real. Ya veremos en el estudio de las cartas a Madeleine cómo no puede impedir someterla a una violencia psicológica muy grande. Madeleine le amará mucho, le protegerá, le compadecerá a causa de sus sufrimientos durante la guerra, pero Apollinaire maltratará la mano que ella le tiende.

Y, en lo que respecta a Lou, sobre todo en cuanto termina su relación de amantes, ya lo hemos visto, alterna una actitud de sumisión con una provocación constante, llamándola viciosa y haciendo alusión en poemas y cartas a su vida de perdición y a sus numerosos amantes. Una provocación que, como la búsqueda del sufrimiento, se explica, entre otras cosas, a causa de su frustración por una necesidad excesiva de amor que no puede ser satisfecha. La provoca, como hacía durante su infancia con su madre, para que le preste atención, aunque sea agrediéndole, porque lo que no quiere es la exclusión y el abandono. Pero cuanto más provocador se muestra, más atrae la hostilidad de los que querría atraer el amor. Provocar a una mujer es una manera de hacerla sufrir como él sufre, pero también es una manera de pedirle desesperadamente amor, aunque, evidentemente, de manera inadecuada, porque la reacción sólo puede generar agresividad o aún más rechazo. Pero la provocación es también una manera de reclamar el castigo como medio para liberar la angustia y la tensión y poder tener acceso a los placeres prohibidos, lo mismo que hacía Sade...

También Baudelaire, con el que Apollinaire tenía tantas similitudes, era muy provocador. Así escribía en 1860 a su madre:

> "J'ai une haine sauvage contre tous les hommes, j'espère pouvoir dominer, me venger, pouvoir devenir impunément impertinent".

Y a Ancelle, el administrador de sus bienes:

> "J'ai pris une jouissance particulière à blesser, a me montrer *impertinent,* talent où j'excelle"

Y Sacher-Masoch, en el ya citado libro *La Vénus à la fourrure* imagina la provocación de Séverin, el protagonista, a su amante Wanda, que prefiere a otro amante a él:

> "Essaie seulement de me rejeter, dis-je ironiquement. Il y a des jouets qui sont dangereux." "Ne me provoque pas" s'écrie Wanda. Ses yeux se mettent à étinceler, ses joues à rougir. "Si je ne puis pas te posséder, dis-je d'une voix que la colère étrangle, aucun autre te possédera..."
> Elle me saisit par ma redingote. Elle est pâle de colère. "Ne me provoque pas... poursuit-elle. Je ne suis pas cruelle, mais je ne sais pas moi-même jusqu'où je peux encore aller, et si même il existe là des limites...Ne m'oppose pas de résistance. Je suis allée si loin à présent qu'il m'est facile d'aller encore un peu plus loin. J'éprouve à ton égard une sorte de haine. Je te verrais fouetté à mort par lui avec une vraie joie, mais je me contiens encore, encore un peu" (O.c. Pág. 237).

Es un fragmento interesantísimo porque contiene todos los elementos de la provocación: el odio que suscita el amante en la amada con su conducta, cuando él querría tanto atraer su amor. Pero al menos consigue una cosa: su interés, aunque sea para odiarlo o para desear azotarlo. Pero la provoca porque se siente rechazado, expulsado de su vida en beneficio de otro amante.

El origen de la provocación de todos los escritores citados (como el de todos los masoquistas) es el mismo: el deseo de atraer el castigo que libere su angustia, así como la atención, el interés, en un primer momento de sus madres, y después, por transferencia, de sus novias o de sus amantes; ***porque lo que el masoquista desea es que se ocupen de él, aunque sea castigándole o haciéndole daño.*** Sacher-Masoch expresa claramente estos sentimientos haciendo decir a Séverin:

> "Les larmes me montent aux yeux, je sens combien profondément elle m'a abaissé, à un point tel qu'elle ne me trouve même plus assez intéressant pour me tourmenter et me maltraiter" [1]

Y lleva su petición de malos tratos hasta las últimas consecuencias, ya que como dice en el fragmento citado anteriormente, aceptaría que Judith le cortara la cabeza como a

---

[1] O.c. Pág. 205

Holofernes, con tal de que se ocupara de él. Porque los masoquistas razonan de la siguiente manera: que una mujer castigue (o que corte la cabeza) a un hombre no es bueno para él, evidentemente, pero al menos es una prueba de que existe para la mujer de la que desea un poco de amor. El masoquista, muy ávido de amor, aspira constantemente a recibir pruebas de interés, por eso desea que le toquen, aunque sea para azotarle, que se ocupen de él, aunque le maltraten hasta la muerte... Su necesidad de sufrir y de quejarse es la expresión de su necesidad de amor.

La obra de Apollinaire es un alarde de provocación. Provocación incluso a Dios, por el que también se siente abandonado y maltratado; por eso le provoca desde su adolescencia, desde el *Enchanteur*, en donde, como dice Robert Couffignal [1], "plus que partout ailleurs se manifeste la volonté de dégrader les choses de la religion, par un détournement des scènes de la Bible". Jean Burgos en su comentario a esta obra dice "Il tente de tout faire s'écrouler dans un éclat de rire démoniaque, qui traduit en fait un malaise profond" [2]. De esto precisamente es de lo que se trata: provoca porque se siente mal y excluido. No respeta la Biblia, pero tampoco al Papa, del que dice:

> "Parmi ce qui a de plus rare au monde, on peut compter la merde du pape"

Más tarde serán las misas negras de las que habla en *Les Onze Mille Verges*:

> "Elle se coucha sur une table couverte d'un drap noir. Un pope entra vêtu d'habits sacerdotaux, il disposa les vases sacrés et commença à dire la messe sur le ventre de Natacha. Mony se trouvait près de Natacha, elle lui saisit le vit et commença à le sucer pendant que la messe se déroulait" (O.c. Pág 913)

y las blasfemias, sacrilegios y herejías que inventa en *L'Hérésiarque et Cie*, un libro que toma precisamente su título de tantas herejías:

> "Le larron de droite était Dieu le père...le larron de gauche était le Saint-Esprit, le Paraclet..."
> "L'année suivante, Benedetto Orfei fit paraître le second évangile parallèle aux évangiles canoniques...on savait du Saint-Esprit qu'il viola un jour une vierge endormie. Ce stupre avait était été l'opération du Saint-Esprit de laquelle était né Jésus."

---

[1] *L'Inspiration biblique dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire*, obra ya citada. Pág. 182
[2] O.c. Pág. LXXXVI

provocación que no puede tener otro sentido que obligar al Dios lejano a manifestar su presencia, a que le castigue, pero a que se ocupe de él. Y no es de extrañar tampoco que las últimas palabras de Baudelaire, desesperado y frustrado, fueran una provocación a Dios: "Cré Nom".

Apollinaire provoca a Dios y al mundo con sus obras, con los crímenes contra natura que describe en *Les Onze Mille Verges*, con la necrofilia de Cornaboeux, y con los incestos, violaciones y asesinatos que vemos a lo largo de sus libros. Crímenes que, igual que Sade, dice que están inscritos en la naturaleza profunda del ser humano. El poeta abandonado y falto de amor durante su infancia, pretende, aunque escriba a escondidas esos libros, llamar la atención y que el mundo se ocupe de él. Pero también pretende lanzar un desafío a Dios diciéndole que él es malo, degenerado y perverso, pero que El no es mejor desde el momento que ha puesto esos crímenes, que son reales, que existen, en el corazón del hombre, que es su creación.

Y también por eso provoca a la mujer que más amó, a Lou, para que se ocupe de él; pero también al provocarla quiere decirle que, aunque sin duda él es un pervertido, ella es aún más pervertida que él. Así se siente mejor. Llamándola viciosa, o incluso perversa o demoníaca, desplaza su sentimiento de culpabilidad hacia ella, y de sentirse culpable por sus perversiones, ya lo hemos visto, pasa a darle consejos para calmar su sed de erotismo y para protegerla contra sus malas costumbres. Así imagina que nunca existieron sus perversiones ni sus libros pornográficos y se siente puro y virtuoso.

3) Tendencia a despreciarse, sentimiento de indignidad y de inferioridad

Es evidente que Guillaume tiene un concepto muy malo de sí mismo. Aunque ante Lou y Madeleine se muestre con frecuencia muy narcisista alabándose y exhibiendo la superioridad que le da su condición de poeta y su supuesta ascendencia noble, (como compensación a su sentimiento de inferioridad y de niño maltratado), en realidad se considera sin valor "humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille", o un loco, como se vio en las ágatas de la catedral de Praga:

"Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous.
On prétend que c'est le masque de Napoléon.
C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux.
Il est vrai. Il est là, mon portrait douloureux, près de la porte de bronze où pend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. Nous dûmes sortir.
J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir..."[1]

Una angustia que vuelve a repetir en *Zone*:

"Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis"

Y desde sus primeros escritos muchos de sus personajes son hombres pobres y sin valor, como Travaillin, al que, como ya hemos visto en el primer capítulo, nos describe en el manuscrito del *Enchanteur* :

"Ce matin d'été dans la forêt ensoleillée où pourrissait l'enchanteur arriva un jeune voyageur pauvrement vêtu comme le sont les vilains et tout poudreux d'un long voyage ...
Dieu! Je suis las, j'ai soif, j'ai faim...je suis las d'être seul...
Elle sera belle celle que je veux. Elle sera pauvre comme ma pauvreté, ignorante comme moi-même...
Je suis Travaillin...celui qui est condamné à travailler, celui qui n'a pas de travail, celui qui est moins puissant que tout autre homme, celui qui n'a rien, qui ne sait ni lire ni écrire..."(O.c. Pág. 202)

O como Merlin, en la misma obra, que era hijo del diablo, por lo que era "de la nature de son père...déloyal et décevant et que sut autant qu'un cœur pourrait savoir de perversité". Más tarde, sus personajes se pervierten y se vuelven indignos y viciosos, como Mony, que era asesino y violador y, como dice su autor "un sadique roumain", o como Katache, un pobre masoquista, esclavo de su mujer y de los amantes de ella, como en la vida real Guillaume lo será de Lou y de su amante Toutou.

4) <u>Satisfacción erótica en el dolor</u>

El elemento básico del masoquismo está en el sufrimiento, en la búsqueda del dolor - sensación erótica, que resulta un sustituto erotizado de la relación sexual prohibida, la

[1] *Le Passant de Prague. L'Hérésiarque et Cie.* O.C. Pág. 89.

relación incestuosa que originariamente los masoquistas tienen en su imaginación y que, al tiempo que les excita, les produce un sentimiento de culpabilidad; un sentimiento que será propiciado por los malos tratos recibidos durante la infancia. Este es el caso de Apollinaire, como ya he explicado al hablar de la flagelación, que conservó una fijación erótica del sufrimiento, por lo que se las arreglará para producirse dolor, ya sea de manera real o imaginaria, con el fin de conseguir una excitación sexual. Un dolor que, como ya hemos visto, se centra sobre todo en la región anal y más esencialmente en la flagelación. Pero el sufrimiento puede ser también moral, como dice Katache: "l'effroi me fit éjaculer". De esta manera el masoquista corre a la búsqueda de algo terrible, espera angustiosamente, pero excitado, algo espantoso que tiene necesariamente que llegar; alimenta sus propios miedos o provoca miedo en otras personas, porque el sujeto, y en este caso Apollinaire, ha establecido un vínculo entre el dolor y el placer. "Ton amour doit être passionné de douleur", escribe a Lou en un poema de 12 de enero de 1915. Y más tarde a Madeleine el 2 de septiembre del mismo año: "Vous devez être esclave **même si je voulais vous faire souffrir**".[1] Y sólo unos días más tarde, el 13 de septiembre, le vuelve a decir: "J'aime que la volupté te prenne si fort à ma pensée qu'elle te soit déjà une souffrance", porque así entiende el placer, en el dolor. Y el 13 de octubre le escribe: "Tu souhaites mes ordres les plus violents, tu désires ma violence, tu t'humilies et tu souffres si délicieusement que ta pamoison est un nirvana délectable". Ese vínculo entre el dolor y la voluptuosidad se creó en su infancia, en aquella relación íntima y violenta que tuvo con su madre, cuando los golpes recibidos y el sufrimiento moral le produjeron una excitación erótica. A causa del trauma sufrido, su evolución sexual se detuvo, permaneciendo para siempre en una fase pregenital infantil. Más tarde en su vida adulta, para excitarse, vuelve a la fase pregenital y entonces trata de provocar (como hace con mujeres y niños "apeurés" en *Les Onze Mille Verges*), o de procurarse, un dolor que le permita la satisfacción erótica; es un dolor que se confunde con el placer y que describe tan bien cuando habla de "âpre plaisir" en las relaciones con Lou y con Marie Laurencin. Una expresión, una sensación, que vuelve con frecuencia en las obras literarias:

> "Quand il eut baisé ma femme, il m'ordonna de venir près du lit et prenant la cravache a chien, il me cingla le visage. Je poussai un cri de douleur. Hélas! un

[1] Subrayado por mí.

éclat de rire de ma femme me redonna cette *volupté âcre* que j'avais déjà éprouvé" (*Les Onze Mille Verges*. O.c. Pág. 949)

Los castigos corporales en Apollinaire adquieren una calidad erótica y dan una base fisiológica a la transformación de lo desagradable en agradable. Pero ya hemos visto la razón: Apollinaire se encuentra atrapado en un sentimiento de culpabilidad inconsciente y sustituye el verdadero placer por el sufrimiento, en el que encuentra excitación sexual, al tiempo que sufriendo libera la angustia que la culpabilidad le produce.

No es de extrañar, pues, que los personajes de sus obras busquen o provoquen dolor para excitarse. En *Les Onze Mille Verges* lo vemos muy claramente en las historias de Mony, de Cornaboeux, de Katache, de Egon, y de tantos otros, en donde existe un vínculo muy estrecho entre el dolor y la voluptuosidad. Todos los personajes de *Les Onze Mille Verges* se excitan enloquecidamente en cuanto son flagelados, en cuanto sienten el dolor y su cuerpo es lacerado hasta llenarse de sangre, tanto que hasta suplican que les azoten para excitarse:

"Fesse-moi, Mony" supplia-t-elle, et celui qui s'habituait a la correction, bien que son corps fût saignant, se mit a fesser les belles fesses brunes qui s'ouvraient et se fermaient en cadence. Quand il se mit a bander, le sang coulait, non seulement de l'oreille, mais aussi de chaque marque laissée par le fouet cruel..."

En esta misma escena, la furia sexual y dolorosa continúa de la misma manera, hasta que un cochero, al que le habían quitado su fusta, llega a la casa para azotar a todo el mundo de manera aún más brutal:

"Mon fouet, où est mon fouet?
Et l'apercevant, il s'en saisit pour taper de toutes ses forces sur Mony, Alexine et Culculine dont les corps nus bondissaient sous les cinglées qui laissaient des marques saignantes. Puis il se mit a rebander et, sautant sur Mony, se mit à l'enculer....
Alexine inoccupée prit le bâton blanc qui se balançait dans la gaine au côté du sergent de ville. Elle se l'introduisit dans le con et bientôt les cinq personnes se mirent a jouir effroyablement tandis que le sang des blessures coulait sur les tapis, les draps et les meubles" (O.c. Pág. 895)

El dolor produce en Guillaume una enorme excitación, por eso se complace también en azotar a sus personajes hasta la extenuación, porque cuanto más sufren más disfrutan

sexualmente...y su autor con ellos. La escena precedente fue tan devastadora que "quelques jours après le prince Vibescu (Mony) était à peine remis de ses émotions", lo que no le impide, naturalmente, que desee volver a excitarse lo antes posible con el espanto y el dolor. El capítulo de sucesos de un periódico le da la oportunidad de reavivar sus fantasmas eróticos:

> "Il lisait pour s'exciter les faits divers du *Journal*. Une histoire le passionnait. Le crime était épouvantable. Un plongeur de restaurant avant fait rôtir le cul d'un jeune marmiton, puis l'avait enculé tout chaud et saignant en mangeant les morceaux rôtis qui se détachaient du postérieur de l'éphèbe. Aux cris du Vatel en herbe, les voisins étaient accourus et on avait arrêté le sadique plongeur. L'histoire était racontée dans tous ses détails et le prince la savourait en se branlottant doucement la pine qu'il avait sortie" (O.C. Pág. 896)

En *Les Exploits d'un jeune D. Juan*, como ya hemos visto, Apollinaire dice que uno de los personajes no podía excitarse al menos que su mujer le azotara hasta ensangrentarle:

> "Elle me raconta que son mari ne pouvait bander que si elle lui battait le cul a coup de verges jusqu'au sang" (Pág. 989)

Este es el verdadero masoquista, el que sólo puede excitarse con el dolor; porque no es que el sufrimiento sea la causa de su placer, *sino la condición previa indispensable para conseguir el placer.*

Los dolores y los sufrimientos de Apollinaire son imaginarios, y al tiempo reales, porque todo se desdobla en su imaginación y todo vuelve a la tensión primitiva, al diálogo en la provocación y en el conflicto que desde siempre mantiene con su madre. Y a sus amenazas y a sus malos tratos responde: "puedes torturarme, pero a pesar del dolor que me produces, y aunque quisieras destruirme, yo consigo obtener un placer con el dolor y eso es algo que no puedes quitarme. Destrózame si quieres, pero gracias al enorme placer que he aprendido a obtener del sufrimiento, nunca podrás vencerme".

Todas las historias de violencia y de dolor en la obra de Apollinaire son el preludio de lo que va a tratar de vivir en la realidad con sus amantes. Ya hemos visto las fantasías de flagelación y de agresión que tuvo con Lou, aunque a ella no le impresionaran mucho. Con sus novias anteriores también vivió la relación en la violencia, por lo que Madeleine no podía ser una excepción. Así, evidentemente, tuvo fantasías, aunque fuera por carta,

de hacerle daño, porque no podía concebir la excitación sin violencia o sufrimiento. Con Lou, como ya hemos visto, las manifestaciones de su agresividad están, en general, centradas en las fantasías anales, y sobre todo en las de flagelación, mientras que a Madeleine la hizo sufrir más de manera moral ("pleure si tu veux mais sans peine...il faut pas que tu aies peur de moi...), aunque tampoco faltaron en sus relaciones, como ya veremos más adelante, las fantasías de dolor físico; pero está claro que la mantuvo llena de pánico durante buena parte de la relación ("Je t'envoie ci-joint ma photo arrangé en médaille par Berthier. Sur l'avers de mon portrait il y a: APOLLINAIRE LE CRUEL TYRAN DES HVRLVS...je te prends toute tyranniquement comme est dit sur la monnaie solaire apollinienne"). Fantasías sádicas que, sin duda, fueron vividas por Apollinaire con cierto autosadismo, complaciéndose en el dolor que producía.

Pero con las dos también están presentes las fantasías claramente masoquistas. Ya hemos visto la sumisión del poeta a Lou y a su amante Toutou. Con Madeleine tampoco podían faltar. Así, con frecuencia nutre con ella fantasmas de mujer cruel que lo maltrata y lo humilla, porque Apollinaire, como Baudelaire, como la mayoría de los masoquistas, fantaseaba con las dos pulsiones a la vez, la masoquista y la sádica. Dos pulsiones que Baudelaire expresa en muchas de sus obras, pero más concretamente en uno de sus poemas:

> "Je suis la plaie et le couteau
> Je suis le soufflet et la joue
> Je suis les membres et la roue
> Et la victime et le bourreau" (*L'Héautontimorouménos*)

Lo mismo que ocurre con Apollinaire, que con el mismo placer doloroso se entrega a las fantasías sádicas, autosádicas o masoquistas. Por eso no es de extrañar que tras haber hecho sufrir a Madeleine, se abandone con morbosidad y placer a las fantasías en las que la imagina perversa y todopoderosa:

> "Toi qui es si je le veux la princesse vierge et lointaine ou la femme ardente ou la reine cruelle" (*Le troisième poème secret*)

y también fantasea con frecuencia con la transformación de Madeleine en culebra, en leona o en pantera, imágenes de voluptuosidad cruel [1]:

> "O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale"
> "Tu es ma couleuvre voluptueuse. Je t'aime quand tu m'aimes en panthère, je t'aime aussi orgueilleuse, impériale, superbe, ma Lionne" (Carta de 19 de octubre de 1915)
> "J'adore que tu t'étires comme une très belle panthère. Je t'adore couleuvre.." (Carta de 16 de diciembre de 1915) [2]

Después vuelve a alternar estas fantasías con otras sádicas, como ocurría con Baudelaire que habla en su *Madrigal triste* de una mujer "esclave-reine". También Apollinaire se refiere a Madeleine unas veces como reina y otras como esclava:

> "Tu es mon esclave exquise et je t'adore comme ça, ta chair bien à moi et que je puisse cruellement éveiller en toi une formidable volupté. Oui amour nous la regarderons ma belle panthère pour bien la connaître" (Carta de 26 de noviembre de 1915).

Y si más arriba la imaginaba cruel, en esta carta es él el que desea despertar cruelmente su voluptuosidad, porque los sádicos y los masoquistas, aunque sean poetas geniales, no difieren gran cosa unos de otros, y de manera casi monótona caen una y otra vez en los mismos tópicos. Ya lo vemos en las similitudes entre Baudelaire y Apollinaire y lo hemos visto y lo veremos en varias ocasiones en las que existen entre Guillaume y Sacher-Masoch.

Pero, de todas formas, ***el dolor y la actitud pasiva e infantil respecto al objeto de amor son elementos claves para la satisfacción erótica del masoquista***. Pero Apollinaire no lo ignoraba, la prueba es que los describe perfectamente con la actitud de Katache, al que califica claramente de masoquista:

> "Je l'adore, j'aime cette femme plus que moi-même et je souffre terriblement de la savoir a un autre, mais je suis heureux, affreusement heureux.
> - Comment conciliez-vous ces deux sentiments? demanda Mony, ils sont contradictoires.

---

[1] A la vista de estas fantasías, no es de extrañar que Apollinaire, lo mismo que Baudelaire, prefiera de todos los animales al gato, y concretamente a su gata Pipe, de la que habla a Lou en las cartas, ya que los felinos son voluptuosos y crueles.

[2] Esta imagen de la mujer pantera es una de sus favoritas, por eso también imaginaba a Annie Playden "belle comme une panthère" en *Voie Lactée*.

- Ils se confondent chez moi, dit Katache, et je ne conçois point la volupté sans la douleur.
- Vous êtes donc masochiste? questionna Mony vivement intéressé.
- Si vous voulez! acquiesça l'officier, le masochisme est d'ailleurs conforme aux préceptes de la religion chrétienne." (*Les Onze Mille Verges* Pág. 944)

Así es Apollinaire, lúcido y perceptivo respecto a la conducta de los demás; capaz incluso de analizar a sus personajes; pero cuando se trata de sí mismo su conducta permanece oculta e inconsciente, incluso para él, tanto que le sería difícil considerarse masoquista cuando se encuentra atrapado en el juego humillante que organiza en torno a Lou y a su amante.

Pero volviendo a la profundidad inconsciente de sus fantasías masoquistas, que Apollinaire nos cuenta a través de la historia de Katache, entre otras, lo que realmente busca con ellas es conseguir una descarga sexual. ***Así, cuando Apollinaire y Katache, su alter ego, reciben y provocan los golpes, físicos y morales, no buscan los golpes en sí, sino el placer de la liberación sexual, como cualquier otra persona.*** Ese es precisamente el significado de los golpes morales que provoca de Lou: tratar de satisfacer, por una vía extraña y retorcida, las necesidades de su libido, que está completamente deformada y bloqueada. Y eso es lo que hace al poeta diferente de otras personas: que sólo puede conseguir el placer con el sufrimiento, ya sea el suyo o el del objeto, que vive como el suyo propio. Esto es lo que sucede con la flagelación, en torno a la que giraron las relaciones con Lou, como ya hemos visto. Unas veces tiene la fantasía de ser azotado para excitarse, como ocurre con Katache, pero otras se excita azotando al objeto con las sensaciones de dolor que imagina en él, como es el caso de Mony, o como hace el poeta en la vida real con Lou. La flagelación vuelve entonces a situarle en el complejo de Edipo. Así, cuando Apollinaire flagela a Lou, que tanto le recuerda a su madre, reacciona como cuando era niño e imaginaba que los azotes eran el coito con su madre bajo la forma de flagelación, y en el que él representaba, aunque fuera el azotado, el elemento activo. Más tarde, vuelve a producirse una confusión con los azotes, y disfruta de forma masoquista tanto dándolos como recibiéndolos, pero lo que cuenta es que gracias a los azotes consigue una descarga sexual y al mismo tiempo se libera del fantasma del miedo a un verdadero coito con su madre. Porque ella, su madre, es el pozo profundo de donde surgen sus fantasmas eróticos y dolorosos. De ella vienen y, en el fondo, a ella van.

5) La sumisión, la humillación y la disposición al fracaso.

En la vida del masoquista llega un momento en que se supera el ámbito erótico-genital para alcanzar una sumisión general y una tendencia al sufrimiento que contamina toda la personalidad. Ya hemos visto como este fantasma de sumisión está continuamente presente en la obra de Apollinaire. Sus personajes aceptan las vejaciones más abyectas y, aunque llenos de miedo y de dolor, se someten a otros incondicionalmente. Esa es la triste actitud de Egon en *Les Onze Mille Verges* cuando llega al campo enemigo y se ofrece a los soldados:

> "Je suis venu courageusement a travers les lignes japonaises pour me proposer comme tante, tapette, enculé. Vous manquez sans doute de femmes et ne serez pas fâchés de m'avoir" (Pág 929)

El miedo al castigo de sus enemigos, que piensan que es un espía, hace que Egon esté dispuesto a someterse hasta ver su cuerpo ultrajado por otros hombres, hasta el punto de aceptar que hagan de él un ser indigno poseyéndolo y humillándolo. Es una actitud patológica pasiva que lleva a un ser humano a reducirse a un objeto, y en esa posición de inferioridad roza la degeneración y la estupidez. Por eso, a partir del momento en que Egon se ofrece incondicionalmente a los soldados acepta que hagan con él lo que quieran, incluso torturarle y matarle. Pero Apollinaire se recrea en esa sumisión y en la fatalidad del proceso de destrucción que espera al sometido. Así, con toda lógica, los soldados matarán a Egon, pero, como ya hemos visto, no de cualquier forma, sino de la más humillante, de la más morbosa y de la que más puede excitar al autor del relato: empalándolo por el ano, lo que, por supuesto, le excitará enloquecidamente:

> "Egon se contorsionnait et la pique lui pénétrait petit à petit dans le fondement. Sa pine par devant bandait à se rompre" (O.c. Pág. 929)

Pero lo que es realmente interesante es ver cómo esta fantasía de la total sumisión de un hombre, hasta ofrecer su trasero al enemigo, no es en absoluto una fantasía aislada, sino muy consistente en Apollinaire. Expresada de manera más suave, pero muy precisa, vuelve muchos años más tarde durante la guerra, la real guerra del 14, en una carta a Madeleine:

> "Les prisonniers étaient tous très jeunes...Ils étaient très mal vêtus et très obséquieux. Celui à qui j'ai coupé le bouton de ceinturon me tendait son derrière vraiment à l'allemande et avec une patience à mourir de rire" (Carta a Madeleine de 26 de septiembre de 1916)

Todas las viejas fantasías de Apollinaire se agolpan en este acto simbólico que parece sin importancia, pero que sin embargo es esencial para conocer sus obsesiones profundas. La cuestión sería: *¿por qué corta el botón del cinturón del joven prisionero alemán?* La razón no es lo importante, lo que cuenta es que sin duda se excita al fantasear con ese cinturón que se va a abrir y va a dejar al descubierto ese trasero que imagina que el soldado alemán le ofrece. Una fantasía similar a la que cuenta en el relato *Que vlo-ve?* de *L'Hérésiarque et Cie*:

> "Que vlo-ve?" lui avait fait sauter ses boutons de culotte et, comme elle était tombée, le cul s'étalait cauteleux, contourné, piteux, comme deux quartiers de lune" (O. Complètes. Pág. 155).

Con lo que repetirá, desmesurándolas, reorganizándolas, las viejas escenas familiares, cuando su madre le manipulaba sin reparos de manera semejante. Y aquello le marcó tanto que vuelve una y otra vez a los momentos de su propia infancia, a su propia humillación, al tiempo que reaviva sus fantasías anales.

La actitud pasiva de Egon, o la que Apollinaire imagina en el prisionero alemán, es la típica actitud del masoquista con relación al objeto sexual, como vemos tan claramente en Katache:

> "Habitué a l'obéissance, je courbai la tête"

Katache se somete en todo a su mujer, Florence, a la que cuanto más le humilla más adora:

> "Je t'adore, disais-je, personne ne t'aime comme moi, je suis ton esclave. Fais de moi ce que tu veux"

Es decir, una humillación total que Apollinaire repite con frecuencia en sus obras, reconstituyendo así con placer morboso su propia historia. *Les Onze Mille Verges*

comienza con una situación semejante, en la que el protagonista, Mony, tiene que aceptar con sumisión la sodomización. La escena tiene lugar en Bucarest, donde este personaje, al que Apollinaire define, ya lo hemos visto, como "un sadique roumain", va a visitar a su amigo el vicecónsul de Serbia, Bandi Fornoski. [1] A su llegada, como Apollinaire sabe de antemano lo que va a pasar, hace que Mony muestre su rabia impotente "en pissant longuement contre la façade" de la casa de su amigo. Después un criado albanés le introduce en el salón donde tiene lugar una escena muy erótica entre el vicecónsul y dos mujeres. Y entonces Apollinaire, que quiere situar a Mony en una atmósfera de humillación, nos cuenta que la mujer a la que Mony desea se ríe de él: "pour se moquer de Mony elle faisait remuer et onduler le ventre". Después Bandi, el fuerte, el poderoso, le quiere sodomizar, lo que, como Egon, no tendrá más remedio que aceptar:

> "Lorsque Mony se fut relevé, le vice-consul lui dit:...viens, mon joli cœur, mon enculé chéri, viens! que je te la mette"

Apollinaire, a través de su personaje, intenta rebelarse, como seguramente él mismo intentó rebelarse tantas veces en la vida real:

> "J'en ai assez à la fin d'être enculé pour toi, toute la ville en parle"

Pero el poeta resuelve la situación sobre el modelo de lo que ha vivido, es decir, con la humillación de su personaje, que, obligado por la fuerza de un revolver, debe fingir incluso que ama a su opresor y que acepta, simulando buena gana, la imposición de su violencia y de su fuerza:

> "Mais le vice-consul s'était dressé, bandant, et avait saisi un revolver. Il en braqua le canon sur Mony qui, tremblant, lui tendit le derrière en balbutiant: Bandi, mon cher Bandi, tu sais que je t'aime, encule-moi, encule-moi"

Más tarde Mony huye de la casa de su amigo e incluso de Bucarest, para ir primero a París y luego otras ciudades, donde, con la lógica de su autor, se tomará la revancha de las humillaciones que ha sufrido con otros personajes más débiles.

---

[1] Ya he hecho alusión anteriormente a esta escena, pero me parece interesante volver a mencionarla en este contexto.

Las situaciones de humillación son un tema recurrente en la obra y en la vida de Apollinaire. Con mucha frecuencia presenta a sus personajes con una actitud de dependencia, una actitud femenina y muy infantil, que reproduce la situación de su propia infancia, que resintió dolorosamente y que nunca consiguió superar. Y desde entonces, en lo que se refiere al aspecto emotivo y sexual, el poeta adulto no evoluciona, y la actitud de dependencia, de feminidad y de infantilismo permanecerá para siempre en él, aunque normalmente oculta e inconsciente. Esta actitud de dependencia era la única alternativa de que la Apollinaire disponía frente a la actitud dominante de su madre, a la que, como ya hemos visto en sus confesiones a Madeleine, estaba dispuesto a soportarle todo, incluso que le abofeteara... es decir, en su imaginación, lo mismo que Mony a Bandi.

Pero podemos ver claramente esta actitud de dominación de su madre a lo largo de la correspondencia que le envía cuando el poeta es ya un adulto y en la que continúa infantilizándolo e incluso, como ya hemos visto, intentando controlar sus funciones anales:

> "Mr. Weil va bien et t'envoie ses amitiés. Réponds immédiatement. Mr. Weil t'envoie les timbres allemands. N'oublie pas d'y mettre de la colle avant de les mettre sur la lettre. Ta mère" (Carta de 21 de septembre de 1901)
> "Mon cher Wilhelm
> Achète toi immédiatement ces chaussures que tu dis coûter 8 mark quelque chose...Il faut boire en mangeant...as-tu un drap propre? Est-ce que l'on te change souvent de draps? **Vas-tu au bain de temps en temps?**...fais bien attention de ne pas attraper froid..." (Carta 1 octubre 1902) (Subrayado por mí).

E incluso durante la guerra, cuando ya tiene 35 años, le sigue tratando como a un niño:

> "Avez-vous aussi un Dirigeable? Un Aéroplane? N'y va pas surtout" (Carta de 21 de abril de 1915)

A través de las cartas que le escribe durante su estancia en Alemania, en 1901 y 1902, vemos que su madre le insultaba ("Je désirerais que tu nous écrives des lettres censées, d'une personne raisonnable, et non d'un imbécile"), criticaba todo lo que hacía ("Tu n'as jamais suite dans les idées"), le llamaba con nombres degradantes ("Comment tu ne m'aurais pas appris l'allemand? Tu serais alors un crétin..."), lo amenazaba ("Si tu ne réponds pas de suite j'écrirai à Honnef" "Réponds de suite ou je me fâche") y le decía que era un ignorante ("C'est honteux pour un garçon ayant fait ses classes de faire tout le

temps de fautes d'ortographe"). También René Nicosia nos da un testimonio similar en este sentido:

> "Elle a toujours été très dure pour Guillaume durant son vivant, le traitant à chaque instant d'imbécile et d'idiot, il ne lui répondait jamais" (*Table Ronde* pág. 105)

Da la impresión de que su madre quiere amargarlo, ahogarlo, manipularlo, y, sobre todo, ejercer poder sobre él, hasta el punto de impedirle que disfrute de la vida y de que sea feliz, es decir, todo lo contrario de los sentimientos de amor. Y degradándolo y diciéndole que no servía para nada se erigía en superior a él y minaba sus sentimientos de fe y de confianza en sí mismo. Guillaume tuvo que plegarse totalmente a la voluntad de su madre para tratar de evitar los malos tratos, lo que más tarde cuenta de manera magistral con la historia de Mony y Bandi. De este modo, y si él se adaptaba a sus exigencias, le concedía algunas compensaciones, como la comida y la buena ropa. Como ya he dicho, lo único que aquella madre terrible dio al hijo fue la satisfacción de sus necesidades materiales, lo mismo que hacía con los animales, perros, loros, monos, etc., que tenía en casa, a los que, como a sus hijos, o como a su amante, consideraba sus objetos. Ante esta situación, el poeta niño no podía expresar sus deseos, porque sólo ella, incluso cuando Apollinaire era adulto, "sabía" , mucho mejor que él mismo, lo que su hijo necesitaba. Apollinaire no tuvo, pues, más solución que aceptar lo que la Sra. Kostrowitzky quisiera hacer con él, y reprimir su rabia y su hostilidad, como Mony con su violador Bandi, lo que propició el repliegue interior sobre sí mismo y la construcción de un mundo fuera de la realidad en la literatura. Pero la reacción fue mucho más importante que la producción literaria, ya que alcanzó a toda su personalidad; así, como no podía reaccionar abiertamente contra la opresión de su madre, se produjo en el poeta un movimiento de introversión psíquica. La insuficiencia de exteriorización de su rebelión contra los abusos creó en él una tensión energética, una *espera,* en la que no se perdió ni un ápice de su rabia, como ocurrió con Mony, que si no pudo reaccionar inmediatamente contra el abuso de su opresor, no por eso olvidó la humillación, sino que la interiorizó y la guardó para proyectarla a la primera ocasión contra otras personas más débiles, o contra sí mismo. Así ocurrió con Apollinaire, que vivió durante cierto tiempo en la insatisfacción, hasta el momento en que pudo encontrar las circunstancias adecuadas para repetir su historia con los personajes de sus obras literarias y con sus

novias, como hemos visto que hizo en un primer momento con Lou, y después con Madeleine. Con su trayectoria personal tenían que aparecer fatalmente las descargas sádicas, pero también usará de manera masoquista su rabia contra sí mismo, haciendo aún más dolorosas las humillaciones o los castigos.

Pero fue su madre, con su dominación y su egoísmo, la que provocó las reacciones sadomasoquistas en el poeta; en la correspondencia que le dirigió vemos que no hay ni un ápice de amor ni de ternura, que no tenía en cuenta sus sentimientos y que sólo hacía hincapié, como ya he dicho, en sus necesidades materiales, en la vestimenta:

> "Reste tu là jusqu'au commencement de décembre, c'est pour savoir quand t'envoyer la fourrure. On doit justement l'arranger ces jours-ci. Tu ne parles pas du tout de tes achats!...N'oublie donc pas que si tu ne l'as pas encore acheté il te faut un beau pardessus chaud, à la mode, élégant, un parapluie, une paire de chaussures élégantes pour aller chez les gens en visite ou dîner..." (Carta de 21 de noviembre de 1901)

y, sobre todo, en la comida ("Viens déjeuner et dîner. Je fais des raviolis des nouilles etc."), lo que contribuyó a crear fijaciones de este tipo en el poeta y a que ocultase sus propios sentimientos. De esta forma Apollinaire adquirió el hábito de desear únicamente a través de los deseos de su madre, aunque, sin embargo, esta sumisión no disminuyó en nada sus descargas sádicas paralelas. Pero a partir de esta sumisión y de un infantilismo forzado se creó en él una fantasía en la que él mismo, o Katache, por utilizar uno de los ejemplos más expresivos del poeta, deseará estar siempre a la merced de alguien, e incluso ser manipulado, golpeado y maltratado. Así, con Katache, vuelve a ser el niño desgraciado que fue y él mismo no quiere evolucionar, porque esa posición, aunque dolorosa, le es familiar. Además, piensa que sufriendo, sus tendencias libidinosas - o perversas -, que son prohibidas, le pueden ser perdonadas, e incluso autorizadas.

Tampoco podemos olvidar que castigando a Katache lo que Apollinaire busca en realidad es castigarse a sí mismo a través de él y sobre todo gracias a sus sufrimientos, hacerse perdonar su propia culpabilidad. Intenta redimirse buscando el castigo para ahuyentar el otro mucho más terrible que planea sobre su cabeza: el de la castración... aunque con la actitud femenina y pasiva que su personaje adopta *se comporta como si la castración se hubiera producido ya*. Y, en efecto, a través de Katache, Apollinaire, en una fantasía muy femenina, se recrea incluso en ser penetrado por una mujer, en este caso por

Florence, que pincha todo su cuerpo con alfileres, como ya hemos visto al tratar de los rivales de este personaje; una fantasía que vuelve con la penetración de Tristouse con un paraguas a Croniamantal, y con la de Hérodiade, que perfora con alfileres la lengua de San Juan Bautista cuando su cabeza está ya cortada.

La presentación de Katache con todas las reacciones que Apollinaire le atribuye es realmente extraordinaria. El poeta desciende a su propio inconsciente y desde allí hace actuar a su personaje de una manera perfectamente coherente con el mundo del masoquista, porque el extraño retrato de Katache corresponde a muchas de las fantasías profundas del poeta: humillarse ante una mujer que simbolice la energía, la autoridad, la fuerza viril e incluso el peligro, como Lou ("ton esprit est sans égal, il est électrique et diabolique, il est capable de tuer, il est précis et s'aiguise en pénétrant"); una mujer que le ordene que ejecute las órdenes más absurdas y más abyectas y que si no obedece le castigará; es decir, una mujer como su madre. La mujer de Katache es la representación de la mujer ideal para Apollinaire: bella, altiva, autoritaria, cruel... y que le azota sin piedad:

> "Oh ma chère Florence, est-ce encore ta main divine qui me frappe? Tu me fais bander...chaque coup me fait jouir...oh! c'est bon...oh! ce coup a fait jaillir mon sang...c'est pour toi qu'il coule...mon épouse...ma tourterelle"[1]

Más o menos, como ya hemos visto, el mismo ideal que el de Sacher-Masoch, que en *La Vénus à la fourrure* nos cuenta sus fantasías: un hombre es objeto de las peores humillaciones por parte de la mujer que ama, que es terriblemente cruel con él, es decir, una mujer que corresponde al mismo tipo que la de Katache. Así hace decir a su personaje Séverin cuando habla a su amada Wanda: "plus tu me maltraites et plus souvent tu me trahis, plus passionnément je t'aime".

Desde la situación permanentemente infantil que Apollinaire le atribuye, ***Katache no se atreve a dejarse llevar totalmente por el placer de las satisfacciones genitales normales, que le parecen inaccesibles, y las que busca están contaminadas de infantilismo sexual y llevan la marca de episodios traumáticos de la vida pregenital...*** Pero Katache, aunque se excita como el poeta con el sufrimiento, va aún más lejos que él, ya que se las arregla

---

[1] *Les Onze Mille Verges*, Pág. 950.

para no tener nunca coito. La inhibición del placer transforma entonces su excitación en angustia y así vive entre un deseo ardiente y un sufrimiento.

En la vida real, cuando Apollinaire emplea el aspecto adulto e intelectual de su personalidad, que es genial, tiene un éxito enorme. Pensemos, entre tantas obras extraordinarias, en los poemas de *Alcools*, un ejemplo de elaboración y de inspiración profundamente maduras y fascinantes. Pero, de alguna manera, "compensa" su éxito en el trabajo de creación castigándose inconscientemente, de manera irracional e infantil, en el terreno personal y fracasando en sus relaciones amorosas, en las que implica el aspecto emotivo y sexual de su personalidad, que no ha evolucionado desde la infancia.

Cuando leemos los poemas y las cartas que escribe a sus amantes, nos da la impresión de que el poeta hace los máximos esfuerzos para retenerlas:

"Adieux faux amour confondu
Avec la femme qui s'éloigne
Avec celle que j'ai perdue
L'année dernière en Allemagne
Et que je ne reverrai plus". (*La Chanson du Mal-Aimé*)

"Regret des yeux de la putain
Et belle comme une panthère
Amour vos baisers florentins
Avaient une saveur amère
Qui a rebuté nos destins
.....
Mais en vérité je l'attends
Avec mon cœur avec mon âme
Et sur les pont des reviens-t'en
Si jamais revient cette femme
Je lui dirai Je suis content" (*Voie lactée*)

"Ah! tombe neige
Tombe et que n'ai-je
Ma bien-aimée entre mes bras" (*La blanche neige*)

pero que, por culpa de una predeterminación fatal, no consigue la satisfacción en el amor. Muchos son los poemas de *Alcools* que están llenos de lamentaciones sobre sus amores perdidos, sobre sus infortunios. Pero, aunque parece que todo le sucede por fatalidad, en realidad es él el que organiza inconscientemente su fracaso para satisfacer su masoquismo. Da la impresión de que son las mujeres las que no le comprenden, las que no le quieren, que son perversas, amargas y "putains", fieras como "panthères", pero que

él intenta conseguir su amor, "avec son cœur, avec son âme", como nos dice en los poemas y como vemos en las cartas a Lou. Pero esa es precisamente otra de las características de Apollinaire en su faceta masoquista, que cuanto más esfuerzos hace por conquistar a una mujer más se coloca en una situación desesperada, cuanto más lucha por el amor menos lo consigue, porque sus esfuerzos tienen una base conflictiva: su enorme agresividad y su rabia, que inconscientes, subliminales, contaminarán de destrucción todas sus relaciones. Apollinaire nunca pudo superar las decepciones infantiles, ni pudo superar la frustración de la rebelión ahogada que tuvo que resolver en sumisión, por lo que quedará para siempre inconsolable y furioso, sobre todo con las mujeres; es cierto que necesita que lo quieran, pero con su necesidad excesiva de amor no le bastará el amor que una mujer pueda darle. Además su petición de amor se confunde con el dolor, así rechaza el amor sin sufrimiento, o bien lo transforma en sufrimiento, porque el destino para él se anuncia como una instinto compulsivo que debe seguir; es como un presentimiento completo de su vida que surgió en la infancia, como una maldición que le condena al sufrimiento a causa de su culpabilidad; y tal como dice en el poema *Le Larron* deberá ser para siempre maldito, errante y culpable.

Sufriendo es como se siente realmente existir, es como alcanza el verdadero sentido de su vida, ya que viviendo con sufrimiento vive su culpabilidad. Es un sufrimiento que en un principio surgió de la maldición, pero que más tarde él mismo lo convierte, por decisión propia y por elección, en su forma de vida. Y mientras mantiene su sufrimiento y su agresividad, es decir, durante toda su vida, su actitud, su verdadero mensaje, no será de amor sino de desconfianza. Nunca podrá alcanzar satisfacción, porque el conflicto entre la necesidad y el rencor, la conformidad y la rebelión se intensificará a medida que avanza la relación, hasta el punto de que al final no habrá solución posible. Incluso en la elección del objeto de amor se las arregla para sufrir, escogiendo a una mujer como Lou y dejando a Madeleine, que tanto deseaba hacerle feliz. Marcado por la decepción la hará daño, ya que la desilusión con Lou le hará vivir como antes el amor en el desamor, pero un desamor que esta vez se volverá contra él mismo. Así sus objetos de amor le conducen siempre a amarse destruyéndose. Será un Narciso, pero de tal manera que siempre se hará desgraciado.

Por otra parte, la enorme energía que consume conquistando a las mujeres sigue siempre un camino inadecuado de dominación o de sumisión. Pero no conoce otro. Y en el caso

de Lou, cree que no merece su amor y que tendrá que humillarse y sacrificarse para obtener un poco de su atención y, sobre todo, para que inspirándole piedad no le abandone. Así, como ya hemos visto, desesperado y celoso, y con un tono muy infantil, escribe a Lou el 8 de abril de 1915:

> "Lou, quels sacrifices faut-il encore faire pour que tu aies pour moi des sentiments qui soient pas tout a fait, mais presque ceux que t'as pour Toutou?"

El sacrificio...y, al mismo tiempo un deseo inconsciente de ser castigado por ella. Los sufrimientos que atrae con su comportamiento, los golpes que parece reclamar, pero de los que se queja, se asimilan a los golpes que recibió de su madre, los golpes físicos y también los golpes morales. No nos quedan testimonios gráficos de los malos tratos de su madre durante su infancia, pero las cartas que le escribió cuando el poeta era un adulto nos ilustran suficientemente de cómo lo trató a lo largo de su vida. Ya hemos visto algunos ejemplos, y en la carta de 25 de febrero de 1902, cuando Apollinaire se encontraba trabajando como preceptor en casa de la Vizcondesa de Milhau, la madre no ahorra ni las amenazas ni los insultos ni los conflictos:

> "Je commence pour te prier de remercier la Vsse. d'avoir répondu à ma lettre. Plus on est haut placé, plus on doit connaître les convenances de la vie aussi j'ignore à quoi et à qui je dois cette grossièreté si c'est à toi peut-être je t'en remercie. En tout cas puisque tu as eu connaissance de ma lettre et que cette femme ne me répond pas, *j'exige de toi* que tu me répondes. Je veux savoir dès à présent quelle est l'époque à peu près que vous reviendrez et si tu ne me réponds pas, remarque bien que je *sommerai* la Vsse de me répondre...J'espère que tu auras le bon sang de me répondre de suite et à toutes mes réponses et de ne pas m'obliger à écrire à nouveau à ces gens"

Más tarde con Lou los malos tratos de su madre se resexualizan a través del desprecio de la amante y vuelve a situarse progresivamente en un estado edipiano que resulta más excitante al resultar el sustituto de la antigua relación incestuosa. Con el sufrimiento, Apollinaire vuelve a excitarse de manera semejante a la que conoció con el complejo de Edipo, y con esa excitación se produce una regresión infantil a aquella etapa en que fue maltratado por su madre, a aquel momento en el que junto al dolor que le causaban los malos tratos y los golpes disfrutaba de un ambiguo y erótico placer.

La madre lo maltrataba, y lo que es peor: en su vida y en todas sus funciones no había más voluntad que la de su madre, que, de este modo, le creó una profunda frustración,

incluso primaria y biológica. Ni siquiera un animal toleraría la intromisión de una persona en las funciones que considera personales. ¿Cómo se podría, por ejemplo, forzar a comer a un animal? Pero Apollinaire niño no tuvo ninguna posibilidad de rebelarse contra su madre, y ésta pretendía que si se entrometía en su vida y en sus funciones orgánicas, era sólo por su bien. La consecuencia es que sólo podrá obtener la aprobación de su madre consintiendo a todo, ya que imaginaba que la rebelión le llevaría a la pérdida de su amor. Y al final sólo tuvo como salida el masoquismo y la sumisión. Por eso en su vida adulta vuelve a someterse a otros a través de sus personajes imaginarios, y en la vida real a Lou. Ya lo hemos visto: se esfuerza por darle gusto, le entrega su casa, pone a su disposición lo que más quiere, sus libros, y hará cualquier cosa esperando que su aprobación le aportará su amor. Pero, por supuesto, de esa manera nunca conseguirá el amor. Además es muy humillante para un ser humano sentir que su seguridad y su aceptación dependen de su servilismo, pero cuando Apollinaire se encuentra en el marasmo masoquista todo le lleva al servilismo; después, confuso en la contradicción, alterna la sumisión con momentos de rebelión llenos de agresividad, de rencor o de rabia, como ocurre con la carta ya citada en la que habla de su gorra militar. Dada su permanente ansiedad, su tensión interna y su desconfianza respecto a todo el mundo, Apollinaire vive en un clima de permanente ambivalencia y de confusión... Pero lo que es realmente curioso es ver con cuanta efectividad "esconde su juego", hasta el punto de que la mayoría de sus críticos no se han dado cuenta de su furia bloqueada.

Subordinación, dependencia y humillación con respecto al objeto sexual, porque su primera relación de deseo con su madre se formó en estos términos. Por eso Apollinaire utiliza para expresar estos sentimientos a un personaje como Katache que se complace en la humillación y en el sufrimiento... pero todo procede del mismo problema, del conflicto edipiano y del miedo. Apollinaire, a través de Katache, presenta pues su propio comportamiento autopunitivo y, sobre todo, su sumisión y su masoquismo, capaz de impregnar toda su personalidad; el suyo es un masoquismo formado en la primera infancia, en una detención y en una perturbación profundas que en aquellos momentos determinaron su comportamiento. Así durante toda su vida hará lo mismo, esperará el castigo en el amor y lo provocará; y cuando una mujer lo quiera de verdad, como Madeleine, se las arreglará para hacerla sufrir y provocar la ruptura.

Y de la misma manera, aunque se siente muy desgraciado con la conducta de Lou, la provoca dejándole su piso y mandándole dinero, con lo que se hace más desgraciado aún. Todo su comportamiento solicita que se desencadene el sadismo de Lou, que abusa por supuesto de él. Da la impresión de que ese es precisamente el papel que le corresponde, el de víctima. Una actitud muy semejante a la Baudelaire cuando escribe a Marie Debrun:

> "Je me ferai doux et modeste dans mes désirs. Je méritais d'être méprisé de vous...Tenez, je me mets à vos pieds...vous vous souviendrez...que vous avez commencé par me maltraiter. Enfin je ne suis pas libre de refuser les coups qu'il plaît à l'idole de m'envoyer. Il vous a plu de me mettre a la porte, il me plaît de vous adorer"

También Apollinaire se organiza con las mujeres, y sobre todo con Lou, para atraer sobre él las desgracias. Todas sus relaciones terminan en conflicto, porque él mismo contamina de conflicto su vida; y en todas las relaciones le toca sufrir, ya que de antemano tiene la intención inconsciente de sufrir. Desde la primera relación con su madre sufre en la sumisión, pero él "adora" a su madre, como tantas veces afirma, y, aunque sus malos tratos le desesperan, la adora hasta en su severidad y en su crueldad, porque para el niño sin identidad que es el poeta la madre es el único punto de referencia de su vida, sólo ella puede darle el derecho de existir... pero desde su concepción, desde el día en que nació y le negó un reconocimiento legal, en vez de conducirle a la vida le conduce a una obscura sumisión y al enterramiento. Como si la madre, con un veredicto inhumano y cruel, hubiera elegido para él al concebirle el papel de relegado y de muerto prematuro que le correspondería representar. Todo es conocido, previsto e inevitable, porque la madre ha vaticinado de antemano lo que será su vida: sumisión y desamor. Y al final le cuesta menos resignarse y someterse que rebelarse y se deja aniquilar como Merlín, y así cumple lo que imagina su destino: que se imponga la voluntad de su madre sobre la suya. Entonces tendrá que aceptar todo: su insuficiencia, su inferioridad, los méritos de su hermano y la fatalidad del desamor. Así su vida se establecerá en torno a cada momento de humillación y se desarrollará como una sombría peregrinación hacia un fin esperado de sufrimiento y de sumisión. Deberá aceptar todo, incluso la contradicción de permanecer para siempre infantil y pasivo y al mismo tiempo triunfar y ser ambicioso; deberá aceptar la ambivalencia y la desarmonía en su vida, las profundas tristezas y las estentóreas alegrías, deberá aceptar sus desequilibrios... y además bendecir a su madre.

Pero en el acto inicial de sumisión que condiciona para siempre su vida está, ante todo, la necesidad de protegerse. Se somete a su madre y, como Mony con su violador Bandi, renuncia a la rebelión para calmar su ira; porque la teme le ofrece su total obediencia. Tendrá, pues, que obedecer y aceptar la desgracia como un acto de heroísmo. Y si su madre le pide que se odie a sí mismo se odiará, porque hará cualquier cosa, todo lo que ella le pida, con tal de acceder a una identidad, a una familia, con tal de tener el derecho de existir. Así, encuentra una salida en la sumisión, al menos con el pensamiento de que no hay otra solución posible. Porque el microcosmos en el que Apollinaire ha vivido su infancia ha propiciado y determinado todos estos planteamientos. Si al menos hubiera tenido un padre para vivir con él otro tipo de relación, su complicado sistema de defensa hubiera podido bascular en otro sentido y hubiera podido optar por cierta rebelión. O hubiera tenido en él un refugio, un alivio. Pero está solo, pues aunque tiene un hermano, y aunque le quiere mucho, es más pequeño que él y además su madre lo utiliza también para hacerle sufrir exhibiéndole su favoritismo. Son, pues, sus circunstancias personales las que le han conducido a la sumisión y al masoquismo, por lo que la única salida que le queda, igual que a Mony con Bandi, es la obediencia y la pasividad.

Pero, aunque la sumisión formará parte de la personalidad del poeta para toda su vida, y aunque con Lou se sitúe, como con su madre, en una posición muy clara de sumisión, la frustración y la rabia quedarán para siempre vivas y subyacentes. Por eso, en muchas de sus obras literarias y con las mujeres o personas débiles que se lo toleran, hará igual que Mony tras haber sido violado por Bandi: se tomará la revancha y en su rabia pasará, como hemos visto, del masoquismo al más furioso sadismo, (aunque a veces se trate en realidad de un autosadismo) y hará sufrir a otros lo que él mismo ha sufrido o lo que imagina que ha sufrido.

- Fantasías masoquistas

Las fantasías masoquistas, que pueden recorrer todos los caminos que la imaginación permite, se basan siempre en el mecanismo habitual de las perversiones sexuales: fijación y regresión a fases pregenitales de la evolución sexual. Y todas tienen como características comunes la humillación, la sumisión y la necesidad de rebajarse, es decir,

las sensaciones que el masoquista vivió durante su infancia. Todas estas fantasías tienen como origen una insatisfacción libidinosa, resentida dolorosamente, que el niño no pudo superar porque le faltó el amor y la ternura; por eso, sobre todas ellas planea el complejo de castración que le devuelve aún más a una situación pregenital; entonces el ya adulto asume la agresividad que generaron las frustraciones pregenitales y edipianas y la descarga sobre sí mismo en forma de masoquismo. La manera de actuar varía de una persona a otra, pero en general todos los masoquistas repiten interminablemente las mismas fantasías... Una de las más corrientes es la flagelación, que ya he estudiado en su aspecto sádico y masoquista en otro capítulo, pero aún habrá muchas otras:

- a) El caballo al que se fustiga

Una de las fantasías más características de sádicos y masoquistas se construye sobre un caballo al que se monta y al que se fustiga. Unas veces es el hombre el que cabalga sobre la mujer imaginando que ella es un caballo, pero otras, como suele ocurrir con los hombres masoquistas, ya sea de manera real o imaginaria, la mujer cabalga sobre el hombre y es ella la que le azota. En todo caso, los golpes de fusta no suelen faltar. Esta fantasía es tan antigua como la historia de la humanidad; ya hemos visto al estudiar la flagelación que hay imágenes que representan a Aristóteles [1] desnudo y a cuatro patas con una mujer encima de él azotándole con una fusta, y sabemos que las cortesanas romanas ofrecían a Venus ex-votos de bridas, espuelas y fustas, objetos de los que se servían en sus relaciones sexuales. También Sacher-Masoch tenía fantasías masoquistas ecuestres, ya que en *La Vénus à la fourrure* hace que unas mujeres enganchen a Séverin a un carro.

En la mujer como jinete que le azota, que le monta, o que le trata como un animal, el masoquista vuelve a encontrar la imagen de una madre todopoderosa, aparte de que, dada la vinculación de esta fantasía con la flagelación, puede encontrar también en ésta un sustituto del coito con aquella madre tan temida y tan adorada. Entonces el fantasma, que contiene el mismo deseo que si realmente copulara con ella, ya no le parece prohibido.

[1] Ellis en *Aristotels als masochist*

Tras haber visto las fantasías de flagelación que tiene Apollinaire, así como la actitud de sumisión o de dominación que hace representar a sus personajes en sus escritos, o que reproduce con sus novias en la vida real, estas fantasías de cabalgaduras y de fustas eran de esperar y, como ocurre normalmente en el poeta, superpone las dos situaciones, la activa y la pasiva, porque en su imaginación intervienen muchos elementos complejos que se combinan diversamente, según el momento y el estímulo. En *Les Onze Mille Verges* aparecen las dos, pero incluso cuando Mony cabalga sobre la mujer, Apollinaire imagina que el hombre relincha como un caballo, por lo que podemos pensar que en un nivel inconsciente y profundo la tendencia que predomina en el poeta es la masoquista:

> "Mony se mit nu et commença à déshabiller la belle Haïdyn qui paraissait dans un état d'excitation extraordinaire...Quand elle fut nue, il monta sur elle et l'enfila en hennissant comme un étalon..."

Una escena en la que aparece claramente la fantasía ecuestre. Pero cabría preguntarse por qué Apollinaire sitúa esta escena precisamente junto a otra en la que un niño lleno de miedo es violado y degollado en una situación de total impotencia y de forzosa sumisión...¿acaso mientras imagina que monta a la mujer, siendo él mismo el caballo, vienen a su cabeza los miedos y los sufrimientos que padeció durante su infancia?. Lo que es evidente es que cuando hace hablar a su inconsciente, cuando busca imágenes sustitutivas de aquellos momentos infantiles, se excita enormemente, y en su imaginación aparecen fantasías eróticas de dominación y de sumisión, en las que pasa de una posición a otra, para al final instalarse en la que realmente le complace y le excita más: la de ser caballo azotado, solicitado y humillado:

> "Le général nettoya ensuite son sabre et ayant ramassé la tête du petit décollé la présenta à Mony et à Haïdyn qui maintenant **avaient changé de position. La Circassienne chevauchait Mony avec rage.** Ses tétons dansaient et son cul se haussait frénétiquement. Les mains de Mony palpaient ces grosses fesses merveilleuses... "Regardez, dit le général, comme le petit Chinois sourit gentiment". La tête grimaçait affreusement, mais son aspect redoubla la rage érotique des deux baiseurs qui culetèrent avec beaucoup plus d'ardeur" (O.c. O. Compl. Pág. 934). (Subrayado por mí).

También en las cartas a Lou, en donde el erotismo y la excitación alcanzan niveles de irracionalidad, la fantasía del caballo tenía que estar presente; y así ocurre en efecto. Normalmente, (pero no siempre), puesto que el tono de las cartas más excitadas es de sadismo, imagina a Lou como el caballo. Así el 29 de diciembre de 1914, en el momento

de mayor excitación, puesto que espera pasar con ella unos días de pasión amorosa, se refiere ya a esta fantasía, aunque utiliza para endulzarla la forma de un poema:

> "Les croupes des chevaux évoquaient ta force et ta grâce
> D'alezane dorée ô ma belle jument de race"

Con Lou desciende a la animalidad y a la sexualidad sin códigos, por eso le escribe el 10 de enero, usando esta vez también la forma de poema:

> "La vulve des juments est rose comme la tienne"

El 28 de enero, ya roto el hielo, no recurre a los poemas sino que escribe de manera directa a Lou, recordando los momentos vividos, en los que realmente ella debió representar el papel de caballo:

> "Que j'adore te chevaucher en partant comme tu l'imites bien"

Pero sólo dos días más tarde, el 30 de enero, escribe una carta mucho más interesante, ya que en ella aparece la verdadera fantasía que el poeta tiene en la cabeza: igual que ocurría con la "circassienne", en su encuentro en Nîmes, cuando ya tenía total confianza con Lou, invirtió la posición, por lo que parece lógico pensar que cuando cabalga a Lou se trata, una vez más, de una fantasía autosádica, ya que con la que más disfruta es con la posición pasiva:

> "Ai pensé aux délicieuses chevauchées longues et serrées que tu fis à Nîmes, **toi cavalière, moi cheval"** (Subrayado por mí).

Lo que no es de extrañar, porque una reina, como Guillaume ve a Lou, tiene que tener un caballo, y, dominante, tiene también que azotarlo. El caballo es, en cierto sentido, un amante, porque la mujer lo monta, porque siente su carne en sus partes más íntimas, pero al mismo tiempo es su esclavo, un animal sin ningún derecho, con el único privilegio de obedecerla y de dejarse azotar por ella; exactamente lo que Guillaume desearía para él.

Las imágenes ecuestres aparecen con frecuencia en la correspondencia con Lou. El 23 de febrero, aún en plena pasión, llama Lou a su caballo:

"Pour me consoler de ton absence, ai appelé Lou ma jument blanche"

Lou a su caballo de Nîmes, y Loulou al que tendrá después en el frente.

Incluso después del alejamiento, cuando ella no acepta ir a visitarle a Nîmes, la fantasía del caballo sigue aún viva, aunque normalmente, como ocurre con todas las fantasías en esta época, utiliza para expresarla la forma poética; así lo vemos en los poemas de 8 y de 10 de abril que escribe ya desde el frente:

"Reins chevaucheurs, reins puissants, je vous aime".

"Tendres yeux éclatés de l'amante infidèle,
Obus mystérieux...
Si tu savais le nom du beau cheval de selle
Qui semble avoir tes yeux!
Car c'est Loulou, mon Lou, que mon cheval
se nomme
Un alezan brûlé
Couleur de tes cheveux, cul rond comme une
pomme,
Il est là tout sellé.
mon cheval
se nomme
Loulou!!"

El 22 de abril vuelve al mismo tema, y así se lo dice a Lou otra vez en forma de poema:

"Je voudrais que tu sois mon cheval pour te chevaucher longtemps, longtemps"

Y cuando comienza la relación con Madeleine, también a ella la hace objeto del mismo tipo de fantasías, aunque dada la naturaleza de sus relaciones, en las que Apollinaire trataba de dominarla, siempre la ve como el caballo:

"En voyant la large croupe de mon cheval j'ai pensé a tes hanches"

La fantasía ecuestre proyectada sobre una mujer y, sobre todo la idea de cabalgarla, o de ser cabalgado, le excita enormemente, por eso cuando ve un caballo imagina en seguida a una mujer, a una compañera sexual, a Lou o a Madeleine. Así escribe a esta última el 24 de octubre de 1915:

"Tu es une belle cavale frémissante qui attend son cavalier"

También muchos de sus personajes tienen su misma obsesión por los caballos. Así lo vemos en *La femme assise,* en donde dice de Elvire, la protagonista, a la que también le gustaba pincharse con alfileres:

> "Elvire Goudot a un goût déterminé par les chevaux et par l'équitation...et lorsqu'elle a des embêtements elle se console en imaginant de grandes chevauchées" (O. compl. Pág. 411).

Y respecto a este tipo de fantasías, tan importante como la del caballo es la de la fusta, con la que está muy relacionada. Ya hemos visto al estudiar la flagelación la importancia que tiene para Apollinaire en las obras eróticas y en la correspondencia con Lou:

> "Vais acheter une cravache...les cavaliers ont besoin de cet instrument!
> Vais acheter une cravache
> En peau de porc, jaune de couleur,
> Si je ne trouve que macache
> Prendrai mon fouet de conducteur" (Poema a Lou de 7 de febrero de 1915)

así como los fantasmas que dieron lugar a estas fantasías. En todo caso, es evidente que la imagen de una mujer - o la de él mismo - como caballo al que se cabalga, así como la fusta, el "fouet" y el "fouet de conducteur" representan un papel esencial en las fantasías sexuales del poeta, por eso aparecen con tanta frecuencia en sus escritos y en las cartas a sus amantes. El "fouet", al que, como ya hemos visto al estudiar la flagelación, llama a veces "fouet justicier" o "fouet cruel", es un auténtico fetiche para Apollinaire, un símbolo fálico, un elemento doloroso sustitutivo del coito, que el poeta imagina, como ocurre con todas sus fantasías, de manera activa o pasiva, por lo que en muchas ocasiones se recrea con la fantasía de recibir ese látigo en su carne dolorida, mientras que él adopta una posición pasiva, femenina y de víctima, lo que le excita enormemente.

- b) El fetichismo de los pies

los masoquistas tienden también a hacer de los pies de la amada un objeto de fijación fetichista y sexual. Se arrojan literalmente a sus pies, los adoran, los besan, y encuentran

gran placer, sobre todo, en lamer la suciedad que encuentran entre los dedos; e incluso con frecuencia adoran también sus zapatos, sus zapatos malolientes, aunque la mujer amada no los tenga puestos...los pies, los zapatos, el cuero de los zapatos, todo eso les excita extraordinariamente. Es otra manera de humillarse, de sentirse mezquinos, puesto que sólo son dignos de desear los pies de la mujer que aman, de olerlos cuando están sucios, de limpiarlos con su lengua... así la mujer con su suciedad los hace aún más repugnantes. Pero eso les excita enormemente. *Para Freud, la razón profunda de esta pasión de los masoquistas por los pies y los zapatos de una mujer está en que los consideran elementos sustitutivos del órgano genital de la mujer, fantasía que resulta del complejo de castración.* Así dice:

> "Il faut recommander instamment l'étude du fétichisme à tous ceux qui doutent encore de l'existence du complexe de castration ou qui peuvent penser que l'effroi devant l'organe génital de la femme a une autre base"[1]

Y tras haber visto todas las fantasías masoquistas de Apollinaire y de qué manera le atormenta el complejo de castración, no nos puede extrañar que también esta fantasía le pasara por la cabeza. En seguida la vemos en *Les Onze Mille Verges*:

> "Mony respecta l'évanouissement d'Hélène. Il lui retira les bas et commença à lui faire petit salé. Ses pieds étaient jolis, potelés comme des pieds de bébé. **La langue du prince commença par les orteils du pied droit. Il nettoya consciencieusement l'ongle du gros orteil. puis il passa entre les jointures.** Il s'arrêta longtemps sur le petit orteil qui était mignon, mignon. Il reconnut que le pied droit avait le goût de framboise. La langue lécheuse fouilla ensuite les plis du pied gauche auquel Mony trouva une saveur qui rappelait celle du jambon de Mayence." (O. compl. Pág. 919) (Subrayado por mí).

Y cuando la excitación con Lou llega al paroxismo vuelve a aparecer este tipo de fantasías, aunque no se atreve a expresarlas tan abiertamente como en las obras imaginarias. Pero en la carta de 13 de enero de 1915, dice refiriéndose a sus pies:

> "Je te couvre de baisers partout, tes chers pieds que j'aime tant je leur fais petit salé, entre chaque doigt..."

---

[1] *Le fétichisme. La vie sexuelle.* Presses Universitaires de France. 1969. Traducción de Jean Laplanche.

Aparentemente debió ser una práctica frecuente entre los dos amantes, porque no necesita explicar a Lou lo que significa ese "petit salé"... pero lo que es evidente es que es consciente de que estas fantasías respecto a los pies y a los zapatos tienen mucho de perversión, tal y como dice a Madeleine en la carta de 13 de septiembre de 1915, aunque de manera más prudente ("dit-on") y, desde luego, negando tener este vicio:

> "Tu me parles de l'exquise délicatesse de tes pieds que j'adore...Ce sont encore tes pieds si mignons et si sensibles. Je les adore. Il y a dit-on un vice ou plutôt une déformation du sentiment qui consiste à aimer les pieds par-dessus tout et partant les chaussures. Je n'ai certes pas ce défaut qui ressortit à la psychopathie sexuelle."

Pero de todas formas, es indudable que el vicio en cuestión le interesa mucho, la prueba es que está perfectamente informado al respecto, incluso geográfica e históricamente:

> "C'était le vice de Restif de la Bretonne, il nous a valu, sur ses propres indications, les gracieuses gravures de Binet. C'est au demeurant un vice très répandu en Angleterre et dans les pays germaniques. Mais en faveur de ton pied très chéri et si vivant je me sens prêt à l'adoration"

Como era de suponer, tampoco Sade escapó a esta perversión, que en *Les 120 journées de Sodome*, nos describe con muchos más detalles repugnantes que Apollinaire y haciendo hincapié en el hecho de que el personaje a que se refiere obtenía una excitación extraordinaria con estas prácticas:

> "Cette créature âgée de plus de quarante ans avait l'affreux défaut de puer des pieds...Tel était le sujet qui convenait au marquis de...il la fait déchausser, Louise à qui l'on avait bien recommandé de ne pas changer de bas ni de souliers pendant plus d'un mois, offre au marquis un pied infecte...il le saisit, le baise avec ardeur, la bouche écarte tour à tour chaque doigt et sa langue va recueillir avec le plus vif enthousiasme dans chaque intervalle cette crase noirâtre et puante que la nature y dépose et que le peu de soin de soi-même y multiplie. Non seulement il l'attire dans sa bouche, mais il l'avale, il la savoure et le foutre qu'il perd en se branlant devient la preuve non équivoque de l'excessif plaisir qu'elle lui donne" (O.c. Pág. 196).

- c) Las mujeres horribles

En su necesidad de sentirse humillado, Apollinaire hace a veces de Lou una diosa a la que atribuye la característica de la perfección, lo que de esa manera contrasta con su imperfección como adorador; pero en otras ocasiones cae en la forma inversa del masoquismo, buscando para excitarse mujeres raras y horribles, que son las que él merece y que además le contaminarán con su fealdad y con su horror. También Baudelaire, aún más que Guillaume, tenía este tipo de fantasías y se sentía atraído por mujeres enanas, enfermas y deformes, como nos dice a propósito de "l'affreuse juive" que era calva, leprosa, tuberculosa y sifilítica.

Apollinaire en *Alcools* también declara que le gusta este tipo de mujeres:

> "J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes" (*1909*)
> "J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche" (*Zone*)

Una fantasía que ya hemos visto mucho antes en Sade, que encontraba excitantes a las mujeres deformes y mutiladas, como dice en *Les 120 journées de Sodome*:

> "La Desgranges approche...ce cul de taffetas chiné, le trou infecte et large qui s'y montre au milieu, cette mutilation d'un téton et de trois doigts, cette jambe courte qui la fait boiter, cette bouche édentée, tout cela échauffe, anime nos deux libertins...et c'est avec ce que la nature et le crime ont déshonoré, ont flétri, c'est avec l'objet le plus sale et le plus dégoûtant que nos deux paillards en extase vont goûter les plus délicieux plaisirs...tous deux semblent se disputer ce cadavre anticipé, tels que deux dogues acharnés sur une charogne, après s'être livrés aux plus sales excès, dégorgent à la fin leur foutre" [1]

E incluso Flaubert imagina a un personaje que desea agredir a una mujer sólo porque es muy fea, actitud en la que Sartre ve una consecuencia de su excitación:

> "Quand Isambart révèle à la malheureuse qu'il a envie de lui jeter de la boue sur sa robe, de lui tirer les cheveux, de lui écraser les seins, soyons sûrs qu'il s'agit là de désirs sexuels que suscitent en Gustave certaines femmes trop laides" [2].

---

[1] O.c. Pág. 198

[2] *L'Idiot de la famille*. Gallimard, 1988. Tomo I, pág. 420.

En el caso de Apollinaire, su atracción por las mujeres horribles no es su única manera de destruir toda posibilidad de éxito amoroso. En general, su conducta con las mujeres, y sobre todo con Lou, despreciándose y buscando la humillación, sólo le puede conducir al fracaso, pero casi lo desea para probarse a sí mismo que no tiene ningún valor.

- d) Las fantasías de erotismo anal: las heces y la orina

Otra fantasía típica de los masoquistas se construye sobre las heces y la orina. Nacht[1] dice que incluso los masoquistas elegantes y muy exigentes en lo que se refiere a la limpieza y a su higiene personal piden a sus amantes que les orinen en la boca o que defequen encima de ellos, lo que les excita y satisface sus complicadas fantasías. De todas formas, desean que se les ensucie, ya que, según el mismo autor, es imposible encontrar un masoquista que no tenga el sentimiento de que las descargas anales, uretrales, e incluso genitales, son sucias, y a partir de esa idea necesitarán repetir compulsivamente escenas relacionadas con lo que percibieron como la suciedad de la región anal y de las funciones de evacuación, que permanecieron como una fijación en su inconsciente a causa de las experiencias humillantes y de las represiones traumáticas relacionadas con la defecación que sufrieron cuando eran niños.

Apollinaire, sin duda, daba mucha importancia a su higiene personal, tal como cuenta en diversos pasajes de sus cartas a Lou y a Madeleine:

> "Comme on n'avait rassemblement qu'a 8 h. je me suis levé a 7 h., on m'a apporté le café chaud au lit, je me suis lavé a fond..." (Carta a Lou de 12 de enero de 1915)
> "La privation d'eau dont tu parlais hier se fait surtout sentir pour ce qui concerne le lavage du linge. En tout cas, j'en prends toujours pour me laver a fond moi-même" (Carta a Madeleine de 24 de octubre de 1915)
> "J'essaye d'éviter la vermine, mais je ne sais si j'y parviendrai, en tout cas quand je partirai en permission je m'enduirai d'onguent gris pour tuer tous les poux si j'en ai, ce qui ne saurait tarder, le colonel en a!
> Et bien enduit j'irai ainsi jusqu'au Oran ou je m'habillerai, je ne sais comment. Aussitôt, j'irai au bain me changer et il faudra, mon amour, s'enquérir d'une étuve pour y faire passer dans la journée même mon uniforme, linge, etc." (Carta a Madeleine de 2 de diciembre de 1915)

[1] O.C. Pág. 51

También imaginaba a muchos de sus personajes literarios muy limpios y cuidadosos con su apariencia, como dice de Mony: "Il prit un bain et il se sentait frais et dispos en sonnant pour le coiffeur...". Y estaba tan obsesionado por su vestimenta que sus amigos creían que era rico a causa de los trajes tan elegantes que llevaba; A. Salmon cuenta en sus memorias [1] :"On le croyait riche parce que sa mère l'habillait de pied en cap".

Nacht, en la obra citada, dice que entre los masoquistas los hay muy desaliñados, pero no faltan los que cuidan exageradamente su manera de vestir. Guillaume, formaba más bien parte de este segundo grupo, aunque a veces, como era lógico en un hombre lleno de contradicciones, podía ser muy desaliñado. A. Salmon [2] decía: "Le plus mal vêtu c'était lui qui avait comme le snobisme des trous à sa culotte", algo que el propio poeta confirma:

> "Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
> Au temps de notre jeunesse
> Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube..."(*Poème lu au mariage d'André Salmon*)

Pero, de todas formas, la vestimenta tenía mucha importancia para el poeta, y con frecuencia menciona en sus escritos cómo van vestidos sus personajes. Ya en el manuscrito del *Enchanteur* "la fille" dice a Travaillin:

> "Vous avez l'air effréné des affamés...ô étranger, vêtu pauvrement d'un sarrau de laine jaune, sans ceinture et sans bourse, d'un sarrau flottant aux larges manches, ce vêtement des hommes du peuple des villes est effrayant et comme ensorcelé. Vos yeux luisent, ensorcelants dans votre face d'affamé sous le capuchon jaune..."

mientras que en el mismo texto presenta a Raoul, el rival de Travaillin, el que consigue el amor de "la fille", con un aspecto muy diferente:

> "Il était vêtu d'habits magnifiques"

Y, evidentemente, él se identifica con Travaillin, aunque seguramente le gustaría ir vestido como Raoul. Y en *Le poète assassiné*, cuando describe a Croniamantal, dice:

---

[1] *Souvenirs sans fin*
[2] O.c. Pág. 55.

"Un jeune homme mal habillé montait la rue Houdon en courant"

Pero M. Jeanne Durry [1] dice que en sus periodos elegantes podía presentarse con Louis de Gonzague Frick en la *Phalange* "en melon et redingote" y que después, imitando a su amigo, llevará incluso un monóculo.

Durante la guerra cuenta a Madeleine que ha ido a París para hacerse un uniforme nuevo, y tras su herida, apenas terminada la convalecencia, la primera cosa que hace es ir a "La Belle Jardinière" para mandar hacer un espléndido uniforme. Su amigo Rouveyre, que había ido con él a que se lo probara, da testimonio de su vanidad en la vestimenta:

> "A l'essayage aussi, où je vins, ce fut encore plus minutieux. Il fallait que je sois bien attentif. Il se faisait trop serrer, c'était mon avis, et de vouloir ainsi contenir sa corpulence, il l'étalait. Mais il avait l'air si content que je n'osais rien dire". [2]

De todas formas, no es de extrañar que Apollinaire tuviera esta obsesión, ya que la comunicación con su madre giró en torno a la comida y a la vestimenta. Ya lo hemos visto en la correspondencia que ella le dirigió:

> "Achète-toi immédiatement ces chaussures que tu dis coûter 8 mark quelque chose, et plus tard avant de quitter l'Allemagne tu en achèteras une paire plus chères et plus élégantes...Tu songeras lorsque tu auras l'argent, à t'acheter un autre pardessus d'hiver, bien à la mode et chaud, je crois que tu trouveras ça en Allemagne" (Carta de 1 de octubre de 1901)

Para Apollinaire la vestimenta y la elegancia eran muy importantes, y, aunque se sentía como Katache, y eso satisfacía su masoquismo, quería identificarse con Mony y admiraba su tipo de vida lujosa y su aspecto elegante, y se complacía describiendo el cuidado que éste prestaba a su persona.

Pero a pesar de su gusto por la limpieza y la elegancia, es evidente que, con el fin de excitarse, tuvo la fantasía de mirar, oler y recibir sobre su cuerpo las heces y la orina de la mujer objeto de sus deseos. Ya hemos visto sus fijaciones sexuales infantiles y anales,

---

[1] *Alcools*, I, Pág. 103.

[2] André Rouveyre, *Apollinaire*, Ed. Gallimard, Pág. 1945.

por lo que era de esperar que encontrase excitación en este tipo de fantasías, en las que se confunden las derivadas de tensiones anales con otras genitales, e incluso orales, sin olvidar el sentimiento excitante de sentirse humillado y repugnante con la suciedad y el mal olor de las heces o de la orina. En *Les Onze Mille Verges* se recrea abundantemente en esta fantasía que explica de manera muy clara y precisa:

> "Alexine resta étendue sur le lit tandis que Mony allait se laver et que Culculine se levait pour pisser. Elle prit un seau, se mit debout dessus, les jambes écartées, releva son jupon et pissa copieusement, puis pour souffler les dernières gouttes qui restaient dans les poils, elle lâcha un petit pet tendre et discret qui excita considérablement Mony.
> "Chie-moi dans les mains, chie-moi dans les mains!" s'écria-t-il.
> Elle sourit; il se mit derrière elle, tandis qu'elle baissait un peu le cul et commençait à faire des efforts. Elle avait un petit pantalon de batiste transparente au travers duquel on apercevait ses belles cuisses nerveuses. Des bas noirs à jour lui montaient au-dessus du genou et moulaient deux merveilleux mollets d'un galbe incomparable, ni trop gros ni trop maigres. Le cul ressortait dans cette position, admirablement encadré par la fente du pantalon. Mony regardait attentivement les deux fesses brunes et roses, duvetées, animées par un sang généreux. Il apercevait le bas de l'épine dorsale un peu saillante et en dessous, la raie culière commençait. D'abord large, puis s'étrécissant et devenant profonde au fur et à mesure que l'épaisseur des fesses augmentait; on arrivait ainsi jusqu'au troufignon brun et rond, tout plissé. Les efforts de la jeune femme eurent d'abord pour effet de dilater le trou du cul et de faire sortir un peu d'une peau lisse et rose qui se trouve à l'intérieur et ressemble à une lèvre retroussée.
> "Chie donc!" criait Mony.
> Bientôt apparut un petit bout de merde, pointu et insignifiant, qui montra la tête et rentra aussitôt dans sa caverne. Il reparut ensuite, suivi lentement et majestueusement par le reste du saucisson qui constituait un des plus beaux étrons qu'un gros intestin jamais produit.
> La merde sortait onctueuse et ininterrompue, filée avec calme comme un câble de navire. Elle pendillait gracieusement entre les jolies fesses qui dilata encore plus, se secoua un peu et la merde tomba, toute chaude et fumante, dans les mains de Mony qui se tendaient pour la recevoir. Alors il cria "Reste comme ça!" et, se penchant, il lui lécha bien le trou du cul en faisant rouler l'étron dans ses mains. Ensuite il l'écrasa avec volupté, puis s'en enduisit tout le corps. Culculine se déshabillait pour faire comme Alexine qui s'était mise nue et montrait à Mony son gros cul transparent de blonde: "Chie-moi dessus!" cria Mony à Alexine en s'étendant par terre. Elle s'accroupit sur lui, mais pas complètement. Il pouvait jouir du spectacle offert par son trou du cul. Les premiers efforts eurent pour résultat de faire sortir un peu du foutre que Mony y avait mis; ensuite vint la merde, jaune et molle, qui tomba en plusieurs fois et, comme elle riait et se remuait, la merde tombait de côté et d'autre sur le corps de Mony qui eut bientôt le ventre orné de plusieurs de ces limaces odoriférantes.
> Alexine avait pissé en même temps et le jet tout chaud, tombant sur la pine de Mony, avait réveillé ses esprits animaux."

Tras esta escena volverán de nuevo las "enculades", los latigazos con un "martinet fait de lanières de cuir" y la sangre. Todo ello mezclado con las heces de las dos mujeres:

> "À ce moment les bonds de Culculine devinrent désordonnés. Les yeux révulsés ne montraient que le blanc. Sa bouche tachée de la merde qui était sur le corps de Mony, elle poussa un gémissement et déchargea en même temps que Mony...Puis les nerfs se relâchèrent et le trio s'étendit dans la merde, le sang et le foutre" (O.c. Pág. 901)

Un texto en el que aparece claramente el estilo de Apollinaire y sus expresiones favoritas, que ya hemos visto en muchas ocasiones: "la raie culaire" de *Que-Vlo-ve?*, "le troufignon plissé" al que se refiere con mucha frecuencia en otros pasajes de *Les Onze Mille Verges* ("Je sens ta langue dans la raie de mon cul...Elle entre et fouille les plis de ma rosette. Ne le déplisse pas trop le pauvre troufignon..." [1]), y que veremos más adelante en las cartas a Lou; y, después, por supuesto, la permanente obsesión por los traseros de las damas y la flagelación, que en cuanto llega la excitación no puede faltar.

Esta fantasía de las heces volverá de nuevo en muchos de sus textos eróticos, como por ejemplo, una vez más en *Les Onze Mille Verges*, en una poesía que atribuye a un homosexual poeta simbolista, al que llama Adolphe Terré:

> "Un soir qu'entre Versailles et Fontainebleau
> Je suivais une nymphe dans les forêts bruissantes
> Mon vit banda soudain pour l'occasion chauve
> Qui passait maigre et droite diaboliquement idyllique.
> Je l'enfilai trois fois, puis me saoulé vingt jours,
> J'eus une chaude-pisse mais les dieux protégeaient
> Le poète. Les glycines ont remplacé mes poils
> Et Virgile **chia sur moi...**" [2] (Subrayado por mí)

y en un pasaje de la historia de Katache donde la cuestión de las heces toma derroteros excitantes, dementes e incestuosos:

> "Ma mère devint folle, et lorsque j'allais la visiter à l'asile, je me branlais en l'écoutant extravaguer d'une façon immonde, car elle se croyait changée en tinette, monsieur, et décrivait des culs imaginaires qui chiaient dans elle. Il fallut l'enfermer le jour qu'elle se figura que la fosse était pleine. Elle devint

---

[1] O.c. Pág. 919
[2] O.c. Pág. 924

dangereuse et demandait à grands cris les vidangeurs pour la vider. Je l'écoutais péniblement. Elle me reconnaissait.
"Mon fils, disait-elle, tu n'aimes plus ta mère, tu fréquentes d'autres cabinets. Assieds-toi sur moi et chie à ton aise"
Où peut-on mieux chier qu'en le sein de sa mère?
"Et puis mon fils, ne l'oublie pas, la fosse est pleine. Hier, un marchand de bière qui est venu chier dans moi avait la colique. Je déborde, je n'en puis plus. Il faut absolument faire venir les vidangeurs"
Le croiriez-vous, monsieur, j'étais profondément dégoûté et peiné aussi, car j'adorais ma mère, mais je sentais en même temps un plaisir indicible à entendre ces paroles immondes. Oui, monsieur, je jouissais et me branlais." [1]

Las alusiones a las heces y a la orina, así como al trasero de las mujeres, como ya hemos visto, vuelven constantemente en las obras eróticas de Apollinaire. Tiene la fantasía de recibir las heces de las mujeres encima de su cuerpo, de acercarse a ellas cuando acaban de defecar... o simplemente de mirarlas mientras defecan. Todas las variantes sobre el mismo tema, a veces recreándose en los más precisos detalles, en el color, en la contextura, están presentes en la imaginación de Apollinaire. Así lo vemos también en *Les Exploits d'un jeune don Juan*:

"Elle gisait sur le côté tournée vers la muraille. Un pied était sur le bois du lit et son cul était exposé à mes regards...j'approchais mon visage de son cul et sentis sa sueur pénétrante, son trou de cul gardait encore quelques traces de sa dernière selle..." (Pág. 993)
"Elle alla derrière la hutte. Je l'entendais pisser...sous son effort, une mince saucisse sortit de son trou de cul, pendilla un moment puis se tortilla sur le sol. Un peu de jus suivit, puis elle pissa encore un peu" (Pág. 997)

Ya veremos las similitudes de estas fantasías con las de Sade. Pero no se trata en absoluto de una imitación del divino marqués, sino que es indudable que todas las fantasías que cuenta en sus libros eróticos responden a sus fantasmas profundos. En *Les mémoires d'un jeune D. Juan* (obra a la que más tarde cambió el título por *Les Exploits d'un jeune D. Juan*,) el protagonista se llamaba "Willie", lo que sin duda responde a reminiscencias autobiográficas. Después, viendo que dar su propio nombre al protagonista de este libro resultaba demasiado evidente, cambió el nombre por Roger, y en todo momento intentó conservar el anonimato, firmando únicamente G.A. Pero, como dice R. Jean [2], "Les mémoires d'un jeune D. Juan contiennent beaucoup de choses qui

[1] O.c. Pág. 944.
[2] O.c. Pág. 137

sentent son enfance et son adolescence, et plus particulièrement cette adolescence mi-monégasque, mi-flamande ou allemande".

En *Les Onze Mille Verges*, en la terrible escena del "sleeping car", el brutal coloso Cornaboeux antes de matar a Estelle defeca sobre ella. La tortura, la ensucia y destroza su vientre. Una vez más coexisten en el poeta las fantasías masoquistas y sádicas. Por una parte Cornaboeux se ensaña con su víctima, como Apollinaire hubiera querido ensañarse con la mujer que odiaba, su madre; por eso elige un personaje irracional y sin escrúpulos, que sin interdictos de ninguna clase se librará a sus instintos. Pero no podemos descartar que Apollinaire, de una manera infantil y femenina, tuviera también la fantasía de ser una de las víctimas del brutal Cornaboeux, y ser maltratado, golpeado, ensuciado con sus repugnantes heces e incluso torturado hasta la muerte, reproduciendo así, de manera más brutal y hasta sus últimas consecuencias, los malos tratos recibidos durante su infancia. Por eso se recrea en describir con detalle las animalidades y perversiones de este personaje:

> "Quand Mony se retourna, il vit le sinistre Cornaboeux assis sur le visage d'Estelle. Son cul de colosse couvrait la face de l'actrice. **Il avait chié et la merde infecte et molle tombait de tous côtés.** Il tenait en énorme couteau et en labourait le ventre palpitant...
> "Attends, dit Mony, reste assis"
> Et, se couchant sur la mourante, il fit entrer son vit bandant dans le con moribond....Quand il eut déchargé, l'actrice ne remuait plus. Elle était raide et ses yeux révulsés **étaient pleins de merde.**" (*Les Onze Mille Verges*. Pág. 912) (Subrayado por mí).

En efecto, da la impresión que cuando Apollinaire relata escenas de este tipo, se identifica no solo con los personajes brutales, sino también con sus víctimas.

De cualquier forma, tantas fantasías grotescas y repulsivas indican evidentemente de qué manera la excitación sexual de Apollinaire quedó para siempre detenida en una fase infantil anal que nunca evolucionó. Todas llevan la marca de antiguas escenas infantiles y sin duda aluden a experiencias de sus primeros años de vida que le traumatizaron para siempre. Por eso se complace con las heces y las ve en todas partes, incluso en el cielo, como dice en la *Onirocritique*: "Le ciel était plein de fèces et d'oignons", una frase que va introducida por una serie de imágenes que evocan productos anales o símbolos fálicos, ambas cosas muy unidas en las fantasías eróticas de Apollinaire:

> "Il en sortit des sons qui se changèrent en serpents de la couleur des châtaignes...Il déterrèrent une racine transparente et en mangèrent. Elle était de la grosseur d'une rave. Et mon fleuve au repos les surbaigna sans les noyer..."

Apollinaire ve el cielo lleno de heces, pero ya antes en *L'Ermite* había visto las nubes transformadas en "culs roses", a las que quería flagelar: "Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses".

Es indudable que las heces le obsesionan, quizá porque piensa que lo que merece es mierda, que le ensucien con ella, y, en gran medida, ser él mismo una mierda, para sentirse humillado y poder recrearse en su propio masoquismo. Pero, como ya he dicho, detrás esta obsesión no hay más que una fijación infantil y pregenital.

En este sentido Nacht [1] dice que todas las manifestaciones sexuales de los individuos con una trayectoria infantil de violencia llevan la marca de las escenas infantiles y recuerdan episodios de la vida sexual pregenital y afirma, igual que Freud, que las **perversiones** son *manifestaciones de la sexualidad infantil, sea por desarrollo excesivo de una pulsión* parcial o por fijación en una fase pregenital, o, como sucede normalmente, por combinación de los dos factores.

En las cartas a Lou, Guillaume no se atreve a ir tan lejos en sus fantasías como en sus escritos eróticos, pero, no obstante, no puede impedir hacer alguna alusión a ellas. Así en la carta de 13 de enero de 1915, y con una expresión medio poética, medio infantil, habla de la orina, así como de otros flujos del cuerpo de la amada del de su vagina, de su saliva e incluso del que está dentro de su nariz:

> "Je les adore toutes, les neuf portes sacrées de ton corps, le vagin royal où bouillonne la cyprine voluptueuse que tu me prodigues ô chérie et d'où s'épanche l'or en fusion de ton pipi mignon, l'anus plissé et jaune comme un Chinois où pénétrant je t'ai fait crier de douleur âcre, la bouche adorable où ta salive a le goût des fruits que j'aime le mieux, les deux narines où j'ai mis ma langue et qui ont une saveur salée délicieusement délicate..."

---

[1] O.c. Pág. 67

"Les narines" en las que ha introducido su lengua...otra fantasía del mismo tipo que no sólo le inspira Lou, sino que volveremos a ver, expresada con una metáfora poética, en una carta de 4 de diciembre del mismo año dirigida a Madeleine:

> "Je lécherai follement tes narines voluptueuses qui palpitent comme des moineaux dans la main (...)"

Pero ese "follement" que sale tan espontáneamente de la pluma del poeta, altera el romanticismo que Apollinaire pretende dar a la frase, e introduce algo más subido de tono que no conocemos porque Madeleine lo eliminó para la publicación, pero que nos indica que existió con unos puntos suspensivos que pone entre paréntesis.

Y en lo que se refiere a la orina, como ya hemos visto, tiene también la vaga fantasía de que Toutou, el amante de Lou, le orine encima, aunque no la formula abiertamente, sino recurriendo a la poesía, como suele ser habitual en él cuando se trata de ciertas temas escabrosos, sobre todo después del alejamiento de Lou.

Como ya he señalado, también Sade tuvo fantasías relacionadas con las heces y la orina, y las expresa, de manera mucho más brutal y descarnada que Apollinaire, en numerosos pasajes de sus textos. *Les 120 journées de Sodome* es un exponente de todas las locuras que se le ocurrieron respecto a este tema. Son muchos los relatos en los que sus sórdidos personajes, para poder tener una descarga sexual, examinan, tocan y comen las heces de una mujer, pero uno de los más interesantes es en el que describe, ya al final del libro, cómo el "héroe de la aventura" necesita para excitarse comer la mierda en una escena de regresión infantil realmente impresionante:

> "Le héros de l'aventure était un vieux brigadier des armées du roi. Il fallait le mettre tout nu ensuite l'emmailloter comme un enfant; en cet état, je devais chier devant lui dans un plat et lui faire manger mon étron avec le bout de mes doigts en guise de bouillie. Tout s'exécute notre libertin avale tout en déchargeant dans ses langes en contrefaisant les cris d'un enfant" [1]

Para Freud este tipo de fantasías son el fruto de una degradación progresiva de la organización genital:

---

[1] O.c. Pág. 302

> "Cela se manifeste ainsi: tous les fantasmes conçus originairement sur un mode génital se transforment en fantasmes de nature anale, le pénis est remplacé par la verge d'excréments et le vagin par l'intestin" [1]

Es decir, todas las fantasías de heces, tanto en Apollinaire como en Sade, son una manifestación de su erotismo anal, que cuando hay ingestión se pervierte también con erotismo oral.

La "gourmandise" de Apollinaire y su aspecto físico

Geneviève Dormann, en su libro ya mencionado *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, explica con todo detalle y numerosas citas la extraordinaria afición de Apollinaire por la comida, y la presenta, así como su gordura, como una faceta más del aspecto "rieur" del poeta y de su personalidad de "bon vivant", más o menos lo mismo que decía Santi Urso a propósito de *Les Onze Mille Verges*: otro "divertissement" de G. Apollinaire... Pero en mi opinión, su afición - o más bien su compulsión - por la comida, su especial gordura y su aspecto físico en general, son una manifestación más de las tensiones que vivió durante su primera infancia, unas tensiones que quedaron impresas en su inconsciente y también en su cuerpo. Como dice Paul Diel [2]

> "Le somatique et le psychique sont inséparables dès l'origine et ils le demeurent à travers toute l'évolution, qui est l'effort d'adapter l'être vivant à l'ambiance hostile...les variations morphologiques ne sont que l'indice constatable d'une transformation essentielle et qui concerne la vie psychique, soustraite à l'observation par l'extérieur".

Y lo mismo ocurrirá con todas las personas con problemas de sadomasoquismo, que llevarán en su cuerpo, como un estigma, la somatización de las tensiones vividas, y generarán pulsiones y comportamientos que no serán más que la reacción lógica a la actitud hostil y de dominación que sufrieron de niños. Y una de estas reacciones puede ser la obsesión por la comida.

---

[1] *Sur les transpositions de pulsions, plus particulièrement dans l'érotisme anal.* Presses Universitaires de France. Paris 1969. Traducción Jean Laplanche

[2] *La peur et l'angoisse*, Payot, París, 1992, Pág. 12)

Uno de los autores que ha estudiado más profundamente las relaciones entre las experiencias vividas y los comportamientos es Lowen, que en su libro *Le langage du corps*, ya citado, dice[1] que los masoquistas suelen ser "bons mangeurs", y éste era indudablemente el caso de Apollinaire, del que su madre, que conocía muy bien sus debilidades, decía "avec Guillaume quand il n'y en a pour trois y en a pour quatre" y sabía que un buen señuelo para atraerlo a su casa era ofrecerle comida, darle grandes banquetes y hacerle mermeladas de frutas que, a juzgar por lo que la madre insiste en sus cartas, debían gustarle especialmente. Las comidas que la Sra. Kostrowitzky preparaba para su hijo y sus amigos eran proverbiales:

> "Elle vous offrait dans un dimanche deux repas à vous rendre malade, dont elle a préparé de bonnes choses. Et vous avez deux paquets et des paniers remplis sous chaque bras, quand le soir vous rentrez par le dernier train. Cela aussi est à vous effrayer un peu, vu qu'on n'est pas moscovite soi-même" (André Rouveyre, *Apollinaire* págs. 17-18)

Según Lowen [2], los masoquistas suelen tener una obsesión por la comida porque, como ya he dicho, el masoquismo resulta esencialmente de la supresión de la independencia del niño y de los malos tratos en la edad en que se hace consciente de sus funciones orales, anales y genitales. Y en el caso de Apollinaire, la interferencia y la dominación de su terrible madre en sus funciones orales y anales provocaron en él fijaciones en este sentido que determinarán su actitud compulsiva hacia la comida, así como su erotismo anal y oral.

Pero su pulsión devoradora abarca más que la comida, o más bien convierte en comida todo lo que desea. Ya hemos visto en las cartas a Lou cómo identifica sus senos con frutas y desde las primeras cartas la llama "*mon Lou en crème fouettée*", lo que tiene la doble connotación del deseo apetitoso de ella y del deseo de los azotes excitantes. Y cuando se enamora de Madeleine también expresa su amor queriendo devorarla:[3]

> "Je suis comme un ogre auquel on présente un petit enfant à manger" (Carta a Madeleine de 13 de agosto de 1915)

---

[1] O.c. Pág. 205, Tchou, Otawa, 1977, Traducción al francés de Henri Ouellet.

[2] *Le langage du corps* O.c. Pág. 205.

[3] Como veremos con más detalle en el capítulo V, pág. 618

> "Vos cheveux sentaient adorablement la rose du beau rosier dont vous êtes la Rose, la Rose du monde que j'ai quêtée. Et cette saveur de fleur fruitée je la goûte inimaginablement en songeant à vos lèvres...Je baise vos cheveux follement en vous imaginant toute à moi, votre jeune chair à l'ogre que je suis." (Carta a Madeleine de 23 de agosto de 1915)

Y a veces imagina con deleite que muerde su boca:

> "Je mords ta bouche" (Carta de 25 de septiembre de 1915)
> "Je prends tes lèvres jusqu'au sang" (Carta de 3 de octubre de 1915)

Georges Blin [1] cuenta que Baudelaire tenía la misma obsesión por morder a la mujer objeto de sus deseos, y que también Sade imaginaba, a través de sus personajes, que mordía a las mujeres:

> "La morsure permet un contact avec la blessure aussi intime que peut l'être la pénétration dans l'acte sexuel. Elle répond, du reste, à un besoin génésique profond: à l'instinct d'agression, et tel des moines sadiques du couvent de Sainte-Marie-des-Bois, dans *Justine,* la préfère à tout autre mode d'outrage. Pour Baudelaire également "toute chair lisse et ferme appelle les morsures" ("J'aime le souvenir..."*Fleurs du Mal,* V). C'est que l'on ne peut guère s'approprier l'intégrité d'un objet que dans le moment où l'on la détruit. "Je voudrais mordre dans vous" disait Baudelaire à une jeune femme..."

En todos ellos la base de este deseo de morder, de la excitación sexual con el mordisco, estaba sin duda en una agresividad que se manifestaba oralmente a causa de las fijaciones de este tipo que se crearon durante la infancia. En efecto, es muy corriente que los niños pequeños muerdan, pero en las personas normales esas agresiones desaparecen, o se atenúan considerablemente, con la edad. Pero en Apollinaire el deseo de morder permaneció durante toda su vida; y su agresividad oral era tan grande que, como ya he dicho, le llevó incluso a imaginar truculentas historias en las que el protagonista comía vivos a perros y gatos, y aparentemente esta fantasía debía excitarle mucho, porque la repite en varias ocasiones, como por ejemplo en *Le Roi-Lune* de *Le Poète assassiné*, en donde imagina una comida de animales vivos... y en *Les Onze Mille Verges*, como ya hemos visto, va aún más lejos, pues imagina a un cocinero que asa el trasero de su pinche y come los trozos churruscados que se van desprendiendo de éste...es decir, que ya adulto sigue teniendo en la cabeza toda una serie de fantasmas sádicos orales y anales.

---

[1] *Le Sadisme de Baudelaire* . Editions José Corti. Pág. 27.

Sus fantasías de comer carne humana le llevan también en *L'Amphion faux messie* de *L'Hérésiarque et Cie* a imaginar un personaje, el barón d'Ormesan, que devora incluso cadáveres:

> "Je demeurai longtemps hébété à regarder ces morts, près de cinq mille...Puis je ressentis une faim terrible qui me torturait l'estomac. Les vivres étaient épuisés. Affolé et titubant, je me jetai sur un cadavre et lui devorai la face. La chair était encore tiède. Je me rassasiai sans aucun remords. Puis je me promenai dans la nécropole en songeant aux moyens d'en sortir. Je m'inquiétai de la nourriture. Le corps des femmes est plus grasset, leur chair est plus tendre. J'en cherchai un et lui coupait les deux jambes. Je me trouvai à la tête de deux jambons qu'au moyen de deux lanières, je suspendis à mon cou. Je m'aperçus alors que j'avais coupé les jambes de Marizibill. Mais mon âme d'anthropophage fut à peine émue" [1]

Y en otras ocasiones, las fantasías orales se combinan con otras masoquistas, con visos incluso de blasfemias, como ocurre en la *Histoire d'une famille vertueuse* en *L'Hérésiarque et Cie*, en la que cuenta el caso de "un homme vêtu de haillons, agenouillé devant un tas d'ordures qui cherchait des bribes d'aliments putrides qu'il mangeait avidement. Il était nu-tête et ses cheveux pendaient roux, comme ceux d'un Christ". [2]

Pero estas fijaciones y agresividades orales y anales de Apollinaire tienen cierta lógica, porque a causa de las traumáticas experiencias que tuvo siendo niño, las tensiones se concentraron en los dos extremos de su tracto digestivo. Así, a causa del excesivo control de su madre en sus funciones orales y anales, [3] en la boca, y en toda la zona de la garganta existirá para siempre una tensión creada por el miedo a una alimentación forzada o a no disponer de comida cuando lo desee, así como una compulsión y un desorden en la alimentación, aparte de toda una serie de fantasmas eróticos [4] de tipo oral. Apollinaire no podía librarse de estas fijaciones orales, que resultaron sin duda de la angustia que sufrió durante su infancia, y que probablemente asoció con la amenaza de verse abandonado por su madre y con la falta del amor de ésta. Su obsesión por la

---

[1] O.compl. Vol. I, pág. 211.

[2] O. compl. Vol. I, pág. 181.

[3] Ya hemos visto cómo a los 22 años cuando estaba en Alemania su madre insistía en sus cartas en que tenía que beber agua en las comidas y le preguntaba si iba al baño...de modo que podemos imaginar el control al que le sometió durante la infancia.

[4] E incluso dará lugar a una serie de contracciones musculares que configuran su pecho abombado, su característico cuello de toro, así como su especial gordura, como veremos más adelante.

comida era tan grande que la refleja incluso en sus obras literarias, en las que aparece desde los primeros momentos. Jean Burgos, en su comentario ya citado al *Enchanteur Pourrissant,* dice muy acertadamente:

> "Ceux qui n'ont voulu retenir d'Apollinaire que son aspect de bon vivant feraient bien de s'attarder un peu sur ce Chapalu qui attire la sympathie et fait rire l'Enchanteur lui-même dans son tombeau en affirmant sentencieusement "*celui qui mange, n'est plus seul*", mais qui se donne un rôle et, contraint de ne vivre que dans sa nuit, doit s'enfuir, dès l'aube poignant, vers des *"solitudes plus sombres"*. Il se pourrait que ce Chapalu traduise quelque angoisse plus profonde du poète...Ce Chapalu solitaire qui affirme d'abord: *"Je possède un excellent appétit qui me met en contact avec d'autres êtres..."* [1]

"celui qui mange n'est plus seul", las mismas palabras que Apollinaire pondrá ya en el manuscrito de esta obra en boca del Enchanteur. Este monstruo Chapalu tiene, como su autor, una terrible compulsión por la comida, por eso devora todo lo que encuentra, incluso las esfinges agonizantes: "Il assouvit sa faim excellente en dévorant leurs corps pantelants".

A lo largo del *Enchanteur* Apollinaire disfruta también enumerando vituallas, que imagina que hombres de todas clases depositan sobre la tumba de Merlin:

> "Ils apportaient des flacons de vin cuit, des jambons, des andouilles, des pâtés de faisans, des grappes de raisin sec, des épices, graines de pavot, laurier, romarin, thym, basilic, menthe, marjolaine, baies de genièvre, cumin; de la boucherie, du porc, de la venaison, des fruits, des gâteaux, tourtes, tartes, craquelins, flans, talmouses, des confitures sèches et liquides...." [2]

Unas vituallas que el "Enchanteur" no podrá tocar ("nous t'apportons ce qui t'es inutile"), lo mismo que tampoco podrá tocar a la mujer ("il s'endormait incontinent") que, como a la comida, tanto desea.

Pero era evidente que en esta enumeración de presentes apetitosos la fruta y las mermeladas no podrían faltar...pero también el pan ocupará un lugar esencial en las obsesiones del Enchanteur, que aunque está sepultado pide pan a Simón Mago: "Du pain

---

[1] O.c. Pág CXIII
[2] O.c. Pág. 58

pétri, de bon pain!", más o menos las mismas palabras que decía en el manuscrito Travaillin:

> "J'ai faim non de chair, ni de fruits, mais de pain, de bon pain pétri et gonflé comme les mamelles"

y que Apollinaire atribuirá más tarde a Croniamantal en *Le poète assassiné*. Lo que resalta la importancia del pan para Apollinaire, o más bien de lo que para él simboliza, "les mamelles"...

Tras esta primera obra, Apollinaire volverá con frecuencia en las siguientes a hacer alusión a la comida. Las citas podrían ser numerosísimas. Como ejemplo, en *La Fin de Babylone*, donde se le vuelve a hacer la boca agua con todas las vituallas que admiraba Vietrix:

> "L'alimentation était abondamment représentée. Les boutiques des confiseurs se distinguaient par leur nombre et leur élégance. On y trouvait des amandes à la rose, de la noix d'arec, des biscuits sucrées, des lis confits...Une boutique de boucher montrait, au loin, de gigantesques quartiers de viande crue, chameau, cheval, taureau, mouton, des paons, des canards et des poulets cuits. Plus loin, chez le boulanger, c'étaient les pains à l'eau ou au lait, à volonté. Chez les fruitiers, tous les légumes: les melons muscats embaumaient l'air..." [1]

En *Le Passant de Prague*, de *L'Hérésiarque et Cie*, Isaac Laquedem, el judío errante, dice: "Il est l'heure de dîner, la marche excite l'appétit et je suis un gros mangeur", voracidad que prueba Apollinaire describiendo con deleite los manjares de los que Laquedem dio buena cuenta: "goulasch au paprika, pommes de terre sautées mêlées de grains de cumin, pain aux grains de pavot et la bière amère de Pilsen..." E incluso a sus personajes masoquistas les gustaba la buena comida, como es el caso de Benedetto Orfei, que se flagelaba sin piedad, pero que, al mismo tiempo "satisfaisait sa sensualité gourmande".

Como ya he dicho, esta obsesión por la comida, así como las agresiones orales que Apollinaire imagina, fueron consecuencia de su profunda angustia y de las tensiones que padeció durante su infancia en la zona oral. Y en el recto permanecerá el miedo a tener

---

[1] O.compl. Págs. 621 y 622.

que defecar a la fuerza o a que se le introduzca alguna cosa, como las viejas y terribles lavativas. Si añadimos a esto toda la serie de castigos corporales, sobre todo azotes y latigazos, que Guillaume debió sufrir en las nalgas, comprenderemos sus fijaciones anales y también la contracción de sus músculos. Por una parte, sus hombros se mantendrán contraídos para proteger la zona de la garganta, y, por otra, las nalgas y los muslos se tensarán para defender toda esa región, y, sobre todo, el ano. Unas tensiones en su cuerpo que formarán un todo con las tensiones de su corazón, que se bloqueará para defenderse de las penas de amor que conoció con su madre, impidiendo también en su vida adulta las relaciones amorosas satisfactorias con las mujeres. Lowen en su obra *The biological basis of faith and reality* dice que:

> "para establecer relaciones abiertas y relajadas con otras personas un ser humano debe sentir en el fondo de su corazón el amor que otras personas sienten hacia él. Las sensaciones que proceden de su corazón se dirigen hacia todas las direcciones para extenderse por todo el cuerpo, hacia arriba, hacia la cabeza y el cerebro, pero también hacia abajo para invadir las partes genitales, la pelvis, las piernas. Un ser abierto, lo es totalmente. Su relajación y disponibilidad se sitúan a todos los niveles, al nivel de sus órganos sensoriales y al nivel de sus esfínteres. ***Un ser humano abierto al amor es un ser humano abierto en los dos extremos de su cuerpo***". (Pág. 266. Arkana. Subrayado y traducido este pasaje por mí).

Pero éste no fue el caso de Guillaume que, a causa de la falta de amor y de los malos tratos, nunca pudo ser ni abierto ni relajado, y sobre sus tensiones y sobre sus compulsiones alimenticias se configuraron la contracción y la estructura de su cuerpo, ***que degeneró en tal gordura***, que hizo de él el hazmerreír de sus amigos y la mofa de sus enemigos. Aparte de las fotografías que se conservan de él, muchos son los testimonios que nos dan una idea de su aspecto físico:

M. Jeanne Durry dice:

> "Louis de Gonzague Frick, ami d'Apollinaire depuis la plus lointaine enfance, depuis les années du collège Saint-Charles, m'a dit que dès ces temps reculés Apollinaire commençait à être gros" (*Alcools*, tomo I, pág. 98)
> "Gaston Picard racontait que lorsqu'Apollinaire lui accorda sa première interview, si je me rappelle bien c'était à la fin de la guerre de 1914, le tout jeune journaliste que Picard était alors communiqua son brouillon au poète. Il avait écrit qu'Apollinaire ressemblait à un empereur romain de la décadence. Apollinaire laissa subsister "empereur romain" et barra de la décadence." (O.c. Pág. 100)

Y Geneviève Dormann :

> "Et de Carco ce portrait étonnant de Guillaume: *Il possédait ce robuste embonpoint qui le faisait souffler au moindre effort et lui prêtait une grande autorité. Gourmand, énorme, appétissant à voir, il brisait entre ses mâchoires les os qu'on lui servait, les suçait, se barbouillait de graisse et (...) faisait péter sous lui la chaise sans s'occuper des frais. Qu'avait-il donc à craindre? Il ressemblait à quelque dieu hilare, si solide sur sa base que la chaise pouvait se briser, il avait son gros pouf d'abord pour amortir la chute....*". (O.c. Pág. 135).
> "Le centurion baraqué, décrit par Salmon et Max Jacob, au temps du *Bateau-Lavoir* s'était transformé, en dix ans, en un gros monsieur boudiné dans ses vêtements. Déjà, en 1911, le critique Adrien Van Bever lui lançait méchamment: "*Vous habitez rue Gros et cela vous va bien*" (O.c. pág. 180).

Y en 1915 el propio poeta escribe a Louise Faure-Favier: "*J'ai trente-quatre ans et un mètre de tour de taille*".

Toda una serie de comentarios sobre su gordura que llevaron también a Geneviève Dormann a decir con cierto tono jocoso a propósito de su afición por la comida: "Bref, Guillaume a choisi la bombance" [1].

¿Pero, había escogido realmente Apollinaire su avidez por la comida? En mi opinión fue sólo una consecuencia de sus tensiones, de sus fijaciones orales y de su angustia. La comida será un alivio para calmar la angustia, como ocurre con frecuencia con las personas que comen excesivamente; la comida se convertirá en una adición. La compulsión de Guillaume por la comida es infantil, pregenital y profunda, no es únicamente la ocasión de alternar con los amigos, o una afición divertida que hacía reír a los lectores y a los conocidos, sino algo arraigado en la parte más antigua de una regresión infantil. Y cuando se priva de la comida para mandar dinero a Lou, como ya hemos visto al estudiar su sumisión a ella, no se trata de un ahorro cualquiera, sino de un sacrificio desgarrador y frustrante, - aunque al escribir emplee un tono casi natural -, y que precisamente por eso le dará mucho más valor a sus propios ojos: le ofrece lo que tiene de más doloroso, la herida aún abierta de alguna privación infantil.

De todas formas, ya es sorprendente que un soldado se prive de comida para mandar dinero a su novia. Normalmente suele ocurrir al revés, que ésta o los familiares y amigos envíen paquetes a los soldados, como harán otras personas, su madrina de guerra, o

---

[1] O.c. Pág. 182.

Madeleine. Pero, aunque le gusta mucho la fruta, no quiere que Lou se la mande sólo para que no gaste un franco en el franqueo del paquete:

> "Aujourd'hui j'ai reçu les oranges qui m'ont rappelé le jardin des Hespérides où tu vis ma déesse, ma fable, ma mythologie. Je te remercie, mais j'ai vu que tu as payé un franc de recommandation. Ne m'envoie plus, ma chérie. C'est trop cher pour un simple soldat" (Carta de 23 de diciembre de 1914)

Por Lou se priva de comida y no quiere, para que no gaste dinero, que le envíe fruta, pero a veces, sin poderlo evitar, le cuenta con todo detalle lo que ha comido, como un niño que escribe a sus padres desde el colegio:

> "A l'appel on nous a donné deux barres de chocolat, à 10 heures 1/2 repas: lapin, salade avec œufs durs et anchois, gruyère, confiture, cigare et café. Tu vois que le gouvernement soigne bien ses hommes le jour de Noël" (Noël 1914)

Con Madeleine, que es mucho más joven y sumisa, no tiene inconveniente en aceptar los paquetes que le manda, que son siempre un motivo de alegría:

> "Les paquets sont exquis, j'ai mangé tout d'abord le fruit, le chocolat et ce bonbon de miel où étaient encore les traces divines de tes dents..." (Carta a Madeleine de 12 de septiembre de 1916)

Y cuando Yves-le-Blanc, su madrina de guerra, le envía un paquete presta especial atención a los caramelos, confesando que es muy goloso:

> "J'ai trouvé les délicieux bonbons, je suis très gourmand mais je ne me souviens pas d'avoir jamais mangé d'aussi bons bonbons. Les cigarettes et les cigares sont excellentes..." (18 de enero de 1915)

Un gusto y una obsesión por la comida que provocarán en el poeta su especial gordura... Pero aún hay otras características físicas típicas de los masoquistas. Lowen dice también a este respecto [1]:

> "La structure masochiste est fondée sur une musculature surdéveloppée et contractée...L'aspect le plus remarquable de la structure corporelle masochiste

---

[1] *Le langage du corps* Pág. 200

> est sans doute **"le cou de taureau"**. Les masochistes ont un cou épais et musclé..." (Subrayado por mí).

"Un cou épais et musclé". Así era precisamente el cuello de Guillaume: ancho, corto y pesado, el típico "cuello de toro". Nathalie de Gontcharova, en un testimonio que recoge Marie Jeanne Durry[1], nos describe este aspecto del poeta de manera muy expresiva:

> "La silhouette d'Apollinaire attirait l'attention. Il était large, **son cou était épais, sa nuque congestionnée**. Son visage trop grand pour son corps, avait une finesse de dessin remarquable, avec son nez droit et très long, une petite bouche bien dessinée, des yeux clairs et changeants, des cils et des sourcils clairsemés, des cheveux couleur de café tirant sur le blond. Les mains, un peu fortes mais aux doigts délicatement effilés, étaient rosées comme sa figure. Tant de contrastes éveillaient la curiosité. Je n'ai jamais vu de portraits anciens lui ressemblant, mais certainement il devait y avoir dans les œuvres de la Renaissance, en Italie surtout, des portraits de chevaliers à la figure allongée, au torse court, **au cou puissant,** qui auraient pu être celui de ses ancêtres" (*Table ronde* p. 85) (Subrayado por mí).

También Rouveyre decía a propósito del característico cuello del poeta:

> "On admirait cet air de ténor marseillais d'opéra comique qu'il avait avec une double barbiche à la Tartarin"

Y A. Salmon, en *Souvenirs sans fin*, resalta también que en sus tiempos de juventud, cuando el poeta no había adquirido aún su constitución pesada, ya tenía "une mâchoire de centurion".

Lowen encuentra la explicación de esta constitución del masoquista en los problemas que condicionaron su evolución psíquica:

> "La contracture grave qui raccourcit le cou est située dans les muscles profonds qui ne sont pas atteints par un mouvement conscient ordinaire. Ces muscles retiennent une rancune inconsciente et empêchent l'expression des impulsions allant vers le haut" [2].

Y en otro de sus libros, el ya citado *The biological basis of faith and reality*, dice también a propósito de estas tensiones en el cuello de los masoquistas:

---

[1] *Alcools*, Tomo I, pág. 101.
[2] *Le langage du corps* Pág. 201

> "He observado que en la mayor parte de ellos el pecho está contraído y rígido, como un verdadero escudo destinado a proteger el corazón. Además, existe un anillo de contracciones musculares en la base del cuello que reduce el acceso a la cavidad torácica. El cuello es corto, macizo, rodeado de una musculatura poderosa que ahoga literalmente cualquier pulsión. La mandíbula cerrada viene a reforzar aún más este control. En cualquier caso siempre se observan tensiones crónicas en la mandíbula". (Traducido este pasaje por mí).

Tensiones en la mandíbula que Apollinaire conocía muy bien, ya que las describe claramente en el manuscrito del *Enchanteur*, diciendo de un monje: "il s'était couché sur le sol, la face tournée vers le ciel, les dents serrées, la bouche crispée".

Según Lowen, [1] ya lo hemos visto, los masoquistas suelen tener una estructura pesada con una musculatura muy desarrollada, y añade: "ce n'est pas la force physique de l'athlète souple et agile; c'est plutôt la force écrasante du gorille. Leur apparence physique, d'ailleurs, rappelle celle du gorille, car ***la poitrine est gonflée***, contractée et rigide et le cou est court et épais, les bras et les cuisses bien musclés".[2] Ya hemos visto cómo varios testimonios (así como las fotografías y pinturas) confirman que Apollinaire tenía una estructura muy pesada. Otras personas, que ya he citado, nos hablan de su gran cuello, y en lo que se refiere a su pecho hinchado, muchos de los que lo conocieron conservaron como recuerdo esencial de la apariencia de Guillaume esta característica. Así, Madeleine, en el prólogo de introducción de las cartas que el poeta le escribió durante la guerra, y que ella publicó mucho más tarde, recuerda el pecho de Guillaume como uno de los rasgos que más le impresionaron al conocerlo:

> "Il est grand, oui, plutôt grand, avec des jambes un peu courtes et un buste important".

"Un buste important". Pero el poeta es todavía mucho más preciso cuando se describe a sí mismo. Así, en una carta a Madeleine, habla de sus brazos fuertes y de su "***poitrine bombée***":

> "Je ne veux que vous garder longtemps dans mes bras forts, sur ma poitrine bombée"

---

[1] *Le langage du corps*. Pág. 185.

[2] Subrayado por mí

El pecho que impresionó también a Max Jacob :

> "Vêtu d'un costume clair avec un chapeau tout petit sur le sommet du crâne, yeux noisette terribles et brillants. Un minuscule toupet de cheveux blonds frisés, des membres très forts, **une très vaste poitrine** ..."(Max Jacob par M.J. Durry, *Le Flâneur des deux rives*, nº 4, doc. 1954). (Subrayado por mí).

E incluso Geneviève Dormann, que no conoció a Apollinaire, lo describe, basándose en numerosos testimonios, de la manera siguiente: "Guillaume à vingt-trois ans est petit mais râblé, blond, avec un profil romain et une **poitrine de lutteur".**[1] (Subrayado por mí).

Lowen en *The biological basis of faith and reality*, dice a propósito del pecho abombado, característico de los masoquistas:

> "Es posible transformar la caja torácica en prisión mediante tensiones musculares que vuelven rígido e inmovilizan el pecho. Mediante un pecho rígido e hinchado un ser humano está diciendo "no os dejaré que os acerquéis a mi corazón." Semejante actitud corporal se desarrolla tras graves decepciones en las relaciones amorosas infantiles, y esencialmente en la relación entre la madre y el hijo. Reich habla de estas tensiones como de la creación progresiva de una coraza para proteger al individuo contra otras posibles. De esta forma sirve para amortiguar el dolor inicial y, en este sentido, se trata por supuesto de una defensa contra la sensibilidad." (Traducido este pasaje por mí).

Cuello ancho y fuerte, pecho grande y abombado y "esa estructura pesada", o, dicho en otras palabras, esa gordura de la que el poeta no consiguió librarse ni siquiera con los ejercicios que hacía en el cuartel de Nîmes durante la guerra. Así, según cuenta Geneviève Dormann, Guillaume escribía en 1914 a Paul Léautaud: "Ici, je ne maigris point, malgré les exercices violents". Y ni las privaciones ni la dureza del campo de batalla le hicieron adelgazar:

> "Il est vrai que l'action va décider du sort de la guerre, et pendant quelques jours, **vivant de nos vivres de réserve**, nous allons le visage voilé sous la cagoule être séparés du reste de l'univers" (Carta a su madrina de 17 de septiembre de 1915). (Subrayado por mí).

---

[1] O.c. Pág. 50.

porque su gordura no dependía sólo de la alimentación ni de los ejercicios, sino de una estructura determinada por sus problemas psíquicos. Al final de su vida, aunque aún era muy joven, su gordura le daba el aspecto hinchado que André Breton describe en *la Clef des Champs :*

> "Énorme, sanglé à grand'peine dans un uniforme bleu pâle de sous-lieutenant, dédaigneux des trottoirs il avance un peu comme une baudruche de son domicile au Café de Flore sur la chaussée du boulevard Saint-Germain"

El mismo tipo de gordura que aparece también en otro sadomasoquista profundo, en Sade. De él nos queda un retrato muy elocuente hecho por la pluma de Georges Daumas:

> "Il nous reste, de cette époque (quand il fut envoyé à la Bastille en mars de 1803) un très beau portrait qui figure dans les Souvenirs de Charles Nodier, et dont l'authenticité ne saurait être mise sérieusement en doute: "Un de ces messieurs se leva de très bonne heure parce qu'il allait être transféré, et qu'il en était prévenu. Je ne remarquai d'abord en lui qu'une obésité énorme, qui gênait assez ses mouvements pour l'empêcher de déployer un geste de grâce et d'élégance dont on retrouvait des traces dans l'ensemble de ses manières et dans son langage...Tel était le marquis de Sade en 1803, tel il devait rester jusqu'à sa mort en 1814, avec sans doute une obésité encore accrue et pas mal de négligence dans sa mise, ce qui frappa le docteur Ramon lorsqu'il le rencontra à Charenton en 1814" (Prefacio al *Journal inédit de Sade*, pág. 13)

Según Lowen [1], muchos masoquistas tienen "la figure ronde et gonflée". Y en lo que se refiere a la forma de la cara de Apollinaire, hay también un interesante comentario de M. J. Durry [2]:

> "Sur une photographie d'Apollinaire à côté de son frère Albert nous voyons un enfant aux grands yeux, aux cheveux plats coupés en frange. La figure est mince, mais **comme un peu gonflée en bas.** Sur une autre photographie, un sage garçon de douze ans, en costume de première communion, vareuse croisée, col blanc rabattu et empesé, lavallière et brassard blancs; les yeux profonds tiennent une grand place dans l'ovale bien dessiné mais **un peu mou et un peu épais du visage** ".(Subrayado por mí).

---

[1] *Le langage du corps* . Pág. 205.
[2] *Alcools*, Tomo I, pág. 98.

Rouveyre hablaba de "une double barbiche", e incluso el propietario de la casa de Vésinet resaltó esta característica del poeta, según cuenta M. J. Durry [1]:

> "Le malveillant propriétaire du Vésinet qui, en 1913, rencontre Apollinaire sans le reconnaître, lui trouve **trois mentons et des bajoues**, et dit de lui: *Il avait l'air d'un Gorenflot défroqué en plein"*. (Subrayado por mí).

También, como hemos visto, Nathalie de Gontcharova consideraba que "son visage était trop grand pour son corps"... Es decir, un cuello y una mandíbula rígidos y congestionados, y la cara hinchada, todo ello a causa de las tensiones en esa zona, y como una protección inconsciente contra posibles e imaginarias agresiones.

En lo que se refiere a la expresión facial de los masoquistas, Lowen [2] dice que es de inocencia y de ingenuidad. Según este autor, la sonrisa ingenua, encantadora e infantil que con frecuencia adoptan, les suele dar una apariencia de inocencia sorprendente. A este respecto, resulta también interesante otro comentario M. J. Durry [3], que dice:

> "Quand Louise Faure-Favier aperçoit pour la première fois Apollinaire au Mercure de France en septembre 1912 il entre, il a l'allure élégante et l'air courroucé, furieux, les sourcils dressés, presque verticaux, les yeux d'un extraordinaire éclat, le visage contracté, tout le visage crispé, parce que quelqu'un l'avait mis en colère. Mais il l'aperçoit, et aussitôt les sourcils deviennent horizontaux, la lèvre s'amollit, le regard se fait presque caressant, tout le visage s'adoucit, dans un sourire jeune et **presque gamin"** (Subrayado por mí).

"Presque gamin"...porque Apollinaire era infantil en todo salvo en la poesía. También Yves Blanc, su madrina de guerra, describe este tipo de sonrisa del poeta, al que conoció en 1917, cuando ya tenía 37 años:

> "Souvent sa phrase se ponctuait d'un sourire qui était presque un rire, clair, **gamin**" (Subrayado por mí).

---

[1] *Alcools*, Tomo I, pág. 101.
[2] *Le langage du corps*. Pág. 201
[3] *Alcools*, Tomo I, pág. 108.

Una sonrisa que le caracterizaba y a la que hace alusión también un enfermero del hospital "Villa Montmorency" en donde el poeta sufrió una trepanación tras ser herido en la cabeza durante la guerra:

> "Ces opérations à la tête sont toujours terribles; le praticien le plus habile y redoute l'épouvantable imprévu. Apollinaire le savait. Il en parlait, sans insister, avec ce sourire qui était un de ses charmes"

Es la sonrisa de inocencia que todos los masoquistas aprendieron a adoptar durante la infancia para intentar evitar los castigos de unos padres excesivamente severos. "Un petit sourire", como dice Lowen, que a veces puede esconder una mirada maliciosa, probablemente la misma que vemos en la expresiva fotografía que se hizo con Madeleine en Orán, desde la que nos mira como si un diablo malicioso estuviera dentro de él, burlándose de Madeleine y de nosotros que contemplamos hoy la foto... Pero los masoquistas siempre vuelven a la sonrisa ingenua e infantil, la misma con la que Guillaume trataba de manipular a la gente y de convencerlos de que él era la parte inocente acusada. Ni más ni menos que lo que hizo en el caso del robo de la Gioconda.

"Un petit sourire" que en muchos masoquistas puede llegar a ser brillante y contaminar toda su expresión de risa, hasta convertirlos, incluso, en verdaderos "rieurs", como sucede en muchas ocasiones con Apollinaire. Geneviève Dormann [1] habla de "ce jeune homme rieur", y M. Jeanne Durry [2] dice: "Ça lui était égal d'être le personnage dont on riait. Il riait plus que les autres". Pero era una risa momentánea que de un instante a otro podía cambiar en una expresión de profunda angustia, como el propio poeta cuenta de manera admirable cuando describe a Croniamantal, el protagonista de *Le poète assassiné*:

> "Dans les premiers jours de l'année 1911, un jeune homme mal habillé montait la rue Houdon en courant. Son visage extrêmement mobile paraissait tour à tour plein de joie ou d'inquiétude"

Una expresión de alegría o de ingenuidad, una sonrisa encantadora o una risa abierta que siempre esconden, como dice tan claramente el poeta, la inquietud, e incluso y sobre todo, el miedo de un niño asustado...es la inquietud, o "l'air sombre" que vio también

---

[1] O.c. Pág. 17

[2] *Alcools* , Tomo I, Pág. 105

André Salmon en Apollinaire y que nos cuenta en *Souvenirs sans fin* [1], cuando habla de su primer encuentro con el poeta en un "caveau maudit":

> "L'air sombre, un peu fâché pouvait-on-croire...il marche droit au piano..."

Otra característica que Lowen atribuye a los masoquistas es la expresión de angustia, que en ciertas circunstancias puede convertirse en expresión de terror. Y, como ya hemos visto, el testimonio de Cocteau a este respecto [2], que también describe a Guillaume gordo como un globo, es muy elocuente:

> "Je ne me lasserais pas de le dépeindre. Je l'ai montré dans *la Difficulté d'être,* lourd et léger, parfois comme obèse et rempli d'un souffle lumineux, semblable aux montgolfières de notre enfance, parfois luttant contre ce qu'il avait été lui-même, déchaîné...il évoquait aussi certains joueurs de Monte Carlo dont **l'angoisse** ne s'exprime que par une pâleur grave" (Subrayado por mí).

Exactamente eso: ***"luttant contre ce qu'il avait lui-même déchaîné"***. El mismo se torturaba, él mismo organizaba las situaciones que le iban a causar dolor, como ocurrió con la historia del robo de la Gioconda, y después luchaba para salir de ellas con la proclamación de su inocencia. De todas formas, su cara debió ser un exponente de las angustias y contradicciones con las que vivió siempre. Ya hemos visto lo que Alice Halicka decía de él: "Je n'ai pas connu à Apollinaire un visage détendu". Una expresión contraída que Guillaume presentaba con frecuencia y que, a veces, podía volverse de ansiedad y de miedo a causa de las experiencias traumáticas vividas y nunca olvidadas, y a causa, sobre todo, del temor a un castigo imaginario que pensaba que le estaba acechando.

Muchos fueron sus críticos, e incluso sus conocidos y amigos, que se detuvieron en la apariencia superficial del poeta y que conservaron únicamente su imagen de "rieur" despreocupado o de soldado eufórico incapaz de darse cuenta de la tragedia de la guerra, pero hubo otros que le observaron en profundidad y descubrieron que bajo una imagen de alegría había otra escondida, más auténtica y más desgarradora, que hablaba de los dolores y de los miedos de un ser humano, que en muchos sentidos permaneció para

---

[1] Tomo I, Pág. 53

[2] Revista *La Parisienne*, enero 1954

siempre niño. Uno de ellos fue Rouveyre [1] que, como ya hemos visto, nos ofrece el siguiente retrato de Guillaume:

> "Son visage était absolument d'un consul, avec une mobilité de la lèvre inférieure, bien dessinée et charnelle, et du menton, qui exprimaient parfois sans les paroles. **Un étrange drame se jouait entre ses yeux,** l'arête de ses sourcils et la partie inférieure de son front strié de contractions et d'extensions contrariantes, d'où éclatait **la brûlante inquiétude, comme en sombres éclairs, courant de la douleur à la sérénité, dont l'instable équilibre** " (Subrayado por mí).

"Un visage de consul", es decir, enorme, de doble o triple barbilla, como decía el propietario de la casa del Vésinet...una cara en la que se reflejaba, como expresa tan bien Rouveyre, la oscilación permanente entre un estado de insatisfacción y un estado de exaltación, entre la angustia y la alegría, pero que, desgraciadamente, cuando esta última llegaba, no se trataba nunca de una alegría serena y tranquila, sino de una euforia excesiva que intentaba compensar la angustia que permanecía siempre latente. Sólo de cara al público, o de cara a una galería poco avezada, podía dar una impresión ficticia de serenidad.

Así era Apollinaire, gordo, enorme, con una cara de cónsul, de centurión o de emperador romano de la decadencia, como dijeron los que le conocieron, algo que no era más que el exponente de sus tensiones, de su bloqueo emocional y afectivo y, en definitiva, una secuela permanente de sus sufrimientos infantiles.

---

[1] *Apollinaire* , Pág. 54

V. EL SADISMO Y EL MASOQUISMO EN LAS CARTAS A MADELEINE

¿Por qué escribe Apollinaire a Madeleine?

"L'homme, le plus souvent n'étreint que ses émanations, ses fantômes" (Francis Ponge)

Cuando a primeros de abril de 1915 Apollinaire llega al frente de batalla, va cargado de amargura, de rencor y de pasiones desgraciadas, por eso sufre, llora y se siente abandonado. Ha perdido el amor de Lou y en su soledad le escribe desesperadamente carta tras carta, a veces varias en el mismo día. Son cartas incoherentes, sin mucho sentido, que muestran su angustia y su desconcierto. Se siente perdido y aterrorizado al verse solo en medio del peligro de muerte que representa la guerra, por eso dice cosas excesivas, porque su angustia es también excesiva. De pronto, en una frase aislada, dice: "Je voudrais connaître Toutou", o "fais tout ton devoir envers Toutou, va auprès de lui dès que tu pourras. Aime-le bien de toutes les façons" [1], pero sólo unos días más tarde, desesperado por el abandono de Lou y por los celos escribe una carta a Toutou con la que provoca un conflicto entre él y Lou... Otras veces esconde el dolor y el miedo con la euforia: "Nous rions et chantons comme des fous", "j'ai un moral épatant"...[2] aunque poco después [3] escriba en forma de poesía:

"Mes souvenirs ce sont ces plaines éternelles
Que virgulent, ô Lou, les sinistres corbeaux
L'avion de l'amour a refermé les ailes
Et partout à la ronde on trouve des tombeaux

J'entends le vent gémir dans les sombres sapins
Puis je m'enterrerai dans la mélancolie

Dix-neuf cent quinze, année où tant d'hommes sont morts
Va-t'en, va-t'en aux Enfers des Furies

Un képi de fantassin met du soleil sur cette tombe

Les blessés crient comme Ariane

[1] Carta de 8 de abril de 1915
[2] Carta de 4 de abril de 1915
[3] El 6 de abril de 1915

Adieu. Le ciel a des cheveux gris"

Este es el mensaje esencial de Guillaume en esos momentos: su angustia, su tristeza y su sensación de horror ante la muerte que ve por todas partes. Y luego están los recuerdos que vuelven a dolerle al llegar la guerra y que describe con la desolación de las llanuras eternas que son los campos de batalla. Guillaume, falto de la droga a la que recurrió en el momento de la declaración de la guerra, llora en sus cartas y en sus poesías, que unas veces son siniestras, otras eufóricas ("C'est fantastique avec les lueurs des obus qui éclatent comme si c'était quelque grand roi qui donnerait un feu d'artifice en l'honneur de ta beauté " [1]) o románticas, o que alterna con los insultos a Lou: "ô Lou ma rose atroce...démone-enfant". En las cartas de estos primeros días de abril, desesperado, vuelve a provocarla, la llama viciosa y, entre otras muchas cosas le dice, como ya hemos visto: "sur cette photo tu as un air étrangement diabolique... tu as l'air d'une de ces dames égyptiennes qui, toujours inassouvies, s'en allaient sur le bord de la mer pour y violer les cadavres des matelots jetés là par les naufrages" [2]; aunque otras veces le pide sumiso que le quiera un poco, a cualquier precio: "quels sacrifices faut-il encore faire pour que tu aies pour moi des sentiments qui soient pas tout à fait, mais presque ceux que tu as pour Toutou?" [3], o le suplica que no se burle de su amor: "Lou, ne te moque pas de moi, puisque t'ai tant aimée" [4]. Pero sigue dándole todo el dinero que necesita: "demande argent dont tu as besoin. T'en enverrai"... [5] para recordar después los momentos de locura en los que la azotaba: "Mais quels beaux souvenirs j'ai de toi à Grasse, quand je te tenais sur le canapé, comme un petit garçon que l'on va fouetter, t'avais peur, je t'ai forcée à tenir les fesses hautes, tes grosses fesses merveilleuses, hautes sous la lumière et la schlague commença, tu te tordais, ouvrant et refermant ton petit derrière..." [6] "T'avais peur", como si aludiera de nuevo al miedo que él mismo sintió de niño, "petit garçon", cuando su madre azotaba su "petit derrière"... un miedo que vuelve en esos momentos. Y después, sin querer, usa el mismo tono que su madre: "écris-moi vite", todo, salvo la soledad y el abandono.

---

[1] Carta de 8 de abril de 1915
[2] Segunda carta de 8 de abril de 1915
[3] Primera carta de 8 de abril de 1915
[4] Carta de 4 de abril de 1915
[5] Segunda carta de 4 de abril de 1915
[6] Primera carta de de 8 de abril de 1915

Así se encuentra Guillaume al llegar la guerra, angustiado y desesperado, porque al peligro real añade otro imaginario que procede de sus fantasmas interiores y de sus traumas infantiles; ***pero la verdadera causa de su inseguridad y de su desconcierto no está tanto en los traumas de su infancia como en el hecho de que su razonamiento respecto al miedo y a la angustia permanece infantil***, por eso dice cosas que resultan extrañas en la boca de un adulto. Así, recién llegado a Lyon-Vaise el 4 de abril, en su camino hacia el frente, escribe a Lou: *"Pour le moment je préfère mourir et ferai possible pour cela"*[1] . Es su manera infantil de reaccionar cuando siente que se rompe bruscamente su equilibrio a causa del abandono y del peligro real que supone la guerra. Y, al mismo tiempo, su imaginación se recrea combinando y recombinando la multiplicidad de imágenes angustiosas que le sugieren la realidad de la guerra y de la muerte, así como su propia soledad. Son los momentos en los que exalta todo, los deseos y la angustia.

Y entonces la petición esencial a Lou es "écris vite surtout". Pero las cartas no llegan. El 12 de abril se queja: "pas de lettres encore!" y el 14: "pas de lettres encore! Il me semble que je n'ai plus d'amis; que le monde entier m'oublie!" y así todos los días; el 15 dice otra vez: "pas de nouvelles et de personne". Entonces se acentúan la soledad y el miedo, y su imaginación exacerbada con el peligro comienza a trabajar compulsivamente hasta que la tensión entre la imaginación y la realidad desencadena aún más la angustia. Apollinaire se vuelve a situar en los viejos tiempos e intenta escapar desesperadamente con cualquier forma de droga, porque sabe que en esos momentos puede llegar el descenso, la sensación de vacío y la profunda melancolía ("Puis je m'enterrerai dans la mélancolie"). Por eso, el 16 decide buscar una pulsión de vida en medio de la muerte. Y con este fin escribe a una muchacha que conoció en un tren a principios de año cuando iba a visitar a Lou a Niza, a Madeleine Pagès. Así lo cuenta ella misma en el prefacio a *Tendre comme le souvenir*:

> "C'est dans le train qui me ramenait de Nice à Marseille que j'ai rencontré, le premier janvier 1915, Guillaume Apollinaire"

[1] Primera carta de 4 de abril de 1915

Tras aquellas breves horas en un tren, el poeta no volverá a verla hasta el momento en que vaya a visitarla a Orán, casi un año más tarde, cuando ya estaban comprometidos por carta y cuando le había hecho una promesa de matrimonio...

Pero al escribir a Madeleine hay mucho más que la búsqueda de una pulsión de vida, que un deseo de sexualidad. Hay también una necesidad de evadirse, de trascender los límites del tiempo y del espacio escapando con ella a Orán donde vive:

> "Je la vois votre terrasse et les couleurs ardentes, claires et violemment tendres qui naissent de votre soleil, ces mauves puissants et suaves comme l'amour ces roses sains et délicieux comme la joie, ces bleus silencieux et profonds comme la volupté" [1]

porque lo esencial, sobre todo en aquellos momentos, es ser otro y en otra parte, evadirse hasta lo que al poeta le parece el infinito... aunque naturalmente la relación está de antemano condenada al fracaso, porque la respuesta a sus aspiraciones de sexualidad apasionante, de belleza y de emoción no podrá nunca ser real, ya que Madeleine no será más que el fruto de su imaginación desbordada, tanto que llega a ocupar el lugar de la razón.

Con Madeleine, la relación, que será muy complicada y llena de matices contradictorios, nace ante todo del desamor y del abandono de Lou, un desamor al que el poeta hace alusión constantemente en las cartas y poemas que le dirige en estos momentos. Así, desde que llega al frente, todo son lamentaciones por el amor perdido de Lou. El 6 de abril le dice en un poema:

> "O ma Lou, tes grands yeux étaient mes seuls copains
> N'ai-je pas tout perdu, puisque mon Lou m'oublie"

Y al día siguiente: "Il n'y a que toi qui manques et qui manqueras longtemps". Sin embargo, a veces no quiere creer que ella se ha alejado y sueña con el reencuentro y con que todo vuelva a ser igual ("J'ai vu de jolis patelins que j'aurais voulu visiter avec toi. On ira après la guerre faire une gentille balade..."). En todo momento le dice una y mil veces que la ama y que la desea. Una prueba muy elocuente es el poema que le escribe el 8 de abril, un poema muy sexual en el

[1] Carta de 25 de mayo de 1915

que recorre todo su cuerpo, pero en el que cada verso termina con un "je t'aime" que expresa la adoración de Guillaume por aquella mujer que no le hacía caso. Al final, termina diciéndole:

> "Ô petit Lou, je t'aime, je t'aime, je t'aime et quand je le rajouterais encore, ce serait toujours le même mot. C'est celui-là même, je t'aime."

Unas veces la adora y otras llora sobre su amor perdido. El trece de mayo, tras haberle escrito un poema de alto contenido sexual sobre las nueve puertas de su cuerpo, le manda otro que titula *L'Amour le dédain et l'espérance*, en el que le dice:

> "Tes beaux bras sur l'horizon sont des serpents couleur d'aurore qui se lovent en signe d'adieu
> Je reste confus, je demeure confondu
> Je me sens las de cet amour que tu dédaignes
> Je suis honteux de cet amour que tu méprises tant"

El 17 de mayo, un mes después de haber iniciado la correspondencia con Madeleine, le escribe también:

> "Tu me demandes trop d'aimer sans être aimé
> Tu me demandes trop peut-être"

Y en la carta que le escribe el 21 del mismo mes es mucho más explícito:

> "J'ai brisé la lyre qui en moi sonnait pour toi...Tu étais si bien dans mon amour, mais il fallait le dire...jusqu'ici tu m'as torturé en le dédaignant, au point que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour l'étouffer en moi. Et tu veux que je t'aime encore plus pour me le rendre à la façon de Marseille"

Pero por mucho que escriba a Madeleine, por el momento la única que le interesa es Lou, a la que considera "supérieure à toutes les femmes"[1], por eso le escribe todos los días, por eso sigue esperando sus noticias, o al menos una pequeña invitación para poder amarla:

> "Si tu juges que cela ne vaut point quelque chose: mon amour ou mon amitié, à ton aise, mais dis-le, pour qu'au moins je le sache"

[1] Carta de 18 de mayo de 1915

Como si no se lo hubiera dicho suficientemente con sus hechos, como si no le hubiera dejado plantado mil veces por Toutou...pero él sigue esperando y dando todo lo que tiene: su piso, su dinero y su amor. Así le dice cuando está instalada en su piso del Boulevard Saint Germain:

> "Comme tu es chez toi tu es libre de faire ce que tu veux"

Mientras tanto Lou sigue jugando con sus sentimientos y aprovechándose de su piso y de su necesidad de ella. Pero Guillaume necesita alguien que le responda, alguien con quien mantener un diálogo amoroso y sobre todo sexual. Así lo dice claramente en la misma carta:

> "Je ne veux pas te forcer à m'aimer ou même être simplement amicale à mon égard, mais je voudrais au moins que tu répondisses par un oui ou un non aux demandes que j'ai encore l'innocence de t'adresser et dont tu sembles te contrefoutre magistralement au point que je finirai par faire de même. J'aime fort, mais il faut qu'on m'aime de retour et en ce cas j'aime pour TOUJOURS; mais si mon amour n'est pas nourri par un amour qui lui répond, le mien s'étiole et s'en va... Réponds quelquefois à mes questions ou dis carrément si mes lettres t'embêtent, auquel cas je m'efforcerai de ne pas t'ennuyer davantage"[1]

Pero mientras ella escriba, aunque sea con desgana, no dejará de expresarle su amor ni de dedicarle poesías amorosas, como hace al día siguiente:

> "Je chante ici pour que tu chantes, pour que tu danses
> Pour que tu joues avec l'amour
> Pour que tes mains fleurissent comme des roses
> Et tes jambes comme des lys
> Pour que ton sommeil soit doux
> Lou"

Un amor de sumisión y de devoción que ya ha comenzado a alternar con las cartas a Madeleine, porque Lou se le escapa y le falta la sexualidad de una mujer, como una droga para contrarrestar las penalidades de la guerra. Como él mismo dice: "On ne regrette et souhaite ici qu'une chose *la FEMME, la phâme*, ça nous affame et Dieu sait si souvent la femme est infâme". [2] Y por el

[1] Carta de 21 de mayo de 1915
[2] Carta de 9 de abril de 1915

momento "la FEMME", el objeto de su sexualidad, sigue siendo Lou, incluso cuando empieza a escribir a Madeleine. Por eso, aunque ella se ha alejado, aunque ya no le da pie para una comunicación sexual, sigue aludiendo en casi todas las cartas a contactos o a recuerdos sexuales. Así en la carta de 5 de abril le dice:

> "Je te prends toute, que tu veuilles ou non, en ce moment ai le droit de te prendre. Je te prends profondément de toutes mes forces et prends dans ma bouche ta langue dure et exquise. Je claque tes belles fesses"

E incluso un mes más tarde sigue obsesionado con la sexualidad que sólo le inspira Lou:

> "Chérie, aujourd'hui grande sexualité. Te désire beaucoup, beaucoup, très, très excité"[1].

Y unos días más tarde, como ya he dicho, vuelve a recorrer "las nueve puertas" de su cuerpo en un poema cargado de sexualidad:

> "A la neuvième porte...
> Ô porte ombreuse, ô porte de corail vivante
> Entre les deux colonnes de perfection
> Et que se r'ouvre encore
> La porte que tes mains savent si bien ouvrir" [2]

En estos momentos Lou es su único punto de referencia sexual, la única mujer que desea, pero al no tener respuesta de su parte le dice que va a tratar de buscar un corazón menos ocupado...Guillaume no puede vivir en estos momentos sin sexualidad, así le escribe cuando ya ha mandado varias cartas a Madeleine:

> "Tu t'acharnes dans chacune de tes lettres à nous séparer tellement au point de vue des sens et de la chair, à creuser entre nos corps un fossé si profond que de loin, comme je suis quelquefois, je sens comme un dégoût de la vie à cause de cela...Toutou ayant la grande place, quand quelqu'un aura le côté sens, je tâcherai de trouver un cœur moins occupé parce qu'il ne restera dans le tien pas beaucoup de place pour Gui..."

---

[1] Carta de 8 de mayo de 1915

[2] Más adelante, como ya veremos, dedicará otro poema similar a Madeleine, en el que, aunque con un mensaje absolutamente diferente, se detiene también en "las nueve puertas de su cuerpo".

No puede ser más explícito: *sin respuesta a su sexualidad siente "comme un dégoût de la vie".* Madeleine será, pues, en estos momentos una exigencia para Guillaume, por lo que el poeta la forzará a tomar el relevo. Esta mujer desconocida deberá aportarle el amor y la sexualidad que necesita.

La relación con Madeleine nace, pues, del desamor de Lou y de su negativa a responder a su sexualidad, que le es esencial en tiempo de guerra. Pero al mismo tiempo el poeta quiere huir de todas las penalidades y del miedo en la irrealidad que le proporciona una amada inventada. Y él solo creará una intensa exaltación con ese objeto de amor que saca de la nada y que la guerra propicia ("L'air est plein d'un terrible alcohol filtré des étoiles mi-closes"), en la medida, sobre todo, en que ya no hay interdictos y que todo estalla. Esta exaltación, y después la sexualidad desmesurada le drogan, pero como el alcohol, cuanto más se aliena en el exceso más de temer será la caída.

Guillaume, con su fino instinto, siente cierto interés por Madeleine desde el primer encuentro, quizá porque percibe que podría aceptar entrar con él en el juego de sumisión y de dominación que tanto le atrae, como en efecto ocurrirá. Madeleine retiene su atención tras aquel viaje en el tren, tanto que el 2 de enero de 1915 escribe a Lou:

> "Il y avait dans le wagon un monsieur et une jeune fille. La jeune fille est professeur de lettres au Lycée de jeunes filles d'Oran, assez intelligente d'ailleurs et je crois honnête"

"Honnête", y sobre todo ingenua... sin embargo, aunque le pide su dirección "por si acaso", en aquellos momentos Lou ocupaba aún un lugar demasiado importante en su vida para iniciar una correspondencia con ella. Será necesario que pase algo muy grave para sacar a Madeleine del papel en el que conservaba su dirección. Y nada más grave podía suceder que encontrarse en el frente de batalla abandonado por Lou y por todos... "pas de nouvelles et de personne". Pero es indudable que no la había olvidado, que la tenía en su pensamiento en reserva, la prueba es que lleva en su macuto de soldado, viajando de tren en tren camino del frente, la dirección de aquella muchacha que le había impresionado. Y al llegar al campo de batalla siente que es precisamente a ella, a Madeleine y no a otra de las muchas mujeres que conoce, a la que quiere escribir. Necesita además una virgen que lo redima, que le de seguridad en su yo desintegrado

por la guerra. El poeta la deslumbrará en seguida con su brillante estilo y con sus palabras vertiginosas, con las que sabía jugar de manera espectacular; porque para transformar la realidad, para soñar o hacer soñar, Apollinaire era un maestro. Se había evadido demasiadas veces en la irrealidad para no conocer bien ese juego. Decir "je t'aime" en sus poemas o forjar un futuro de ilusiones ficticias, como ya hizo con los vivos y los muertos en *La Maison des morts*, eran sus aventuras favoritas. Y además se fascinaba a sí mismo con sus palabras y escribía para hacer reales, al menos en su imaginación, sus fantasías o para convertirse en un héroe. Por lo que no es extraño que sedujera a la provinciana y admirativa Madeleine.

Cuando Apollinaire escribe a Madeleine entra en un mundo imaginario en el que la posee sin poseerla, la adora sin adorarla, pero que le transforma hasta darle una imagen muy gratificante de sí mismo. Puede imaginar que tiene con ella la relación íntima, sublime y satisfactoria que no ha tenido nunca con ninguna mujer, porque las mujeres reales no pueden darle felicidad; el niño que sigue siendo el poeta sólo se dirige con cualquier mujer a imágenes irreales. Y aunque sean de carne y hueso sólo tendrá relaciones con ellas a través de la imaginación, relaciones ajenas a la razón. Las hará representar diferentes papeles sin que ellas se den cuenta, para que le permitan, de buena o de mala gana, interpretar los suyos. Ha conocido pasiones violentas y amores defraudados, pero nada le ha dado satisfacción. Por eso esta vez escoge vivir una nueva fantasía con una mujer muy lejana, con un sueño, engañándose a sí mismo y pensando en cuanto se amarán el día en que al final se encuentren. Este es el tono de la primera parte del poema *A MADELEINE*, escrito el 11 de agosto de 1915:

"Je serre votre souvenir comme un corps véritable
Et ce que mes mains pourraient prendre de votre beauté
Ce que mes mains pourraient en prendre un jour
Aura-t-il plus de réalité?
Car qui peut prendre la magie du printemps?
Et ce qu'on en peut avoir n'est-il pas moins réel encore
Et plus fugace que le souvenir?
Et l'âme cependant prend l'âme même de loin
Plus profondément plus complètement encore
Qu'un corps ne peut étreindre un corps
Mon souvenir vous présente à moi comme le tableau de la
Création
Se présentait à Dieu le septième jour
Madeleine mon cher ouvrage
Que j'ai fait naître brusquement
Votre deuxième naissance

.....
Et j'admire mon ouvrage
Nous sommes l'un à l'autre comme des étoiles très
lointaines
Qui s'envoient leur lumière..."

Escribe poemas en los que es evidente la irrealidad de Madeleine, pero él la imagina real porque no sabe o no quiere saber que sólo puede ser feliz en la irrealidad de la fantasía. Pero cuanto más evidente es la fantasía, más insiste en que no lo es:

> "Je me charge de votre bonheur complet. Aucune femme ne l'aura aussi parfait que vous. Et il n'y aura aucune fantasmagorie là-dedans... poète, c'est vrai, mais pas fantasque du tout...et vous suffisez amplement à ma fantaisie mais je ne l'ai pas appliqué à ma vie réelle" (Carta de 9 de agosto de 1915)

> "Mon désir va vers toi et non à une émanation, viendrait-elle de toi et pour rien au monde je ne voudrais être semblable à ce malheureux Ixion qui fit dodo avec un fantôme de nuées fait à la semblance de Junon" (Carta de 17 de septiembre de 1915)

Aunque en el poema *Plainte*, el terrible poema de descenso y de muerte que ya hemos tenido ocasión de ver, parece ver con los ojos de la razón la irrealidad que representa Madeleine:

"Existes-tu ma Madeleine
Ou n'es-tu qu'une entité que j'ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude
Es-tu une de ces déesses comme celles que les Grecs avaient
créées pour moins s'ennuyer
Je t'adore ô ma déesse exquise même si tu n'es que dans
mon imagination

Pero no quiere creer lo que es evidente, por eso dice en el siguiente verso:

Mais tu existes Madeleine ta beauté est réelle
Je l'adore"

Sin embargo, le horroriza la idea de contaminar la fantasía con una posible visita de Madeleine. Ella debe permanecer en la bruma de cierta irrealidad. Por eso, aunque desearía enormemente la visita de Lou, cada vez que Madeleine le propone acercarse al lugar donde se encuentra rechaza inmediatamente la idea:

> "Non je ne crois pas qu'il faille mettre à réalisation ton projet d'aller à Beauvais. Reste avec les tiens en m'attendant" [1]

Madeleine no debe perturbarle en su espacio, no debe entrar en su mundo, si acaso irá él a ese lugar lejano y exótico en el que ella vive, como hará en el momento de su permiso. Y lo mismo ocurre respecto a su familia: Apollinaire irrumpe, penetra en la familia de Madeleine, pero su madre es sagrada y debe permanecer al margen de su relación; Madeleine no debe ni siquiera preguntarle si le ha comunicado su compromiso, porque la llama en seguida "malicieuse" y le dice que le fuerza a hablar de ella de manera "presque irreverencieuse"... Madeleine debe permanecer relegada al papel que su poeta le ha asignado: el de ser un sueño a su medida. Porque a Guillaume le gusta fantasear con los sueños o incorporar la realidad a sus propios sueños. Así escribe el 20 de octubre de 1915:

> "Quand j'étais enfant j'ai eu la vision le matin d'une fille brune qui ouvrait les rideaux de mon lit et qui me regardait avec douceur un instant puis refermait doucement les rideaux. C'était toi..."

Madeleine parece suscitar el sueño, empezando por el encuentro en el tren....Y un poeta necesita elementos de sueño y aventuras. Ya el encuentro fortuito le va a proporcionar un elemento mágico. Como dice José Ignacio Velázquez "los encuentros tienen una importancia tan profunda en la obra apollinariana, que mezclados con la libertad o con la ambigüedad espaciales, configuran un universo de coordenadas propias de la creación fantástica" [2] . Y nada podía dar a Guillaume una sensación de ambigüedad fuera del tiempo y del espacio como el encuentro en un tren:

> "Forme limitée par la mer bleue par la rumeur d'un train en marche..."

Cuando Apollinaire llega al frente está sediento de amor y sediento de una mujer, por lo que espera todo de Madeleine, como dirá más tarde: "toi qui es la folie ou l'espoir aux yeux graves"[3], e imagina en ella a la mujer ideal: "tu es tout: la beauté, l'amour, la poésie, la vie en un mot" [4], y

---

[1] Carta de 19 de octubre de 1915
[2] Tesis doctoral sobre el tiempo y el espacio en Apollinaire, Vol. II, pág. 651
[3] *Le troisième poème secret* a Madeleine
[4] Carta de 18 de septiembre de 1915.

desea lanzarse con ella a una aventura extraordinaria, una aventura heroica que le haga a sus propios ojos un caballero andante:

> "Quand noircirai-je mes houseaux pour la grande cavalcade qui me ramènera près de vous?"

Y con ella se imagina a sí mismo como un príncipe, por lo que transforma también a Madeleine en princesa y al escenario de la guerra en un lugar mágico y maravilloso:

> "Quand je songe à toi je redeviens pur comme ce Prince qui alla éveiller la Belle au bois dormant, tu es cette princesse adorable, tu dormais m'attendant et je t'éveille dans ma forêt même, ici, mon amour, et cette guerre, Madeleine, ce sont les phases de ton merveilleux éveil à mon amour" [1]

Aunque, evidentemente, el héroe de la historia es él y Madeleine el objeto que le permitirá realizar sus sueños; quizá por eso escribe "Prince" con mayúscula y "princesse" con minúscula... Pero Apollinaire espera mucho de este amor con Madeleine. Espera la aventura, la transgresión total, y como dice, "la folie". Pero al mismo tiempo espera también de Madeleine la protección, la seguridad y la confianza frente al miedo que le inspira la guerra:

> "Non! Ennemi tu n'auras point...ma vie
> amour en a soin
> Entends l'amour qui m'accompagne" [2]

Cuando Guillaume tiene miedo busca objetos de protección, por eso llega al frente cargado de medallas, sobre todo las que le dio su madre ("J'ai sur moi les médailles que maman m'a attachées au cou étant enfant" [3]); y después escoge a Madeleine para que lo proteja, porque es pura y bondadosa ("Vous êtes belle, savante, pure..." [4]), porque es honesta ("Toi qui es saine et honnête". Carta de 9 de octubre de 1915.). Madeleine es muy diferente de Lou, por lo que la relación con ella empieza también de manera diferente; esta vez Guillaume quiere ser protegido ("Je ne mourrai pas parce que vous me protégez petite fée" [5]). Madeleine será su hada, como en los cuentos, un hada mágica que además le protege. Confía tanto en ella que sólo ella será la

[1] Carta de 19 de septiembre de 1915
[2] Poema de 17 de octubre de 1915
[3] Carta de 3 de septiembre de 1915
[4] Carta de 20 de junio de 1915
[5] Carta de 18 de julio de 1915

confidente de sus miedos y de sus angustias contra todos los horrores de la guerra; por eso le envía sus poemas más íntimos en los que confiesa sus sensaciones de descenso y de terror. Ya al final del poema *A MADELEINE* escribe sobre lo que le horroriza, e incluso sobre sus viejos y destructivos fantasmas:

> "Seule votre voix pure me répond
> Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
> Sur l'océan sanglant de ces pauvres années
> Où le jour est atroce où le soleil est la blessure
> Par où s'écoule en vain la vie de l'Univers
> Qu'il serait (temps) ma Madeleine de lever l'ancre!"

Como si sólo la pureza de Madeleine pudiera contrarrestar la terrible violencia de la guerra y el peligro de castración y de hemorragia personal y cósmica. Sólo a Madeleine escribirá este tipo de poemas; y gracias a ella, gracias a los poemas que le manda, podemos conocer el miedo de Guillaume durante la guerra, que ocultó sin embargo bajo una máscara de euforia para la galería.

Las cartas y poemas escritos a Madeleine en ese periodo, y que ella publicó mucho después de la muerte del poeta bajo el título de *Tendre comme le souvenir*, son un exponente fabuloso de las pasiones y de los miedos de Guillaume en aquellos momentos, ya que en ellos alternan la violencia y la sexualidad con imágenes de gran dolor, de descenso y de muerte. Porque cuando llega el miedo, el terrible miedo, Apollinaire vuelve de nuevo al espacio de los viejos tiempos, y entonces, aunque desee la protección de Madeleine, lo que quiere, sobre todo, es escapar desesperadamente en el exceso de una droga. Sabe que en esos momentos va a invadirle una profunda melancolía. Por eso busca una mujer, algo que le transporte a un terreno de irrealidad, para como Mony durante la guerra (*Les Onze Mille Verges*), poder volar por encima del miedo, poder emborracharse de violencia y de sexualidad y así exorcizar la angustia. Y, desde esa posición de irrealidad, poder lanzarse a la transgresión, a la violencia y al exceso, que en esos momentos está justificado.

Pero, al menos al principio de la correspondencia con Madeleine, la que le fascina todavía es Lou, el exceso con Lou, y por mucho que insista en lo maravillosa que es Madeleine, es evidente que lo que pretende con ella no es ofrecerle amor, sino ser el héroe de una aventura

arrebatadora. Quiere conquistarla, seducirla y hacerla vivir con él una historia de pasión, de sacrificio y de sometimiento, porque no quiere que una mujer le vuelva a engañar, sino que esta vez quiere ser él el héroe, someter a la mujer como su vasallo, nunca más ser sometido. Durante toda la correspondencia, - al menos antes de ir a Orán -, vivirá gracias a Madeleine en un universo de exaltación y de sexualidad excesiva fuera de la realidad penoso de la guerra, en un universo de transgresión en la que esta vez, sin riesgo, pueda transferir sus angustias y dominar en "Maître".

Porque cuando Guillaume escribe a Madeleine hay también en su cabeza algo muy importante, algo que le es familiar, es decir, la misma actitud que su madre tuvo con él: ***pretenderá hacerla pagar por el abandono y por las humillaciones que Lou le estaba haciendo sufrir, como su madre le hizo pagar a él por el abandono de su padre.*** Y Madeleine era la mujer más adecuada para representar el papel que Guillaume esperaba de ella: el de víctima y el de objeto de sus delirantes fantasías sádicas. Ya en su segunda carta, de 11 de mayo, parece que Madeleine le sugiere fantasías similares a las que aparecen en *Les Liaisons dangereuses*. Por eso probablemente fuerza la alusión a ese libro, aunque naturalmente, como si fuera algo horrible y repugnante:

> "Un sous-lieutenant tenait ouvert dans ses genoux le livre si implacablement dépravé des *Liaisons dangereuses* dont l'auteur, ce Laclos qui inventa sans doute le vice véritable, le Vice avec une majuscule, était, si je me souviens bien, officier d'artillerie"

En todo caso, parece que tiene a su disposición las mujeres adecuadas para representar la misma historia: una mujer viciosa, Lou, a la que pide con insistencia que le cuente sus aventuras sexuales...y probablemente se le pasa también por la imaginación el excitante pensamiento de pervertir a una chiquilla inocente como Madeleine.

Madeleine era muy joven (sólo tenía 22 años, mientras que el poeta tenía casi 35), muy ingenua e insegura, y ya desde el primer encuentro confiesa: "voilà que j'avais fui comme une petite fille mal élevée, ou bien horreur plus grande encore, comme une petite provinciale sans usage, qu'est-ce qu'il va penser de moi?". Pues simplemente que podía forzarla a representar el papel de víctima... además, como ya he dicho, su madre era una viuda con muchos hijos y pocos recursos, por lo que Apollinaire nunca temerá las represalias de su familia.

Apollinaire pretenderá, pues, que Madeleine sea todo para él durante la guerra: el chivo expiatorio, la virgen protectora, la confidente de sus miedos, el objeto sumiso de su exaltada sexualidad e incluso, en algunas ocasiones, la mujer fatal... y en todo caso una droga y un remedio contra los sufrimientos de la guerra. Lo que es cierto es que en cuanto se instala la correspondencia con ella, en cuanto ella le ofrece su amor sincero, le envía paquetes y además aguanta su dominación, su despotismo y su sexualidad a veces insolente, Guillaume, encantado también con la relación simultánea con dos mujeres [1], se encuentra mucho mejor que antes: más excitado, más alegre, e incluso más eufórico; disminuyen sus amargos reproches a Lou, a la que pide esencialmente que le cuente con detalle sus aventuras para excitarse aún más y para provocarla llamándola viciosa... pero, al mismo tiempo, puede expresarle su amor y su deseo por ella con más desenvoltura, sin el sufrimiento que se ve en las cartas que preceden a la correspondencia con Madeleine. En los primeros meses de la relación con Madeleine, Guillaume se encuentra en su mejor momento: exaltado y pletórico de salud. Y, naturalmente, Lou, que lo conoce mejor que nadie, nota en seguida que tiene una amiga. A sus sospechas, Guillaume responde, como ya hemos visto, en la carta de 23 de julio de 1915:

> "Moi flirter! Tu sais bien, ptit Lou, que je n'aime que toi. D'ailleurs je ne pourrais guère flirter ici que par lettres. Et les lettres qui ne te son pas adressées ne t'intéressent pas...Au demeurant, je ne flirte d'aucune façon, mais si tu ne m'écris pas et que la guerre dure comme ça des années, je serai bien obligé de m'enquérir d'une marraine" [2]

Para añadir después de una manera muy expresiva:

> "Aussi suis-je peut-être le plus gai de ma batterie"

---

[1] Porque la excitación de la doble relación funciona en los dos sentidos:por un lado está el dolor erotizado de saber a Lou con su amante, pero por otro está también la excitación picaresca de tener también él una amante, aunque sea por carta, y que Lou no lo sepa, es decir, la diversión de engañar a las dos. Nunca estará el poeta mejor, más animado, más contento, que en este momento en que mantiene aún la correspondencia amorosa con las dos mujeres.

[2] A lo largo de la correspondencia con Lou, Guillaume adopta una actitud muy infantil. Por supuesto no le dice ni una palabra de la existencia de Madeleine, sino solamente que es muy casto y que no tiene ninguna relación con otra mujer. Sin embargo continuamente insistirá en que la verdad es sagrada para él. Así, en la carta de de 4 de abril dice "Être c'est savoir la vérité. Il me faut avant la vérité. Car je l'aime par-dessus tout". Y más tarde en la carta conflictiva que escribe a Toutou volverá a insistir:"Dites à Lou de ne pas me mentir. J'aime beaucoup la vérité"

Lo que no impide, naturalmente, que de vez en cuando se desmorone en su alegría y vuelva a ver descarnada toda la tragedia de la guerra. Entonces se volverá sólo a Madeleine para contársela, como ya veremos más adelante. Pero con mucha frecuencia utilizará a Madeleine como inspiración de sexualidad desmesurada, como víctima propiciatoria:

> "J'imagine déjà de merveilleuses fêtes de ta chair où tu seras l'autel et la victime" [1]

en definitiva, como una nueva droga que le haga olvidar que está en la guerra, que le permita escapar de tantas penalidades. Y con la exaltación que le procura Madeleine el poeta puede planear sobre la tragedia:

> "J'exulte, je voudrais crier à tout le monde entier que je suis heureux par ma belle Madeleine."(Segunda carta de 17 de septiembre de 1915)

Pero cuando la droga se esfuma, el exceso se acaba y la transgresión se desvanece. Desaparecen entonces la euforia, la violencia y la sexualidad y quedarán la indiferencia y el cansancio. Así, cuando Guillaume va a visitar a Madeleine a Orán y se da cuenta de que esa mujer no tiene nada que ver con el fantasma que él había inventado, desaparece la fuente que alimentaba el exceso y el poeta decaído pierde la alegría e incluso la salud; entonces todo le predispondrá a ser herido. Y después, evacuado a París, cuando se acaba para él el espacio de la guerra, cuando ya no hay miedo, ya no necesitará a Madeleine, por lo que la eliminará definitivamente de su vida.

Pero veamos este proceso paso a paso a través de las cartas:

I) Cartas desde el 16 de abril al 10 de julio de 1915

a) La conquista. La creación del espacio mágico: "La petite fée".

Al principio de la correspondencia todo apunta a la conquista. Pero esta vez Guillaume ya no va a presentarse como "votre serviteur à vie", como decía a Lou en las primeras cartas. Frente a

[1] Carta de 17 de septiembre de 1915

Madeleine sus emociones están absolutamente controladas, porque sus sentimientos están en otro lugar (como ya hemos visto, entre otras muchas, en su carta a Lou de 25 de mayo de 1915, cuando ya ha escrito varias veces a Madeleine, le dice: "Écoute battre mon cœur qui ne bat que pour toi. Je t'aime"). Por eso se dispone a iniciar la correspondencia con ella como podría escribir una historia fantástica en la que él mismo sería el protagonista. Desde esta posición confortable domina la situación y puede jugar con Madeleine, cuyos sentimientos estarán a la merced del poeta, como una araña con una mosca, a la que con seguridad, tarde o temprano, va a devorar.

Con Lou estaba profundamente implicado, dominado, subyugado, situado en un registro muy profundo y poderoso que le hacía reproducir, sin poderlo evitar, la relación que tuvo con su madre: dar todo a cambio de nada, o si acaso de humillaciones y de desprecios ("Lou te moques pas de moi, puisque t'ai tant aimée"). Pero ya lo hemos visto, así entendía el poeta el amor: en la sumisión o en la dominación. Y como la dominación con Lou, que el poeta pretendía en un primer momento, no funcionó como él quería, a Madeleine le va a tocar aceptarla y someterse totalmente.

Pero en un primer momento usa todo su talento para conquistarla. Y como le parece lo más emotivo, vuelve a las imágenes medievales, que tan bien conoce, a los esquemas del amor cortés y de lejos, al misterio del bosque, para crear para ella un espacio mágico y fascinarla. Reproduce el ambiente de *L'Enchanteur Pourrissant*, respecto al que dice:

> "Ma première œuvre publiée (*L'Enchanteur Pourrissant*) célébrait uniquement cette prodigieuse matrice qu'est la forêt, créatrice de prestiges et de vies sans cesse renouvelés" (Carta de 25 de mayo de 1915).

El bosque creador de vidas, pero, como todos los espacios mágicos, lleno también de amenazas de muerte, que están presentes en la imaginación del poeta, aunque no quiera reconocerlo.

Con una pincelada de su pluma prodigiosa transforma la realidad de la guerra en un lugar maravilloso, en donde convierte a la provinciana y tímida Madeleine en "petite fée", como la llama continuamente en este primer periodo de la correspondencia:

"Petite fée! Vous l'êtes certes puisque je le dis et que vous le croyez" (Carta de 25 de mayo de 1915)

y se presenta ante ella montado en su caballo ("J'étais encore à cheval dans la nuit noire de la forêt où nous vivons") y como un héroe prestigioso:

"Au demeurant mon totem est un serpent. Les vieilles familles polonaises ont un totem dont elles portent le nom. (Il ne faut pas confondre le nom du clan et le nom de famille). Le nom de notre clan est Waz qui se prononce Wonsch et signifie un serpent et les armoiries portent effectivement un serpent d'or enroulé autour d'une flèche d'or posée en pal sur fond d'azur" (Carta de 20 de mayo de 1915). [1]

El querrá ser a los ojos de Madeleine como un nuevo Quijote, un caballero de los viejos tiempos. Por eso, cuando en una de las primeras cartas le pide una fotografía, encuentra en seguida un pretexto para referirse a la Caballería:

"Je crois que l'on a progressé dans cette courtoisie qui fut surtout florissante au temps de la Chevalerie si bien que le romans de Chevalerie sont aussi appelés romans courtois et j'entourerai votre portrait d'une si grande dévotion si tendre que si lointaine qu'elle puisse être, elle ne manquera point de vous joindre, de vous toucher" (Carta de 11 de mayo de 1915)

Y en su arrebato por conquistarla vuelve en esta misma carta, aunque es sólo la segunda vez que le escribe, a las imágenes de sueños, de ascenso, de cielos azules y de estrellas, que usa también en los momentos de mayor devoción por Lou, y que expresa, naturalmente, en forma de poema:

"Et les canons des indolences
Tirent mes songes vers les cieux...
Adieu petite fée si lointaine et si proche.

Le ciel est d'un bleu profond
Et mon regard s'y noie et fond
Un invisible obus miaule
J'écris assis au pied d'une saule
L'ÉTOILE
L'étoile du berger déjà
Comme l'aigrette d'un rajah
LE CANON
Où comme une œillade chérie

[1] Como ya hemos visto, Apollinaire, acomplejado por sus orígenes inciertos, tiene tendencia a engrandecer a su madre y a su familia.

Brille sur notre batterie"

Sin embargo, de pronto en la tercera carta el tono cambia, probablemente porque se siente amargado y rabioso a causa de sus problemas con Lou, y entonces transfiere a Madeleine su rabia y su amargura, es decir, comienza a utilizarla como un *chivo expiatorio*. Le reprocha entonces, en un tono desagradable, que no tenga más espontaneidad, más "gentillesse" en sus cartas, y ya no la llama "petite fée"...aunque en la siguiente carta se excusará diciendo "je suis un méchant de vous avoir écrit il y a quelques jours une lettre désabusée..."

Pero esta tercera carta de 20 de mayo es muy interesante porque por primera vez le va a confesar su profunda tristeza:

"Je suis d'ailleurs, aujourd'hui, triste à l'extrême, triste à mourir"

Sin embargo, en la carta siguiente, sólo cinco días más tarde, la conquista vuelve a instalarse en el mismo tono mágico de las cartas precedentes. Y Madeleine vuelve a ser otra vez, casi en cada párrafo y también al despedirse, "la petite fée".

Guillaume está aún obsesionado por Lou, pero esta correspondencia con Madeleine será muy importante para él, ya que puede confiarle muchas cosas que le obsesionan y que eran tabú en la relación con Lou, por ejemplo, los celos. Ya lo hemos visto en sus conflictos con Toutou : durante este periodo repite a Lou que no conoce los celos; así se lo dice, entre otras ocasiones, en la carta que le escribe el 9 de mayo de 1915 ("tu sais bien que je ne suis pas jaloux"), y en un tono más infantil en la de 7 de junio ("C'est pas vrai que je sois jaloux comme tu dis"); sin embargo, en ésta de 25 de mayo a Madeleine le confiesa en seguida que es muy celoso:

"Tout ce qui est de vous et qui de vous vient à moi est pour moi seul, j'en suis jaloux à un point que ne pourriez imaginer"

Una confesión que repetirá a lo largo de la correspondencia. Ya en la carta de 10 de julio, en la que Madeleine le declara su amor dice:

"Jamais jalouse, ma chérie, et ne cherchez jamais à ce que je le sois-je ne le serai que trop de moi-même"

En la de 23 de agosto le dice que es celoso como una fiera:

"Si je serai jaloux de vous? Mais comme un tigre..."

Y el 9 de octubre le vuelve a decir:

"Tu sais que je suis très jaloux de tous les gens qui te choient, t'adulent, te cajolent...Je suis même jaloux des grandes élèves de ta classe qui doivent être un peu amoureuses de leur adorable professeur"

para confesar abiertamente el 15 del mismo mes:

"je suis naturellement porté à la jalousie"

Aunque sus celos con Madeleine son más bien deseo de posesión, algo semejante a la posesión absoluta que su madre quería tener sobre él... Pero lo que es evidente es que con ella puede hablar de sus celos sin dolor porque sabe que siempre le será fiel:

"Je sais bien que je n'aurai jamais raison d'être jaloux" [1]

"Je t'adore de ne pas me rendre jaloux" [2]

Sin embargo a Lou le niega sus celos porque se sabe el eterno burlado... Madeleine le inspira confianza y Lou no, eso es indudable; pero, aunque puede abrir su corazón y mostrar sus verdaderos sentimientos a Madeleine, eso no quiere decir que prefiera a Madeleine, sino muy al contrario: la mujer preferida será siempre la que más le excite, y lo que más le excita son los celos, los conflictos, los sufrimientos y los engaños, es decir, lo que conoció durante su infancia con su arrebatadora madre. Por eso, para excitarse con Madeleine tiene que reinventarla a su medida, tiene que hacer de ella el objeto propicio para una sexualidad violenta y delirante, y después intentará pervertirla, e incluso la imaginará como mujer cruel y fatal.

[1] Carta de 23 de agosto de 1915
[2] Carta de 28 de octubre de 1915

Sin embargo, aunque Madeleine le excite menos que Lou, poco a poco sus cartas empiezan a dar un resultado muy positivo y el poeta se siente lleno de euforia ("petite fée, n'ayez pas froid dans le dos, nous, du moins je ne souffre pas. En réalité je m'amuse beaucoup. Ou plutôt c'est indéfinissable...je n'en sais rien, mais vos lettres me rendent joyeux à l'extrême"). Y, además, una vez instalado en la confidencia, le habla de manera natural del dolor que le produce el abandono, cualquier abandono. Le abre su corazón amparado por la distancia y por la personalidad bondadosa de Madeleine:

> "Il n'y a que les absences qui me fassent de la peine" [1]

En la misma carta le cuenta que la proximidad de los obuses no le produce ni la menor emoción "et cependant il m'est arrivé souvent à Paris, me sentant seul, dans mon cabinet de travail d'avoir peur de cette solitude le soir". Porque Madeleine, ya desde las primeras cartas, le va a inspirar la confianza suficiente para hablarle de sus dolores, como hace en esta ocasión, en la que le confiesa sus grandes sufrimientos: la sensación de abandono y la soledad.

Da la impresión de que "la petite fée" le está llegando al corazón, porque, como vemos, le dice que está celosísimo de todo lo que se refiere a ella, porque le abre su corazón con confesiones dolorosas y le dice que sus cartas le hacen enormemente feliz. Además le manda románticos pétalos de rosa...y le dice cosas que debieron emocionar a aquella lejana muchacha de Orán:

> "Je demande la permission de baiser respectueusement et discrètement cette main de fée si mignonne"

Sin embargo, en las cartas que dirige a Lou simultáneamente, la devoción por ella, aunque le haga mil reproches, es infinitamente mayor:

> "Je ne partirai jamais, jamais, je serai toujours auprès de toi, pour te consoler quand tu auras du chagrin, pour te défendre si on veut te faire du mal, pour t'aider à marcher si tu es lasse, pour te bercer doucement quand tu voudras et je prendrai ta bouche doucement et passionnément dans de longs baisers quand tu auras besoin de ma tendresse, quand tu sera désabusée des amours moins tendres, moins durables, moins certaines"

[1] Carta de 25 de mayo de 1915

Y, como ya hemos visto, se despide de ella diciéndole:

> "Écoute battre mon cœur qui ne bat que pour toi. Je t'aime" (Carta de 25 de mayo de 1915)

Lo que no impide, naturalmente, que en la siguiente carta a Madeleine, de 28 de mayo, vuelva de nuevo al amor cortés para conquistar a la "petite fée":

> "Je ne veux pas que vous m'envoyiez de colis...Ce n'est pas parce qu'on est soldat qu'on doive être entretenu de douceurs par les petites fées qui attendent dans leur tour d'ivoire le retour des croisés..."

e incluso el 28 de mayo de 1915 le dedica un poema en el mismo tono, que titula precisamente *Madeleine*:

> "C'est quelque chose de si ténu de si lointain que d'y penser
> on arrive à le trop matérialiser
> Forme limitée par la mer bleue par la rumeur d'un train
> en marche par l'odeur des eucalyptus des mimosas et
> des pins maritimes
> Mais le contact et la saveur
> Et cette petite voyageuse...s'en alla
> Sans savoir
> Que son souvenir planerait sur un petit bois de la Champagne
> où un soldat s'efforce devant le feu d'un bivouac d'évoquer
> Madeleine de la fumée d'écorce de bouleau qui sent l'encens
> minéen
> Tandis que les volutes bleuâtres qui montent d'un cigare
> écrivent le plus tendre des
> noms Madeleine"

Pero, aunque el poema es de tono caballeresco, con alusiones románticas a los olores marítimos de las plantas, aunque intenta transformar con su imaginación a Madeleine en una humareda perfumada, casi religiosa, y aunque tiñe el poema del color favorito de sus sueños, de azul, al final, cuando no se espera, y sin mucha conexión con el resto, surge, quizá como verdadero mensaje, la imagen de las culebras, que el poeta intenta adornar con emoción y con referencias solapadas al amor, pero que siempre evocan para él la sexualidad:

"Mais les nœuds de couleuvres en se dénouant écrivent aussi le nom émouvant Madeleine dont chaque lettre se love en belle anglaise"

b) El deseo de sexualidad contra el miedo de la guerra

La sexualidad, la razón esencial de la correspondencia con Madeleine, aparece conectada con las culebras desde los primeros momentos. Ya en la tercera carta, de 20 de mayo de 1915, se le escapa una frase significativa:

"Vous avais-je dit que ma cagnat est pleine de couleuvres? Elles se lovent gracieusement et glissent en faisant bruire les roseaux."

Es la misma carta en la que le dice también que su tótem es una serpiente...

Nada puede describir mejor la sexualidad para Apollinaire que la culebra, la imagen de la atracción, de la repugnancia y del maleficio, que como "les colchiques" puede envenenar, y fascinar a la vez. La serpiente, que es el símbolo de la seducción, que puede dar la vida y puede dar la muerte, es para Apollinaire una representación de la misma ambivalencia de la mujer y, en general de la sexualidad humana, porque además podrá ser como el miembro del hombre, flexible o dura, erguida o flácida, inmóvil o deslizante. Y luego, como muere y resucita cada invierno, se adapta a las fantasías de muerte y de resurrección del poeta. Por eso Apollinaire la utiliza constantemente en sus fantasías eróticas y la identifica con frecuencia con un símbolo fálico, e incluso consigo mismo, porque al mismo tiempo, sugiere la potencia y el poder que tanto desea.

Más tarde en la correspondencia volverá muchas veces a esta imagen de la serpiente para expresar su sexualidad; unas veces verá en Madeleine una serpiente como símbolo de la concupiscencia:

"Tu es ma couleuvre voluptueuse"(Carta de 19 de octubre de 1915)
"J'adore ton corps nu étendu à mes pieds où il se love comme un serpent..." (Carta de 8 de noviembre de 1915)

Y además, como sueña con su magia y con sus metamorfosis, la ve con frecuencia convertida en serpiente o pantera.

Otras veces se identificará él mismo con la serpiente, sus brazos son ávidas serpientes:

> "Mes bras ces avides serpents de mon corps se dressent fascinés par l'éclatant blancheur de ton corps" [1]

o los brazos de los dos:

> "Nos bras enlacent nos corps comme des serpents lunaires" [2]

o todo él se vuelve en su imaginación una serpiente, que como un falo todopoderoso e irresistible, al que adorna de manera narcisista con muchas cualidades, enlazará a Madeleine hasta dejarla totalmente a la merced de su sexualidad:

> "Et voilà...je ne t'ai pas dit que je t'aimais et comment finement comme le serpent qui est le symbole de la santé, de la poésie, de la sagacité, je me suis insinué vers toi, je t'enlace avec une force d'une irrésistible douceur, j'enlace ces formes dont la beauté m'est encore celée ...et sens-tu que mon étreinte te broie dans une extase unique..." [3]

Aunque también sueña con que Madeleine, con axilas de escorpiones, se vuelva encantadora de serpientes y lo fascine voluptuosamente:

> "J'adore tes bras harmonieux qui font mouvoir tes mains chiro nomne adorable comme une charmeuse de serpents. J'adore la danse voluptueuse de tes bras aux gestes sûrs. J'adore l'aisselle mystérieuse où se tapissent les scorpions..." [4]

La sexualidad es para Guillaume como un rito de culebras y de escorpiones que representan el atractivo y el peligro de la mujer fatal, que tanto le fascina:

> "Ta chevelure si noire...
> Grappes de raisin noirs colliers de scorpions éclos au soleil africain nœuds de

[1] Carta de 17 de septiembre de 1915
[2] Carta de 7 de octubre de 1915
[3] Carta de 5 de septiembre de 1915
[4] Carta de 29 de octubre de 1915

couleuvres chéries.....
Touffes vous n'êtes plus l'ache qui donne le rire sardonique et fait mourir....
Vous êtes l'ellébore qui affole vous êtes la vanille qui grimpe et dont le parfum est si tendre..." [1]

La "couleuvre chérie", que muere de su propio veneno y que resucita renovada, le obsesiona. Porque la culebra es excitante, puede atacar, puede matar, pero también se la puede envolver de voluptuosidad y encantarla. Por eso le parece la mejor comparación con la mujer, igual que la planta que enloquece o que es tierna, que mata, o que da la vida.

Cuando Guillaume se lanza a la sexualidad, ésta le posee como una droga: desaparece el mundo, nada es real, salvo sus propios y viejos fantasmas. Incluso la mujer objeto de sus deseos será sólo un fruto de su imaginación, un fruto de sus antiguas vivencias que le urge constantemente volver a representar. Su erotismo será para siempre una mera imitación de los comienzos de su sexualidad, de las violencias con su madre, es decir, será como una obsesiva metáfora.

La sexualidad con Madeleine aparece, pues, desde las primeras cartas condicionada por su imaginación erótica, que favorece la distancia:

"Mais comme j'attends avec impatience, une impatience qui touche la déraison ces photographies dont vous me parlez. L'eau me vient à la bouche...pourquoi à la bouche?!"
"Si j'ai le grand plaisir de vous voir après la guerre - je ne sais ni quand ni où ni comment - mais je désire cela infiniment de toutes mes forces, avec une passion de sauvage" (Carta de 3 de junio de 1915).

Con Madeleine, aún más que con Lou, aún más que con cualquier otra mujer, el erotismo de Guillaume es como una descarga excesiva frente a un mundo exterior que en esos momentos le es tan hostil. Y una vez reimaginado el objeto, Madeleine, nada le parece más real que esa mujer que él inventa. Con Madeleine él sólo recreará el erotismo, y lo recreará precisamente a través de sus viejas imágenes. Mientras dura el sueño, mientras Madeleine permanece distante, vive con ella una experiencia total, pero que, evidentemente, no se realizará totalmente porque sólo él aporta la esencia de la relación. El cuerpo de Madeleine será como

[1] *Le Deuxième poème secret* a Madeleine. 9 de octubre de 1915.

un objeto transparente y huecoque el poeta completa poco a poco con su imaginación. Así ella puede ser para él todo lo que él quiera. Ya veremos más adelante cómo en los poemas eróticos la somete a todas las metamorfosis animales y vegetales que le pueden excitar y hacerla más salvaje, más animal. Esta será la fascinación erótica que le conduce hacia Madeleine: la que aporta él mismo. Una fascinación, un delirio, que sólo se acaba cuando Madeleine vuelve a recuperar su forma real.

•

En las primeras cartas el poeta emprende la conquista como un amor azul, como un amor mágico. Intenta crear con ella un espacio misterioso, exaltado, donde todo es posible, donde los seres se encuentran envueltos en un halo que los transporta y que los proyecta a otro espacio donde todo es diferente, donde todo es maravilloso:

> "Vous qui êtes la plus charmante des fées, ma jolie Gemiah des contes arabes" [1]

Con su pluma fantástica traslada a Madeleine desde un microcosmos, donde ella es "une petite fée", a un macrocosmos en el que la vuelve "féerique" y contamina todo lo que se refiere a ella con la misma cualidad mágica:

> "Mais non, je ne suis plus triste maintenant que je sais que ma petite fée est encore plus *féerique que je n'avais osé penser, féerique même n'est pas juste. Les nuits sont ici* féeriques et l'Algérie l'est aussi. Moi je suis fée puisqu'une fée me donne tout ce qui est merveille et du son pouvoir. Mais pour vous, Madeleine, on empruntera un mot au vocabulaire bizarre du vieux Restif, qui parle parfois *d'une femme féique."* [2]

La hechiza con sus sueños, con un romanticismo encantado:

> "Je suis en réalité moi aussi prisonnier en Algérie" (Carta de 3 de junio de 1915)
>
> "Ma seule distraction est de tâcher de reconstituer exactement le souvenir charmant de votre visage" (Carta de 20 de mayo de 1915).
>
> "Petite fée, vous êtes toujours avec moi dans ma hutte, c'est vrai et vous y couchez même sur mon cœur en image: votre chère photo qui est ce que j'ai de plus précieux avec vos lettres"(Carta de 4 de junio de 1915)

[1] Carta de 4 de junio de 1915
[2] Carta de 10 de junio de 1915

Y para fascinar a la profesora de lengua que es Madeleine, utiliza en sus cartas toda su erudición, así como un estilo perfecto, impresionante, aunque pretende que se trata sólo de un "bavardage":

> "Peut-être mes lettres vous choquent-elles parce que vous n'y trouvez qu'un bavardage et aucun style" [1]

Pero de la fascinación pasa muy pronto a otras cuestiones que son para él mucho más importantes, por ejemplo la sexualidad. Las cartas se impregnan en seguida de sus deseos y no puede dejar de traslucir lo que realmente le interesa. Así, el 23 de junio de 1915, tras haber recibido dos fotos de Madeleine, le dice:

> "Madeleine est dans un fauteuil, un peu arrogante encore. La poitrine se bombe comme un double fruit qu'on devine...Je crois que Madeleine n'a point de corset au moins dans cette photo et l'on exulte à deviner la rondeur juvénile du jeune corps souple que les tissus dissimulent...Ici au demeurant l'air voluptueux de Madeleine dépasse toute imagination...Je vous apprendrai tout ce que vous voudrez - dussé-je l'inventer - Et vous m'apprendrez aussi des mystères plus merveilleux encore..."

Lou le enloquece aún, pero, por lo que dice, no parece desdeñar los encantos juveniles de la lejana Madeleine... Madeleine "de la fumée d'écorce de bouleau" es mucho más que eso: es, sobre todo, una necesidad imperiosa en estos momentos de guerra en los que el poeta pretende contrarrestar el miedo a la muerte que le rodea con la sexualidad, con un diálogo sexual, . Madeleine, ya lo he dicho, desde los primeros momentos le inspira la confianza suficiente para expresarle de manera descarnada toda la tragedia que intenta disfrazar con una euforia histriónica. A ella, mucho más que a Lou, va a enviar los magistrales y terribles poemas de guerra en los que cuenta sus sensaciones de terror. Y ya en este primer periodo de la correspondencia, en la carta de 2 de julio de 1915, le manda un poema de desolación y de amenaza de muerte: ***COTE 146***:

> "Plaines Désolation enfer des mouches Fusées le vert le blanc le rouge...
> Trous semblables à des cathédrales gothiques
> Rumeur des mouches violentes...
> Les blessés reviennent seuls par l'innombrable boyau aride...
> O plaine partout des trous où végètent des hommes...

[1] Carta de 20 de mayo de 1915

Cimetières de soldats croix où le képi pleure
L'ombre est de chairs putréfiées les arbres si rares sont des morts restés debout
Ouïe pleurer l'obus qui passe sur la tête" [1]

El azul, el color del amor romántico con el que pretende conquistar a Madeleine ("La superstition du bleu nous réunit exquisement et quand j'imagine votre cœur je le teinte de bleu". Carta de 4 de junio de 1915), da paso en este poema a otros colores mucho más violentos, a los colores de la guerra: al verde, como las moscas a las que ve infernales, al blanco de la muerte y de la desolación y al rojo de la sangre. Y un mensaje claro: que para exorcizar todo el horror cuenta sólo con Madeleine. Por eso intercala entre estos versos, de vez en cuando, la referencia a esa virgen lejana que le puede salvar:

"Lettres enfermées dans une boîte de cigares venue d'Oran...
Beaux rêves
Madeleine ce qui n'est pas à l'amour est autant de perdu
Vos photos sur mon cœur...
Madeleine votre nom comme une rose incertaine
Rose des vents ou du rosier..."

Y termina volviéndola a llamar "fée", pero también haciendo alusión, era evidente tras semejante poema, a la sexualidad:

"Au revoir fée...Je voudrais vous voir, avec votre air étonné sérieux et impénétrable mais *voluptueux* à l'extrême".

Si comparamos este poema con el que Apollinaire dedica a Lou el 6 de abril de 1915, es decir muy poco después de llegar al frente, vemos que aquel era un poema de muerte, pero, además, de adiós y de desesperanza:

"L'avion de l'amour a refermé les ailes...
Adieu. Le ciel a des cheveux gris"

Mientras que éste que dedica a Madeleine, aunque también es un poema de muerte, tiene elementos esenciales que lo hacen completamente distinto del otro. En primer lugar, cuenta a Madeleine, en la que confía, todo el horror que le produce la guerra, y se lo cuenta

[1] Unos dias más tarde, el 14 de julio, escribe un poema a Lou con el mismo título, aunque mucho menos siniestro y lleno de adoración hacia ella ("Dans une adoration suprême...")

de manera mucho más cruda y descarnada, refugiándose, al mismo tiempo, en el amor que espera de ella y en una promesa de sexualidad que imagina en su rostro voluptuoso.

Y lo que es indudable es que si Guillaume necesita tanto a Madeleine es porque el miedo le corroe. Un miedo, que le obsesiona tanto que lo niega para ahuyentarlo:

> "Je n'ai nullement souffert de l'angoisse du danger...Aujourd'hui même, ce matin, dans le bois si déchiqueté dont je vous ai parlé, un fusant a éclaté au-dessus de moi. J'ai été arrosé par les balles, littéralement arrosé. Aucune ne m'a touché, mais je les ai vues devant moi, tomber à deux centimètres de mon visage, elles dégringolaient à travers le feuillage. C'est la première fois que cela m'arrivait, je n'ai même pas eu une petite émotion ...Je n'y comprend rien...Sont-ce les récits des gens de ma batterie qui parlant entre eux, ont si souvent répété que je faisait le service le plus dangereux de ma batterie qui m'ont habitué par contraste à ne rien craindre? Est-ce le sort de mon prédécesseur tué d'un éclat d'obus sur la lisière du petit bois charmant qui par contraste aussi m'incite à n'avoir pas peur?" [1]

Dice constantemente que no siente miedo, sin embargo, en la misma carta, algunas frases, o algunas de sus sensaciones, son tan espeluznantes que da la impresión que sólo el miedo ha podido inspirárselas:

> "Le sol tournait violemment en changeant souvent le sens de ses torsions...C'est alors qu'étant dans le sainfoin en fleur j'ai mis le pied sur un corps mou qui sauta, me terrifiant littéralement et poussant un cri semblable à la voix des polichinelles à qui on presse sur le ventre, en même temps deux perdrix s'élevèrent avec le bruit spécial qui accompagne leur envolée"

Y sigue diciendo que tal experiencia le dejó con un sentimiento de "lourdeur et de vertige", aunque él lo atribuya al sol...

Otras veces, cuando se abandona a la sinceridad de los poemas en medio del bosque que le rodea, no podemos dejar de percibir el miedo cuando dice, por ejemplo, "Un invisible obus miaule", o aún más claramente a lo largo de todo el poema *COTE 146*, que ya hemos visto. Tanto presumir de que no tiene miedo resulta sospechoso... Es como el que silba una canción alegre cuando atraviesa un bosque en medio de la noche...

---

[1] Carta de 25 de mayo de 1915

c) El apremio, la sumisión y la obediencia

Mientras escribe estas cartas y estos poemas tan íntimos y profundos a Madeleine, la correspondencia con Lou continúa, sin embargo, en el mismo tono de siempre, enormemente sumisa y devota:

> "Tu es ma toute chérie, quoi que tu fasses et quoi qu'il arrive...mon ptit Lou, dont je voudrais surtout le bonheur de quelque façon qu'il doive lui arriver, dussé-je même en souffrir" (Carta de 31 de mayo de 1915).

Una sumisión y una devoción excesivas que le urge recibir ahora de Madeleine. Es como si quisiera compensar su sometimiento a Lou sometiendo a su vez a una nueva mujer. Porque ya hemos visto que así entiende el amor: una parte debe rendirse incondicionalmente a la otra. Por eso apremia a Madeleine para pasar a otra etapa *en la que pueda considerarla suya*, en la que ella se le someta sin condiciones. Simplemente, como él se ha sometido a Lou. Así va introduciendo poco a poco en la correspondencia lo que realmente espera de ella: ***la sumisión y la obediencia***, condiciones indispensables para lanzarse a una sexualidad violenta. Ya en su tercera carta, de 20 de mayo, se muestra impaciente porque Madeleine no parece rendirse inmediatamente:

> "Je sens tant de retenue après la naïveté charmante de celle du début que me voici aussi tout gêné, tout timide pour parler à cœur ouvert...vous direz que le cœur n'a rien à voir avec la guerre, les huttes, les obus et les canonnades...c'est vrai après tout"

Y la exigencia de sumisión hace su irrupción en las cartas desde los primeros momentos como si fuera algo natural:

> "Petite fée soumise, je n'ai pas à vous pardonner, mais je voudrais bien câliner la grande petite fille que vous êtes, obéissante et pas frivole...Muette? Je vous le défens, et timide? Non pas timide, mais au contraire confiante, gosse, libre et soumise...comme peut l'être une reine quand elle se soumet" (Carta de 4 de junio de 1915).

En otras ocasiones mezcla todo, las hadas, el romanticismo, y la obediencia, a la que siempre vuelve:

> "Interrogez les fées vos sœurs sur votre état d'âme et sachez combien vous devez m'obéir, car que pourrais-je bien faire d'une fée qui ne m'obéirait point. Elle ne me serait d'aucun secours. Puisque je ne pourrais point compter sur elle" (Carta de 22 de junio de 1915).

Desde las primeras cartas apremia, pues, a Madeleine, - como dice R. Jean [1] con "brutalité, franchise dans l'attaque, goût de sièges rapides" -, que prácticamente no le conoce, para que acepte el romance que casi le impone:

> "C'est vrai, vivent Madeleine, les anciennes couleuvres, le soleil mon ami, nos canons, la fumée bleue de ma cigarette et le petit cœur bleu qui se refuse à battre à l'unisson du mien!" (Carta de 20 de junio de 1915).
>
> "Je suis très inquiet sur vos hésitations et si vous saviez combien cette incertitude m'est pénible vous diriez la vérité pour qu'on la sût une fois pour toutes... " (Carta de 22 de junio de 1915)

Exige de Madeleine una declaración de amor, pero él mismo no la hace nunca, si acaso de vez en cuando dice una frase romántica, una alusión a su deseo violento... pero Madeleine tiene que aceptar una relación de sometimiento, una relación que justifique al poeta para lanzarse abiertamente al tipo de sexualidad que le interesa:

> "Si vous aimez le printemps éternel de ma poésie, celui du bouleau et de mon étoile logique, Madeleine, si vous aimez le printemps du cœur, aimez le cœur lui-même... Soyons francs et libres comme pouvaient l'être Adam et Ève dans le paradis terrestre" (Carta de 4 de junio de 1915).

Naturalmente, Madeleine quiere de él una declaración previa y formal de su amor, que el poeta esquiva, pues quiere que sea ella la que se rinda:

> "Ma petite fée, voilà que vous m'écrivez pour ne rien dire et pour que je dise ce que je pense le premier, songez que ce n'est pas le moment d'être coquette...si ne ressentez rien ça n'a qu'une petite importance, un cœur d'homme peut supporter bien de coups. - Mais si sentez la moindre hésitation dites-le et on renoncera à tout - car se forcer en ces matières c'est tromper la nature et partant être extrêmement déraisonnable, ce que je ne veux à aucun prix..." (Carta de 22 de junio de 1915).

[1] O.c. Pág. 119

Pero a estas alturas sabe perfectamente que ya ha creado suficientes ilusiones en Madeleine para que pueda abandonar esta correspondencia con un poeta famoso que además vive en París... sabe que contra sus prejuicios de provinciana con conveniencias sólo es cuestión de insistir un poco:

> "Alors Poppée, dites tout!!!" [1]
>
> "Mais quand Madeleine dira tout dans une lettre que j'espère de toutes mes forces" [2]

O incluso de forzarla, aunque resulte insolente:

> "Allons Madeleine, mettez-vous nue, l'âme, le corps et le cœur. Et après serez si contente d'être véridique. Car il ne s'agit point de me faire plaisir, il faut dire la vérité...mais vite écrivez et long, sans songer à bien écrire, je me fiche du reste; prenez n'importe quoi, votre pied, votre main, parlez-m'en, mais profondément comme quelqu'un qui se flatte de plaire toujours et ne craint pas d'obéir sans cesse, puisque je veux qu'il le soit ainsi... et je me demande même de quels préjugés il peut bien s'agir puisqu'il n'y a que nous deux en l'occurrence!.." (Carta de 1 de julio de 1915)

Y en vez de terminar esta carta diciendo que la quiere o simplemente algo cariñoso o romántico dirigido a ella, termina diciéndole que necesita sus cartas y apremiándola una vez más, aunque sea de manera sutil, para que se entregue:

> "Écrivez-moi Madeleine, longuement, longuement, vos lettres me font ici un bien inouï. Surtout ne faites pas la coquette. En ce moment et de loin comme ça, c'est de la dépravation et pas autre chose"

Recapitulando un poco sobre esta primera etapa de la correspondencia, lo más interesante, sin duda alguna, es la ***estrategia*** que Apollinaire utiliza para conquistar - o más bien someter - a Madeleine. Organiza en torno a ella un juego de ratón y gato en el que a Madeleine no le queda más solución que sucumbir. Y, como era de suponer, para poder dominarla, Guillaume adopta algunos de los métodos de la que fue su opresora, de su madre, que sabía jugar con sus sentimientos para manejarlo a su voluntad. De entrada, no hay más que ver el tono de las cartas, que recuerda al que su madre usaba en la correspondencia que le envió...y luego la exigencia de amor, la creación de una fantasía de falsos sentimientos para manipular a Madeleine. En efecto,

[1] Carta de 22 de junio de 1915
[2] Carta de 23 de junio de 1915

como ya hemos visto, en un primer momento, sobre todo, crea un universo mágico de romanticismo y de ilusiones, de cielo azul y estrellado, para convencerla de que es un hada maravillosa a los ojos de un poeta fascinado:

> "C'est vous avec votre beauté qui me donne une si brusque et si tendre et si douloureuse nostalgie quand j'y pense" (Carta de 28 de mayo de 1915)
>
> "Merci de cette pensée enveloppante et grande et belle que vous envoyez...vers le Front...et je m'y pelotonne...en votre front si vous voulez bien me le permettre...mon écorce de bouleau est jolie, c'est entendu. Mais elle l'est moins que vous...Brûlez-la et vous sentirez un parfum pénétrant et dans les volutes de nuage bleuâtre qui en sortira vous tâcherez de lire...je ne veux pas dire quoi, mais ma pensée même...Si vous voulez bien savoir lire l'alphabet singulier des fumées" (Carta de 3 de junio de 1915)
>
> "Certes vous êtes plus que ma fée puisque vous êtes *volontairement* ma joie, ma douceur et tout ce qu'il faut que je devine" (Carta de 10 de junio de 1915).

Y una vez que se da cuenta de que Madeleine ya está en sus redes, deja de lado las frases románticas y pasa brutalmente, como hemos visto, a exigirle una declaración de amor, es decir, el permiso oficial para que acepte la obediencia y la sumisión total que le pide en la mayoría de sus cartas. Para Madeleine, ya lo hemos visto, no será fácil. Ella hubiera preferido que le hiciera la corte de manera más tradicional: el hombre debe confesar su amor y sólo más tarde, cuando la mujer se siente realmente amada, podrá aceptar una relación. Pero Guillaume no le da tregua y quiere que se someta a su poder y a su voluntad, quiere que renuncie a su propio interés en beneficio del suyo, por eso le reclama una rendición sin condiciones. Madeleine se siente forzada y se confiesa "timide y muette". Pero ya lo hemos visto, Apollinaire la someterá entonces a una presión aún más fuerte: o todo o nada ("si vous sentez la moindre hésitasion dites-le et on renoncera à tout")...porque sabe que ella nunca renunciará a la correspondencia brillante y sorprendente que viene de un poeta genial. Por eso se someterá. Y a partir de ese momento Madeleine será para el poeta como la rata de Pedro Luis de Gálvez [1], a la que después de que su dueño le arrancó los ojos no le quedó otra solución más que obedecerle ciegamente en todo; y además le fue devota y sumisa e incluso le amó sinceramente... lo mismo que Guillaume niño a su madre.

[1] *La Vie Anecdotique*

II) Cartas desde el 10 de julio al 24 de noviembre de 1915

a) La dominación, la violencia y el sacrificio: La esclava.

El 10 de julio de 1915, Apollinaire responde a la carta en la que Madeleine le declara su amor:

> "Je vous aime aussi Madeleine et je vous ai aimé dès que je vous ai vue"

y a partir de ese momento la considera suya y comienza a adoptar una actitud de total despotismo hacia ella. Las cartas de este periodo hablan continuamente de dominación, como una obsesión, como una cantilena monótona y repetitiva con la que Apollinaire busca el sometimiento y el dolor de Madeleine. Es la dominación que pretendía, expresada de manera mucho más rica y más brillante, en los primeros momentos de la relación con Lou, una dominación con la que exige a la mujer deseada que se entregue sin reservas a su violencia y a su agresividad. Sueña entonces con poseer totalmente a Madeleine, con que se pliegue a sus órdenes y con que sufra por él si es necesario. Madeleine deberá liberarse en su interés de sus prejuicios y de su pudor; y para vencer toda su resistencia la empieza a llamar ***esclava***... es decir, la va a tratar como él fue tratado y, sobre todo, como le hubiera gustado tratar a su madre y a Lou si hubiera podido:

> "Ma chère esclave j'exige que vous fassiez votre possible pour....diriger nos cœurs vers la passion la plus forte qu'il soit possible d'imaginer..." [1]

"La petite fée", como llamaba a Madeleine en las primeras cartas, desaparece poco a poco para transformarse en "mon esclave", una expresión que el poeta va a usar constantemente en casi todas las cartas de este periodo. Así, en cuanto Madeleine le confiesa su amor el poeta piensa que puede erigirse en "Maître":

> "Je veux que la sujétion où vous devez être soit tout amour et toute souffrance pour que je puisse consoler la petite indomptée que je veux maîtriser. Car si je n'étais point votre maître avec toutes les prérogatives souveraines que peut conférer ce mot, je ne vous aimerais pas tant....s'il s'agit ici de domination, ce n'est point une simple

[1] Carta de 10 de julio de 1915

> galanterie, mais une réalité profonde et passionnée qui doit toucher l'imagination, l'âme, le corps jusqu'au bout et jusqu'où peut le vouloir ma volonté."(Carta de 14 de julio de 1915)
>
> "J'adore ta beauté tant que ne peux l'imaginer qu'en te soumettant de plus en plus à ma volonté.
> Ton maître" (Carta de 7 de septembre de 1915)
>
> "Mais révèle-moi bien ta nature. Tu sais bien que je suis ton maître" (Carta de 14 de septiembre de 1915).

Debe desaparecer toda resistencia a sus deseos, toda resistencia física y, sobre todo, psíquica o anímica. Quiere que Madeleine, la pura e inocente Madeleine, viva para él, y, sobre todo, a medida que avanza la correspondencia, quiere que se pervierta y que se erotice para él:

> "Je veux que toujours toutes vos sensations s'éveillent tumultueuses sous mon regard dominateur. Sans quoi seriez vous femme et moi homme? Puisque l'égalité de l'esprit nous met sans doute sur un même rang" (Carta de 14 de julio de 1915)
>
> "Je veux quand nous aurons unis nos esprits par le lien de la chair que tu ne puisses songer à moi sans que des spasmes te secouent"(Carta de 13 de septiembre de 1915)
>
> "Je comprends très bien l'exquise pudeur qui t'anime, non seulement je la comprends mais je la respecte, je l'aime et la respecterai toujours. Et tu verras comment faisant ma volonté! Tu feras cependant tous les premiers pas dans l'adorable chemin du bonheur conjugal. C'est toi qui feras toujours les avances, **je ne ferai qu'ordonner** car commander c'est mettre de l'ordre et t**u m'obéiras**. (Carta de 15 de septiembre de 1915) (Subrayado por mí)

Contradicciones, órdenes, y en la base de todo el establecimiento con Madeleine de una relación negativa, en la medida en que niega su voluntad. Guillaume quiere hacer de ella lo que él mismo fue, un objeto, pero aún más: un objeto erótico que deberá limitarse a obedecer sus instrucciones. Madeleine deberá reconstituirse, deberá "rehacerse" en virtud de la voluntad de su "Maître" que la utiliza, deberá ser como la mente de su dueño la imagina y la piensa, transformarse en su instrumento, en su concepto, es decir, deberá abandonar su propia realidad para entrar en la irrealidad sexual que el poeta pretende que comparta con él. Pero esta alienación total que el poeta espera de Madeleine no podrá nunca hacerse realidad. Es cierto que la hará sufrir, es indudable que la somete y que la sacrifica, pero, al mismo tiempo, quiere que sea también su confidente, su refugio, su consuelo cuando la necesite, y para eso tiene que tener vida propia. Por eso, aunque pretende que sea su esclava, Madeleine no dejará nunca de

ser ella misma, hasta el final, hasta cuando la abandona completamente...porque después, tras la muerte del poeta, le quedará al menos el derecho de publicar sus cartas cuando ella y sólo ella lo decida, mutilando, además, muchos de los párrafos de sus cartas y eliminando lo que le parece de sus poemas. Guillaume jugará con sus sentimientos, la manipulará como si fuera su instrumento ciego, pero no puede anularla completamente, porque incluso para utilizarla la necesita independiente. Y llegará un momento en que piensa en el derramamiento de su sangre por su común amor...lo mismo que proponía a Lou en los momentos de mayor amor y sometimiento. Luego, una vez más, su sadismo, su dominación, bascularán a veces, sin poderlo evitar, hacia el masoquismo, dos actitudes que, desde su infancia, serán para siempre inseparables. Madeleine, la esclava, la víctima, deberá representar, sin embargo, diferentes papeles, o más bien Apollinaire deberá organizar una situación en la que Madeleine se someta a su dominación absoluta y que cuando él quiera se transforme en pantera, en reina cruel o en mujer fatal, como le pedirá en muchas ocasiones. En todo caso, Madeleine, una mujer lejana que Guillaume no conoce, debe convertirse, para excitar a su dueño, en algo que cambia en función de cómo él la imagina en cada momento. Además de un objeto pasivo, Madeleine deberá ser ***un objeto versátil***, a merced de lo que su dominador quiera hacer de ella: víctima, sin duda, pero otras veces reina y cruel...aunque Guillaume vivirá todas las situaciones en la ficción y en la irrealidad.

En el fondo, las imágenes de Lou y de Madeleine son inseparables: sólo dos aspectos de la misma realidad: el sometimiento, que unas veces el poeta imagina activo y otras pasivo, y así moverá sus hilos, para que las marionetas no cesen de jugar al son de su inspiración.

Pero la situación de las dos mujeres es profundamente distinta. Con Lou, cuando Guillaume pretende dominarla, lo hace de manera histriónica y desmesurada, pero no engaña a nadie y mucho menos a Lou que toma las locuras de su amante como un recurso excesivo para excitarse y excitarla. *Pero está claro que toda esa parafernalia es fruto de un amor desesperado* y a partir de ahí el intento de alcanzar una tensión sadomasoquista con la que conseguir mayor satisfacción sexual.

Por eso, Lou, que tiene mucha experiencia en cuestiones amorosas, percibe el alcance de la dominación y de las amenazas del poeta y asiste a la escena con una actitud de superioridad, entre curiosa y divertida, enseñando a Mémée sus cartas y excitándose con ellas también.

Pero ese no es el caso de Madeleine. Con ella la dominación no suena a juego, sino que traduce un deseo frío y calculado de reducirla a un objeto y de hacerla sufrir. Es el sadismo maniático de Guillaume, la expresión evidente del demonio maligno que le habita cuando se excita o se quiere excitar. Con Madeleine se trata de un plan, de una estrategia organizada para hacer de ella ***el chivo expiatorio*** que tome su relevo y con el que siempre soñó:

> "Ce que j'aime le mieux c'est de vous avoir rencontré vous que je cherchais, la plus tendre obéissance attentive, ce qui m'a toujours manqué" (Carta de 30 de julio de 1915)

la misma razón por la que inventó para Pedro Luis de Gálvez una rata ciega que le servía y que además le amaba.

En la interesante carta que dirige a Madeleine el dos de septiembre de 1915, Apollinaire dice algo esencial refiriéndose a su madre:

> "Je ne peux être moi que loin d'elle"

pero no es verdad, nunca se librará de ella, porque su madre es su mediadora y la llevará consigo donde quiera que vaya. Y en todo caso para excitarse necesitará recrear lo que fueron los conflictos y la violencia con ella, es decir que proyectará sobre cualquier mujer a la que desee la relación mal y nunca terminada con su madre. Unas veces representará él mismo el papel de ella, como ocurre claramente con Madeleine, y otras se lo hará representar a cualquier otro personaje real o imaginario, aunque siempre, incluso en sus relaciones masoquistas, volverá a repetir sus viejas palabras, como un indispensable rumor de fondo. Pero él mismo reconoce que sus palabras, que sus pensamientos, incluso, vienen en gran parte de su madre. Por eso dice también en la misma carta:

> "Nous nous ressemblons beaucoup...et plusieurs choses écrites par moi viennent d'elle, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle pense même."

La dominación de Madeleine, las frases terribles que el poeta le escribe, sólo pueden tener como origen las palabras de su madre y el resentimiento que sigue vivo en él. Son palabras que existían mucho antes de que Madeleine naciera; están escritas de antemano y por eso la vida de Guillaume es tan previsible que parece ya vivida, incluso antes de conocer a Madeleine. Por eso la relación con ella le parece una relación normal, sobre todo en lo que se refiere al dolor que le causa, y con el que Guillaume intenta repetir sus antiguos sufrimientos. Desde desde el principio quiere dejar muy claro que tiene que someterse a él y que tiene que sufrir, si es necesario, por él:

> "Je suis vous le savez autoritaire et je veux que tout venant de moi vous soit volupté. Je vous veux a moi complètement car je suis votre maître ma chérie et votre maître de toute façon. Je veux donc que vous m'obéissiez en tout, que pour moi vous oubliez tout qu'à ma volonté il n'y ait ni bonne éducation ni rien qui tienne et que vous soyez toujours ma petite esclave docile. En retour je vous donnerai toutes les joies dont je suis capable. Et il faut que vous les preniez de moi dussent-elles vous être douloureuses. Je veux votre bonheur complet et il faut - savante comme vous l'êtes - que vous soyez par contraste la plus soumise des esclaves" (Carta de 18 de julio de 1915).

Las palabras son las mismas que repite eternamente, las mismas que decía a Lou... *la diferencia esencial está en el eco que encuentran esas palabras.* Porque si para Lou el personaje sólo era un "maître" de cartón con el que se divertía, Madeleine, en cambio, siente miedo de él y sufre con el tono tan dominante y violento que va tomando la relación. Pero de eso es precisamente de lo que se trata: de imitar, de reproducir lo que fue la relación primitiva con su madre y de que surja el miedo, mucho miedo, el mismo que él sufrió y que tantas veces hizo sufrir a sus personajes literarios, llevándolo hasta el paroxismo. Por eso, aunque parece que le preocupa, se recrea en el miedo que siente Madeleine y hace alusión continuamente a él en sus cartas. Así dice en esta misma de 18 de julio:

> "Surtout ce que je ne peux pas comprendre c'est que vous puissiez avoir peur de moi. Peur? C'est insensé...Pas de peur quand au contraire, ce que je vous demande c'est qu'il n'y ait aucune contrainte entre nous"

Pero es evidente que una vez que se instala entre ellos ese tipo de relación no va a abandonar su presa, sino que cada vez se mostrará más dominador y más posesivo. Así sigue diciendo en esta misma carta:

> "Entre nous il ne pourra jamais y avoir de querelles qu'elles puissent être parce que vous serez toujours à moi, pensant naturellement comme moi et votre personnalité auprès de moi se développera d'autant plus puissante que vous serez plus à moi sans restriction"

Son las mismas expresiones que vemos en las cartas a Lou, sólo que esta vez están expresadas de manera más dura y además Guillaume siente que el sometimiento es real. Ahora, más que nunca, ve a Lou superior y noble, por eso la describe a Madeleine en toda la expresión de su nobleza, para que conozca el nivel de sus amantes y para que acepte su inferioridad:

> "C'est une charmante et malheureuse jeune femme...son caractère est exquis autant que sa naissance est élevée...j'ai pour ma petite amie royale un attachement dont vous ne devez être jalouse car les femmes dans les veines desquelles court le sang de Saint Louis il y a une noblesse qui leur permet l'amitié après la rupture" (Carta de 30 de julio de 1915)

Además, quiere hacer sentir a Madeleine lo que fue su propia humillación cuando meses atrás Lou le había hecho una exhibición de sus amantes. Entonces Guillaume respondió a su carta diciéndole: "Je suis revenu tout triste des éloges que tu m'as faits de tes amours d'avant" (Carta de 3 de enero de 1915). Y ahora se siente superior con Madeleine repitiendo la actitud de Lou...

Y en la misma carta no sólo le habla de la superioridad de Lou, sino también de la de Marie Laurencin, con el pretexto de que quiere ser sincero con ella y confesarle la historia de sus antiguos amores que inmortalizó en *Alcools*. Pero más que de una confesión se trata de una exhibición y de una deformación de la realidad, con el fin de ensalzar a sus amantes y de ensalzarse a sí mismo, lo que sólo pudo causar dolor a Madeleine:

> "En 1907, j'ai eu pour une jeune fille qui était peintre un goût esthétique qui confinait à l'admiration et participe encore à ce sentiment. Elle m'aimait ou le croyait et je crus ou plutôt m'efforçait de l'aimer, car je ne l'aimais pas alors...Nous n'étions connus en ce temps-là ni l'un ni l'autre et je commençais mes méditations et écrits esthétiques qui devaient avoir une influence en Europe et même ailleurs"

Después, en la misma carta, cuenta a su manera su historia de amor y la relación que aún mantiene con Marie Laurencin:

> "Je puis dire que je fis mon possible pour faire partager mon admiration (pour elle) à l'univers. Elle voulait que nous nous mariions, ce que je ne voulus jamais, cela dura jusqu'en 1913 où elle ne m'aima plus. C'était fini, mais tant de temps passé ensemble, tant de souvenirs communes, tout cela s'en allant j'en eus une angoisse que je pris pr de l'amour et je souffris...Notez que mon amie de tant longtemps et célèbre aujourd'hui entre toutes les femmes peintres et dans le monde entier, s'est marié il y a un an et demi à peu près avec un hobereau allemand, elle parisienne, qui imposa en partie la mode de ces derniers ans et qui, laide mais charmante, était arrivée à imposer son type de femme à tout Paris et de là au monde entier...elle m'écrit avec l'assentiment de son mari et je me demande qu'elles doivent être ses pensées à lui quand il lit les lettres qu'elle m'écrit où malgré elle les souvenirs se pressent en foule sous chaque mot"

Un párrafo sin desperdicio. Sin embargo, las relaciones entre Guillaume y Marie Laurencin no fueron exactamente así. Como ya hemos visto en el primer capítulo, Max Jacob nos cuenta su versión:

> "Quand il lui proposa le mariage fut reçu par ces mots: tu as trop mauvais caractère! C'était beaucoup dire en peu de mots" (Courrier Max Jacob. Vol. I, págs. 149-150).

pero al parecer a Guillaume le falla la memoria...De todas formas, de lo único que se trata es de impresionar y de rebajar a Madeleine. Así dice de una de sus antiguas amantes que tiene sangre real y confiesa que conserva hacia ella un "attachement" del que Madeleine no debe sentirse celosa...la otra es parisina, pintora célebre, y además sigue manteniendo con ella una correspondencia muy sugestiva...y ella Madeleine ¿qué puede ser en la vida de un poeta conocido en el mundo entero? Pues evidentemente sólo un objeto, y un objeto inferior. Además es muy importante para Guillaume dar celos a Madeleine, porque, como ya he dicho, los celos son para él un arma de doble filo: por una parte le duelen como una terrible laceración, pero por otra le excitan, igual que los conflictos y la violencia. Y como todas sus fantasías eróticas funcionan en los dos sentidos: así, tanto le excita saber que Lou tiene un amante como dar celos a Madeleine y hacerla sufrir.

En la carta de 9 de agosto de 1915, Guillaume responde a los estragos que ha causado en el corazón de Madeleine la exaltación de estas dos mujeres. Madeleine sufre y sufre atrozmente,

un sufrimiento, que aunque parece que duele al poeta, no deja de producirle un gozo morboso. En la carta habla del dolor de Madeleine y del amor sublime que debe existir entre los dos, pero de nuevo está llena de soberbia, de narcisismo y de dominación:

> "Vos souffrances m'ont bouleversé à un point que je ne saurais dire. **Je renonce à tout.** Ne souffrais pas car vous êtes aimé au-delà de ce que l'on a aimé...Cependant dans votre lettre que de révoltes! N'oubliez pas que vous ne parlez pas à un poète ordinaire, vous parlez aussi à un soldat. Et il ne FAUT PAS douter de moi...Mais pour cette souffrance et cette joie je vous aime d'amour infini tandis que je vous en veux de ne pas me craindre.
> Je vous ai écrit tout cela parce que c'était vrai, que vous devez savoir toute la vérité, que pour vous mériter je renonce à tout ce qui n'est pas Madeleine, et aussi parce que je veux que vous m'aimiez, que vous me craigniez tout nu, tout désarmé, tout prêt au grand amour qui nous étreint. Si vous ne me comprenez pas, tout vrai et tout IMMUABLE, INCORRUPTIBLE, FIDÈLE que je serai d'une façon absolue c'est que mon âme même vous échappe et que vous n'en êtes pas digne...**que votre lettre est méchante malgré tout.** Dites vrai et d'une façon absolue car moi je m'exprime absolument, sans détour et profondément. Songez-y et que notre bonheur loyal et libre soit ce que vous déciderez ma chère esclave..." [1]

Así que la que escribe "une lettre méchante" es Madeleine...como vemos, se trata de nuevo de una carta llena de contradicciones y de frases sin mucho sentido, en la que la vuelve a llamar esclava. Pero lo más sorprendente es cuando dice "Je renonce à tout". Pero ¿a qué renuncia? Desde luego no a seguir haciéndola sufrir, porque aún no ha terminado, ni mucho menos, la violencia. Ni tampoco a otras mujeres, por mucho que diga que es "immuable, incorruptible et fidèle", ya que al día siguiente, al mismo tiempo que escribe a la madre de Madeleine para pedirle su mano y para decirle que se casarán en cuanto sea posible, escribe a Lou de la siguiente manera:

> "Chérie, je t'embrasse de la façon la plus folle. Écris-moi je n'ai plus de tes lettres"

Y dos días más tarde:

> "Mon petit Lou chéri...ma chérie je t'aime toujours aussi passionnément...je t'embrasse mille et mille fois bien tendrement"

[1] Subrayado por mí.

Aunque vuelva a decir a Madeleine: "Pour la fidélité rien n'est plus fidèle à ses engagements qu'un poète".

Pero aunque aún desee a Lou y la desee con pasión, Guillaume necesita en estos momentos a Madeleine, necesita que exista, que viva al unísono con él, que se excite con sus imágenes voluptuosas y sobre todo que se le someta y que sufra, porque sólo así puede conseguir una profunda satisfacción sexual. Madeleine no debe tener existencia propia, tiene que comportarse en todo momento como le dicta su dueño para que él pueda organizar en torno a ella sus fantasías libertinas. Se trata de una relación extraña en la que Apollinaire pretende que Madeleine se vuelva casi una muerta viva; y para forzarla a representar el papel que espera de ella le dice las cosas más agresivas e insolentes:

> "Vous avez de votre esclavage une idée qui doit être la mienne mais non la votre, sans quoi vous n'êtes qu'une petite esclave marrone" (Carta de 5 de agosto de 1915) [1]

Aunque después, en la misma carta, pasa sin transición a hablar de la espiritualidad de su relación:

> "Le goût physique n'est chez nous qu'un effleurement, tandis qu'au spirituel et au moral nous nous sommes pénétré à un point inouï"

lo que no impide que se vuelva a contradecir en la famosa carta de 2 de septiembre de 1915, en la que dice:

> "Ne m'aimez pas trop avec l'esprit, préparez aussi vos sens à m'aimer le plus possible. C'est capital dans l'amour et c'est par là que vous devez être esclave même si je voulais vous faire souffrir".

Madeleine es un objeto al que el poeta entiende sin autonomía, por lo que debe estar dispuesta a cambiar de actitud, aunque sea como lectora de las cartas, según cambie el humor y la fantasía de Guillaume. Madeleine debe existir únicamente en función de él...y así lo hace, a todo se pliega, incluso a su deseo de que sufra terriblemente. Pero la quiera o no, la vea como una víctima o como un ser independiente, Guillaume necesita desesperadamente a Madeleine,

[1] Una "esclave marrone" es una esclava que huye para vivir en libertad.

porque en estos momentos es la única mujer con la que puede contar, y además tiene una total dependencia de ella: se deprime si no recibe un solo día sus cartas:

> "Mon amour si tu savais combien me manque ta lettre quotidienne...je suis maintenant sans tes lettres comme privé de la vie" (Carta de 30 de septiembre de 1915)
>
> "Je suis tout désemparé quand je n'ai pas de tes lettres mon amour" (Carta de 3 de octubre de 1915)

se angustia con sus travesías en barco:

> "J'ai une peur infinie de ces maudits sous-marins boches pour toi mon amour...Mon amour, mon doux trésor, je ne vis plus à savoir que tu vas t'embarquer dans trois jours et être exposée en mer...C'est demain matin que tu t'embarques mon amour et je ne vivrai pas d'inquiétude tant que je n'aurai eu de tes nouvelles" (Cartas de 15, 17 y 19 de septiembre de 1915)

porque tiene un miedo atroz a la soledad y al abandono, sobre todo en tiempo de guerra. Por eso, para poseerla, para que no se le pueda escapar y confirmarla como su propiedad, en seguida, el 10 de agosto de 1915, pide su mano a su madre. Así Madeleine será suya y no correrá el riesgo de perderla con otro hombre. Pero, como ya he dicho, para Guillaume todas estas cuestiones funcionan en un solo sentido: él irrumpirá sin permiso en el mundo de la madre de Madeleine, pero Madeleine no podrá esperar ninguna reciprocidad. Y cuando le pregunta tímidamente si ha comunicado a su madre su compromiso, la reacción de Guillaume, ya lo hemos visto, será furiosa y terrible. La famosa carta de dos septiembre tiene un tono muy agresivo. De entrada le dice: "Je me fiche pas mal de vos goûts culinaires", y aunque después pretende endulzarle su acritud hablando de que sólo le interesa ella y de que la religión es muy importante para él, vuelve en seguida a la carga, esta vez a propósito de la decoración de su futuro hogar:

> "Vous aimer le décor, Madeleine, moi aussi, mais sans doute n'avez-vous pas encore les idées que j'ai déjà là-dessus...j'ai pensé qu'un des plus jolis décors dans une chambre serait de bien faire tendre, comme papier de tenture, des journaux de toutes sortes..."

Ya podemos imaginar la impresión que tuvieron que causar estas ideas revolucionarias en la provinciana Madeleine...pero su admirado novio disfrutaba provocándola, sobre todo cuando

estaba furioso porque ella quería que comunicase su relación a su adorada y temida "maman". Pero antes de expresar la verdadera razón de su enfado tiene que rebajarla todavía más:

> "Je veux que vous soyez entièrement à moi sans songer à garder votre personnalité"

Pero de pronto, en medio de la carta, aparece la razón de tanta agresividad:

> "J'écris à ma mère ma chérie et voyez comme vous êtes malicieuse, vous m'en parlez pour savoir si je lui ai dit de nous. Non; mais ça n'a pas d'importance et je vous dirai pourquoi lors de la perme"

¿"Malicieuse" porque quiere una reciprocidad en su relación? Si Guillaume ha escrito a la madre de Madeleine diciéndole que van a casarse y comunicándole su "grand désir d'être votre fils", y si a partir de entonces la llama "ma fiancée", ¿qué tiene de malo que Madeleine quiera saber si su madre está al corriente de su relación? Pero el problema es mucho más profundo de lo que Madeleine puede imaginar. Sin saberlo ha puesto el dedo en la llaga más dolorosa del poeta: su madre. A partir de ese momento se precipitan las ideas en la cabeza de Guillaume, y la continuación de la carta consiste en una serie de confesiones y de declaraciones de amor hacia su madre, que ya hemos visto en el primer capítulo, y que hacen que esta carta sea un testimonio único para conocer la relación de Guillaume con la terrible Mme. de Kostrowitzky. Pero respecto a Madeleine coloca a su madre en una posición de superioridad [1], por eso le dice: "j'adore Maman comme elle m'adore", pero "enfin, c'est trop long à expliquer". Y tiene razón, tan largo que pasará toda su vida tratando de comprenderla. De todas formas, preguntar algo sobre su madre era lo más indicado para provocar su irritación:

> "Mais quand vous voulez savoir quelque chose demandez, n'insinuez pas, vous me forcez à expliquer brièvement d'une façon presque irrévérencieuse pour maman un fait qu'il est difficile de faire comprendre à quelqu'un qui n'est pas slave..."

"Demandez, n'insinuez pas", como si preguntándole abiertamente no le hubiera enfadado todavía más...No quiere que Madeleine entre para nada en su vida y menos aún que pretenda comunicar de alguna manera con su madre que merece un excesivo respeto, que tiene todo el

[1] La persona causante de todos los infortunios del poeta y de toda la violencia es su madre, pero gracias a la transferencia a Madeleine de la violencia, en tanto que víctima, la madre ya no le es odiosa sino que con relación a ella se hace enormemente respetable.

poder, toda la autoridad, y que a sus ojos es como si fuera Dios, o como si fuera un monarca de derecho divino...por eso piensa que le fuerza a hablar de ella de manera *irreverente*. Sin embargo, le hace confesiones respecto a su madre que no hemos visto en ninguna de las cartas a Lou; Madeleine es la víctima, la mujer a la que Guillaume somete y hace sufrir sin piedad, pero, al mismo tiempo, es algo que Lou nunca fue: su confidente. Ya hemos visto en varias ocasiones de qué manera le habla claramente en esta carta de lo que fueron sus relaciones con su madre:

> "elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion, ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier..."

Pero, aunque sea su confidente, la correspondencia con Madeleine durante este periodo es esencialmente una correspondencia de dominación absoluta y absurda, que pretende reproducir el modelo de otra relación absurda también:

> "Mon Madelon chérie, qui est à moi et dont je peux faire ce que je veux" (Carta de 30 de agosto de 1915)

Pero vistas así las cosas cabría preguntarse **¿qué es lo que retiene a Madeleine bajo la tiranía de Guillaume?**, ¿qué es lo que hace que sufra en silencio las agresiones de su novio, que no se rebele contra él y lo ponga en su sitio?. La respuesta no es simple. Pero lo que es evidente es que Guillaume vuelve a reproducir con Madeleine las viejas fantasías que vimos en *Les Onze Mille Verges*, cuando Mony u otros personajes agredían, violaban o sodomizaban a un ser débil que sufría en silencio y que, además, besaba su mano...

¿Por qué Madeleine aceptó representar este papel? ¿acaso porque sufrió una dominación semejante con sus padres y la situación le era familiar? Es difícil conocer la respuesta adecuada porque no tenemos suficientes elementos de juicio, pero lo que está claro es que las mujeres y los hombres no se atraen por casualidad y Guillaume, aunque la hubiera visto durante poco tiempo en un tren, se dio cuenta en seguida de que era ella la que buscaba y no otra. Pero había también otras muchas cosas que hicieron que Madeleine soportara la dominación del poeta en silencio. Ante todo su fascinante verbo, con el que Guillaume creó un espejismo de amor inmenso y de un futuro literario prestigioso y feliz para los dos. La belleza de su palabra

embriagaba a Madeleine, y aunque a veces se aliara con la depravación, el poeta la disfrazaba, la transformaba hasta que confundía a su novia y la ilusionaba, aunque al mismo tiempo la hiciera sufrir. Porque Madeleine sufría mucho con la violencia y los malos tratos de Guillaume ("Je ne veux pas que vous souffriez car l'amour le plus vrai est en nous"), pero no podía escapar al fantasma de amor y de fusión que el poeta creaba en sus cartas. Madeleine entró con Guillaume en un torbellino en el que no era feliz, pero las promesas de su poeta le impedían abandonarlo e incluso protestar. Por eso sigue, hasta que él lo decida, dependiente de él, dependiente de su palabra, ya que Guillaume sabía cómo emocionar y seducir a Madeleine:

> "Je voudrais maintenant vous prendre dans mes bras, vous bercer longtemps, vous câliner, vous dire les mots qui répondent à votre sentiment, à votre grâce, à votre lassitude, baiser vos cheveux et vous garder longtemps dans mes bras forts, sur ma poitrine bombée et mes câlineries dureraient indéfiniment et peu à peu vous me le rendriez aussi et de vous même, gentiment et tendrement et ce serait la douceur du monde qui renaîtrait dans cet exquis échange d'âmes qui s'adorent" (Carta de 18 de julio de 1915)

Sin embargo, cuando desciende a la profundidad de los poemas y ya no habla con Madeleine sino consigo mismo, lo que aparece, sobre todo, es la guerra, la caída, el dolor y la muerte...y después la dominación y la sexualidad, una sexualidad descarnada y excesiva en la que no hay ni un atisbo de ternura. Pero Madeleine debió sentirse satisfecha con algunos poemas que Guillaume le dedicó, que hablaban de amor y de su irrealidad. Sin embargo, los poemas demasiado sexuales, ya lo veremos, chocaron a su pudor. Lo que es cierto es que las palabras melosas, las fantasías románticas y emotivas y las declaraciones de amor sublime aparecen mucho más en las cartas que en los poemas, es decir, en un nivel más superficial y consciente, aunque da la impresión de que emocionaron a Madeleine, que quería creerle, y que compensaron toda la violencia y el sufrimiento:

> "Vous direz à la mer que je l'aime parce qu'elle vous a portée et vous portera encore, au ciel que je l'aime aussi parce que je vous ai vue à Sa lumière et vous direz à la petite voyageuse que je l'aime à en mourir s'il le fallait" (Carta de 22 de julio de 1915).

ya que el poeta toca las fibras más sensibles de su corazón y parece envolverla con un amor inmenso, espiritual y embelesado:

"Je veux, mon cher trésor, que nous nous aimions plus qu'on ne s'est jamais aimé, on c'est tout le monde. Nous devons être au-dessus de tout.
Vous l'êtes, vous celle que j'attendais. Vous la plus belle. La fleur que je réchauffe contre ma poitrine...
J'ai votre baiser rendu et vous le renvoie doucement, infiniment, longuement, c'est comme si nos âmes s'unifiaient dans l'amour le plus intense et qu'elles sanglotassent de volupté...ma chérie" (Carta de 26 de agosto de 1915)

Y luego estaban las cartas eruditas, su facilidad y su impresionante cultura cuando hablaba de cualquier autor, de Cervantes, de Gogol, de Zola o de cualquiera de sus contemporáneos, ya fuera escritor o pintor. Guillaume no impresionó con su divina palabra ni a Lou ni a Annie porque, aparentemente, no les interesaba la cultura, pero Madeleine era profesora de letras y cayó totalmente en las redes de su erudición. La dominación y la violencia parecían las palabras amargas que había que tragar para tener un novio sin igual... Además luego, una vez casados, cambiaría... ¿no prometía un mundo de amor y de creación literaria en el que serían inmensamente felices?

"Nous avons l'un et l'autre, l'un avec l'autre, une œuvre intellectuelle très haute à accomplir..." (Carta de 24 de octubre de 1915)

Guillaume no ahorraba para seducir a Madeleine las imágenes convincentes de lo que sería su vida futura y daba por hecho el matrimonio:

"Songez cependant que rien de plus prolifique que le sang polonais, le vôtre, d'après ce que vous m'en avez dit n'est point stérile non plus et il y a bien 70 chances % que nous ne restions point tout seuls" (Carta de 14 de agosto de 1915).

Y puede ser que a fuerza de imaginarlo y de decirlo, se convenció a sí mismo en algunos momentos de que se iba a casar con Madeleine; pero lo que es curioso es que en las cartas que escribió durante la guerra a sus mejores amigos, Toussaint Luca, Max Jacob o André Rouveyre no hace alusión para nada a Madeleine [1]. Tampoco en las que escribió a su gran amigo André Level [2], que era casi como un padre para él, hace referencia en ningún momento a esta "fiancée"

[1] Ver Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire, Ballard et Lecat, Paris 1966, Págs. 701 y ss; 754 y ss. y 835 y ss.
[2] *Correspondance de Guillaume Apollinaire*, Lettres établies présentées et annotées par Brigitte Level. Lettres Modernes, 1962.

con la que parecía que se iba a casar, lo que nos muestra una vez más la clase de relación que mantenía con ella: él irrumpía en su vida pero no permitía que Madeleine entrara en su mundo para nada. Sin embargo con ella carta tras carta el matrimonio parecía seguro:

> "J'écris toujours si hâtivement, ma petite femme me forcera à régler mon travail de façon à avoir le temps de rendre les choses parfaites sans profiter de ma facilité."

¿Cómo podía Madeleine resistirse a semejantes proyectos, y además en París? Pero aún había otros muchos sueños que doraban el futuro que le esperaba al lado de Guillaume:

> "Tu ne peux imaginer amour combien je suis heureux que tu sois bonne marcheuse. J'aime beaucoup marcher et comme je me suis juré qu'après la guerre ce serait mon seul sport nous ferons ensemble de petites voyages à pied, des excursions. Si nous sommes riches on les fera en auto des fois, mais aussi parfois à pied...Je suis très heureux Madelon que tu ne sois pas nerveuse, c'est merveilleux car l'étant, j'avais besoin d'une femme qui ne le fût pas, qui fût mon esclave et ma tête et mon calme et tout moi tu es plus que tout... je t'adore" (Carta de 3 de noviembre de 1915)

Pero incluso en las cartas que hablan de sueños de vida en común, Guillaume no puede evitar dejar por sentado que debe ser su esclava... Así es Guillaume, por una parte establece para Madeleine un marco ritual en el que respeta, o dice que va a respetar, las prescripciones matrimoniales y los interdictos sexuales hablando de casarse con ella, pero en el fondo, en su inconsciente sobre todo, la sexualidad va siempre unida a la violencia.

Muchos son los proyectos y los sueños que retienen a Madeleine al lado de Guillaume, pero también están sus cualidades, las fantásticas cualidades que el poeta se apresura a exhibir ante sus ojos. En primer lugar su prestigio como escritor:

> "Il y a trois Polonais connus dans les lettres aujourd'hui et ils n'écrivent point en polonais:
> Conrad en Angleterre
> Pzybyzeswky en Allemagne
> Et moi en France" (Carta de 3 de agosto de 1915)

> "J'espère que ce livre (*L'Hérésiarque*) que je crois bien nourri vous amusera. Je l'aime beaucoup et ai la faiblesse de me croire un grand talent de conteur, je me crois aussi un grand talent de poète" (Carta de 23 de agosto de 1915)

Pero no sólo eso, sino que para inspirarle confianza aludía también con frecuencia a sus virtudes morales:

> "Je veux ajouter que je suis un bon et honnête garçon...j'ajoute encore à cause de l'impression de désordre que vous a causé *Alcools* que je ne suis pas un libertin comme vous le croyez peut-être sans le dire...
> J'ai eu des maîtresses, c'est vrai, mais mon honnêteté vis-à-vis d'elles et l'amitié qu'elles me gardent prouvent que si je n'avais trouvé celle que j'aurais voulu épouser, du moins j'avais des qualités de douceur, de tendresse et de constance même, en un mot, que je ne les trompais point. Mais jusqu'ici je n'avais pas voulu me marier; j'attendais mieux..." (Carta de 4 de agosto de 1915)

Aunque en su mayor parte se trataba de mentiras groseras e infantiles... olvidaba evidentemente la pornografía de algunos de sus escritos, la violencia que había tenido con sus amantes [1] y que la tristeza y la melancolía de *Alcools* tenían también su origen en el hecho de que todas le abandonaron, precisamente a causa de su excesiva violencia y de sus locuras.

Pero su situación era complicada. Por una parte necesitaba mejorar su imagen para que Madeleine, la puritana Madeleine, confiara en él y no perderla, y por otra no podía excitarse sin imágenes de perversión, de sometimiento y de sacrificio...Por eso, para que Madeleine no le abandonase, tenía que darle la seguridad del matrimonio, que, en definitiva, era lo que ella quería, y tenía que insistir en sus propias virtudes, y sobre todo en la fidelidad, de la que habla continuamente, sobre todo al principio de la relación, mientras dura la correspondencia con Lou [2]. Y ya lo hemos visto, para conservar a Madeleine le dice también que la religión tiene mucha importancia para él:

> "J'ai oublié d'ajouter que j'ai les mêmes sentiments religieux que tu as." (Carta de 3 de septiembre de 1915)

Aunque resulta extraño que Madeleine le creyera, sobre todo después de haber leído *L'Hérésiarque* en el que ataca continuamente a la religión y a la Iglesia. Pero Apollinaire

---

[1] Ya hemos visto cómo cuenta M.J. Durry la relación de Apollinaire con Marie Laurencin: "Leurs amis m'ont décrit leurs querelles épiques. Un soir où il n'était pas content de la façon dont sa compagne avait préparé le dîner, Apollinaire giffle Marie. Larmes, cris, puis les batailleurs disparaissent dans la pièce voisine laissant leurs convives en plan..." (*Alcools* Vol. I, pág. 26).

[2] Es decir, ocurre lo mismo que con el miedo, que tanta insistencia en negarlo resulta sospechosa..

pretendía que Madeleine confiara totalmente en él para no perderla y para poder dominarla y hacerla sufrir cuando le pareciera. Así dice en la carta que le escribe al día siguiente:

> "Tu es ma petite esclave et moi seul a le droit de te punir et c'est un droit que je n'exercerait sans doute qu'amoureusement et par plus d'amour"

Es sorprendente ver cómo necesita repetir una y otra vez las palabras de su madre...y más sorprendente aún que Madeleine no reaccionase a esta frase en la que Guillaume habla de castigarla como si fuera un niño pequeño. Y en sus fantasías de castigarla no excluye ni mucho menos el deseo de pegarla o de **azotarla** que, como otras muchas de sus extrañas fantasías, ya lo hemos visto, aparece en cuanto el poeta se excita. Evidentemente no se atreve a hablar de la **flagelación** tan crudamente como lo hacía con Lou, pero, en cuanto Madeleine le dice que le quiere, en cuanto piensa que goza de todas las prerrogativas sobre ella, empieza a hablar de la importancia que tiene para la felicidad de una pareja "**la correction conjugale**", aunque, naturalmente, disfraza su deseo primitivo y enloquecido de azotarla con disquisiciones morales sobre la necesidad de excitar los sentidos a fin de conseguir para todos la felicidad conyugal, indispensable para el bien de la nación:

> "Je vous donnerez toutes les joies et il faut que vous les preniez de moi dussent-elles vous être douloureuses. Ainsi notre amour sera merveilleux. D'ailleurs la nature le veut ainsi et le premier homme qui connaît une femme ne la fait-il pas souffrir? Un tableau célèbre quoique libertin de Fragonard nous montre la ***correction conjugale***. C'est une fantaisie artistique mais qui sous le voile de l'Allégorie, un voile qui en l'espèce dévoile plus qu'il ne voile, dissimule de grandes vérités sur les relations de l'homme et de la femme...Il y a dans le tableau de Frago d'apparence frivole et libertine plus qu'une allégorie. Le XVIIIème siècle a allié le bon sens le plus dépouillé, le plus pratique, aux curiosités les plus mystérieuses et les plus mystiques. Rien de ce qui éveille les sens et soumet ceux de l'épouse à l'époux n'est inutile à l'art délicat, inné et primordial du bonheur conjugal nécessaire avant tout autre à l'essor d'une nation, à sa force, à sa grandeur. L'exemple vous a été donné par vos parents. La nombreuse famille qu'ils ont élevé est un bien-fait pour l'humanité. Nous tâcherons, Madeleine, nous aussi, d'avoir beaucoup d'enfants. Voulez-vous? Ceci nous éloigne de Frago. Moins que vous ne pensez cependant..." (Cartas de 18 de julio y de 3 de agosto de 1915) [1]

Muchas cosas absurdas para poder expresar, aunque sea solapadamente, su fantasía de azotar a Madeleine. En varias ocasiones vuelve otra vez a la misma "correction": "Tu mérites la correction conjugale pour me laisser en suspens sur ce que tu m'avais promis..."(Carta de 7 de

[1] Subrayado por mí.

octubre de 1915); y otras, aunque sin tanta claridad como con Lou, repite la fantasía de azotarla como si fuera **"un petit garçon"**: "Je ne veux pas que tu sois jalouse, tu mériterais pour ce mouvement déraisonnable, d'être traité en petit garçon pas sage" (Carta de 19 de septiembre de 1915). Es una fantasía muy antigua e infantil, en la que indudablemente Guillaume imagina a sus novias con el trasero al aire, es decir, reproduciendo la situación que él vivió de niño, porque, en definitiva, más que de una fantasía sádica, se trata de una fantasía autosádica. Las fantasías que Guillaume necesita para excitarse son siempre las mismas, y entre ellas los golpes y los azotes ocupan un lugar esencial, porque, como ya he dicho, los azotes y los malos tratos erotizados son un sustituto de la relación genital prohibida, que está en la base de toda su parafernalia erótica. En su imaginación lleva estas fantasías hasta las máximas consecuencias, como ya hemos visto en *Les Onze Mille Verges*; con Lou las expresa con mucha claridad, pero con Madeleine, que es muy puritana, no se atreve a decirlas crudamente, pero en sus fantasías nocturnas debieron, recobrar sin duda, la misma intensidad. Su manera de "amar" a Madeleine, igual que a las demás, es agrediéndola, y la manera de reclamar amor de ella es imaginándola reina cruel. [1]

Durante este periodo de la correspondencia Apollinaire conserva siempre el mismo tono: romanticismo exaltado y declaraciones de amor sublime junto a fantasías de agresividad y de dominación. Aunque tampoco faltan las disquisiciones larguísimas, ambivalentes y contradictorias sobre el amor y el deber, otras de sus obsesiones, con las que pretende conseguir una superioridad sobre Madeleine y poder así convencerla de lo que la quiere. Así en la carta de 4 de septiembre de 1915 dice:

---

[1] *En efecto, dada la importancia del componente masoquista en Apollinaire y viendo tantas alusiones en las* cartas a Madeleine a que se vuelva reina cruel o pantera, me siento inclinada a pensar que no deja de haber en la fantasía de la corrección conyugal cierto autosadismo, como dice Freud:

> "Seule la forme de cette fantaisie est sadique, la satisfaction qui est obtenue à partir d'elle est une satisfaction masochiste, sa significativité réside en ceci qu'elle a pris en charge l'investissement libidinal de la part refoulé" (*Un enfant est battu*).

Las fantasías sádicas respecto a Madeleine no pueden separarse de las correspondientes masoquistas de hacer de ella una reina cruel o un animal peligroso, aunque las fantasías sádicas lleguen a su imaginación a un nivel consciente y las masoquistas a un nivel inconsciente. Cuando quiere que sea pantera ("Je pense à toi ma panthère bien panthère oui...") o culebra o leona ("Tu es ma coulèvre voluptueuse. Je t'aime quand tu m'aimes en panthère...Je t'aime aussi orgeuilleuse, impériale, superbe Lionne...") Apollinaire se pone en una situación muy femenina: quiere ser atacado. Y como ya he dicho, detrás de la fantasía del "petit garçon", o de cualquier otro tipo de "correction" se ve otra vez a sí mismo...

"Oui mon amour il faut que l'idée de devoir entre dans l'amour librement, pour donner à ce que la passion pourrait avoir de débridé cet ordre d'où provient la force, la grâce, la harmonie en un mot. Il ne s'agit pas d'être fidèle par devoir, mais il faut que le devoir d'être fidèle affirme dans les âmes cette sécurité qui permet à l'amour de s'épanouir, de se renouveler. Le plaisir, et il ne faut pas le dédaigner, n'est point l'enfant du devoir, mais le devoir est sa garantie et quand on s'aime avec la liberté d'explorer tout le merveilleux et vaste champ de l'amour on goûte plus profondément ce plaisir. L'amour mystique, certes, est dégagé de tout devoir...ce Devoir est représenté par la Foi que nous nous promettons, de même que les Vertus ou la Vertu même, c'est à dire la Force de l'Amour se représentent par le Plaisir et la chaîne qui relie la Foi au Plaisir s'appellera le désir et l'Amour mystique a pour représentation l'Amour physique et mille échelles mènent à ces étages du mariage parfait, c'est à dire indissoluble et ces échelles sont l'amitié, la tolérance, la bonne grâce, la finesse d'esprit, la douceur et parfois la **violence**, et c'est ainsi que la virilité s'unit à la féminité pour former ce sublime stade naturel qui est l'humanité. Mais ces arcanes ton esprit subtil les découvrira tout seul, maintenant que **je t'en ai livré la clef** à toi qui en es digne. Je comprends toutes tes peines et te suis gré ma déesse de me les avoir dit..." [1]

Tanta complicación y tantas palabras para llegar siempre a lo mismo: a la necesidad de la violencia en el amor, a su superioridad - sólo él tiene la llave de todos los enigmas - y al sufrimiento de Madeleine... que debió quedarse muy impresionada, y quizá admirada, con semejante párrafo. En todo caso, ¿quién podría adivinar que detrás de estos filosóficos y alambicados propósitos está el autor de *Les Onze Mille Verges*?

En su deseo de presentarse ante Madeleine como un ser superior que tiene que ser obedecido mejora su imagen de tal manera que se engaña incluso a sí mismo. De entrada, ya lo hemos visto, contándole la historia de sus novias que querían casarse con él pero que él las rechazaba porque estaba esperando una mujer excepcional como Madeleine... y todavía habrá muchas más mentiras infantiles, sobre todo en lo que se refiere a su doble relación con Lou. El 19 de septiembre dice, por ejemplo, a Madeleine:

"Je t'apporte un cœur pur et qui ne contient rien d'autre que toi. C'est ainsi que je me suis aperçu aujourd'hui que j'avais oublié jusqu'au souvenir de tout le passé et je fais un effort pour t'en écrire et en retrouver des détails, mais c'est pour mieux te montrer combien ton maître est à toi seule"

Pero ese mismo día escribe a Lou pidiéndole de nuevo que le cuente sus aventuras amorosas y firma: "Ton vice".

[1] Subrayado por mí.

Trata de hacer ver a Madeleine que es un ser superior, fiable y puro, y que como tal puede gozar de todas las prerrogativas del "Maître", sobre todo en razón del amor inmenso y exclusivo que dice que siente hacia ella:

> "Tu fais des miracles, je n'ai jamais écrit de longues lettres d'amour...au demeurant il n'y a qu'à toi que je puisse écrire volontiers et de longues lettres" [1] (Carta de 2 de octubre de 1915)

Escribe cualquier cosa para que Madeleine acepte someterse a su dominación y a su violencia, porque simultáneamente continúan las agresiones y las exigencias de sometimiento a él, al todopoderoso, a su dueño y señor:

> "Je suis ton roi ô ma petite reine esclave" (Carta de 17 de noviembre de 1915)

Ella sólo tiene razón de ser en función de su dueño, que puede hacer con ella lo que quiera; y que sobre todo la hará sufrir:

> "Oui mon amour, je sens combien tu es à moi et je t'adore aussi. C'est comme ça que tu es le mieux, tu as trouvé ton attitude la plus vraie, la plus naturelle, qui est celle de l'amour et de l'amour le plus abandonné qui soit ma fougueuse petite esclave prête à supporter tous les châtiments sauf ma peine" (Carta de 12 de septiembre de 1915)

Y llega un momento en que Madeleine acepta todo, cualquier cosa, con tal de no perderle, aunque tenga que sufrir profundamente y en silencio. Su admiración y su fascinación la llevan a la total aceptación de la violencia de su prestigioso verdugo, que se excita cada vez más con el sometimiento de su víctima:

> "Je me sens ton maître. Je te plie à ma fantaisie. Tu m'obéis passionnément, tu souhaites mes ordres les plus violents, tu désires ma violence, tu t'humilies avec la joie supérieure d'être femme et tu souffres si délicieusement que ta pâmoison est un nirvana délectable" (Carta de 7 de octubre de 1915)

pero el sufrimiento de Madeleine es real, ya que se trata de una dominación violenta y dolorosa, en la que el acto sexual se percibe como un acto de crueldad, (no muy diferente de los que

[1] Podemos imaginar la desilusión de Madeleine cuando se publicaron, mucho después de la muerte del poeta, las cartas a Lou, que eran larguísimas y muchas simultáneas a las que le escribió a ella.

imaginaba con Cornaboeux como protagonista), que el poeta expresa con metáforas brillantes llenas de imágenes desgarradoras y expresivas:

> "Je te prends maintenant comme le bûcheron qui enfonce sa cognée" (Carta de 27 de septiembre de 1915)

O con poemas, como **LE NEUVIÈME POÈME SECRET,** enviado a Madeleine el 12 de noviembre de 1915. Es un poema de conquista, de agresión y de dominación, en el que casi todos los versos comienzan por "***je suis***", una expresión con la que el poeta se afirma en sus metamorfosis y se convierte en el héroe del poema. Madeleine existe como objeto y sólo en función de él, aunque en los dos últimos versos la exalte como una diosa, como la fuente de toda luz, para hacer más valiosa su conquista. El poema contiene prodigiosas e insólitas imágenes llenas de voluptuosidad que Guillaume toma del mar, de las profundidades del océano, de la selva, de las montañas, de las frutas y de los vergeles... Escala o irrumpe en cualquier parte, todo lo penetra y lo posee, como si de nuevo fuera el héroe todopoderoso y casi divino de la *Onirocritique*:

> "J'adore ta toison qui est le parfait triangle
> De la divinité
> Je suis le bûcheron de l'unique forêt vierge
> O mon Eldorado
> Je suis le seul poisson de ton océan voluptueux
> Toi ma belle sirène
> Je suis l'alpiniste de tes montagnes neigeuses
> O mon alpe très blanche
> Je suis l'archer divin de ta bouche si belle
> O mon très cher carquois
> Et je suis le haleur de tes cheveux nocturnes
> O beau navire sur le canal de mes baisers
> Et les lys de tes bras m'appellent par des signes
> O mon jardin d'été
> Les fruits de ta poitrine mûrissent pour moi leur douceur
> O mon verger parfumé
> Et je te dresse ô Madeleine ô ma beauté sur le monde
> Comme la torche de toute lumière"

En el primer verso, el poeta compara el pelo que crece en la zona del pubis de Madeleine con el perfecto triángulo, símbolo de Dios padre, así la hace divina precisamente en su parte más

animal,[1] un contraste que, por su violencia y la provocación que representa, le excita enormemente.

Después su imaginación convierte el minúsculo bosque de ese pelo en una inmensa selva virgen. La imagen de la espesura del bosque, o en este caso de la selva, no faltará nunca en el mundo imaginario y voluptuoso de Apollinaire, una selva que se imagina verde, húmeda, llena de fuentes, y también de obstáculos y de misterios en los que el poeta quiere penetrar, y que lejos de detenerle van a aumentar su agresividad. Y se ve leñador, destruyendo, cortando, abatiendo violentamente todo lo que se oponga a su paso, para penetrar en el interior de esta selva, selva virgen, (donde además de una fuente fresca puede haber un nido imaginario) causando daño y destruyendo con dolor.

El océano que aparece en el segundo verso, ya lo hemos visto, sugiere violencia: es un lugar tumultuoso, pero también es profundo, sombrío y secreto y en cierto sentido similar al bosque; en él el poeta recupera sus fantasías fálicas y se ve pez, casi serpiente marina, dinámico, húmedo y deslizante, (poisson, serpent sexuel glissant), un pez que se convierte en el único señor del océano voluptuoso que representa Madeleine.

Después escala, domina y conquista las montañas frías y puras - neigeuses -, en una imagen ideal de ascensión que le hará gozar aún más de su posición de héroe. Y necesariamente dominará la montaña, el pudor y la blancura de Madeleine, por eso le dice: "O *mon* alpe très blanche", porque aunque admire su pureza la posee, ya es suya.

Todo el poema es un canto a su poder, por eso se ve "archer divin" y, en consecuencia, todopoderoso. Pero no olvidemos que va armado de un arco y de un objeto metálico y punzante, la flecha, una barra de hierro que adquiere potencia con la velocidad y la distancia y que al fin perfora violentamente; un instrumento de significado fálico que expresa el sadismo y la agresividad de las imágenes sexuales del poeta. Lo mismo que el hacha que lleva cuando se ve leñador y el pico con el que escala la montaña. La flecha penetrará en la boca, ("je suis l'archer divin de ta bouche si belle"), que como el océano y el bosque es un lugar sombrío, profundo y

[1] Y volverá de nuevo a la misma imagen en *Le deuxième poème secret.*

húmedo, otro lugar secreto y voluptuoso que el poeta poseerá como un dueño, como un tirano, desgarrando y perforando su belleza; [1] porque en la imaginación erótica de Apollinaire, ya lo hemos visto suficientemente, siempre hay un verdugo y una víctima, un verdugo que en su inconsciente será la mujer deseada, a imagen de su madre, pero en un nivel consciente siempre busca mujeres víctimas y se ve a sí mismo el verdugo. Y en todos estos versos Apollinaire imagina la penetración violenta en una intimidad substancial: la de la víctima, la de la mujer.

Después vendrán dos versos de gran belleza ("Je suis le haleur de tes cheveux nocturnes, o beau navire sur le canal de mes baisers"), dos versos en los que la cabellera, como un fetiche, como un objeto de sexualidad muy intensa, se llena también de los elementos femeninos de la obscuridad y del agua, como si formara parte de las ramas ondulantes que caen sobre ella. Es decir, la intimidad suprema. Son cabellos nocturnos, teñidos de negro, un color que para Apollinaire, a diferencia del blanco, imagen del sol calcinante, con frecuencia representa la vida, puesto que la vida surge en un lugar profundo y obscuro, como la noche o como el útero de la mujer. Pero lo más importante de este verso es el aspecto dinámico, el aspecto de dominación ("Je suis le haleur de tes cheveux nocturnes"), aunque la fantasía sea de lentitud, de pesadez y de silencio, ya que el poeta va tirando de la cabellera...Pero toda la escena sugiere la imagen de una mujer dominada y maltratada por un hombre, ya que la arrastra por los cabellos, como si quisiera confirmar su superioridad masculina, como si dijera: "soy el dueño de tu erotismo, de tus secretos y de tus misterios", es decir, de su cabellera. Y después, a pesar de la agresión y de la dominación, a pesar de que la noche sea a veces un momento de vida para Apollinaire, el adjetivo "nocturnos" contamina el verso de melancolía, de tristeza, e incluso de cierto elemento de miedo...los mismos sentimientos que sugiere el canal obscuro del verso siguiente que, sin embargo, se van a aligerar con el adjetivo "beau" y con la acción de amor que suponen los besos.

Tampoco podemos olvidar que en todas estas fantasías el poeta actúa solo, como los héroes de las leyendas o de los cuentos de hadas, lo que en su imaginación es indispensable para emprender la conquista cósmica que quiere llevar a cabo.

---

[1] Son imágenes que evocan las fantasías de **empalamiento** que hemos visto en *Les Onze Mille Verges* e incluso en las cartas a Lou. Pero no es de extrañar, ya que en cuanto Apollinaire se excita aparecen estas fantasías de perforación.

El poema cambia de tono en los siguientes versos que ya no empiezan por "Je suis" ni hablan de conquista o de dominación. El siguiente hace alusión de nuevo a la pureza de Madeleine, la misma que ya hemos visto en las montañas nevadas de los versos anteriores ("Et les lys de tes bras m'appellent par des signes, O mon jardin d'été") . Ahora será la flor de lis, una flor que, ya lo veremos más adelante, vuelve continuamente a lo largo de la correspondencia para expresar la inocencia de Madeleine e incluso la aspiración de pureza del poeta.

A continuación Apollinaire dice: "Les fruits de ta poitrine mûrissent pour moi leur douceur, O mon verger parfumé". Son los frutos sexuales con los que fantasea desde siempre, desde *Le Larron*, como ya hemos visto al estudiar este poema. Y, como ya he dicho, termina el poema exaltando la belleza cósmica de Madeleine, a la que exalta como "la torche de toute lumière", con lo que da mucho valor a la conquista que ha venido realizando a lo largo de los versos anteriores.

Pero, aunque el poema es un poema de conquista, el poeta supera con violencia todas las dificultades para al final reposarse como dueño y señor, casi como un dios, en el Eldorado, en el navío, en el carcaj, en el "jardin d'été" o en el "verger parfumé" que es Madeleine, a la que ve como un objeto pasivo sin ninguna imagen dinámica; ni siquiera cuando la ve como un navío tiene movimiento propio, ya que si el navío avanza es únicamente porque va impulsado por sus besos. Su única acción será de acogida, como cuando las flores de lis de sus brazos le llaman para que venga a refugiarse en su "jardin d'été". Pero Madeleine, y todas las imágenes de reposo que representa, no sería tan deseada si no hubiera habido antes tantos obstáculos que vencer antes de descansar en ella.

Todo lo que consigue con su dominación y con su conquista, son imágenes de felicidad tranquila y de reposo. Incluso cuando ve a Madeleine "belle sirène", la imagen que nos da es la del goce de una romántica y misteriosa mujer de leyenda, el goce de la matriz de las aguas. El jardín de verano evoca las frutas que tanto le atraen, así como un deseo de calor que nunca llegue a abrasar; y el vergel está lleno de perfumes que deleitan los sentidos de Apollinaire, tan sensible a los goces del olfato. Pero en los dos el sigue siendo el único protagonista, el único

que cuenta; Madeleine es un instrumento que se pliega a sus deseos, ya que dice: "tes bras m'appellent" y "les fruits de ta poitrine mûrissent pour moi..."

Mucho más interesantes son las imágenes del ***carcaj*** y del ***navío***, espacios de reposo, de refugio, de paz y de tranquilidad. Los dos están cargados de ensoñaciones primitivas maternales, uno, el navío, porque es eminente femenino, al estar en contacto con el agua, y en el otro la ensoñación del refugio aumenta aún más con la inmovilidad y la obscuridad del carcaj. Porque Apollinaire imagina un refugio tranquilo, en el que la mujer lo materne; por eso las dos imágenes evocan tanto el deseo del poeta de encerrarse en un espacio obscuro, en un vientre feliz...pero debemos tener presente que las fantasías de Apollinaire son siempre ambivalentes y que si desea tanto un vientre feliz, un útero que lo meza, en un mayor descenso al inconsciente desea tanto o más un vientre que lo amenace de muerte; por eso podemos ver también en este carcaj una cueva, una cavidad estrecha y obscura que sugiere el encierro; en definitiva, una tumba...ni más ni menos que lo que ya había imaginado en *L'Enchanteur Pourrissant*. Y también el navío que avanza en el canal nocturno sugiere un refugio materno pero al mismo tiempo un lugar mortuorio, como los que imaginaban los egipcios...

Pero, como hemos visto a través de las cartas, y como vemos en este poema, el mensaje consciente que dirige a Madeleine es de sometimiento y de agresión. El Eldorado que Guillaume imagina es someter a Madeleine a su voluntad e incluso desgarrarla, hacerla sufrir.

Pero no será el único poema que habla de agresividad y de dominación. Hay otros muchos. Entre ellos, muy interesante y muy violento es ***LE QUATRIÈME POÈME SECRET***, enviado a Madeleine el 19 de octubre de 1915:

"Ma bouche aura des ardeurs de géhenne
Ma bouche te sera un enfer de douceur
Les anges de ma bouche trôneront dans ton cœur
Ma bouche sera crucifiée
Et ta bouche sera la barre horizontale de la croix
Et quelle bouche sera la barre verticale de cette croix
O bouche verticale de mon amour!
Les soldats de ma bouche prendront d'assaut tes entrailles
Les prêtres de ma bouche encenseront ta beauté dans son temple
Ton corps s'agitera comme une région pendant un tremblement de terre

Tes yeux seront alors chargés de tout l'amour qui s'est amassé dans les regards de l'humanité depuis qu'elle existe
Mon amour, ma bouche sera une armée contre toi
Une armée pleine de disparates
Variée comme un enchanteur qui sait varier ses métamorphoses
Car ma bouche s'adresse aussi à ton ouïe et avant tout
Ma bouche te dira mon amour
Elle te le murmurera de loin
Et mille hiérarchies angéliques s'y agitent qui te préparent une douceur paradisiaque
Et ma bouche est l'Ordre aussi qui te fait mon esclave
Et me donne ta bouche Madeleine
Je prends ta bouche Madeleine"

Todo el poema está organizado en torno a una palabra profunda, húmeda y misteriosa: la boca, la boca de Madeleine, y sobre todo la del poeta, a la que desde el primer verso llena de una violencia ardiente como la del infierno, un infierno que hará aún más enigmático utilizando la expresión hebrea "géhenne"... y aunque en el verso siguiente lo mitigue diciendo que su boca será para Madeleine un "enfer de douceur", en seguida la vuelve a hacer violenta con el furor de una tormenta desencadenada por unos ángeles imaginarios que tronarán en el corazón de Madeleine.

Todas las furias parecen desatarse y aparece entonces la idea del sacrificio:

"Ma bouche sera crucifiée"

Pero la violencia no va a recaer en ningún momento sobre él, porque en realidad lo que está sacrificando son las bocas "horizontal y vertical" de Madeleine:

"Et ta bouche sera la barre horizontale de la croix
Et quelle bouche sera la barre verticale de cette croix"

Sacrificio erótico que se sitúa en un nivel oral, la boca, con la que el poeta devorará todo el cuerpo de Madeleine. Después, los fantasmas de la guerra entran en el poema y aparecen en su boca en vez de ángeles soldados, que tomarán de asalto sus entrañas:

"Les soldats de ma bouche prendront d'assaut tes entrailles"

porque su boca será un ejército de dominación y de conquista contra Madeleine, que a lo largo del poema deberá permanecer pasiva, sometida a la violencia y a la fantasía del poeta:

"Mon amour, ma bouche sera une armée contra toi
Une armée pleinde disparates
Variée comme un enchanteur qui sait varier ses métamorphoses"

Su boca se puebla de ángeles, de soldados y también de sacerdotes, que perfumarán con incienso a la víctima, como en un ritual religioso, antes de su sacrificio:

"Les prêtres de ma bouche encenseront ta beauté dans son temple"

y el cuerpo de Madeleine, dominado por su sacrificador, "s'agitera comme une région pendant un tremblement de terre". Después el poeta embriaga a Madeleine con palabras de amor que salen de su boca, porque la boca es como un pozo profundo que puede encerrar cualquier fantasía y cualquier sonido. A veces será demoníaca y violenta, y otras llena de dulzura y de felicidad. Perversa e infantil como el propio poeta, su boca es a la vez agresividad devoradora y fuente de todas las delicias físicas y espirituales, incluso del amor de lejos ("Ma bouche te dira mon amour, elle te le murmurera de loin"). Allí, en la profundidad de la boca se agita todo su ser y a través de ella se hace dominador, erótico, primitivo y angelical. Unas veces hará temblar a Madeleine con su violencia sádica o cruel, pero otras la transportará a paraísos sublimes y espirituales.

Como mensaje final, como el mensaje más importante del poema, su boca vuelve a confirmar su poder y su dominación:

"Et ma bouche est l'Ordre aussi qui te fait mon esclave
Et me donne ta bouche Madeleine
Je prends ta bouche Madeleine"

No espera a que Madeleine le de su boca, sino que la toma, la posee, se apodera de ella y con ella pretende apoderarse de todo su cuerpo y de toda su alma, porque su boca, la boca de él, es el Orden, (con mayúsculas), con que ordena a Madeleine que sea su esclava.

Pero, ***¿por qué necesita tanto Apollinaire el sometimiento y el sufrimiento de Madeleine?*** *Ante todo, para poder superar su angustia y su dolor de "mal-aimé", que en estos momentos de guerra se vuelven aún más sombríos y desesperados.* Es evidente, Guillaume necesita una víctima y la necesita esencialmente por las dos razones a las que ya he aludido:

En primer lugar, para poder transferirle toda la violencia y la angustia que la guerra y el abandono de Lou le provocan. [1] Madeleine pagará toda las venganzas insatisfechas de Guillaume, en primer lugar contra Lou, e incluso en una fantasía aún más lejana, contra su madre. Transfiere a Madeleine el furor que Lou le suscita, aunque ella no haya hecho nada para atraer su furia, sino sólo ser vulnerable y ponerse a su alcance. Madeleine será la víctima inocente que paga por otra que es culpable; ella no tiene nada que expiar, pero Guillaume orienta la violencia hacia ella para que no se vuelva contra sí mismo ni tampoco contra Lou . Esta idea de substitución de la víctima no es en absoluto extraña en la literatura clásica. Ya la hemos visto en la Medea de Eurípides: la nodriza percibe perfectamente esta idea de transferencia de la violencia que es antigua como la humanidad. Asustada por la cólera de Medea, a la que su amante Jason acaba de abandonar, pide al pedagogo que mantenga a los niños lejos de su madre diciéndole: "Se que su furor no se calmará hasta que haya destrozado a una víctima...¡ojalá que al menos sea uno de nuestros enemigos!". También la encontramos en el *Ajax* de Sócrates, cuando Ajax pretende sacrificar a su propio hijo. En la *Clitemnestra* de Eurípides, Clitemnestra dice que el sacrificio de Ifigenia estaría justificado si se hubiera ordenado para salvar vidas humanas, "para evitar el saqueo de la ciudad, para servir a su casa, recuperar a su hijos, inmolando a uno para salvar a los demás..." En el caso de Apollinaire, Madeleine, tal como él había intuido, será la víctima ideal para el sacrificio porque ella, a diferencia de Lou, ***recibe*** el dolor, sufre en su lugar, y además Guillaume no corre ningún riesgo de que le devuelva la violencia. Pero hay también otro elemento importante que hace de Madeleine la víctima por excelencia: que es ***pura***. Entonces, como en el sacrificio de la Pasión de Cristo que tanto obsesiona a Apollinaire, una víctima inocente paga por otras

[1] Igual que su madre recurría a la violencia para poder superar su profunda angustia.

personas. [1] Así Madeleine deberá ser la víctima inocente que se inmole por él, una víctima que por el hecho de aceptar el sacrificio será sagrada. En el sacrificio de Madeleine encontramos:

- una víctima inocente [2], pura, e incluso benéfica, ya que es su protectora.
- la aceptación de Madeleine de que la violencia, que de otra manera recaería sobre Guillaume, caiga sobre ella,
- un ritual y connotaciones religiosas a los que Apollinaire hace alusión en muchos poemas, como ya hemos visto:

> "les prêtres de ma bouche encenseront ta beauté dans son temple" (*Le quatrième poème secret*)
> "j'imagine déjà de merveilleuses fêtes de ta chair où tu seras l'autel et la victime" (Carta de 17 de septiembre de 1915)

Como dice R. Jean: "son chant d'amour à Madeleine a la foce jaillissante d'une oraison"

En la imaginación del ser humano lo religioso y lo ritual sirven para purificar y calmar la violencia e impedir que se desencadene.

- el derramamiento de sangre, ya que la sangre de la víctima es sangre purificadora que hace revivir: [3]

---

[1] En todas estas fantasías tampoco podemos olvidar un fantasma muy importante que ya hemos visto en el capítulo anterior, el de la ***culpabilidad***. El actor contamina a la "víctima" con su culpabilidad o con la culpabilidad de otro, y como la detesta, se ensaña con la "víctima" y la hace pagar por ella. Así, da la impresión de que Guillaume transfiere también a Madeleine su sentimiento de culpabilidad e incluso el de la culpabilidad de Lou...
La misma idea que encontramos en el Conde de Maistre (*Soirées*, VII "entretien") que dice que el justo debe pagar por el culpable...e incluso en Baudelaire, que en su introducción a *Les Histoires extraordinaires*, de Allan Poe, en *La pauvre Belgique*, y en los *Journaux intimes* defiende al verdugo y dice "il est bon que les innocents souffrent" y el 8 de diciembre de 1848 escribe a su madre diciéndole que en su relación con Jeanne "l'expiation joue le grand rôle". ***En el sacrificio, unas veces el verdugo detesta a la víctima y la trata con furia y con sadismo, como Apollinaire trata con frecuencia a Madeleine en las cartas, pero otras veces la hace preciosa y sagrada para prepararla para un imaginario sacrificio ritual y religioso. Este es el caso de los poemas, en los que Apollinaire se pierde en ensoñaciones más profundas.***

[2] E incluso joven, como el "matelot" del navío en el que se acabaron los víveres...Evidentemente "le sort tomba sur le plus jeune". Pero lo que está claro es que el sacrificio del más joven impediría al resto de la tripulación de devorarse entre ellos...es decir, impediría que se desencadenara la violencia.

[3] La misma fantasía que vemos en el poema dedicado a Lou *Si je mourais là-bas*, en el que el poeta imagina que su propia sangre calmará la violencia y dará una nueva vida al mundo, que será más bello y mejor. (Ver capítulo II, pág. 134).

"toi dont je répandrai le sang grâce à l'amour ô ma vierge qui allumes la lampe ouïs les cliquetis des épées qui t'appellent ô très belle victime" (*Le troisième poème secret*)

- Y cuando se pierde en la ensoñación de los poemas, Apollinaire hace preciosa a Madeleine con metamorfosis sin número, porque cuanto más agudo es el conflicto más preciosa tiene que ser la víctima:

"O ma chère Déité chère et farouche intelligence de l'univers qui m'est réservé comme tu m'es réservée
Et ton âme a toutes les beautés de ton corps puisque c'est par ton corps que m'ont été immédiatement accessibles les beautés de ton âme...(*Le deuxième poème secret*)

"Tu es selon mon désir une divinité ou bien un ange
Toi qui es si je le veux la princesse vierge et lointaine...
Toi qui es le lys ô Madeleine aux beaux cheveux et toi qui es la rose
Toi qui es le geyser toi qui es la sagesse toi qui es la folie ou l'espoir aux yeux graves
Toi qui es l'univers tout entier j'ai soif de tes métamorphoses" (*Le Troisième poème secret*)

Pero incluso en la fantasía del sacrificio Guillaume se desliza a veces del sadismo al masoquismo e invierte los papeles del verdugo y de la víctima, como ya veremos en el siguiente periodo de la correspondencia, cuando imagina que él derrama su sangre por Madeleine, por su amor. Más o menos lo mismo que ya había dicho en la *Onirocritique*: "Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime". De todas formas, en un nivel más consciente, la víctima deberá ser Madeleine, que tendrá que sufrir por él; un sufrimiento que será tan importante para Guillaume que habla y deja constancia de él, como ya hemos visto, en muchas de las cartas:

"Vos souffrances m'ont bouleversé à un point que je ne saurai dire...je ne veux pas que vous souffriez...J'ai peur qu'il n'y ait un peu d'amertume dans vos dernières lettres" (Carta de 9 de agosto de 1915, ya citada)

"Je ne veux pas du tout que tu souffres" (Carta de 14 de septiembre de 915)

"Tu m'as promis de ne jamais avoir de peine par ma faute et voilà que ta lettre du 24 me montre que tu as eu de la peine...non ma chérie, n'aie pas de peine, n'aie jamais de peine puisque je t'adore toujours...pleure si tu veux...je t'adore plus encore si c'est possible de tout me dire de tes gros chagrins...mais il faut pas que tu aies peur de moi...n'aie jamais de peine à cause de ton mari" (Carta de 1 de octubre de 1915)

"Tu sais que je veux que tu n'aies jamais de peine et que tu sais que je n'ai jamais de colère à ton endroit?...Aime-moi sans peur de moi ma chérie, sans quoi je m'en voudrais de te faire peur" (Carta de 2 de octubre de 1915)

Pero de cualquier forma, no se trata tanto de una actitud pensada u organizada, que en cierto sentido también lo es, como de un proceso, en el fondo inconsciente, que le satisface y le alivia. Y con sus malos tratos y con su violencia incluso la salud de Madeleine se resiente, y en varias ocasiones Guillaume habla de sus dolencias ("Que je suis content que vous alliez mieux". Carta de 13 de agosto de 1915) y de sus ojos "lesés par le simoun", por el viento africano... (Carta de 22 de julio de 1915), aunque más bien parece que se pone enferma a fuerza de soportar la violencia de su novio. Madeleine, es evidente, sufría con esta relación tan violenta y confusa; además, Guillaume había creado tal atmósfera de pasión, de voluptuosidad y de locura, que ella no podía seguir viviendo únicamente con una idea y se sentía nerviosa y frustrada con esta relación tan pasional y tan lejana:

"Ne t'énerve point pas ma toute chérie... tu comprends maintenant les lettres qu'il faut mais pas tristes sois au-dessus de la réalité, de l'absence...Souris à travers tes larmes d'amour" (Carta de 19 de octubre de 1915)

"Je veux que tes nerfs m'attendent avec patience (Carta de 24 de octubre de 1915)

Sin embargo, gracias a Madeleine que sufría por él, la salud y la moral de Guillaume iban viento en popa y él se sentía eufórico, saludable y contento, especialmente desde el momento en que consideró que Madeleine le pertenecía:

"Je suis très bien portant et très gai" (Carta de 17 de julio de 1915)

"Je ris sans cesse et suis bien connu pour cela dans la batterie où ma santé de fer, jusqu'ici et une bonne humeur que rien peut rompre que le manque de lettres de ma Madeleine, m'ont fait une sorte de popularité...je n'ai pas été malheureux dans cette guerre..." (Carta de 3 de agosto de 1915)

"En ce moment c'est fantastique comme orchestre" (Carta de 24 de septiembre de 1915)

"Ta chère photographie m'aide à rester gai...le feu d'artifice est beau, trop beau" (Carta de 26 de septiembre de 1915)

Y el 30 de noviembre de 1915, vemos por la carta de André Level [1] que le ha dicho que se encuentra en buena salud física y moral: "Vous avez une excellente santé physique et morale. Conservez-la précieusement"

Una salud y una alegría de vivir que durarán mientras dure el deseo hacia Madeleine y mientras se emborrache con la sexualidad de la que la hace objeto, porque en cuanto cesa el deseo su salud decae inmediatamente y todo le predispone a ser herido.

En segundo lugar: Apollinaire necesitaba hacer de Madeleine el objeto de sus fantasías de sometimiento y de malos tratos con el fin de obtener una satisfacción sexual, lo que le era indispensable en estos momentos de guerra, para como una droga poder liberarse de la angustia y de las sensaciones de caída y de muerte. Y sólo erotizando la violencia y los golpes, físicos o morales, podía alcanzar la excitación que surgió con su complejo de Edipo, y que sustituía ahora con el sufrimiento, en este caso el de Madeleine, aunque en otros momentos también podía ser el suyo o el de otro personaje literario... Además, arrastraba las tensiones y angustias que había sufrido de niño y necesitaba liberar la agresividad de su libido, producida por tantas represiones. Desde niño la excitación y los golpes habían estado unidos y ahora era incapaz de separarlos.

b) Los poemas de caída y de muerte

A finales del mes de septiembre de 1915, cuando Guillaume se ha instalado en la relación (y en la sexualidad) con Madeleine, en la que confía tanto, las expresiones de euforia terminan definitivamente[2] para dar paso a las de dolor y de miedo que le inspira la guerra, que en realidad

---

[1] Correspondencia citada.. Pág. 64.

[2] Apollinaire sólo envía dos poemas eufóricos de guerra a Madeleine: *A L'Italie*, el 25 de agosto de 1915, destinado a ser publicado en el periódico italiano "La Voce", y *Chef de pièce* el 3 de septiembre de 1915:

"Le margis est dans sa pièce
Il dort dans son abri à côté du canon
Il vit avec ses servants et partage leur cuistance
Il écrit auprès d'eux à Madeleine
Il joue avec eux tous sept comme des enfants
Il songe à la Grande Chose qui va venir
Il admire le merveilleux enthousiasme des bobosses
Décidément le courage a grandi partout
Et l'on est sûr on est certain de la Grande Chose
Il pensera tout le temps à Madeleine".

Y algunas expresiones de euforia que ya hemos visto en las cartas.

están presentes desde los primeros momentos en que llega al frente. Con la guerra algo se produce en el poeta, una brusca caída que no hará más que descender, una caída que parece conducirle sin remedio a la muerte.

Es evidente que hubo mucho de euforia en algunos de sus poemas anteriores, los más superficiales o los que dedicaba a la galería, e incluso en las cartas, sobre todo en las que escribió a Lou, pero ya hemos visto con detalle en el segundo capítulo, la razón de lo que en algunos momentos fue su alegría grotesca: un miedo muy profundo que Apollinaire exteriorizó en una euforia patológica o en un delirio de victoria [1], que como dice Paul Diel, "étaient sous-tendus d'angoisse exaspérée". Y si cayó en una sexualidad excesiva y violenta fue como una droga para poder liberarse de tanto horror y de tanta angustia.

Pero si la euforia histriónica, la violencia que volcó en Madeleine y la sexualidad excesiva no fueran suficientes para interpretar la profunda angustia del poeta durante la guerra, ahí están sus poemas, los que envió a Madeleine durante este periodo, que muestran de manera evidente [2] el horror que vivió en aquellos momentos y del que intentó escapar con todos los recursos excesivos que estaban a su alcance. En ellos nos encierra con él en un espacio de desolación y de desesperanza, desde el que nos arrastra hacia un abismo imaginario donde hay "une sorte d'êtres laids qui font mal". Todo hace daño, todo es dolor en estos poemas de guerra que, a diferencia de los más eufóricos, son poemas profundos que surgen del fondo del inconsciente.

Y si decimos que el romanticismo azulado y las declaraciones de amor sublime a Madeleine aparecían mucho más en las cartas que en los poemas, con el sentimiento de angustia ocurre lo contrario: el mayor descenso, la mayor melancolía está en los poemas, mucho más que en las cartas, porque la poesía es el medio más adecuado para expresar los fantasmas profundos.

---

[1] Como es el caso del poema *A l'Italie*: (que ya he reproducido en el capítulo II, pág. 145)

"Nos fleuves sont brandis comme des sabres
Nos montagnes chargent comme cavalerie
Nous reprendrons les villes les fleuves les collines
De la frontière helvétique aux frontières bataves
Entre nous et toi Italie".

[2] Los poemas de euforia que Apollinaire escribió a Madeleine son sólo dos, mientras que los de muerte son muy numerosos.

En este periodo de la correspondencia alternan constantemente los poemas de muerte con los de sexualidad, e incluso dentro del mismo poema aparecen a veces las dos pulsiones: la de muerte, normalmente al principio, y la de sexualidad, como si estuvieran ligadas con vínculos inseparables. Es cierto que como dice R. Jean "les dieux de la guerre et de l'amour font bon menage", pero lo que hace peculiar ***la sexualidad*** de Apollinaire es que, ***como la angustia, es excesiva, y está contaminada de imágenes extraordinariamente violentas.***

Pero para Apollinaire la muerte y todos los fantasmas que de ella se derivan son también violentos. Los poemas que escribió durante este periodo nos lo muestran y son tan impresionantes y deprimentes que casi no necesitarían comentarios. He seleccionado siete de ellos porque me parecen tan importantes y tan decisivos para conocer a Apollinaire que uno o dos no nos hubieran mostrado bien lo que el poeta sufrió en estos momentos:

IL Y A, enviado a Madeleine el 30 de septiembre de 1915, es un poema de escritura casi automática, impresionista, en el que las imágenes aparecen unas detrás de otras sin conexión aparente. Parece como si se tratara de un amalgama de sensaciones primitivas que no tuvieran nada que ver unas con otras, como si Apollinaire se limitase a contar lo que ve, lo que siente, es decir lo que "il y a". [1] De inspiración picassiana incorpora al poema palabras banales y prosaicas que no tienen nada que ver con la poesía, como por ejemplo cifras (5 kilómetros, 15 centímetros).

Sin embargo, a pesar de la sucesión de imágenes que parecen desconectadas, hay en todo el poema un hilo conductor que va y viene y que da unidad al poema: la alternancia de las imágenes de guerra y de sexualidad, con un referente, Madeleine.

El poema comienza con una alusión melancólica al amor que se va: "un vaisseau", que como el que se llevó a su primer amor, a Annie, a América, alejará de él a Madeleine:

"Il y a un vaisseau qui a emportée ma bien-aimée"

---

[1] De todas formas da también este título, que le gusta, a otros poemas, e incluso a un conjunto de poemas de diferentes épocas.

un navío que se aleja es una idea melancólica a la que Apollinaire vuelve con frecuencia [1], tanto que al día siguiente escribe otro poema que habla otra vez de una travesía en mar: *La Traversée.* Para Apollinaire el viaje en barco de la mujer amada representa el alejamiento, el amor imposible de alcanzar, con lo que de entrada da al poema una pincelada de abandono y de tristeza. Después vendrán otros muchos versos que expresan su angustia ante la muerte y su desolación a causa de la guerra, una desolación que nos transmite con unos versos cortados, como a retazos:

> "Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants"
> "Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils"
> "Il y a des croix partout de çi de là"
> "Il y a ma selle exposée à la pluie"

Y esos versos encadenan otras sensaciones de angustia, de sangre o de catástrofe cósmica que le sugiere la aflicción de la guerra:

> "Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris devant un Christ sanglant à Mexico"
> "Il y a des fleuves qui ne remontent pas les cours"

Pero intercaladas entre estas imágenes, aparecen también las pulsiones de vida, el deseo de escapar a tanto horror a través de la mujer, de Madeleine, y sobre todo de la sexualidad:

> "Il y a que je languis après une lettre de Madeleine
> "Il y a Vénus qui s'est embarquée nue dans un havre de la mer jolie pour Cythère"
> "Il y a dressé comme un lys le buste de mon amour"
> "Il y a l'amour qui m'entraîne avec douceur vers Madeleine"
> Et par-dessus tout il y a le soleil de notre amour"

imágenes que le sugieren otras de calor tibio, suave, semejantes a las que hemos visto en el "jardin d'été" del poema anterior:

> "Il y a le Gulf-Stream qui est si tiède et si bienfaisant"

[1] La vemos, por ejemplo, en el poema *Mai*: "Et la barque s'éloigne"

Pero para paliar el horror de la guerra está sobre todo la mujer, aunque en este caso sea una mujer lejana, una mujer casi irreal, que desde el principio se aleja... y después otra vez la ve embarcada, siempre alejándose, y la desea desnuda, un deseo que se va a repetir en muchos de los poemas de esta época, en los que aparece la desnudez de la mujer, de Madeleine, como el único remedio para protegerse de la muerte que amenaza al poeta por todas partes.

DESIR, enviado a Madeleine muy pocos días después del anterior, el 6 de octubre de 1915.

En este poema, con algunos versos bellísimos, pero impresionantes, Apollinaire aumenta su deseo de ataque y de reacción ante la guerra, aunque el mensaje final es de miedo y de horror.

El poema comienza con el deseo de conseguir un objetivo bélico que excita al poeta, sobre todo porque es desconocido:

"Mon désir est la région qui est devant moi.
.....
Mon désir c'est la butte de Tahure
Mon désir est là sur quoi je tire
.....
Butte de Tahure, je t'imagine en vain...

La guerra está presente en todo el poema, y también la tensión ante un próximo ataque a un lugar que Guillaume no consigue imaginar. Pero el peligro de la guerra resuena en sus oídos haciendo que, como un niño, repita con onomatopeyas lo que oye:

"Ca ta clac des coups qui meurent en s'éloignant"

Es la guerra, con sus amenazas de muerte, por lo que el soldado está en un estado de espera y de excitación que transmite a todo el poema:

"Entends la terre véhémente
Vois les lueurs avant d'entendre les coups
Et tel obus siffler de la démence
Ou le tac tac tac nocturne et bref plein de dégoût"

Como si la tierra se llenara también de una tensión violenta ante la tormenta metálica que estalla en medio de la noche. Y luego está la demencia de los obuses y otra vez los ruidos de la guerra que el poeta vuelve a expresar con onomatopeyas; y al final una sensación que resume todo: el asco.

Pero los últimos versos son los más terribles:

"Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments"

Noche violenta y violeta en la que la aliteración refuerza el sentimiento de que se está a la espera de algo muy temido, (¿de un "viol"?), de que la naturaleza se va a desencadenar. Noche que anuncia una nueva Pasión, que toma el color de la cuaresma, [1] y que se ilumina sólo por momentos con las ráfagas de los disparos.

"Nuit des hommes seulement
Nuit du 24 septembre 1915
Demain l'assaut
Nuit violente, ô nuit dont l'épouvantable cri profond devenait plus intense de minute en minute
Nuit des hommes seulement
Nuit qui criait comme une femme qui accouche"

La noche grita como una parturienta. Es un ruido profundo de desgarro cósmico, como la tormenta que evocaba el resplandor de unos versos más atrás; la imaginación de Apollinaire escucha en primer lugar un grito natural, el de la noche, que por ser cósmico es mucho más espantoso ("épouvantable") y mucho más intenso y profundo que el de la guerra. Sin embargo, es el grito que anuncia el asalto del día siguiente, un asalto que la espera y el desconocimiento del lugar hacen todavía más terrible. Noche sólo de hombres...pero la noche que se desgarra sólo es comparable al parto doloroso de una mujer.

En esta noche tenebrosa Apollinaire escucha los gritos de la guerra y las de la naturaleza, pero también otros aún más profundos que vienen de sus miedos y de su inconsciente, otros que no

[1] Resulta al menos curioso que al dia siguiente haga alusión a su amigo Rémy de Gourmont, muerto unos dias antes consumido por la lepra, diciendo "Défiguré par la lèpre (disait-on, en tout cas il avait la face violette et comme brûlée")...es decir la guerra sería como la lepra que desfigura la cara hasta hacerla violeta y quemarla. Por eso en el poema ese color violeta evoca también en cierto sentido la carne que sufre.

quiere oír cuando escribe para la galería poemas de euforia o de delirio de victoria, como *A L'Italie*, en el que ve la noche de manera muy diferente:

"Les nuits sont parées de guirlandes d'éblouissements
De bulles de globules aux couleurs insoupçonnées...
.....
Notre armée invisible est une belle nuit constellée
Et chacun de nos hommes un astre merveilleux
O nuit, ô nuit éblouissante..."

PLAINTE, enviado a Madeleine sólo dos días más tarde, el 8 de octubre de 1915.

Este poema es uno de los más deprimentes y aterradores que se han escrito en la historia de la literatura para expresar la angustia que un ser humano puede sentir en tiempo de guerra: [1]

"Mon amour tant chéri ma Madeleine
Je me jette vers toi et il me semble aussi que tu te jettes vers moi
Une force part de nous qui est solide qui nous soude
Et puis il y a aussi une contradiction qui fait que nous ne pouvons nous voir
- Quand est-ce qu'on reverra-
En face de moi la paroi de craie s'effrite
Il y a des cassures de longues traces d'outils traces lisses
et qui semblent êtres faites dans du nougat
.....
Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher
Ce qui y tombe et qui vit c'est une sorte d'êtres laids qui me font mal et qui viennent de
je ne sais où
Oui je crois qu'ils viennent de la vie d'une sorte de vie qui est dans l'avenir dans l'avenir
brut qu'on n'a pu encore cultiver ou élever ou humaniser..."

Todo el poema nos da la sensación del miedo a la caída en un sueño de adolescente, como si la soledad y la angustia que surgieron durante la infancia del poeta cavaran ahora el precipicio en el que se ve caer. ***Es una caída del orden de la muerte***. Todo va a desaparecer y siente que no tiene nada para agarrarse, por eso comienza el poema llamando a Madeleine y llamándola "mon amour tant chéri" porque quiere que le sea benéfica. Madeleine aparece como su protectora, la única mano que le puede ayudar para que no caiga en el abismo simbólico de la depresión que le produce la guerra. Pero Madeleine está lejos y es inalcanzable, Madeleine es la imagen querida

que no se puede llegar a ver...por otra parte en esos momentos el poeta no puede ver nada, se siente ciego, separado del mundo, por eso dice: "- Quand est-ce qu'on reverra -" de manera impersonal, generalizada.

Aparte de ella todo cae, [1] incluso la pared de cal que tiene enfrente de él se desmorona, y parece tan blanda como el "nougat". Sólo la fuerza que imagina entre Madeleine y él es un sólido que desea que les suelde para que le retenga en su caída. Pero ni siquiera Madeleine puede impedir que la sensación de muerte se apodere de su alma hasta que la siente hueca, vacía. Después todo cae y cae muy profundamente, "sans cesse"...y de la misma manera que en los momentos de exaltación veía espectáculos fascinantes en las alturas, en los momentos de melancolía toda la simbolización desciende a regiones subterráneas, donde en sus fantasías habitan los espíritus malignos; todo cae y sin poderlo evitar vuelve a caer él también debajo de la tierra, como en *L'Enchanteur Pourrissant* .[2]

Con una expresión muy infantil, como un niño que se despierta en medio de un mal sueño, nos dice que hay "une sorte d'êtres laids qui me font mal et qui viennent de je ne sais où", unos seres que son la representación imaginaria del miedo que no resiente tanto como un peligro presente que como una amenaza que está en el pasado y en el futuro. Pero en estos momentos, este día, lo que le asusta es la caída, el dolor y la obscuridad del alma:

> "dans ce grand vide de mon âme il manque un soleil il manque ce qui éclaire"

Necesita la luz, necesita el calor de un sol que le devuelva la vida. La depresión y la melancolía que le están produciendo la guerra son evidentes, pero mientras escribe este poema está en un

---

[1] Todo cae, y no sólo en los poemas sino también en las cartas, donde expresa, aunque sea con palabras inconscientes, la misma sensación. Así escribe el 1 de julio de 1915: "Nous sommes tombés dans un lien sinistre où à toutes les horreurs de la guerre, l'horreur du site, l'abondance épouvantable de cimetières se joignent à la privation d'arbres, d'eau, de véritable terre même"

[2] Como ya he dicho en el segundo capítulo, Jean Burgos en su comentario en esta obra dice a propósito de estas imágenes de descenso que vuelven en Apollinaire durante la guerra:

> "Comment expliquer ce retour aux sources? Il est tentant de chercher la cause dans certain climat affectif créé à la fois par ses aventures réélles ou imaginaires avec Lou et Madeleine, et par l'atmosphère énivrante et cruelle de la guerre; peut-être aussi par un certain isolement, une certaine insécurité propres à le faire rejoindre, en dépit du merveilleux apparent, les conditions mêmes de l'"enserrement" de *L'Enchanteur* n'ayant plus à mettre sa foi que dans son don d'émerveillement" (O. C. Pág. CLVI).

momento de especial ruptura de equilibrio, en un momento de tristeza muy profundo. Así lo dice en el verso siguiente:

"C'est aujourd'hui c'est ce soir et non toujours
Heureusement que ce n'est que ce soir
Les autres soirs je me rattache à toi
Car toutes les places de mon corps correspondent à ce qui leur équivaut dans le tien
Les autres jours je me console de la solitude et de toutes les horreur
En imaginant ta nudité...

No puede ser más explícito. Confiesa la soledad que siente en esos momentos, una soledad que no le permite acercarse a nadie, así como el dolor por "toutes les horreurs" que tiene que sufrir. El único remedio que conoce es el erotismo, la desnudez de Madeleine, y con eso se consuela "les autres jours"; es la misma desnudez que hemos visto en el poema anterior, cuando imaginaba que Venus se embarca desnuda...una desnudez que volverá en otros poemas. Es decir que siempre, todos los días, vive en la soledad y en el terror de la guerra, pero consigue escapar gracias a la sexualidad, que funciona como una droga. Pero llega un momento, el día en que escribe *Plainte*, en que nada le permite escapar de la sensación de un abismo en el que se precipita, ni siquiera el erotismo, ni siquiera Madeleine; y tan alejado se ve de ella cuando escribe este poema que duda incluso de que exista:

"Existes-tu ma Madeleine
Ou n'es-tu qu'une entité que j'ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude
Es-tu une de ces déesses comme celles que le Grecs avaient créées pour moins s'ennuyer
Je t'adore ô ma déesse exquise même si tu n'es que dans mon imagination
Mais tu existes Madeleine ta beauté est réelle
Je l'adore
Malgré la tristesse de la craie et la brutalité incessante
des coups de canon"

El poeta vuelve a decirnos en su mensaje final por qué está tan angustiado y tan deprimido: a causa de la tristeza de la trinchera - una tristeza que expresa con esa cal a la que hacía alusión al principio del poema, la cal que se desprende de las paredes y que volverá en muchos poemas de guerra como símbolo "blanchâtre" de desolación y de muerte - y a causa de "la brutalité incessante des coups de canon", es decir, a causa de la guerra. Y para salir de este hundimiento

psicológico en el que se encuentra recurre al único remedio que tiene en esos momentos a su alcance: a la sexualidad; así al día siguiente envía a Madeleine dos poemas enormemente sexuales, *Le Deuxième* y *Le Troisième poèmes secrets*, que veremos más adelante.

LE PALAIS DE TONNERRE, enviado a Madeleine el 11 de octubre de 1915, recoge algunos de los fantasmas de muerte, de vacío y de obscuridad que hemos visto en el poema anterior:

"Par l'issue ouverte sur le boyau dans la craie
En regardant la paroi adverse qui semble en nougat
On voit à gauche et à droite fuir l'humide couloir désert
Où meurt étendue une pelle à la face effrayante à deux yeux réglementaires
Qui servent à l'attacher sous les caissons
Un rat s'y avance en hâte et se recule en hâte
Et le boyau s'en va couronné de craie semée de branches
Comme un fantôme creux qui met du vide où il passe blanchâtre...

En este poema, los objetos o los lugares en los que Guillaume se desenvuelve normalmente adquieren un aspecto terrorífico mediante la magia de su imaginación. Ya en el primer verso nos habla de "l'issue ouverte", como si fuera una herida abierta o una boca, otro de los símbolos que Apollinaire utiliza, como ya hemos visto, para expresar sus tortuosos fantasmas. Otra vez aparece "la craie". Y en el verso siguiente el "nougat", que vuelve a dar la sensación de que nada es sólido, de que todo se desmorona, es decir de la inseguridad que el poeta siente en estos momentos. El verso siguiente es muy enigmático y significativo:

"On voit à gauche et à droite fuir l'humide couloir désert...

Un corredor húmedo y sin duda obscuro (si no no sería húmedo), que inspira miedo [1], sobre todo cuando se vincula con el verso siguiente al que va unido:

Où meurt étendue une pelle à la face effrayante à deux yeux réglementaires..."

[1] Como ya he dicho, es el mismo tipo de corredor que vemos con frecuencia en Zola (En *Thérèse Raquin* las estrechas calles cercanas al Sena le parecen pasillos húmedos y tenebrosos, y en *Germinal* la mina parece tener el mismo significado). Da la impresión de que son las imágenes metaforadas de una vagina que inspira miedo.

Todas las palabras de esta primera parte del poema sugieren también, como las del anterior, la desolación, el miedo, la soledad y la muerte: el húmedo pasillo está *desierto* y la pala "*meurt étendue*", con los ojos abiertos y la cara "*effrayante*"... La guerra resucita en el poeta la angustia profunda que ya había expresado en muchos poemas, entre otros en *La Porte*, donde, aunque sin vida, igual que esta pala, una puerta sonreía terriblemente.

Después el poeta continúa diciendo:

> "Un rat s'y avance en hâte et se recule en hâte..."

Las ratas son otra de las pesadillas de Apollinaire durante la guerra. [1] Habla de ellas en muchísimas de las cartas que escribe a Madeleine y siempre, naturalmente, como de una plaga de los campos de batalla, y, en todo caso, como una expresión del terror y del asco que le inspira la guerra:

> "Où nus sommes des milliers de rats, c'est effrayant" (Carta de 7 de noviembre de 1915)

En otras ocasiones habla de "souris", en vez de "rats", pero también las identifica con la guerra:

> "Il y a ici des millions de souris. Elles ont toujours dû prospérer sur les champs de bataille, lors de longues guerres dans les légendes médiévales, en France, en Allemagne, en Pologne surtout, elles représentent les invasions normandes; on voit un vieux roi assiégé dans son château, souvent dans une île, assiégé dis-je par les souris, ces souris sont les Normands et ce symbole vint évidemment de la réalité; c'est que les pays ravagés par la guerre sont infestés de souris...
> La nuit les souris commencent leur danse et j'imagine que leur rumeur nocturne, leurs cris ont dû donner origine au Sabbat des sorcières...Ces animaux sont la plaie du front, chez nous les servants les appellent "les belles petites" sans doute pour se les concilier, de même que les Grecs donnaient l'épithète d'Eumenides aux Furies comme si en les appelant bonnes on pouvait les apaiser." (Carta de 12 de noviembre de 1915)

---

[1] Y también las moscas, como dice en muchas de sus cartas y también en el poema *COTE 146*, enviado a Madeleine el 2 de julio de 1915:"Plaines Désolation enfer des mouches...Rumeur des mouches violentes..." Unas moscas que, como siempre ocurre con Apollinaire, esconden otros fantasmas. Ya hemos visto como en *Les Onze Mille Verges* habla de un lunar en el pecho de Toné como de "una mouche assassine", es decir, en las fantasías de Apollinaire las moscas - y seguramente las ratas también -, son perversas por la cantidad de imágenes subterráneas que contienen, y, sobre todo, la imagen de la mujer maligna. (Ver capítulo II pág. 128).

En esa rata que "avance en hâte et se recule en hâte" hay también algo de maléficamente femenino, como en los húmedos corredores....en la imaginación de Apollinaire todo lo que es perverso está contaminado del aspecto maligno de la mujer, de su aspecto de "sorcière", como ocurre con las ratas.

El poeta vuelve después a la imagen tenebrosa del pasillo estrecho, al ramal de trinchera, el *"boyau"*, que como un fantasma hueco "s'en va", sigue un camino incierto e inseguro que parece extenderse hasta el infinito. Y vuelve también a la "craie" que, como en el poema anterior, sugiere desolación e inseguridad.

> "Et le boyau s'en va couronné de craie semée de branches
> Comme un fantôme creux qui met du vide où il passe blanchâtre

El color blanco de esta cal que se desmorona, y más que blanco,"*blanchâtre*", es con frecuencia para Apollinaire un símbolo de vacío y de muerte, y no sólo en este poema, sino que en muchas de las cartas que escribe a Madeleine nos da una idea del horror que siente por este color que identifica con la guerra y con la muerte:

> "Tout ce qui n'était pas blanc et Dieu sait s'il y a du blanc dans ce pays de craie terriblement remué par plus d'un an de guerre, a blanchi tout à coup..." (Carta de 18 de noviembre de 1915)
>
> "Mon amour dans l'horreur mystérieuse, métallique, muette mais non silencieuse à cause des bruits épouvantables notre amour est la seule étoile...il plane sur le mystère ineffable des premières lignes dont l'horreur blanche fait rêver d'un paysage lunaire..." (Carta de 2 de diciembre de 1915)

Y también en muchos poemas, como en *Le Brancardier*, que veremos a continuación, en *La Tranchée* y en otros muchos, asocia el color blanco con la muerte. [1]

Pero en el poema que estamos viendo, en *Le Palais de Tonnerre*, llega un momento en que el tono cambia y el espacio también. Apollinaire se sitúa entonces "en deça de l'issue", de este

[1] Ya en su primera juventud expresaba la muerte, y la muerte más definitiva en el agua, con el color blanco, como dice en el *Poème lu au mariage d'André Salmon* :"...Sur lequel flottait Ophélie et blanche flotte encore entre les nénuphars..." Y en *La Chanson du mal-aimé* el agua del "lac blanc" prolonga eternamente la muerte.

lado del "boyau", es decir en el verdadero "palais de tonnerre", donde él vive, y donde al principio aparecen también imágenes violentas de guerra:

"Sur la planche des fusée détonateurs joyaux doré à tête émaillée
Noirs blancs rouges
Funambules qui attendent leur tour de monter sur les fils de fer
.....
Sur le palais il y a un haut tumulus de craie
Et des plaques de tôle ondulée qui sont le fleuve figé de ce domaine idéal
Sans eau car ici il ne coule que le feu jailli de la mélinite..."

Pero después poco a poco se va convirtiendo en un refugio, en un lugar de reposo diminuto y subterráneo donde el poeta se consuela de las imágenes violentas y melancólicas de la guerra con éstas de gran onirismo:

"O palais minuscule comme si on te regardait par le gros bout d'une lunette
Petit palais où tout s'assourdit
Petit palais où tout est neuf rien rien d'ancien
Et où tout est précieux où tout le monde est vêtu comme un roi
.....
Petit palais souterrain creusé dans la craie...
.....
...simple simple
Aussi simple que le petit palais de tonnerre"

El "palais de tonnerre" se va haciendo cada vez más pequeño, hasta que en el último verso, como vemos, es ya "le petit palais de tonnerre", una casa onírica que sirve al poeta para alojar su intimidad, para protegerse contra la guerra, una casa de cuentos de hadas que le protegerá de los fantasmas ("fantômes blancs et creux") que surgen de la guerra y de su imaginación. Este "palais de tonnerre" evoca, en cierto sentido, el navío y el carcaj que hemos visto en el poema "*Je suis le bûcheron...*", que tienen mucho de lugar reposante y protector, de crisálida feliz en la que poder dormir con tranquilidad... pero quizá en una última ensoñación tienen también, como ya he dicho, algunas fantasías de tumba, de última morada... porque ¿donde se puede encontrar más reposo y más protección que en la maternidad onírica de la muerte?

LE BRANCARDIER, escrito para Léo Larguier, "caporal bancardier" y poeta, herido en el campo de batalla [1]:

"Le sol est blanc la nuit l'azure
Saigne la crucifixion
Tandis que saigne la blessure
Du soldat de promission

Un chien jappait l'obus miaule
La lueur muette a jailli
A savoir si la guerre est drôle?
Les masques n'ont pas tressailli

Mais quel fou rire sous les masques
Blancheur éternelle d'ici
Où la colombe porte un casque
Et l'acier s'envole aussi"

El poema comienza evidentemente con un suelo blanco que, aunque los demás soldados sólo vean en su superficie, para el poeta está repleto de árboles calcinados y de los esqueletos de los muertos; es un suelo que incluso interiormente está impregnado de muerte. La tarde, el crepúsculo, la le da un color azul, pero es un azul de luz de gas que no tiene nada que ver con el azul romántico del que hablaba a Madeleine; éste es un azul de noche, sombrío, que también anuncia muerte. Son dos colores fríos, que se ensombrecen aún más con la caída de la noche, cuando todo comienza a morir.

El siguiente verso cambia de color y se vuelve rojo con la sangre de la crucifixión. Es un rojo lleno también de dolor y de muerte. Es el rojo del sacrificio universal, de la crucifixión de Cristo, que derrama su sangre sobre toda la tierra. Y la sangre que sale de la herida del soldado participa también del sacrificio del derramamiento de la sangre de Cristo, como si el mundo entero se hubiera llenado de la sangre que fluye interminablemente de la cruz. Es un sacrificio que no termina nunca ("saigne la crucifixion"), y, al mismo tiempo, sangra la herida del soldado, como si un sacrificio humano se estuviera realizando continuamente en todas las guerras del mundo, como si el ser humano estuviera abocado al sacrificio, a la pérdida incesante de la vida que se derrama con su sangre. Y durante la guerra esta herida no dejará de sangrar. La vemos en el poema *A Madeleine*, en el que dice:

[1] Enviado a Madeleine el 23 de octubre de 1915

"Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
Sur l'océan sanglant de ces pauvres années
Où le jour est atroce où le soleil est la blessure
Par où s'écoule en vain la vie de l'univers..."

Y en otro que manda también a Madeleine al principio de la correspondencia, el 10 de junio de 1915, *Visées*, en el que la sangre de las manos cortadas de un niño tiñen de rojo las rosas de la tierra:

"Enfant aux mains coupées
Parmi les roses oriflammes"

Para comprender los caminos que sigue la imaginación del poeta, es interesante observar la estrecha relación que él percibe entre soldado-herida-sangre-sacrificio, un sacrificio que adquiere una connotación de expiación y de redención cósmica al estar conectado con la crucifixión de Cristo, con el sacrificio universal. ***Y esto es lo que hace grandiosa la poesía de Apollinaire, que no se trata sólo de una introspección personal, sino que es trascendente en la medida en que es también cósmica y religiosa.***

La herida sangrienta del soldado, la tierra blanca que se vuelve azul al llegar la noche, todo anuncia la muerte en una visión apocalíptica de desolación y de malos presagios:

"Un chien jappait l'obus miaule
La lueur muette a jailli
A savoir si la guerre est drôle?
Les masques n'ont pas tressailli"

Los animales contribuyen también con sus aullidos a hacer más angustiosa la tensión de la guerra. En este caso un único perro ladra, pero ladra en imperfecto ("jappait") lo que hace que dure ese grito a lo largo de todo el poema. Son los gritos de los animales que despiertan todos los miedos del mundo. Porque también el obús "miaule" con una amenaza precisa de muerte, y con su quejido rompe el silencio de la noche. Pero no son imágenes nuevas, sino que ya hemos visto en el poema *Nos étoiles* , enviado a Lou el 3 de febrero de 1915, que el poeta decía: "Un

chien perdu crie à la mort". Son imágenes obsesivas que vuelven cuando Guillaume siente miedo, cuando llega la noche, una noche en la que en este poema surge un resplandor:

"La lueur muette a jailli"

es el resplandor silencioso que veíamos también en *Désir* ("Vois les lueurs avant d'entendre les coups"), y el mismo que da el título al poema *Lueurs*, en el que Apollinaire los describe como "inconnus et hostiles". En esta ocasión "la lueur a jailli", como si fuera un rayo que surge de las entrañas profundas y misteriosas [1] de la tierra, de esa tierra calcinada por la muerte. Así es la guerra: llena de ruidos terroríficos y de resplandores mudos y misteriosos. Por eso se pregunta "A savoir si la guerre est drôle?".

Y los hombres en medio de tanto horror recogen la violencia y sangran...o bien se vuelven máscaras inmóviles, inmovilizadas por un destino trágico. La máscara parece tener para el poeta una connotación de tragedia, que se acentúa aún más con el carnaval siniestro de la guerra.

"Mais quel fou rire sous les masques
Blancheur éternelle d'ici
Où la colombe porte un casque
Et l'acier s'envole aussi"

Esta risa tonta de los seres humanos que hay debajo de las máscaras denota su angustia nerviosa y su incapacidad de controlar la situación de muerte en que se encuentran, una muerte en la que el poeta vuelve a insistir en el verso siguiente: "blancheur éternelle d'ici", porque ya hemos visto la significación que tiene el color blanco para Apollinaire en estos poemas de guerra; pero en este caso, al añadir el adjetivo "éternelle", la hace aún más definitiva, más desoladora y sin esperanza.

Incluso el símbolo de la paz por excelencia, la paloma, lleva un casco, un casco guerrero que la hace aún más pesada y que sin duda dificulta su vuelo. Sin embargo, todo el acero, los obuses,

[1] En el poema *Lueurs* decía "le poète invente les lueurs innombrables des mystères"

las balas de las ametralladoras, todas las municiones vuelan en el cielo de la guerra que no se llena de palomas benéficas, sino de objetos pesados y mortíferos de metal.

L'HIVER REVIENT, enviado a Madeleine el 30 de octubre de 1915:

"L'hiver revient mon âme est triste
Mon cœur ne sait rien exprimer
Peut-être bien que rien n'existe
Hiver de tout hiver d'aimer
Où la peine seule résiste"

El poema empieza con una imagen de frío: el invierno. [1] Pero es un frío interior y profundo que contamina el alma de tristeza y deja el corazón, el órgano más vivo del ser humano, helado, inerte y en absoluto silencio. Pero el poeta dice: "L'hiver revient", como si fuera una experiencia ya vivida, como si volvieran los fantasmas dolorosos que inspiraron *La Porte*, o incluso el más cercano *Plainte.*

"Hiver de tout hiver d'aimer". El frío paraliza la vida y todo: la vegetación, la inspiración, e incluso el amor. Y en esa ausencia de vida sólo una cosa resiste: la pena, como si fuera una vieja raíz o la cepa última de un profundo olivo que consigue sobrevivir sin agua, sin luz y sin calor.

"Et pourquoi donc mon cœur bat-il
Par la tristesse qu'il endure
Toi qui m'attends ô cœur gentil
Ne sais-tu pas que je m'azure
Pour te rejoindre plus subtil"

---

[1] El frío es un tema recurrente en las cartas de este periodo: "Il fait froid, on bat la semelle, on fait de vagues feux, on n'a pas d'eau" (Carta de 2 de octubre de 1915).

"Que je voudrais t'aimer loin de l'affreuse boue où nous vivons, cette neige un peu fondue qui est glaciale" (Carta de 17 de noviembre de 1915)

"C'est sans regret que nous avons laissé l'échelon horrible car on y gelait, on y dormait dans l'eau" (Carta de 18 de noviembre de 1915"

Un frío que intentará contrarrestar con las imágenes de calor y de bonanza que imagina en Madeleine:

"Je te prends ce soir dans la nuit. Nous sommes blottis par un temps d'hiver sous les couvertures et tandis que la bise souffle nous sommes enlacés dans la chaleur exquise de notre lit..."(Carta de 21 de octubre de 1915).

"Je voudrais être avec toi dans un lit bien chaud" (Carta de 14 de noviembre de 1915).

Los dos primeros versos de esta estrofa recogen la sensación de tristeza de la anterior, hasta el punto de que el poeta duda de que tenga sentido seguir viviendo, que valga la pena que su corazón continúe palpitando. Sin embargo, necesita una esperanza, un rayo de sol que, en medio del invierno le haga volver a la vida; como decía con mucha más inspiración en *La Chanson du mal-aime*:

"J'ai inverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisée"

También ahora en tiempo de guerra vuelve el frío y vuelven los recuerdos dolorosos de su vida de mártir, pero esta vez para asirse en las caídas y para protegerse tiene a una mujer que le quiere, a Madeleine ("Toi qui m'attends ô cœur gentil"), a la que dedica el resto del poema. Con ella desea recuperar el color azul de sus sueños de elevación y de espiritualidad:

"Ne sais-tu pas que je m'azure
Pour te rejoindre plus subtil"

CHEVAUX DE FRISE, enviado a Madeleine el 18 de noviembre de 1915. Como en el poema *Il y a*, el poeta intenta superar la desolación y la amenaza de muerte que le rodea, con imágenes cálidas de felicidad y de vida que encuentra en Madeleine:

"Pendant le blanc et nocturne novembre
Alors que les arbres déchiquetés par l'artillerie
Vieillissaient encore sous la neige
Et semblaient à peine des chevaux de frise
Entourés de vagues de fils de fer
Mon cœur renaissait comme un arbre au printemps
Un arbre fruitier sur lequel s'épanouissent les fleurs de
L'Amour
Pendant le blanc et nocturne novembre
Tandis que chantaient épouvantablement les obus
Et que les fleurs mortes de la terre exhalaient leurs mortelles odeurs
Moi je décrivais tous les jours mon amour à Madeleine

La neige met de pâles fleurs sur les arbres

Et toisonne d'hermine les chevaux de frise
Que l'on voit partout
Abandonnés et sinistres chevaux muets...

Lo que el poeta ve a su alrededor es otra vez frío, abandono, desolación y muerte. De nuevo el color blanco y esas "fleurs mortes" que exhalan "leurs mortelles odeurs"; y vuelve a oír los ruidos "épouvantables" de los obuses junto a los siniestros "fils de fer", que son una amenaza de dolor. Y para escapar a todo eso sólo cuenta con las metamorfosis con las que reviste a Madeleine: frente a los "arbres déchiquetés" la ve como "un arbre fruitier" en el que vuelven a florecer las flores muertas.

El poeta anima después el escenario de la muerte y transforma los "chevaux de frise" en "chevaux pies", pintados de colores y llenos de vida, y luego en espuma, en olas del mar, del mar Mediterráneo, donde hace calor y reina la alegría, y donde crecen las frutas y las flores:

"Nos chevaux barbes mais barbelés
Je les anime soudain
En troupeau de jolis chevaux pies
Et ils vont vers toi comme de blanches vagues
Sur la Méditerranée
Et t'apportent mon amour"

Tras un principio de terror y de muerte, el poeta entra en la segunda parte del poema lleno de deseos de felicidad y de vida, lleno de una pulsión vital que quiere encontrar en el amor y en la sexualidad con Madeleine, en la que coloca también sus sueños de ascenso y de pureza:

"Roselys ô panthère ô colombe étoile bleue
O Madeleine
Je t'aime avec délices
Si je songe à tes yeux je songe aux sources fraîches
Si je pense à ta bouche les roses m'apparaissent
Si je songe à tes seins le Paraclet descend
Et vient délier ma langue de poète
Pour te redire: je t'aime
O double colombe de ta poitrine
Ton visage est un bouquet de fleurs
Aujourd'hui je te vois non panthère mais Toutefleur
Et je te respire ô ma Toutefleur
Tous les lys montent en toi comme des cantiques d'amour et d'allégresse
Et ces chants qui s'envolent vers toi
M'emportent à ton côté

Dans ton bel orient où les lys
Se changent en palmiers
Me font signe de venir
La fusée s'épanouit fleur nocturne quand il fait noir
Et elle retombe comme une pluie de larmes amoureuses
Des larmes que la joie fait couler
Et je t'aime comme tu m'aimes Madeleine"

En el primer verso el poeta llama a Madeleine con un nombre que usa constantemente en la correspondencia, *Roselys*, es decir la fusión de dos flores: - de la rosa, afirmación sexual de Madeleine, color que representa sus tesoros carnales y que el poeta necesita en el invierno para calentarse. - Y del lirio, porque también la ve límpida y pura. En esta doble dimensión, Apollinaire transforma a Madeleine, que existe en función de sus sueños, en la pantera excitante que despierta su sexualidad salvaje, aunque, con la contradicción que le es propia, la convierte en el mismo verso en otro animal que es símbolo de pureza, en una paloma, que vuelve unos versos más tarde como metáfora de sus pechos: "o double colombe de ta poitrine", y que asocia incluso con el Espíritu Santo: "si je songe à tes seins le Paraclet descend". La compara con el Paráclito e incluso en sus sueños de ascenso la ve como una estrella tan pura que es azul. Poco a poco el poema pierde su contenido sexual y Madeleine aparece en toda su pureza y en toda su frescura de flor: "aujourd'hui je te vois non panthère mais Toutefleur".

Frente a la desolación de la guerra y a las imágenes de muerte y de frío que el poeta presenta al principio del poema, Madeleine no sólo es excitante en su sexualidad, sino que es también fuente de vida, encarnación de la primavera: por eso ve sus ojos como "sources fraîches", es decir aguas puras y femeninas. Son "fraîches" pero no frías. El poeta transforma el siniestro noviembre en imágenes primaverales, llena el poema de flores y hace benéfica a Madeleine, la hace como la Virgen María, que contrapone a la mujer perversa con la que identifica en muchas ocasiones la guerra, como ocurre en el poema *La Tranchée*.

Madeleine es una flor pura, como los lirios, a los que el poeta transforma también "en palmiers" que crecen en "ton bel orient", en el exótico lugar caliente y florido en el que imagina a Madeleine, a la que ve como la realización de todos sus sueños. Y en su imaginación todo cambia, incluso el frío, la guerra y los obuses, que transforma también en una flor, una flor nocturna que llora en la noche como un nuevo fuego artificial de lágrimas felices y amorosas. Y

todo gracias a los sueños que Madeleine parece hacer realidad, por eso termina el poema diciendo "Et je t'aime comme tu m'aimes Madeleine".

Aún habrá otros poemas de desolación y de muerte, como ***EN SILENCE***, enviado a Madeleine el 19 de noviembre de 1915, y ***EXERCICE***, de 22 de noviembre de 1915, en el que con un aire de canción popular dice:

"Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
Ils étaient couvert de poussière
Depuis la tête jusqu'aux pieds

Ils regardaient la vaste plaine
En parlant entre eux du passé
Et ne se retournaient qu'à peine
Quand un obus avait toussé

Tous quatre de la classe seize
Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Qui les exerçait à mourir"

.....

Apollinaire entra en situaciones depresivas muy profundas durante la guerra, en una noche obscura del alma que es del orden de la muerte, la misma que presintió cuando al estallar la guerra escribía:

"La nuit descend on y présent un long un long destin de sang"

y aunque intentó escapar de esa noche obscura, de ese descenso abismal, con todos los medios a su alcance, [1] no pudo impedir que de vez en cuando volviera el crepúsculo, volviera el invierno o la noche que lo iba a aniquilar. La noche se vuelve para Apollinaire "violente et violette" y

[1] Exorcizando el miedo o agarrándose desesperadamente a las imágenes de vida y a la sexualidad. Así también inmediatamente después del poema *Exercice* dice:"Je prends ta bouche éperdument et ta langue chérie"

sobre todo grita y esos gritos son los que la hacen aún más terrorífica, más amenazante. [1]

Pero no podemos aislar este momento de guerra, en que el miedo se hace aún más desgarrador y la muerte más cercana, del resto de la vida del poeta. La herida de Cristo, o la herida del soldado, a las que hace mención en *Le Brancardier*, habían empezado a sangrar mucho antes de que estallase la guerra, pues desde sus primeros escritos veía ya sangre derramada por todas partes, y sobre todo en el espectáculo cósmico del sol decapitado.

La muerte le era familiar desde su adolescencia, cuando decía que Merlin "s'en va vers Viviane et vers sa propre mort". En *Alcools* la muerte es también un tema obsesivo. Como dicen Claude Bégué y Pierre Lartigue en sus comentarios a esta obra [2], todos los presagios anuncian la muerte: muerte natural, violenta ("le verre qui se brise"), sobrenatural, muerte por amor, culto a los muertos, resurrección de los muertos, muerte de los días, "les cadavres des jours", como dice en *Le Voyageur*, de las estaciones, del otoño especialmente, que es su estación favorita. En *L'Emigrant de Landor Road* para escapar a los recuerdos "il est contraint à la mort"; y en *La Chanson du mal-aimé* todo conduce a la muerte.

Las sombras que presagian la muerte, o que son ya muerte, llenan los poemas de *Alcools*: son las sombras que lloran humanamente en *Cor de chasse*, y una multitud misteriosa de almas en pena que no conocen el amor se mezcla en *Le Larron* con los vivos: "les ombres sans amour qui se traînaient par terre..." Muchos de los personajes de *Alcools* se sienten abocados a la muerte, por eso "l'arlequine" se abandona a la muerte en *Crepuscule*:

---

[1] Los poemas son, evidentemente, el exponente más profundo y más auténtico de los sufrimientos que Apollinaire padeció durante la guerra, pero también, como ya he dicho, en las cartas que escribió a Madeleine durante este periodo vemos con frecuencia la queja por el ambiente de muerte y de miedo en que estaba viviendo:

> "Nous sommes tombés dans un lieu sinistre" (Carta de 1 de agosto de 1915)
> "Ah! Madeleine, quelle boue, quelle boue. Tu n'imagines pas la boue, il faut l'avoir vue ici, ayant parfois la consistance du mastic, parfois de la crème fouettée, parfois encore de l'encaustique et glissant d'une façon extraordinaire!"
> "Je vis dans le décor shakespearien d'un hypogée creusé dans un cimetière; près de mon horrible demeure, un obus a déterré ce matin un boche dont le tibia sort maintenant de lambeaux du linceul terreux...Ce matin on trouve deux russes ..Ils se sont sauvés à travers les fils de fer épouvantables..." (Carta de19 de noviembre de 1915)

[2] Hatier, Paris 1977, pág. 35

"Frôlée par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'exténue
L'arlequine s'est mise nue..."

Sombras o imágenes que muestran la obsesión del poeta por su propia muerte: "ô mon ombre en deuil de moi-même..." (*La Chanson du mal-aimé*). Son sombras mortuorias que aparecen a lo largo de toda su obra, y a veces dentro del agua, que se vuelve obscura, que se contamina de muerte con la presencia de la sombra: "le bruit éternel d'un fleuve large et sombre" (*Le Voyageur*), un río obscuro de muerte que vuelve obsesivamente en otros poemas:

"Et sombre, sombre fleuve je me rappelle
Les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies" (*Les Fiançailles*)

Los muertos en el agua, los "noyés", aparecen también en muchas aguas de *Alcools*; son los "nageurs morts" de *La Chanson du mal-aimé*, la Ophélie del *Poème lu au mariage d'André Salmon* ("fleuve sur lequel flottait Ophélie qui blanche flotte encore entre les nénuphars"), e incluso *La Loreley* que "se penche alors et tombe dans le Rhin"; y en *La Chanson du mal-aimé* un rey (¿él mismo?) se ahoga en el agua inmóvil y plateada:

"Un jour le roi dans l'eau d'argent
Se noya puis la bouche inerte
Il s'en revint en surnageant
Sur la rive dormir inerte
Face tournée au ciel changeant"

Son muchas las aguas que duermen, las aguas estancadas, aunque sean ríos, que llevan agua lenta, sombría y mortuoria. Y desde sus primeras obras, desde *La Porte*, aparece en sus poemas, y también en el agua, una tristeza muy profunda que se oye como un canto lejano:

"Pimus couples allant dans la profonde eau triste
J'entends mourir et remourir un chant lointain..."

Y en *L'Enchanteur Pourrissant* se describe a sí mismo como un muerto viviente al que una mujer ha enterrado vivo.

Las imágenes de muerte aparecen en su obra por todas partes, y también las de descenso y caída. En *L'Enchanteur* se ve permanente enterrado, aunque esté vivo, y en *La Santé* se siente encerrado en una fosa ("dans une fosse comme un ours chaque matin je me promène") o incluso se compara con Lázaro "entrant dans la tombe au lieu de sortir"; pero incluso en la prisión la causa de su angustia está mucho más en sí mismo, en sus miedos imaginarios, que en la realidad que le rodea.

Cuando llega la guerra, la amenaza de muerte y el miedo dan a su imaginación la oportunidad de volver a resucitar con mayor intensidad las viejas imágenes de muerte, de descenso y de tristeza que ya existían en él. Son las imágenes obsesivas que Guillaume recupera de su desorientación afectiva, de sus complejos de culpabilidad y de su sentimiento de abandono, y que arrastra sin poder librarse de ellas a través de toda su vida; y al llegar la guerra adquieren una dimensión desorbitada. Pero, como ya he dicho en varias ocasiones, la verdadera causa de su profunda angustia no está tanto en los sufrimientos de su infancia, ni siquiera en la amenaza de muerte que representa la guerra, como en el hecho de que su razonamiento, en vez de ser adulto y lógico, permanece infantil, por lo que las regresiones infantiles son tan frecuentes y hacen del miedo de un momento un obstáculo insuperable, desmesurado a los ojos del niño que aún vive en él.

c) La sexualidad contra la pulsión de muerte: la fijación oral y los poemas secretos

"L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse"(Georges Bataille [1])

A partir del 30 de agosto de 1915 en que Lou deja prácticamente de escribirle [2], Apollinaire vuelca su sexualidad en Madeleine, con la que se había comprometido unos días antes:

> "Je souhaite de tout mon cœur recevoir la longue lettre promise car me voici complètement seul depuis plusieurs jours...Je pense à vous d'une façon folle. Je baise vos cheveux qui sentent la rose, la rose que vous êtes. J'imagine pour vous les caresses

[1] *L'Erotisme*, O.c. Pág. 45
[2] "Tu ne m'écris pour ainsi dire plus" (Carta a Lou de 1 de septiembre de 1915)

> les plus tendres, les plus lentes et les plus violentes avec douceur...N'est-ce pas vrai mon Madelon chérie, qui est à moi et dont je peux faire ce que je veux, tout ce que je veux" (Carta de 30 de agosto de 1915)
>
> "Mon désir te reprend toute avec une violence infiniment douce, une brutalité d'ange, ma chérie" (Carta de 13 de septiembre de 1915)

¿dulce y tierno o violento y dominador? sobre todo solo y angustiado y con un deseo desesperado de encontrar una salida a la angustia. Y eso es lo que intenta a través de la sexualidad y de tantas palabras que hablan de sufrimiento y de dominación, las mismas que repetía interminablemente a Lou, encerrado en un círculo sin fin, y que va a decir también a Madeleine, aunque sea de manera diferente. Pero el contenido será siempre el mismo: la necesidad de alguna forma de violencia para conseguir una satisfacción sexual ("Je veux que la volupté te prenne si fort à ma pensée qu'elle te soit déjà une souffrance que tu adoreras car il n'y a rien au-dessus"). Las pasiones violentas y crueles son las más fuertes y eso es precisamente lo que Guillaume necesita durante la guerra: una pasión poderosa que pueda contrarrestar su angustia mortal. De todas formas, sin sufrimiento de alguna clase o sin violencia no puede excitarse. Ya hemos visto por qué: porque los malos tratos que sufrió de niño, erotizados, resultaron un substituto de la excitación edipiana que había encontrado en la relación violenta con su madre. A partir de entonces su placer sexual tiene que pasar necesariamente por el sadomasoquismo. Y Madeleine no iba a ser una excepción; como hemos visto, el deseo de dominación y el despotismo del poeta hacia ella están presentes en casi todas las cartas de este periodo; en ellas muestra su obsesión por someterla y porque le obedezca en todo, lo que increíblemente encontró, además, la aceptación de Madeleine.

Lou dio sus cartas para la publicación tal y como fueron escritas, sin suprimir nada, porque mucho más intuitiva que Madeleine se dio cuenta en seguida de que Guillaume escribía para liberar sus propios fantasmas, mientras que Madeleine, muy puritana, debió pensar que era ella la que excitaba las fantasías y perversiones del poeta, por lo que suprimió los párrafos más sexuales, (y quizá perversos), que indicó únicamente con unos puntos suspensivos entre paréntesis; y por lo que parece, suprimió también los poemas secretos más significativos, pues faltan por lo menos entre el cuarto y el séptimo, así como el octavo y el décimo.[1] Y mutiló tanto

[1] A sus inquietudes sobre estos poemas, Apollinaire le responde en la carta de 25 de enero de 1916: Pour les 2 ou 3 poèmes secrets dont tu parles ne t'effarouche pas car ton nom ne sera pas dessus. Tu sais qu'ils sont là à toi ça suffit. Les autres nous les imprimerons pour nous"

el séptimo que ha perdido toda connotación de poema secreto. Lo que es curioso es que, según dice M. Adéma en la introducción a las cartas, Madeleine eliminó para la publicación, "certains passages de caractère trop direct..."; sin embargo, no encontramos ninguna supresión en las cartas excesivamente autoritarias y dominantes escritas a finales a julio, ni tras los párrafos que hablan de sumisión y de sufrimiento, como si con una actitud falsamente cristiana Madeleine aceptara el sometimiento que le pedía Guillaume, como si imaginara que lo merecía para redimir alguna falta. Sólo eliminó de las cartas ciertos párrafos de contenido muy sexual, probablemente porque no quería que los lectores pensaran que habían caído en el vicio y en la perversión, ni tampoco quería manchar la memoria del poeta, así, suprimió los pasajes que vienen a continuación de una frase que empieza a ser muy sexual... pero no por su carácter "directo", porque los párrafos en que Apollinaire habla de dominarla y de hacerla sufrir no pueden ser más directos. Quizá se sintió culpable de los deseos tortuosos del poeta...o quiso mantener para la posteridad la idea de que vivieron un amor intenso y romántico (¿acaso el único de su vida?), como se deduce del prólogo que escribió para la presentación de las cartas... y en ese contexto no encajaban ni la sexualidad cruel ni las perversiones.

Con todo, aún nos quedan muchas cartas y poemas que nos muestran de qué manera Apollinaire tenía necesidad de que Madeleine existiera, de que sufriera por él y de que se le sometiera, para poder satisfacer su sexualidad. Porque Madeleine tenía razón de ser en la medida en que podía excitar su sexualidad violenta:

> "Tes lèvres saigneront sous mes baisers"
> "Je prends tes lèvres jusqu'au sang" (Carta de 3 de octubre de 1915)

una sexualidad que era el único remedio con que contaba contra las penalidades de la guerra:

> "Ici ta chère sensualité me console de tout ennui, c'est le seul remède à l'ennui"
> "Je me console de la solitude et de toutes
> les horreurs
> En imaginant ta nudité" (*Plainte*).

Durante la guerra, es evidente, Apollinaire intentó escapar a la pulsión de muerte con la sexualidad. De alguna manera la pulsión de muerte sufrió una transformación para, mediante

sus pulsiones libidinales, convertirse en principio de placer, aunque en el origen de esa pulsión de placer está siempre la angustia de muerte. Como ya hemos visto al estudiar las reacciones de Apollinaire durante la guerra, Georges Bataille [1] dice a este propósito:

> "L'association de la violence de la mort et de la violence sexuelle a ce double sens. D'un côté, la convulsion de la chair est d'autant plus précipitée qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre, la défaillance, à la condition qu'elle en laisse le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, ***mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde***" [2]

En los poemas más depresivos, tras la angustia de muerte viene siempre una reacción sexual, y con frecuencia un poema secreto en el que la sexualidad llega al paroxismo. La desnudez de Madeleine será esencial para Apollinaire en estos momentos, por eso en los poemas se recrea tantas veces en ella: explora cada parte de su cuerpo, la penetra y la posee.

Para escapar, pues, a la situación depresiva y aniquiladora Apollinaire entra muy pronto en una sexualidad vertiginosa, en la que, sobre todo al principio, lo que más le obsesiona son los senos de Madeleine que, como los de *Le Larron*, son los frutos más deseados. A estos senos vuelve carta tras carta, y con frecuencia los ve como frutas [3], igual que su boca, o como un manjar apetitoso que desea comer:

> "Je prends la bouche de Madeleine et ***je la mange comme un fruit délicieux***" (Carta de 20 de agosto de 1915)
>
> "Mon chéri je te prends toute avec une délicatesse infinie mais virile, tu me donnes tes seins voluptueux et je les baise passionnément tandis que tu te pâmes et que la volupté couve dans ton regard, je baise ***les fraises délicieuses de tes seins*** " (Carta de 13 de septiembre de 1915)
>
> "C'est une bonne photo je t'y vois bien et elle te montre comme la volupté même. J'y distingue merveilleusement ta poitrine. ***Tes seins s'y font deviner comme deux adorables fruits*** " (Carta de 8 de octubre de 1915)
>
> "Je te prends nue comme une perle et te dévore de baisers partout des pieds jusqu'à la tête et évanouis-toi d'amour, mon amour adoré, dont ***je mange la bouche et les beaux***

[1] *L'Erotisme*, O.c. Pág. 116.
[2] Subrayado por mí.
[3] Ver en el capítulo IV, pág. 444, la importancia que para Apollinaire tiene la fruta como símbolo sexual, sobre todo en el poema *Le Larron*.

> ***seins*** qui m'appartiennent et jouissent infiniment gonflés de volupté" (Carta de 11 de octubre de 1915)
>
> "***Je mange ta bouche le fruit rouge de notre amour*** et tout ton corps" (Carta de 4 de noviembre de 1915) (Subrayado por mí).

Toda la correspondencia con Madeleine está llena de una ***FIJACION ORAL*** muy fuerte. ***Y si en las cartas a Lou el tema obsesivo era la fijación anal, en éstas a Madeleine encontramos toda clase de fantasías orales***. Una de ellas es su obsesión por devorarla. Y la devora como si fuera una madre, empezando por sus senos, pero imaginando que la come entera, como si la madre fuera tan generosa que estuviera dispuesta a dar su cuerpo en alimento al niño que la reclama; así colmará su hambre y sobre todo sus angustias:

> "Je te bois et te rebois, te dévore et te redévore...Je te dévore avec tendresse et tant de douceur finit par éveiller ma gourmandise et j'aurai bien envie de dévorer pour de bon tout toi qui est à moi"(Carta de 13 de noviembre de 1915)

Pero su imaginación le lleva también a los cuentos de hadas, que tanta influencia tienen en sus fantasías y reproduce mitos universales en los que *la oralidad presenta sus aspectos destructivos*, y entonces su tensión agresiva se concentra en la boca para destruir el objeto de su apetito voraz:

> "Je suis comme un ogre auquel on présente un petit enfant à manger. Je prends vos lèvres follement comme un fruit exquis" (Carta de 5 de agosto de 1915)
>
> "Je baise vos cheveux follement en vous imaginant toute à moi, votre jeune chair à l'ogre que je suis" (Carta de 13 de agosto de 1915)

Guillaume se ve a sí mismo como un ogro que va a devorar, o a pervertir, a la inocente Madeleine...un ogro que no tenía razón de ser en el caso de Lou que no era tan joven ni precisamente inocente..... En el *Quatrième poème secret*, ya lo hemos visto, dice también que su boca "aura des ardeurs de géhenne" y tomará por asalto las entrañas de Madeleine; es decir, devorando a Madeleine da rienda suelta a su imaginación y sus metáforas sugieren toda clase de fantasías infantiles, crueles y sexuales.

Y hay aún otra cuestión: su fijación oral, su voracidad, surge de la angustia de su infancia, pero representando el papel del ogro hace a Madeleine infantil y vulnerable y entonces será ella la que tendrá que asumir la angustia.

De todas formas, la fijación oral está presente en toda su obra; la vemos en los pasajes más truculentos de sus libros, cuando imagina personajes que comen cadáveres o animales vivos, e incluso en *Les Onze Mille Verges*, como ya hemos visto en varias ocasiones, un cocinero asa el trasero del "marmiton" y come después los pedazos churruscados que se desprenden de él... [1]

Apollinaire no podía librarse de estas fijaciones orales que resultaron de la angustia que sufrió durante su infancia; probablemente ***sentía la amenaza de verse abandonado por su madre como si fuera a morir de hambre. Y para escapar a la angustia que le producía esa amenaza trató de encontrar una seguridad en la comida***, que, como hemos visto, fue esencial para él hasta el final de su vida. La comida le parecía tan importante que pregunta a Madeleine:

> "Dis-moi aussi si tu es gourmande et si tu as bon appetit..." (Carta de 25 de octubre de 1915)

Pero su pulsión devoradora abarca más que la comida, o más bien convierte en comida todo lo que desea. Ya hemos visto en *Le Larron* cómo se siente culpable por haber robado unas frutas, que tienen una connotación sexual muy fuerte, y en las cartas a Lou identifica sus senos con frutas. También cuando se enamora de Madeleine, como he dicho más arriba, también ve constantemente sus senos y su boca como frutos apetitosos.

Pero aún habrá otras fantasías en torno a la boca, porque quiere comerla, devorarla y también ***morderla***:

> "C'est ta bouche exquise dont tes bonbons m'ont apporté l'incorruptible saveur, cette bouche rouge qui est à moi et que ***je mords mon amour***" (Carta de 14 de septiembre de 1915)
>
> "***Je mords ta bouche***" (Carta de 25 de septiembre de 1915)

[1] Ver "La gourmandise de Apollinaire" en la página 509 del capítulo IV.

"Je te mangerai chérie comme une simple madeleine de Commency...Je te caresse toujours avec une douceur à la fois chaste et lascive, avec une ferveur attentive qui me fait m'arrêter lentement à ***chaque douce morsure que je te fais*** et m'extasier en mordillant les bouches brunes de ta toison et sangloter d'extase sur ta bouche adorée" (Carta de 21 de octubre de 1915)

"***Je mords*** ta chair exquise" (Carta de 29 de octubre de 1915).

Y como siempre ocurre con Apollinaire, la fantasía funciona en los dos sentidos; por eso dice a Madeleine en la carta de 28 de septiembre:

"Je prends ta bouche rouge à moi qui est si exquise et qui ***doit si bien mordre***"

Conociendo las tendencias masoquistas de Apollinaire no sería de extrañar que en una fantasía más profunda quisiera sobre todo ser mordido...y que en un autosadismo, imaginando que muerde a Madeleine sufriera él mismo con el mordisco. En la carta de 27 de octubre pide a Madeleine en el mismo sentido:

"Parle-moi de tes belles dents mon amour de ces dents ***qui aiment mordre*** " [1]

Como he indicado en el capítulo anterior, Georges Blin [2] cuenta que Baudelaire tenía la misma obsesión por morder a la mujer objeto de sus deseos, y que también Sade imaginaba, a través de sus personajes, que mordía a las mujeres:

"La morsure permet un contact avec la blessure aussi intime que peut l'être la pénétration dans l'acte sexuel...les moines sadiques du couvent de Sainte-Marie-des Bois, dans *Justine*, la préfèrent à tout autre mode d'outrage. Pour Baudelaire également "toute chair lisse et ferme appelle les morsures" [3] ("J'aime le souvenir..."*Fleurs du mal,* V). "Je voudrais mordre dans vous", disait Baudelaire à une jeune femme"

Parece evidente que la agresión con la boca y el mordisco, aunque fuera imaginario, producían en Apollinaire una excitación semejante a la penetración anal [4], es decir, una confusión con la penetración genital, por eso le excitaba tanto... No podemos olvidar que la fijación oral surgió

[1] Subrayado todo por mí.
[2] *Le Sadisme de Baudelaire*, O.c. Pág. 27
[3] Como para Apollinaire todo trasero sugería el deseo de flagelarlo, como hemos visto al estudiar su sadismo anal.
[4] Como hemos visto al estudiar su sadismo anal. (Capítulo III, pág. 268).

en la edad en la que Guillaume niño empezaba a ser consciente de sus funciones orales y genitales, y que la interferencia y la dominación de su terrible madre en estas funciones provocaron en él fijaciones y confusiones de este tipo, por eso no es extraño que con frecuencia desplace la excitación y la satisfacción sexual hacia la boca. Ya hemos visto en *Le Quatrième poème secret* cierta confusión entre lo que llama las dos bocas de Madeleine, la real y su sexo, y a las dos se dirige también con su boca en lo que imagina un sacrificio:

> "Ma bouche sera crucifiée
> Et ta bouche sera la barre horizontale de la croix
> Et quelle bouche sera la barre verticale de cette croix..."

Y su boca actúa también como un órgano sexual, que en su imaginación delirante penetra las entrañas de Madeleine: "Les soldats de ma bouche prendront d'assaut tes entrailles".

En Apollinaire, - igual que en Baudelaire y en Sade -, la base de este deseo intenso de morder, de la excitación con el mordisco, estaba, sin duda, en una agresividad con connotaciones sexuales que se manifestaba oralmente a causa de las fijaciones de este tipo que se crearon durante su infancia. Como ya he dicho, es muy frecuente que los niños pequeños muerdan, pero en las personas normales ese tipo de agresiones desaparecen o se atenúan considerablemente con la edad. Pero en estos tres autores ***el deseo de morder para conseguir una excitación sexual permaneció durante toda su vida.***

Por mucho que Madeleine quisiera dar una buena imagen de su poeta suprimiendo los párrafos más atrevidos, es evidente que Apollinaire será siempre el mismo y que para excitarse necesitará siempre las mismas violencias y las mismas fantasías. Por eso encontramos también en los poemas y en las cartas a Madeleine algunas ***fijaciones anales***; pero, bien porque Madeleine suprimió los pasajes en que aparecían, bien porque Guillaume no se atrevió a expresarlas tan claramente como con Lou, o más probablemente porque Madeleine le inspiraba devorarla y moderla más que la penetración anal, las referencias son escasas, y aparecen únicamente en los poemas, con los que Apollinaire se protege para expresar sus fantasmas más osados. La primera alusión la vemos en el poema *Les Neuf Portes de ton corps*, en el que describe uno por uno los nueve orificios de su cuerpo, y por supuesto también el ano, que deja para el final, y del que dice:

"Et toi neuvième porte plus mystérieuse encore
Qui t'ouvre entre deux montagnes de perles
Toi plus mystérieuse encore que les autres
Porte de sortilèges dont on n'ose point parler
Tu m'appartiens aussi
Suprême porte
A moi qui porte
La clef suprême
Des neufs portes"

Ya hemos visto suficientemente la importancia que tienen las fantasías anales en la sexualidad de Apollinaire. En este poema rodea de misterio la novena puerta, que es puerta de sortilegios por las sensaciones mágicas que evoca, y puerta prohibida, "dont on n'ose point parler", lo que la hace aún más fascinante. La llama "Suprême porte", con lo que le da superioridad sobre las demás, porque le atrae y le excita más que ninguna. Esta puerta también le pertenece y piensa apoderarse de ella con la llave - símbolo fálico y de metal, porque hace daño, [1] - una llave que es también suprema, a causa del poder que le confiere.

Después habrá dos alusiones más a su trasero, una en el *Troisiéme poème secret*, en el que habla de su "croupe", una expresión que ya había usado en muchas ocasiones con Lou:

"Toi dont la croupe libre se balance ainsi qu'un beau vaisseau sur la mer parfumée"

y otra en el poema *Fusées*, en el que también habla de "croupe", en este caso la de su caballo, que, como hacía también con Lou, compara con el trasero de Madeleine, aunque use como eufemismo "hanches":

"En voyant la large croupe de mon cheval j'ai pensé à tes hanches"

Y, aunque mucho más tímidamente, también encontramos en las cartas a Madeleine algunas de las ***fantasías sadomasoquistas*** que hemos visto en sus libros y en la correspondencia con Lou.

[1] Con frecuencia, en una fantasía sádica, imagina que su miembro es de metal: "Je jetterai un pont entre toi et moi un pont de chair dure comme le fer..."(*Le Onzième poème secret*)

- De entrada, no podía faltar alguna alusión a la fantasía de la cabalgadura, que como ya hemos visto, es una de las más recurrentes de Apollinaire. En la carta de 24 de octubre de 1915 dice:

> "J'aime aussi ton ardeur, tes frémissement de lionne. Tu es une belle cavale qui attend son cavalier" (Carta de 24 de octubre de 1915).

Dado el tono de la relación con Madeleine la imagen es sádica, aunque la referencia inmediata a su ardor y a sus agitaciones de leona la cambia considerablemente y da la impresión de que, aunque diga que quiere ser el jinete de la yegua, espera tener encima a la leona.

También en *Le troisième poème secret* hay una breve alusión a la misma fantasía:

> "O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale"

- Otra de sus fantasías masoquistas, como hemos visto en el capítulo anterior, es el fetichismo de los pies. A Madeleine le asegura que no tiene ese vicio, pero es indudable que le interesa mucho, la prueba es que está muy bien informado sobre él, y además, le pide con frecuencia que le hable de sus pies, que besa devotamente:

> "Ce sont encore tes pieds, tes pieds si mignons et si sensibles. Je les adore. Il y a dit-on un vice ou plutôt une déformation du sentiment qui consiste à aimer les pieds par-dessus tout et partant les chaussures. Je n'ai certes pas ce défaut qui ressortit à la psychopathie sexuelle.
> C'était le vice de Restif de la Bretonne, il nous a valu, sur ses propres indications, les gracieuses gravures de Binet. C'est au demeurant un vice très répandu en Angleterre et dans les pays germaniques. Mais en faveur de ton pied si chéri et si vivant je me sens prêt à l'adoration.
> Pour le demeurant je m'intéresse à toutes tes beautés, ma chérie, et sans avoir de vice spécial à me reprocher ou à nourrir, je voudrais les avoir tous pour mieux t'aimer (...)" [1] (Carta de 14 de septiembre de 1915)
>
> "Et tes pieds ne veux-tu pas m'en parler?" (Carta de 24 de septiembre de 1915) [2]
>
> "Mon amour je baise tes pieds sensibles" (Carta de 29 de octubre de 1915)

[1] Estos puntos suspensivos entre paréntesis indican un corte de Madeleine, hecho precisamente en un párrafo muy significativo...
[2] En esta carta, aunque para negarlo, habla constantemente de vicio: "ni crime ni vice ne sont nécessaires à notre amour."

- También se interesa por los flujos de su cuerpo, y aunque no llega tan lejos como en sus libros eróticos, al menos quiere beber su saliva, y se deleita de antemano imaginándola sabrosa:

> "Ta chère bouche, ta langue, tes dents, ta salive savoureuse, tout cela est à moi malgré l'absence..." (Carta de 12 de septiembre de 1915)
>
> "Je bois ta salive" (Carta de 7 de noviembre de 1915)

y lamer los orificios de su nariz:

> "Je lécherai follement tes narines voluptueuses qui palpitent comme moineaux dans la main" (Carta de 2 de diciembre de 1915)

- Y otra fantasía masoquista que no podía faltar es la de imaginarla (¡a Madeleine la provinciana tímida!) como una emperatriz dominante o como una reina cruel que le sometiera a sus caprichos con su despotismo y sus castigos, que le hiciera sufrir como Florence a Katache [1]. Desde *L'Enchanteur*, en donde imaginaba mujeres perversas, que le parecían las más fascinantes, para obtener una satisfacción sexual necesita volver a verse víctima de una de estas mujeres; desea que lo manipulen, que lo aten, que lo torturen, es decir el mismo tipo de fantasías al que vuelven constantemente todos los masoquistas:

> "Je t'adore ma lionne ma chère impératrice" (Carta de 9 de octubre de 1915)
>
> "Je t'aime aussi orgueilleuse, impératrice, superbe, ma lionne" (Carta de 19 de octubre de 1915)
>
> "Toi qui es si je le veux la princesse vierge et lointaine ou la femme ardente ou la reine cruelle" (*Le Troisième poème secret*)

Y de la imagen de la mujer perversa va más lejos aún en su fantasía y ve a Madeleine - o le pide que sea - animal peligroso y cruel: leona o pantera, es decir, un felino voluptuoso pero amenazante y agresivo:

> "Ce n'est pas la panthère que je préfère en toi, mais c'est la panthère que je veux connaître entièrement avec tout ce que peux éveiller en elle l'amour qui se dévoile devant ses yeux" (Carta de 9 de octubre de 1915)

[1] Ver capítulo IV, págs. 351 y ss.

"Je pense à toi ma panthère bien panthère oui puisque tu es pour moi tout ce qui est animé..." (*Le Deuxième poème secret*)

"O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale" (*Le Troisième poème secret*)

"Je te prends passionnément, sois un peu panthère" (Carta de 22 de noviembre de 1915)

O incluso, como ya hemos visto, hechizante y venenosa culebra:

"Tu es ma couleuvre voluptueuse" (Carta de 19 de octubre de 1915)

Comparando a Madeleine con estos animales, Apollinaire desea volver a un estado animal, es decir, a una sexualidad primitiva en la que sin interdictos pueda abandonarse bestialmente a sus pulsiones instintivas. Pero su deseo sexual más profundo es pasivo, es el de ser salvajemente agredido, mordido... o incluso destruido.

La sexualidad de Apollinaire pasaba por todas estas fantasías, y por muy inocente y casta que fuera Madeleine, el poeta, para poder conseguir una satisfacción sexual, necesitaba transformarla, necesitaba sus metamorfosis y volver siempre a los mismos fantasmas.

- Los poemas secretos

Podríamos decir que son los equivalentes a los poemas de muerte, la compensación de los poemas de muerte, y en muchas ocasiones Apollinaire los envía a Madeleine al día siguiente de haberle mandado un poema angustioso, como ocurre con *Le Deuxième et le Troisième poèmes secrets*, que le manda inmediatamente después de *Plainte*.

Desgraciadamente faltan muchos, seguramente los más interesantes, los más atrevidos, que Madeleine censuró. De los que nos han llegado el primero cronológicamente es:

LES NEUF PORTES DE TON CORPS, que ya he mencionado, y que Apollinaire envió a Madeleine el 21 de septiembre de 1915.

El 13 de mayo del mismo año, sólo cuatro meses antes, había mandado otro muy similar, al menos en apariencia, a Lou. En los dos poemas recorre una por una las puertas - o los orificios - de sus cuerpos. La estructura de los dos es muy parecida, e incluso la longitud es prácticamente la misma. Sin embargo, los poemas a las dos mujeres son esencialmente distintos.

De entrada, el mensaje esencial es diferente. Las puertas de Lou han estado abiertas para él pero ya se le han cerrado:

"Ô Portes de ton corps
Elles sont neuf et je les ai toutes ouvertes
Ô Portes de ton corps
Elles sont neuf et pour moi se sont toutes refermées"

Mientras que las de Madeleine van a abrirse para él:

"O portes ouvrez-vous à ma voix
Je suis le maître de la clef"

La diferencia es fundamental. Las puertas de Lou son las puertas de una diosa, de una mujer superior a la que el poeta admira, ***por eso las escribe con mayúsculas***; mientras que a las de Madeleine se dirige con una orden, como si en una fantasía muy mítica hiciera igual que el capitán de los ladrones en el cuento de *Alí-Baba* de *Las Mil y una noches*, que simplemente con su voz abría la gruta simbólica llena de tesoros, sólo ordenando: ¡Ábrete Sésamo!. Y considera su orden tan poderosa que también la escribe con mayúsculas:

"Portes que vous ouvrîtes à ma voix
Comme les roses s'ouvrent aux caresses du printemps
C'est par vous que ma voix et mon Ordre
Pénètrent dans le corps entier de Madeleine
J'y entre homme tout entier et aussi tout entier poème
Poème de son désir qui fait que moi aussi je m'aime"

"Poème de ton désir qui fait que moi aussi je m'aime". Guillaume sabe lo que dice: en la relación con Madeleine el que cuenta es él y su poder sobre ella. Por eso en casi todas las estrofas impone su "Je" autoritario [1]; un "je" o un "moi" narcisista que esconde los complejos de un hombre que ha sufrido mucho:

"Je connais sept portes et deux me sont celées
J'en ai pris quatre j'y suis entré n'espère plus que j'en sorte
Car je suis entré en toi par tes yeux étoilés
Et par tes oreilles avec les Paroles que je commande et
Qui sont mon escorte"

Su voz y sus palabras, que una locura de orgullo le lleva a escribir también con mayúsculas. Su voz es la que le libera del silencio, la que con su poesía le sitúa por encima de los demás hombres y, sobre todo, por encima de Madeleine. Por eso, verso tras verso, se recrea en ella:

"C'est en te prenant que j'arrivai à ouvrir entièrement les deux premières portes
Oreille porte de ma voix qui t'a persuadée
Je t'aime toi qui donnes un sens à l'image grâce à l'idée"

El poema a Madeleine habla esencialmente de dominación y de sacrificio, de imperativos y de órdenes que Madeleine tiene que aceptar, que tiene, sobre todo, que sufrir, como dice cuando se refiere a la "puerta" de su sexo:

"Huitième porte de la grande beauté de mon amour...
Plus sacrée que celle de Dodone
Et qui devine une source plus fraîche que Castalie
Mais mon amour y trouverait un temple
Et après avoir ensanglanté le parvis sur qui veille le
Charmant monstre de l'innocence
J'y découvrirai et ferais jaillir le plus chaud geyser du monde
Je suis déjà le maître de la huitième porte."

[1] Lo mismo que habíamos visto en otros poemas, como en *Le neuvième poème secret*, en el que casi todos los veros empiezan con "Je suis", o en *Le quatrième poème secret*, en el que su boca era la protagonista del poema.

Lo que hace atractivo el desgarramiento y el sacrificio de Madeleine, lo que excita el deseo del poeta y su transgresión, es precisamente la inocencia y la castidad de la víctima. Reconociéndola como tal, en cierto sentido se identifica con ella y se define a través de ella en lo más profundo de su ser. De esta manera el sacrificio de la virgen es cósmico: es también la representación de su propio sacrificio y del sacrificio de la humanidad. Por eso insiste tanto en la inocencia de la víctima:

"Elle avait baissé le rideau de sa paupière
tes cils étaient rangés devant comme soldats noirs
Œil gauche de mon amour deuxième porte de mon amour
Pareille à son amie et chaste et lourde d'amour...

Apollinaire emplea con frecuencia la metáfora de los soldados para indicar la resistencia de la víctima, que, de todas formas, será vencida:

Je vous ai vue ô porte rouge gouffre de mon désir
Et les soldats qui s'y tiennent morts d'amour m'ont crié qu'ils se rendent"

La virginidad de Madeleine es esencial en las fantasías de sacrificio de Apollinaire, porque excita su deseo de poseerla totalmente, incluso, como hemos visto, a través de la novena puerta, la de su ano. Cuanto mayor es la inocencia de Madeleine, más desea pervertirla, más desea ser el dueño (con mayúsculas) de todas sus resistencias y reparos. Madeleine, víctima casta y tímida, inocencia universal, tiene que rendirse al que tras derrotar a los soldados que defienden su virginidad se erige, gracias a su voz, en Maître:

"O portes ouvrez-vous à ma voix
Je suis le Maître de la clef."

R. Jean [1] dice que "l'admirable poème *Les neuf portes de ton corps* qu'Apollinaire consacre à Madeleine...est une véritable tentative rituelle et lucide de pénétration d'un mystère charnel, une sorte de viol lentement, cérémonieusement et méthodiquement opéré dans le langage".

[1] O.c. Pág. 126.

Apollinaire ensalza cada parte de su cuerpo para hacerla propicia para el sacrificio. Pero R. Jean tiene razón: entra en cada puerta violándola y desgarrándola con una llave simbólica que, aunque es la de su voz, la de su palabra, es evidentemente, como un instrumento fálico, poderosa, dura y de metal.

El poema que escribe a Lou es completamente distinto. Trata a la Musa con adoración, y al mismo tiempo con más familiaridad. Lou pertenece más a su mundo y sabe vivir como él en la transgresión y en la perversión. Con Madeleine se mueve en un terreno más difícil: no la conoce realmente, y además no sabe cómo crear con ella una intimidad normal. Por eso se protege bajo la máscara de Maître pidiéndola obediencia total. Así, sin relación alguna, sólo con una acción unilateral de dominación se siente confortable. No sabe cómo amar a una mujer como Madeleine, pero quiere pervertirla; en cambio a Lou, que es obscena y libertina, la venera se entrega a ella hasta el total abandono:

"Vie de ma vie
Je me joins à toi pour l'éternité
Et par l'amour parfait et sans colère
Nous arriverons dans la passion pure ou perverse
Selon qu'on voudra
A tout savoir a tout voir a tout entendre
Je me suis renoncé dans le secret profond de ton amour
O porte ombrageuse ô porte de corail vivante
Entre les deux colonnes de perfection
Et que se rouvre encore la porte
Que tes mains savent si bien ouvrir"

Observemos en el poema a Lou al menos dos cosas interesantes:

- A lo largo del poema sólo utiliza dos veces "je", que no tienen en absoluto la connotación de los "je" del poema a Madeleine, sino que sirven para fundirse con Lou, para renunciar a su propio yo, que desaparece "dans le secret profond de ton amour".

- Todo el poema a Lou es una exaltación de la Musa y de la pasión. La hace eterna con su promesa de amor y sólo él se somete y se inmola a ella. Pero

inesperadamente, en el último verso, con la contradicción que le es propia, la ve sólo hembra, y como mensaje final retiene de ella "ses mains qui savent si bien ouvrir la porte" más obscena.

Como dice R. Jean en la obra citada [1]: "en l'espace de quelques lignes le poète passe de l'hyperbole amoureuse enrichie de références culturelles à la vulgarité gaillarde, y de la vulgarité gaillarde à la transgression sadique. Apollinaire est coutumier de ces glissements dans lesquels il se complait et parait en tout cas très à l'aise".

Sin embargo, la quiere, la adora. Y en el *33 poème à Lou*, cuando nombra también las partes más íntimas de su cuerpo, siempre hay un "je t'aime" (muy diferente del "je m'aime" que dice a Madeleine) que repite en cada estrofa y que dulcifica la obscenidad de las zonas erógenas:

"Mon cher petit Lou je t'aime
Ma chère petite étoile palpitante je t'aime
Corps délicieusement élastique je t'aime
Vulve qui serre comme un casse-noisette je t'aime
Sein gauche si rose et si insolent je t'aime
Sein droit si tendrement rosé je t'aime
Mamelon droit couleur de champagne non champagnisé je t'aime".

Con Lou, la enumeración descarnada y sexual de su cuerpo toma forma de verdadera oración, que se llena de amor en cada párrafo:

"O Lou bien aimée sois bénie pour m'avoir donné un amour inouï, plus fort que tous les amours qui aient jamais éprouvé les hommes. Sois bénie pour t'être donnée complètement, sans restrictions. Sois bénie d'être belle comme tu l'es, sois bénie dans tes yeux, dans ta bouche, sois bénie dans tes seins qui sont comme de petites juments faisant des cabrioles, sois bénie dans tes lombes où vibre la noire et terrible volupté, sois bénie dans tes jambes qui sont comme de beaux canons peints en blanc, sois bénie en tes pieds qui sont les socles du plus beau monument que la terre ait vu, ton corps de déesse, sois bénie en tes pieds qui sont forts et que j'ai baissés un jour les croyant difformes et qui ont la beauté des pieds des femmes grecques qui marchaient toujours à pied. Je t'adore. Sois bénie en ta chevelure qui est comme de sang versé. Je t'aime. Bonsoir amour." (Carta de 1 de febrero de 1915)

[1] Pág, 132.

Con Lou confunde la adoración y "la terrible volupté", pero, aunque sabe que es libertina e infiel, la otorga el máximo valor y mientras ella acepta tener alguna relación con él, consume toda su pasión y todo su interés. Al abandonarle Lou, Madeleine tomará el relevo, pero, aunque es pura y honesta ("Toi qui est saine et honnête") nunca le inspirará tanta adoración, y si en los poemas la hace preciosa es sobre todo para enriquecer la fantasía de su sacrificio.

LE DEUXIEME POEME SECRET, enviado a Madeleine el 9 de octubre de 1915.

El poeta quiere escapar de los horrores y de los ruidos de la guerra, que no quiere oír, imaginando en Madeleine un lugar lleno de vida y de sexualidad animal:

"La nuit la douce nuit est si calme ce soir que l'on n'entend
que quelques éclatements
Je pense à toi ma panthère bien panthère..."

La imagina el resumen de todo lo que vive, de todo lo que es femenino - o más bien hembra - en el universo:

"Tu es pour moi tout ce qui est animé...tu es l'aspect femelle de l'Univers"

Poseer a Madeleine es poseer lo mejor que hay en el mundo, - "tu es le monde même" - , porque "le monde tient cette grâce et cette beauté qui est de toi"; Madeleine es para él "la farouche intelligence de l'univers", e incluso la compara con Dios, Creador del universo, por eso la hace divinidad, que escribe con mayúsculas:

"O ma chère Déité"

una divinidad que, de entrada, crea un tipo de contraste excitante con la animalidad de las zonas pilosas de Madeleine, de las que Apollinaire va a hablar a lo largo del poema.

Pero cuando en medio de la guerra todo es desolación, cuando empiezan a morir los árboles:

"L'ombre est de chair putrifiée les arbres si rares sont des morts restés debout" (*COTE 146*)

"Nous sommes tombés dans un lieu sinistre où à toutes les horreurs de la guerre, l'horreur du site, l'abondance épouvantable de cimetières, se joignent la privation d'arbres, d'eau, de véritable terre même" (carta de 1 de julio de 1915)

"Un arbre dépouillé sur une butte" (*Fusée*)

"Pendant le blanc et nocturne novembre
Alors que les arbres déchiquetés par l'artillerie
Vieillissaient encore sous la neige..." (*Chevaux de frise*)

Cuando hace frío, cuando no hay agua:

"Il fait froid, on bat la semelle; on fait de vagues feux, on n'a pas d'eau..." (Carta de 2 de octubre de 1915)

Madeleine es la vegetación ardiente y lujuriosa que llena de agua y frutas el universo y se extiende por todas partes. Madeleine es la imagen del bosque, con lo que el bosque representa de humedad y de vida, por eso el poeta recorre toda su vegetación, es decir, todas las partes de su cuerpo que por tener pelo crean su materia agreste, el follaje que puebla su cuerpo desnudo:

"Qu'ai-je à faire autre chose que chanter tes forêts moi qui vit dans la forêt"

Y esos bosques de Madeleine a los que Guillaume canta, como antes cantaba a las "puertas" de su cuerpo, son cinco :

1) - La cabellera. La cabellera evoca siempre a Apollinaire sugerencias sensuales muy conectadas con el agua, porque como el agua es elemento esencialmente femenino y además se extiende y se derrama. Por eso dice:

"Onde ô fontaines ô chevelure ô voile devant l'inconnaissable ô cheveux"

cabellera llena de una luz tan brillante que el poeta en su ardor la ve negra:

"Ta chevelure si noire soit-elle est la lumière diffusée en rayons si éclatants que mes yeux ne pouvant la soutenir la voient noire"

y negra porque encierra también todas sus fantasías de exotismo respecto a la africana y lejana Madeleine.

Pero aunque el bosque sea un lugar de vegetación y de vida, como la mujer, también encierra amenazas y peligros. Por eso ve en la cabellera "scorpions éclos au soleil africain, nœuds de couleuvres chéries". Escorpiones y culebras, que, como ya hemos visto, expresan precisamente la imagen que Apollinaire tiene de la sexualidad: fascinante y peligrosa a la vez. [1]

2) - Las cejas, escritura también vegetal, de las que dice con unos versos muy inspirados:

"Arc double des sourcils merveilleuse écriture sourcils qui
contenez tous les signes en votre forme
Boulingrins d'un gazon où l'amour s'accroche ainsi qu'un
clair de lune
Mes désirs en troupeaux interrogatifs parcourent pour les
Déchiffrer ces rimes
Écriture végétale où je lis les sentences les plus belles de
notre vie Madeleine"

3) - Las pestañas, que ve como juncos encima del agua de sus ojos, o como soldados inmóviles, que, como siempre, defienden los tesoros de Madeleine que el poeta quiere conquistar:

"Et vous cils roseaux que vous mirez dans l'eau profonde
et claire de ses regards
Roseaux discrets plus éloquents que les penseurs humains,
Ô cils penseurs penchés au-dessous des abîmes
Cils soldats immobiles qui veillez autour des entonnoirs
Précieux qu'il faut conquérir

Y una vez más vuelve a las alusiones religiosas, a los ángeles, a la adoración y a la divinidad:

Cils anges noirs qui adorez sans cesse la divinité qui se
cache dans la retraite mystérieuse de ta vue mon amour"

[1] Imagen a la que vuelve en otras ocasiones, como en la carta a Madeleine de 29 de octubre de 1915: "J'adore tes bras armonieux qui font mouvoir tes mains chiro nomne adorable comme une charmeuse de serpents...J'adore l'aisselle mystérieuse où se tapissent les scorpions..."

4) - Las axilas, que, en una metáfora llena de imágenes muy intensas de calor y de humedad, el poeta ve como "troublantes serres chaudes", y después las imagina llenas de otras delicias que surgen de un paraíso más obscuro y más profundo:

"Stalactites des grottes ombreuses où mon imagination erre avec délices..."

las axilas están llenas de "tous les parfums adorables" y de un musgo que retiene "les plus doux parfums du printemps" [1], plantas cargadas de humedad que llevan a un centro íntimo, a una fuente caliente, como un géiser subterráneo.

Después dice:

"Touffes vous n'êtes plus l'ache qui donne le rire sardonique et fait mourir"

Como si en algún momento hubiera visto en los atractivos de la mujer un peligro de muerte. Pero en la siguiente estrofa se tranquiliza a sí mismo diciendo que el pelo de las axilas de Madeleine es hierba que enloquece ("Vous êtes l'ellébore qui affole"), pero que su perfume, como el de la vainilla, es tierno y benéfico:

"Vous êtes la vanille qui grimpe et dont le parfum est si tendre"

5) - El pelo del pubis:

"Et vous toison agneau noir qu'on immolera au charmant dieu de notre amour"

En la imaginación de Apollinaire, Madeleine es siempre una víctima que deberá ser inmolada en sacrificio. Y si al principio del poema, cuando hablaba de su divinidad, la veía pantera, al acercarse a su animalidad, en un contraste que le excita, la ve cordero inocente y propicio para derramar su sangre. El mismo contraste que establece en la siguiente estrofa entre divinidad y desnudez:

[1] En una fantasía otra vez masoquista, Apollinaire se embriaga con el olor de las axilas de Madeleine, que le parece el más encantador.

"Toison insolente et si belle qui augmente divinement ta nudité..."

y que hace aún mayor con la comparación de su pelo pubiano con el triángulo isóceles, símbolo de Dios Padre:

"O toison traingle isocèle tu es la divinité même à trois côtés touffue innombrable comme elle"

lo mismo que dirá más tarde en el primer verso del *Neuvième poème secret*:

"J'adore ton toison qui es le parfait triangle de la divinité"

y de la divinidad que otorga a este pelo y a lo que simboliza, pasa a compararlo con un jardín submarino, con un paraíso en el agua profunda, un lugar confortable, rico en ensoñaciones y precioso, casi un útero húmedo y caliente lleno de arborescencias de vida y de las venas de los corales. Y de ahí con un bosque, con una selva, que se vuelve cósmica y abarca toda la naturaleza al final del poema:

"O jardin de l'adorable amour
O jardin sous-marin d'algues de coraux et d'oursins
Et des désirs arborescents
Oui forêt des désirs qui grandit sans cesse des abîmes
Et plus que l'empyrée"

Como dice R.Jean [1]:

"Tout un mouvement de pénétration obscure et pressant pousse Apollinaire à s'enfoncer à se noyer, se perdre toujours davantage dans un monde chaud, humide, touffu qui a pour lui l'équivoque et attirante beauté de profondeurs sous-marines"

Y así, para escapar a la muerte que le rodea, al frío y a la falta de agua ("effrayante monotonie d'une vie d'où l'eau, même l'eau non potable est absente." Carta de 2 de diciembre de 1915), inventa un universo erótico-poético confortable, cálido, húmedo, una foresta en la que la vida

[1] O.c. Pág. 124.

aparece a través de la sexualidad, a través de Madeleine, como una abundante vegetación y un paraíso lleno de agua.

LE TROISIEME POEME SECRET, enviado a Madeleine el 9 de octubre, al mismo tiempo que el anterior.

Empieza con la imagen del sacrificio que ya habíamos visto en el poema anterior, y que en este caso el poeta enriquece con alusiones bíblicas, que hacen también preciosa a Madeleine:

"Toi dont je répandrai le sang grâce à l'amour ô ma vierge qui allumes la lampe"

Virgen y reina, como dice a continuación, transformando completamente el sentido de los cañones que no cesan de disparar en el campo de batalla:

"Ouïs le son profond des canons qui t'acclament et t'accueillent ma reine"

unos cañones que más adelante, y en otros poemas, convierte en símbolos fálicos ("Virilités du siècle où nous sommes O canons"), como lo serán también las espadas - duras y de metal - que se preparan para hacer de Madeleine, una vez más, una víctima:

"Ouïs le cliquetis des épées qui t'appellent ô très belle victime"

una víctima del deseo erótico de su dueño que desea penetrarla con violencia hasta provocar las convulsiones de su cuerpo y de su alma:

"Toi dont je pénétrerai la chair jusqu'à l'écume ardente où la chair et l'âme se convulsent ensemble"

Todo el poema está lleno de violencia y se oye el ruido terrible de la tempestad que sacude a Madeleine:

"Ouïs le cri terrible de la tempête qui te secoue mon beau bateau"

es el grito de la naturaleza que Apollinaire oía también en los poemas de guerra y que vuelve a resucitar ahora para oír el grito de vida, el grito de sexualidad que quiere escuchar por encima del de la muerte. Apollinaire, ya lo hemos visto, vuelve con frecuencia a las mismas imágenes poéticas, como vuelve también a la violencia del agua y a la comparación de Madeleine con un navío, por eso más adelante, en el *Neuvième poème secret*, dice:

"Je suis le seul poisson de ton océan voluptueux...
O beau navire sur le canal de mes baisers..."

Aunque en este poema el poeta se vuelve más salvaje y en su delirio se deja llevar incluso por el deseo de sus fantasías anales, aunque, menos osado que con Lou, dulcifica para Madeleine el olor de la "croupe" con el perfume imaginario del mar en el que el vasel se balancea:

"Toi dont la croupe libre se balance ainsi qu'un beau vaisseau sur la mer parfumée"

Después imagina de nuevo el amor con Madeleine como un sacrificio terrible, pero ritual y religioso, un sacrificio al que añade la violencia de su sexualidad, que también grita, y la de la guerra, que en su imaginación se complementan y se confunden:

"Toi temple dont je serai le prêtre ardent et dévot et farouchement unique
Entends monter le cri d'amour d'une armée qui soupire vers l'amour
D'une armée de fidèles qui n'adorent que le terrible et belliqueux dieu de l'amour
Attols singuliers de la guerre"

En medio de este poema que Apollinaire nunca llegó a publicar, introduce otro de tres estrofas que fue publicado en *Calligrammes*, *Belles fleurs inécloses*, y que seguramente fue escrito en un momento diferente. En él llama a Madeleine "mon tendre amour", pero no obstante, habla de un ardor que el poeta desee que calme una gota de lluvia simbólica y bienhechora:

"Une goutte de pluie par pitié
Sur notre cher amour
O Madeleine"

Tras este paréntesis vuelve al tono de violencia de los versos anteriores, en el escenario de un nuevo templo, también bíblico, lleno de simbolismo:

"Toi dont la pensée me secoue comme Sanson secouait le temple de Dagon"

y vuelve a las imágenes de la guerra, haciendo de los cañones terribles símbolos fálicos:

"Imagine les canons tendus terriblement comme mon désir vers l'ennemi"

y hace preciosa y sagrada a Madeleine para prepararla para el sacrificio:

"Toi qui es si belle ô beauté que le monde est un socle pour ton apothéose...
Écoute les mots les plus tendres ô Madeleine écoute mon oraison Madeleine"

Un sacrificio que será, al menos, el de su virginidad:

"O figue mûre et secrète que je désire et dont j'ai faim je ne serai pas un sycophante"

Después, para terminar el poema, el poeta vuelve a ver a Madeleine en todas las metamorfosis que necesita para alimentar sus sádicas y masoquistas fantasías, sus sueños de pureza y de ascenso, su necesidad de protección o sus delirios de locura:

"O Fée qui te transformes selon ma volonté en panthère ou en cavale
Toi qui es selon mon désir une divinité ou bien un ange
Toi qui es si je le veux la princesse vierge et lointaine ou la femme ardente ou la reine cruelle
Toi qui es aussi quand je désire ma sœur exquise ou l'adorable esclave
Toi qui es le lys ô Madeleine aux beaux cheveux et toi qui es la rose
Toi qui es le geyser [1] toi qui es la sagesse toi qui es la folie ou l'espoir aux yeux graves
Toi qui es l'univers tout entier j'ai soif de tes métamorphoses"

[1] El géiser es una imagen de la sexualidad ardiente y húmeda que Apollinaire imagina, y a la que vuelve en muchos poemas. Ya lo hemos visto, por ejemplo en *Les neuf portes de mon amour*: "J'y découvrirais et ferais jaillir le plus chaud geyser du monde"

Apollinaire hace pasar constantemente a Madeleine, su esclava imaginaria, de un estado a otro. Inventa para ella diferentes papeles y diferentes situaciones que la hagan totalmente pasiva y dependiente, o que le den la movilidad y el poder necesarios para hacerse sufrir o para propiciar su propia pasividad. Madeleine, aunque el poeta la haga ángel o diosa, aunque la compare con Dios, o invente para ella las más bellas metáforas, es para Apollinaire un instrumento carente de autonomía que cambia según la fantasía del momento. Madeleine es, sobre todo, una víctima que sólo existe en función de su dueño, y el vaivén al que éste la somete hace de ella una irrealidad absoluta.

En este periodo de la correspondencia hay otros poemas secretos: ya hemos visto *Le quatrième poeme secret* ("Ma bouche aura des ardeurs de géhenne") y *Le neuvième poème secret* ("J'adore ta toison qui est le parfait triangle de la Divinité") al estudiar la dominación de Apollinaire sobre Madeleine. En cuanto a los demás, como ya he dicho, Madeleine los eliminó para la publicación o bien los cortó tanto, como hizo con *Le septième poème secret*, que los desfiguró y les quitó su connotación de poemas muy sexuales o secretos. Aún salvó *Le onzième poème secret* que debió gustarle porque, aunque habla "de ce petit cagnat que tu m'as préparée dans la forêt vierge" y dice: "je jetterai un pont entre toi et moi un pont de chair dure comme le fer", termina, en el estilo de las canciones populares francesas, diciendo:

> "...Un pont...sur lequel comme celui d'Avignon tout le monde dansera en rond
> Nous-mêmes ô Madeleine nos enfants aussi et aussi nos petits-enfants
> Jusqu'à la fin des siècles"
>
> .....

- El pudor de Madeleine y su miedo a caer en el vicio

Si Madeleine cortó, mutiló o eliminó tantos fragmentos de las cartas, o poemas enteros, para la publicación, es porque no se ajustaban a la clase de relación que le hubiera gustado tener con Apollinaire. Pero por mucho que la cortara, por mucho que la desfigurara, la escritura de Apollinaire surge con una arquitectura propia: independiente de Madeleine, ajena a Madeleine. Su escritura, más que participar en una relación, era un medio de comunicarse consigo mismo,

utilizando a Madeleine para dar salida a sus fantasmas. Para ella debió ser muy difícil seguir los vericuetos complicados por los que la conducía, debió ser muy difícil intentar comprender la clase de relación que el poeta pretendía tener con ella. Pero lo que es evidente es que sufrió con la dominación y la violencia de Guillaume y que ***vio en su sexualidad un vicio que la asustaba y que no quería compartir***. Aunque las cartas estén censuradas, resulta evidente a través de ellas, o de lo que queda de ellas, que Apollinaire no pudo evitar volver siempre a las fantasías violentas, sádicas o masoquistas, y a las fijaciones orales o anales para excitarse; Apollinaire no pudo evitar caer en una sexualidad impura, que como dice R. Girard [1] es impura porque está llena de violencia.

Y para que Madeleine soportara estas fantasías tenía que intentar convencerla de que no debía ser tan púdica, y necesitaba pervertirla, aunque ella se resistiera a participar en el tipo de sexualidad que deseaba el poeta. Son muchas las cartas en las que le pide una y otra vez, a veces con un tono autoritario e insolente, otras con discursos morales, que no sea tan púdica:

> "Je t'ai parlé de devoir il y a quelques jours et songe bien à quel point il peut changer le vice en vertu, le mal en bien puisque grâce au devoir l'homicide qui est le plus grand crime peut devenir la prouesse! Songe donc à quel point il peut changer en qualités, en actes délicieux les vices quand il ennoblit, ce devoir, ces rites charmants et pacifiques de l'amour" (Carta de 8 de septiembre de 1915)

Y para persuadirla de que el vicio no es una cosa mala, sino que puede ser compatible con la espiritualidad y con la inteligencia, le pone como modelo a los atenienses e incluso a las cortesanas griegas:

> "Les Athéniens ont atteint le plus haut degré de civilisation par leur raffinement et leur sensualité en demeurant les gens les plus spirituels du monde et sans qu'on puisse les accuser spécialement de débauche puisque les courtisanes mêmes étaient à Athènes par leur intelligence et leur harmonie infiniment respectables et respectées" (carta de 21 de septiembre de 1915)

El 20 de septiembre manda una carta a Lou en la que firma simplemente: "*ton vice*"; y al día siguiente, seguramente excitado por las fantasías que aún le sugiere Lou, manda a Madeleine el osado poema *Les neuf portes de ton corps*. Pero después de haber hablado de vicio en varias

[1] O.c.Pág. 56.

cartas, en la del 24 del mismo mes, como respuesta a la preocupación de Madeleine, que no quería participar en una sexualidad obscena, sino que pretendía tener con el poeta una relación romántica y pura, dice:

> "Mais tu as raison, ni crime ni vice ne sont nécessaires à notre amour qui se suffit et englobe tout dans son unique vertu...Il ne s'agit pas de vices de tout, il s'agit de notre amour, je ne souhaite que lui, le plus grand, le plus varié possible et toi aussi, ô mon lys ingénu tu ne souhaites que lui, laissons donc le mot vice de côté"

El 4 de octubre, cuando Madeleine le escribe tras haber recibido *Les neuf portes de ton corps*, se ve claramente a través de la respuesta de Guillaume que está sufriendo mucho por el contenido tan directo y obsceno del poema. Guillaume responde a su carta con muchos propósitos alambicados, pasando del "lys" de su pureza con minúsculas, al "Lys" con mayúsculas, para intentar convencerla de que no tiene nada que temer por su virtud:

> "Oui, tu as raison, ma Rose, tu seras toujours mon lys. Tu sais bien qu'une rose comme toi sera toujours un lys. Plus tu seras ma rose plus pour tout l'univers seras le lys, et plus tu paraîtras une rose au reste du monde, plus tu seras mon Lys unique et je garderai toujours pour ma femme l'amour que j'ai eu pour ma fiancée...Il ne s'agit nullement, tu vois, de choquer ton adorable pudeur"

Pero sus fantasías son demasiado violentas y poderosas para dejarlas de lado a causa del pudor de Madeleine, por lo que el 9 de octubre, inmediatamente antes de enviarle el segundo y el tercer poemas secretos, insiste en que debe olvidar todo su recato, y esta vez ya no utiliza metáforas de amor o alusiones al deber, sino que se trata de una orden que Madeleine debe acatar. Su pudor está a la merced de su señor. Ella debe ser su esclava sexual, aunque el poeta, en su delirio, caiga en mil contradicciones y mezcle de nuevo la espiritualidad y los pensamientos más elevados con el vicio, aunque en sus sueños de dominación se compare otra vez con Dios:

> "Toutefois, tu redeviens excessivement pudique avec moi et je veux que tu perdes cela avec moi complètement quitte à le redevenir sur mon ordre quand je jugerai que tu m'appartiens non seulement corps et âme comme tu m'appartiens, mais dans l'impondérable subtilité de tout ton être. Je veux que tu sois avec moi impudique comme la femelle avec le mâle, de même que je veux que ton esprit s'élève avec le mien aux plus hautes conceptions esthétiques, métaphysiques, religieuses et morales...Ta pudicité doit grandir et devenir infiniment farouche à l'égard de tout ce qui n'est pas moi...peu de gens se sont aimés ou ceux qui l'ont fait ont agi illégitimement et dans le

> vice. Il importe que deux esprits comme nous agissent dans la vertu ***mais d'une façon aussi complète aussi passionnée que ceux qui sont dans le vice***. Lis la vie de Saintes et vois comme l'amour divin qui les enflammait leur faisait perdre toute pudicité. Ce n'était pas le vice, c'était vertu et combien il faut plaindre ceux qui trouvent à redire à l'admirable passion qui palpite impudiquement dans les œuvres de Sainte Thérèse d'Avila.
> Je te préviendrai quand il faudra de nouveau être pudique...ce n'est pas la panthère que je préfère en toi, je t'aime toute ma Roselys mais c'est la panthère que je veux connaître entièrement avec tout ce que peux éveiller en elle l'amour qui se dévoile devant ses yeux. Pendant quelques jours j'ai senti ton effort il se relâche maintenant. Encore un effort mon esclave!...j'ai remarqué que tu es un peu moins charnelle et qu'il y a comme un retour de pudeur à mon égard dans ces restrictions verbales dont je ne veux pas. Tu es à moi comme la femelle à son mâle et je veux toute ton impudeur, tout ton désordre, toute ta folie, je veux pouvoir faire de toi tout ce que je veux sans que jamais tu te sentes avilie, les mots non plus ne doivent pas t'avilir...Je veux que ma domination sur toi soit entière..." [1]

Así entiende Apollinaire el amor: sin límites, sin restricciones, un amor animal "comme la femelle avec le mâle", es decir, un amor a imagen de la relación salvaje que vivió con su madre, y en la que una dominaba, excitaba y poseía al otro...lo que no impide, naturalmente, sólo unas líneas más adelante, decir cuanto asco le inspira Bordeaux, un escritor que le parece insano y vicioso y cuanto aprecia, en cambio, que Madeleine sea sana y honesta:

> "C'est curieux je trouve Bordeaux malsain (le peu que j'en ai lu) c'est médiocre et jésuitiquement sensuel et vicieux, pouah! Je te montrerai comment et tu comprendras bien toi qui es saine et honnête"

Aunque muy poco después, el 15 de octubre, vuelve a decirle que debe olvidar su pudor:

> "Ta pudeur avec moi doit être plus libre que ce qu'on pourrait appeler l'impudeur, elle doit dépasser cela et doit être une liberté merveilleuse et toujours renouvelée"

Pero el 20 de octubre, a propósito de los comentarios que Madeleine hace de su libro *L'Hérésiarque*, dice otra vez, en medio de una serie de contradicciones, que no le gusta el vicio... aunque habla demasiado de él para que no resulte sospechoso:

> "Tu m'as parlé merveilleusement de *L'Hérésiarque*, tu m'as bien compris et combien j'aime le réel. Je le rêve et je le crée, vrai et pur et sain. J'étais certain que tu avais compris, mais je me demandais pourquoi tu ne voulais pas encore me le dire; moi aussi je n'aime pas le malsain..."

[1] Subrayado por mí.

A pesar de que dicen que este libro les parece muy "sano" a los dos, es evidente que si Guillaume necesita insistir tanto y en tantas cartas para que Madeleine le de su opinión sobre él, es porque ella no lo encontraba tan libre de vicio como decía...la prueba es que quiere que quede claro que sólo le gusta lo que es sano, por lo que Guillaume tiene que tranquilizarla, lo que hace en la misma carta con un párrafo lleno de las elevaciones y misticismos que tanto le gustaban:

> "Tout est sain aux sains, dis-tu, et la rose saine peut-être la santé du lys. Va mon amour ne doute pas, notre amour sera une pureté passionnée, justement parce qu'il sera plein de réalité dans sa mysticité et que peut craindre la pureté du lys?...Pensant à nous deux il me semble ouïr chanter le chœur des anges qui sont la subtilité du ciel bleu comme ton cœur"

Es evidente que después de tales declaraciones no le va a decir que ha escrito un libro como *Les Onze Mille Verges*, sino que en la carta que le escribe al día siguiente le dice que él nunca ha descendido a hacer "des travaux bas", aunque se refiere a escritos de escaso valor literario; y, por supuesto, al enumerar sus mejores libros no menciona esa obra:

> "Je t'envoie aujourd'hui un livre qui était sous presse avant la guerre et qui vient de paraître. C'est sans valeur mais t'amusera venant de moi. Tu verras à quoi on est obligé de descendre pour gagner sa vie à Paris et j'ai toujours résisté à faire des travaux plus bas comme on fait Willy ou les auteurs de romans feuilletons. Néanmoins tu te rendras compte que j'ai autre chose à écrire. C'est écrit rapidement avec les diverses histoires de Don Juan...Néanmoins je ne mets pas ces choses parmi mes ouvrages et n'y fais même pas mention à l'endroit *du même auteur*, de *L'Hérésiarque*, *Alcools*, etc."

Así era Apollinaire: vicioso y violento; pero a pesar de sus mentiras infantiles, que no podía o no quería reconocer, se creía sincero. Estaba orgulloso de su erudición y de su palabra, que le permitían confundir con contradicciones y sofismas a la enamorada Madeleine. Con todo, ella se tomó la revancha, y después de haber soportado la violencia y la dominación sexual de Apollinaire, a su muerte cortó lo que le pareció de su correspondencia y de sus poemas y dejó para la posteridad lo que ella quiso; así, desfigurando y cortando la palabra prodigiosa del poeta, quedó para siempre el eco de su relación con uno de los más grandes poetas de la historia en una versión "post-mortem" que ella censuró a su manera.

III) Cartas desde el 24 de noviembre al 22 de diciembre de 1915

a) Las penalidades de la infantería.

El 24 de noviembre Apollinaire comunica a Madeleine su ascenso a oficial y su paso de la artillería a la infantería::

> "Sollicité d'être officier je n'ai pu refuser...me voilà donc officier d'infanterie...je suis parti à la recherche de mon régiment et j'ai mis deux jours à le trouver"

A partir de ese momento la guerra toma para él un aspecto aún más feroz, la muerte se perfila más cercana. Ya han muerto 28.000 soldados de su regimiento y él mismo puede morir de un momento a otro:

> "Songe à quel point dans la vie de tranchées on est privé de tout, on n'est qu'une poitrine qui s'offre à l'ennemi comme un rempart de chair vivante" (Carta de 2 de diciembre de 1915)

La vida en la infantería es tan dura y tal salvaje que según dice "aucun écrivain ne pourra dire la simple horreur, la mystérieuse vie de la tranchée". El poeta vive en medio del "horreur métallique et muette mais non silencieuse à cause des bruits épouvantables des engins". Más que nunca la muerte acecha: "un parapet de ma tranchée est construit en partie avec des cadavres", de tal manera que la vida en primera línea, donde él se encuentra, es como "un drame nu et profondément fatal". Los bombardeos son peores que nunca: "aujourd'hui nous avons été soumis à un bombardement épouvantable", y el poeta sufre de las privaciones y del peligro permanente: "les souffrances de l'infanterie sont au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer, surtout en cette saison et dans cette sale région", tanto, que dice a Madeleine: ***"je déteste cette guerre autant que toi".***

En esos momentos de terrible de violencia, para calmarla y no contaminar el amor con Madeleine con más violencia, siente la necesidad de hacer "un très grand sacrifice":

> "ce qui prime tout, c'est que ma victoire à moi c'est toi et qu'un amour comme le notre exige un très grand sacrifice". (Carta a Madeleine de 24 de noviembre de 1915)

Como si necesitara oponer una violencia sagrada y generosa a la violencia salvaje que representa la guerra. Es una actitud casi religiosa: por primera vez desea mantener a Madeleine y a su amor hacia ella al margen de los conflictos, por eso, en una actitud masoquista, se ofrece en sacrificio, para que la violencia de la guerra recaiga sobre él y no sobre ella. Cuando la guerra arrecia, para alejar las amenazas que representa, la violencia sobre toda la sociedad tiene que ser transferida a un solo individuo, y en la imaginación de Apollinaire ese individuo tiene que ser ahora él. Por eso su propio sacrificio se presenta para Apollinaire como algo indispensable y sagrado que puede ahuyentar el peligro de todos los demás, e incluso unir los corazones de los dos amantes y restablecer el orden alterado por la guerra. Quiere, además, evitar la impureza de su amor alejando a Madeleine de la violencia... mientras estaba en la artillería, ya lo hemos visto, transfería sus miedos y la violencia de la guerra a Madeleine, pero la infantería es terrible, demasiado dura, y le parece que sólo podrá calmar los conflictos que van a desencadenarse si se ofrece él mismo en sacrificio. De todas formas, desde la *Onirocritique* tenía ya esta fantasía masoquista:

> "Un sacrificateur désira être inmolé au lieu de la victime..."

Y ahora también: él, hasta entonces sacrificador de Madeleine, desea inmolarse por su común amor. Necesita más que nunca su protección y piensa que haciendo su amor más puro, ofreciéndole el holocausto de su sangre, ella le podrá ser más benéfica. [1] Por eso insiste varias veces en las cartas de este periodo en su propio sacrificio, para hacer su amor con Madeleine más sublime, lo que ennoblecerá también el derramamiento de su sangre [2]:

> "Ne souffre pas mon amour, peut-être qu'une blessure est nécessaire à moi aussi pour que je sois digne de toi et pur pour toi" (Carta de 9 de diciembre de 1915)
>
> "J'ai eu dans une lettre que tu n'as pas encore l'idée du sacrifice de mon sang sans doute qu'exige la perfection de notre amour. J'accepte ce sacrifice Madeleine" (Carta de 10 de diciembre de 1915)

[1] Ya hemos visto en el poema "Si je mourais là-bas" que con Lou, a la que adoraba, tenía la misma fantasía del derramamiento de su sangre.
[2] Ya hemos visto en el segundo capítulo la importancia del sacrificio como elemento purificador para Apollinaire.

Cuando la muerte, la peor de las violencias, entra en escena nada parece suficiente para poder aplacarla, por eso Apollinaire recurre a cualquier medio, incluso, como vemos, a imaginar su propio sacrificio.

Desde el momento en que Guillaume pasa a la infantería, las cartas se convierten, aún más que en el periodo anterior, en una letanía de quejas sobre las penalidades que encuentra en el campo de batalla. Y como Madeleine es todavía su protectora, su espíritu bondadoso, no duda en abandonarse a ella y en contarle sus sufrimientos:

> "9 jours sans laver, couché par terre, sans paille, sur le sol rempli de vermine, pas une goutte d'eau sinon celle qui sert aux appareils Vermorel pour vaporiser les masques à l'hyposulfite en cas de gaz (Carta de 30 de noviembre de 1915)
>
> "Les hommes n'ont rien eu de chaud et rien à boire aujourd'hui. Et il faut travailler tout le temps. Ah! La vie du fantassin est pénible, plus pénible que tout ce qu'on sait...aujourd'hui et peut-être demain pas d'eau, pas de pain, pas de charbon...le pays n'aura jamais une admiration assez grande pour les simples fantassins, soldats admirables qui meurent glorieusement comme des mouches. O la solitude irréelle pour ainsi dire de l'espace entre la tranchée boche et la française. Quelle singulière chose..." (Carta de 2 de diciembre de 1915)
>
> "Je sens vivement maintenant toute l'horreur de cette guerre secrète sans stratégie mais dont les stratagèmes son épouvantables et atroces" (Carta de 2 de diciembre "au soir", de 1915)
>
> "Hier amour, et avant-hier, le tir de l'artillerie a été effrayant, surtout celui de l'artillerie boche...la vie de fantassin est peu enviable. Elle est à peine supportable comme officier et il y a tous les risques" (Carta de 9 de diciembre de 1915)
>
> "Hier vers quatre heures une action s'est déchaînée, c'était fantastique et effrayant. Le théâtre même ne peut donner une idée du bombardement effroyable qui empourpre soudain le ciel, du sifflement des obus qui passent dans l'air...de l'éclatement déchirant des bombes et des torpilles, du crépitement insensé de la fusillade dominé par le tac tac tac proche de la mitrailleuse...Quelle effroyable boue dans les effroyables boyaux" (Carta de 10 de diciembre de 1915)

b) La violencia sexual maligna y la violencia sexual vital

Las cartas nos cuentan sus sufrimientos morales, y sobre todo materiales, en un nivel consciente, directo e inmediato, pero el terror que conoció entonces, el verdadero terror, tan profundo que tocaba el inconsciente, lo expresó de manera admirable en el único poema de muerte que

escribió en este periodo, ***LA TRANCHÉE***, enviado a Madeleine el 7 de diciembre de 1915. Ya he hecho alusión a este poema en muchos pasajes [1] porque está lleno de imágenes muy profundas que expresan de manera admirable la angustia que Apollinaire sufrió en aquellos momentos, una angustia que resucitaba el miedo que le inspiraban las mujeres perversas desde joven, desde niño. El poeta no podía haber expresado mejor el miedo a las trincheras y a la muerte como con las metáforas que utiliza en este poema:

"Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
Et j'habite toute la terre dévastée
Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps
Viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureuse de
volupté sanglante
Couche toi dans mon sein comme sur un ventre bien-aimé
Je veux te donner un amour sans second sans sommeil
sans paroles
J'ai tant aimé de jeunes gens
Je les aime comme les aime Morgane
En son castel sans retour
Je les ai aimés et ils sont morts et je n'aime que les vivants
Allons viens dans mon sexe plus long que le plus long
serpent long comme tous les corps des morts mis l'un
devant l'autre
Viens écoute les chants métalliques que je chante bouche
blanche que je suis
Viens ceux qui m'aiment sont là armés de fusils de
crapouillots de bombes de grenades et ils jouent
silencieusement"

La guerra evoca a Apollinaire la violencia maligna, la violencia de la mujer perversa que le atormentaba desde *Les Onze Mille Verges*, cuando con la imagen de la enfermera polaca expresaba la crueldad de una mujer que vampirizaba a los heridos de guerra; y desde *L'Enchanteur*, en donde hacía pasar delante de la tumba de Merlín toda una serie de terribles mujeres. Una de ellas es precisamente Morgane, a la que vuelve a recuperar en este poema. En las leyendas del ciclo bretón es conocida por su fealdad, pero, como dice Michel Décaudin en las notas a la edición de "La Pléiade", en ninguno de los textos antiguos aparece la vejez, y ni siquiera la madurez, que Apollinaire le atribuye [2]; sin embargo, corresponde a las imágenes de mujeres mayores y perversas que desde *L'Enchanteur* permanecen aún en el inconsciente del

[1] Sobre todo en el primer capítulo, pág. 34..
[2] Así lo vemos en *Merlin et la vieille femme*, en *Le Poète assassiné*, en donde habla de "sorcières plus vieilles que Morgane", e incluso en *Giovanni Moroni*, donde define a la "Befana" como "cette sorte de fée laide et vieille comme Morgane".

poeta. En sus fantasmas profundos la mujer que puede seducir más a los hombres - y también destruirlos - es la mujer que está en la cuarentena, como dice en *L'Enchanteur* y como ya he explicado en el primer capítulo. [1]

Para Apollinaire, esta mujer perversa con la que quiere representar a la trinchera, es una mujer de edad madura, y en ningún momento habla de su fealdad, sino de su atractivo, de sus encantos, con los que atrae a los hombres jóvenes para matarlos. La fantasía, después de veinte años, sigue siendo la misma que en *L'Enchanteur*, por eso dice "viens avec moi *jeune*", porque aunque durante la guerra ya no exista diferencia de edad entre él y las mujeres de cuarenta años, en su imaginación esas mujeres son las que tienen mayor poder de destrucción sobre él a causa de su juventud (la que tenía cuando escribió *L'Enchanteur*). Esta mujer terrorífica sólo existe en su imaginación, ya que, como ya he dicho, en esos momentos ninguna mujer puede hacerle daño, pero el miedo que le produce la guerra le da la oportunidad de resucitarla y de sentir aún más terror con las imágenes que le obsesionaban desde la infancia.

Las metáforas del poema son impresionantes, y algunas de ellas similares a las que hemos visto en otros poemas. El poeta vuelve a ver la trinchera como una imagen de muerte, por eso la describe como un cuerpo "blanc et creux", como un enemigo que invade todo, toda la tierra que ella misma ha desvastado. Una blancura de muerte, de muerte total, de la que dice: "Vois comme je suis blanche plus blanche que les corps les plus blancs".

La imagen de la sexualidad, de la seducción sexual, es esencial para expresar el poder de atracción que tiene todavía para él una mujer perversa, aunque sea terrorífica y amenazante (o precisamente porque es terrorífica y amenazante...). Por eso ve la trinchera como un inmenso sexo "plus long que le plus long serpent", que está contaminado con la perversidad de la serpiente, con su veneno, que está contaminado de muerte: "long comme tous les corps des morts mis l'un devant l'autre"; un sexo que rezuma violencia sangrienta: "viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureuse de volupté sanglante".

Muy poco hay de objetivo en el canto mortuorio de este poema. El poeta habla de sus fantasmas y de sus angustias. Confiesa sus penas, sus inquietudes y su tendencia a la

[1] Págs. 28-34.

melancolía ("Je guérirai tes peines tes soucis tes désirs ta mélancolie"), como había hecho en *Plainte*, pero no les ve otra salida ni otra curación más que la muerte, con la que amenazan las balas y la artillería. La mujer maligna curará sus penas con la muerte...e invitará al soldado, al joven soldado, a abandonarse a ella, a descansar en ella, como hacía otro soldado herido entre los brazos de la enfermera polaca:

> "Couche-toi dans mon sein comme sur un ventre bien-aimé
> Je veux te donner un amour sans second sans sommeil sans paroles"

Ese vientre "bien-aimé" es un señuelo engañoso, porque una imagen benéfica y feliz, una imagen de refugio y de reposo sirve sólo en este poema para encubrir a la muerte. Con ese amor que la trinchera convertida en mujer promete, pretende atraer a los jóvenes, igual que Morgane a "son castel sans retour au haut du mont Gibel", atraerlos para que no vuelvan más. Y entonces, desde sus antiguos y medievales fantasmas, el poeta vuelve al escenario de la guerra real, de la que tiene lugar a su alrededor, que es la que le ha conducido a sus antiguas fantasías, y desde el viejo monte Gibel, desde el Etna, pasa a los soldados enviados a morir en Serbia...como si ya hubiese olvidado a la mujer maligna, como si despertase de una ensoñación maléfica y volviese a la realidad que se anuncia también trágica.

Pero esto sólo ha sido un paréntesis, una reflexión objetiva, porque en seguida vuelve a recoger el hilo perdido de su imaginación, vuelve a la blanca y mortal trinchera, aunque en el verso final la sitúe en el contexto de los soldados que le rodean, dispuestos para la batalla, o en el contexto de sí mismo, tal como se ve, es decir, joven soldado que con ellos espera la muerte silenciosa:

> "Viens écoute les chants métalliques que je chante bouche blanche que je suis
> Viens ceux que m'aiment sont là armés de fusils de crapouillots de bombes de grenades
> et ils jouent silencieusement"

En la imposibilidad de alejarse completamente de las imágenes malignas y mortales, Apollinaire recurre a todos los medios de que dispone para intentar escapar a la muerte. Y de todos los medios, el más apasionante, el más poderoso, sigue siendo la sexualidad, una sexualidad excesiva y exuberante que pueda oponer a la sexualidad destructiva y mortífera de las mujeres perversas que ve en *La Tranchée*. Por eso se aferra a Madeleine, la mujer pura y benéfica. El

mismo día le manda ***LE ...POÈME SECRET***, otro poema en el que la sexualidad canta en el universo un canto variado y sinfónico que alcanza todos los registros:

"Voilà de quoi est fait le chant symphonique de l'amour
qui bruit dans la conque de Vénus
Il y a le chant de l'amour de jadis
Les cris d'amour des mortelles violées par les dieux
Les virilités des héros fabuleux érigés comme des cierges
vont et viennent comme une rumeur obscène
Il y a aussi les cris de folie des bacchantes folles d'amour
Pour avoir mangé l'hippomane secrété par la vulve
des juments en chaleur
Les cris d'amour des félins dans les jongles
La rumeur sourde des sèves montant dans les plantes tropicales
Les fracas des marées
Le tonnerre des artilleries où la forme obscène des canons
accomplit le terrible amour des peuples
Les vagues de la mer où naît la vie et la beauté
Et le chant victorieux que les premiers rayons de soleil
faisaient chanter à Memnon l'immobile
Il y a le chant de tout l'amour du monde
Il y a entre tes cuisses adorées Madeleine
La rumeur de tout l'amour comme le chant sacré de la
mer bruit tout entier dans le coquillage."

Un coro de diferentes voces entona, *con una progresión de violencia*, una serie de cantos y de gritos intensos de sexualidad, entre los que el poeta intercala otros momentos de amor y de felicidad. De entrada, la alusión a Venus aleja el poema del contexto del anterior. Venus es la imagen mitológica de la sexualidad y del amor, pero en la imaginación del poeta no está contaminada con la sexualidad destructiva y mortal de las mujeres maléficas. Porque para Apollinaire ***hay dos clases de sexualidad:***

- La sexualidad destructiva y mortífera que atribuye a las mujeres perversas, como la enfermera polaca de Les Onze Mille Verges, o las que aparecen en L'Enchanteur, que, aunque le da miedo, es la que más le atrae; este tipo de sexualidad es el que representa claramente con el poema *La Tranchée.*

- y las pulsiones vitales eróticas, en las que transforma las pulsiones de muerte, sobre todo durante la guerra, y que tienen como objeto especialmente a Madeleine, la mujer benéfica, (aunque a veces para excitarse más la

imagine también perversa). Este tipo de sexualidad es el que representa, entre otros, con *Le...Poème secret*, que manda a Madeleine el mismo día que *La Tranchée*.

Como ya he dicho en el segundo capítulo al estudiar las reacciones de sexualidad de Apollinaire durante la guerra, da la impresión de que R. Jean [1] pone en el mismo nivel los dos poemas, puesto que dice:

> "Il est tout surpris et béatement admiratif de voir à quel point la guerre ressemble à l'amour...*Le... poème secret* adressé à Madeleine le 7 décembre de 1915 (est) le sommet de cette inspiration érotico-guerrière où l'empoignade des hommes apparaît comme un formidable rut et le feu de salve de l'artillerie comme une festivité phallique permanente. On conçoit qu'Apollinaire canonnier, se soit senti à l'aise au combat...la guerre est une mêlée, un assaut, un corps furieux où tout prend valeur et proportion de symbole érotique: "la forme obscène de canons", les pièces contre les avions érigées "comme les virilités des héros fabuleux", les obus comparables à des "seins durs", la tranchée "un corps creux et blanc" qui est comme un sexe de femme qu'il faut pénétrer..."

Pero, en mi opinión, los dos poemas, aunque se complementan, son radicalmente distintos. *La Tranchée* habla esencialmente de muerte y de destrucción, por eso el color que predomina es el blanco, que Apollinaire identifica en los poemas de guerra con la muerte; mientras que *Le...Poème secret* está lleno de pulsiones eróticas vitales; es decir, reflejan los dos tipos de sexualidad que he indicado más arriba. Con el segundo intenta escapar a la sensación de angustia y de terror de la que es presa en el primero.

En *Le...poème secret*, tras anunciar el canto sinfónico del amor "qui bruit dans la conque de Vénus", el poeta ofrece dos primeros cantos de amor y de bonanza:

> "Il y a le chant de l'amour de jadis
> Le bruit des baisers éperdus des amants illustres"

Pero a partir de los siguientes versos comienza a desencadenarse una violencia sexual que irá "in crescendo" poco a poco a lo largo del poema. En el que viene a continuación el poeta nos

[1] *Lectures du désir*, O.c. Pág. 119.

ofrece una visión mitológica de la violencia sexual con los gritos de las mujeres violadas por los dioses:

"Les cris d'amour des mortelles violées par les dieux"

y tras los dioses aparecen otros personajes mitológicos que el poeta presenta exhibiendo su sexualidad: son los héroes fabulosos que tienen unas inmensas virilidades que erigen como velas y mueven con un rumor obsceno. De los gritos del verso anterior hemos pasado a un rumor, pero es un rumor que tiene una connotación de violencia a causa de su obscenidad; (lo mismo que cuando Apollinaire habla del rumor obsceno de las moscas durante la guerra):

"Les virilités des héros fabuleux érigées comme des cierges
vont et viennent comme une rumeur obscène"

Hasta ahora habíamos visto en el poema cantos de amor, ruidos de besos, gritos, rumor obsceno...y en la progresión lógica de la violencia, en el siguiente verso aparecen gritos de demencia sexual, son los gritos de unas mujeres locas de amor... es decir, aparece "la folie" y también la animalidad con unas vulvas de yeguas en celo:

"Il y a les cris de folie des bacchantes folles d'amour pour avoir mangé l'hyppomane secrété par la vulve des juments en chaleur"

Una animalidad que se hará más salvaje en el siguiente verso cuando el poeta nos hace oír los gritos de amor de los felinos de todas las junglas:

"Les cris d'amour des félins dans les jongles"

los cantos de amor de los felinos, y también el rumor sordo de la sabia cuando sube en las plantas tropicales de la jungla, porque cuando se desata la sexualidad todo se vuelve húmedo y caliente, todo se vuelve intenso y desmesurado en la naturaleza:

"La rumeur sourde des sèves montant dans les plantes tropicales"

e incluso el mar se llena de violencia y en el poema se oye el estruendo, también líquido, de las mareas:

"Le fracas de marées"

Pero no podemos olvidar que semejante violencia se ha desatado porque el poeta está en la guerra y necesita oponer una violencia de vida a una de muerte, por eso en el siguiente verso vuelve al escenario original, pero transforma los cañones en miembros obscenos e imagina una sexualidad "terrible" que tiene su origen en la violencia de la guerra:

"La tonnerre des artilleries où la forme obscène des canons accomplit le terrible amour des peuples"

Después, como ya he anunciado al principio, cambia de pronto la ensoñación que se vuelve tranquila y benéfica, que se vuelve sueño de vida en vez de sexualidad violenta, lo mismo que el poeta hacía en *Chevaux de frise*, donde transformaba a los "chevaux de frise", caballos de muerte, en olas del mar. También en los siguientes versos busca la vida y la belleza en las olas del mar y el triunfo en los cantos victoriosos que inspiran a Memnon los primeros rayos del sol:

"Les vagues de la mer où naît la vie et la beauté
Et le chant victorieux que les premiers rayons de soleil faisaient chanter à Memnon l'immobile"

Pero la violencia sexual no ha terminado, sino que vuelve con la misma fuerza del principio en el verso siguiente, en el que se oyen los gritos de las Sabinas en el momento de su rapto, como antes se oían los gritos de las mujeres violadas por los dioses:

"Il y a le cri des Sabines au moment de l'enlèvement"

Después parece que vuelve a calmarse la violencia para dar paso a un canto de felicidad, el canto nupcial de la Sulamita:

"Le chant nuptial de la Sulamite
Je suis belle mais noire"

Pero en el siguiente verso el grito de la sexualidad se vuelve tan intenso que se transforma en un "hurlement":

> "Et le hurlement précieux de Jason
> Quand il trouva la toison"

Un alarido que pasa a ser un canto mortal cuando en el siguiente verso el poeta llega al punto álgido de la sexualidad:

> "Et le mortel chant du cygne quand son duvet se pressait entre les cuisses
> bleuâtres de Léda"

Los cantos y los gritos sexuales que hemos ido viendo a lo largo del poema alcanzan la máxima intensidad en este verso en el que el canto es de muerte, una muerte que se anuncia, incluso, con ese color "bleuâtre" que el poeta ve en los muslos de Leda. La metáfora del canto del cisne que Apollinaire utiliza en este verso expresa el deseo sexual en su punto culminante y, en cierto sentido, vuelve a recoger sus viejos fantasmas en torno al mito del sol que muere al caer la tarde. La sexualidad en sus últimas consecuencias siempre conduce a la muerte.

Le...Poème secret es un poema muy importante en el que Apollinaire manifiesta, una vez más, hasta qué punto en su imaginación van unidos el placer, la violencia y el dolor, a los que muestra como cantos intercambiables, rumores pasajeros de un clímax vital. Y si en el poema anterior la sexualidad era aterradora, destructiva y mortífera, en éste, aunque el camino sea diferente, aunque se trate de pulsiones vitales, el desenlace es el mismo, porque la única salida para la sexualidad desenfrenada es la muerte.

Pero tras haber llegado al paroxismo sexual, el poeta cambia el registro de sus cantos, y de la misma manera que en el *Neuvième poème secret* ("Je suis le bûcheron de l'unique forêt vierge...") buscaba un refugio en un carcaj y en un navío imaginarios, aquí imagina una concha en la que resuena "la rumeur de tout l'amour comme le chant sacré de la mer". La imagen que representa ese "coquillage" es riquísima en ensoñaciones cósmicas. De entrada, prepara su presentación con un verso del que ha hecho desaparecer toda la sexualidad:

"Il y a le chant de tout l'amour du monde"

y aunque en el siguiente vuelve a "las cuisses", a las que había hecho alusión dos versos más atrás en un contexto de enorme violencia, ya no se trata de unos muslos mitológicos, sino de los de Madeleine, que al nombrarla y al calificarlos de adorados, se volverán benéficos y se llenarán de amor más que de sexualidad violenta. Y en una apoteosis final llegará al "coquillage" y al canto sagrado del mar, con los que cierra de manera brillante este maravilloso poema:

"Il y a entre tes cuisses adorées Madeleine
La rumeur de tout l'amour comme le chant sacré de la mer bruit tout entier
Dans le coquillage"

De la "conque" de Venus con la que empieza el poema, llena de una resonancia de cantos y de voces que el poeta enumera a lo largo de esta obra sinfónica, ha pasado a una imagen marina mucho más íntima, al "coquillage", que por ser más pequeña y por pertenecer a la mujer amada encierra muchas más ensoñaciones y es menos violenta, aunque sea muy sexual. Pero, aunque en un principio esa concha sea claramente el sexo de Madeleine, la intimidad del lugar parece que invita al poeta a un proceso de introversión en el que se va escondiendo, se va refugiando, hasta que se instala allí, hasta que se hace también muy pequeño dentro de ella. Y entonces oye otros cantos que no son violentos, sino sólo femeninos, cantos sagrados del mar, de una "mer" que en sus sueños parece que se puede volver "mère", útero obscuro y húmedo en el que encuentra la paz, el reposo y la protección que necesita en esos momentos de guerra. Da la impresión de que en sus fantasías la concha se hace maternal y cada vez más pequeña, pero aún diminuta puede albergar el cosmos, todo el universo, en donde se oye el ruido del mar "tout entier", porque es su inconsciente el que dirige el poema, él es el que imagina ese "coquillage" que tiene en potencia las imágenes más ricas, imágenes líquidas y profundas. El poeta desea más que cualquier otra cosa refugiarse en esa concha en donde los sueños son felices y primitivos, íntimos y subterráneos.

Y allí dentro, el universo entero se vuelve "coquillage" y el poeta tiene la conciencia de estar protegido. Allí se calma la violencia que se había ido acumulando a lo largo del poema y no se oyen los gritos desesperados de la naturaleza en celo; el grito se vuelve "rumeur de tout l'amour

du monde", y el canto sagrado del mar impide la progresión de la violencia y purifica el amor. En esta concha llena de la substancia de Madeleine el poeta busca el refugio profundo y absoluto, el refugio silencioso que le proteja de los ruidos de la artillería, de las ráfagas de las ametralladoras y de toda la violencia de la guerra, un refugio que, aunque es frío, imagina acogedor y caliente, una verdadera casa onírica. Y no puede encontrar otro lugar mejor de protección que esa concha que imaginariamente se encuentra en el fondo del mar.

Pero, como ya dije al analizar *Le Neuvième poème secret* y *Le Palais de Tonnerre*, en estas ensoñaciones de reposo total y absoluto, en estas ensoñaciones de última morada, hay también fantasías de muerte, no lejanas de las que vimos en *L'Enchanteur*; porque es evidente que Apollinaire se siente atraído por la fantasía de un hombre encerrado en una tumba a causa de una mujer. Por eso, un paso más en el reposo, en el refugio, en la obscuridad y en las tinieblas, y de las imágenes de vida, que intentaban alejar las de muerte, el poeta podría llegar por otro camino distinto a otro tipo de muerte...

c) La protección

Todas las reacciones de Apollinaire son reacciones de defensa. Y contra la angustia de la guerra ("Pauvre humanité que nous sommes!") se protege refugiándose en Madeleine y lanzándose al delirio de la sexualidad. No quiere dejarse llevar por la melancolía, por eso se precipita desesperadamente ("ouvrez les écluses que je me précipite") hacia una pulsión de vida, hacia una nueva droga que le pueda dar la euforia que necesita en esos momentos. Es evidente: con la sexualidad trata de escapar al horror de la guerra, y así se lo dice muy claramente a Madeleine:

> "L'horreur tragique, horrible, obscure du corps à corps infernal dans les tranchées, les boyaux, les entonnoirs, augmente ma volupté à t'aimer" (Carta de 14 de diciembre de 1915)
> "J'attends dans l'affreuse et désolée tranchée ta lettre volupté" (Carta de 29 de noviembre de 1915)

Todas las cartas de este periodo hablan obsesivamente de muerte y de sexualidad:

> "Je te désire follement. Les petites photos sont charmantes...tes jambes croisées m'ont montré le dessin de tes cuisses et de tes hanches la langueur de ta taille la rondeur de ton derrière de miel et de lumière (...) Je garde donc les photos et s'il faut respirer

> quelque chose de toi je fumerai ton odeur, et l'adorable fumée qui montera de ton corps (...). (Carta de 26 de noviembre de 1915)

Como sabemos, los puntos suspensivos entre paréntesis indican un párrafo cortado por Madeleine, siempre de contenido muy sexual y atrevido. Y en este periodo de la correspondencia, junto a las declaraciones más sexuales, casi todas las cartas tienen varios párrafos censurados, de modo que podemos imaginar el delirio sexual al que llegó el poeta en estos momentos en que la guerra se le hacía insoportable.

Y, sin embargo, en lo que queda de las cartas encontramos una sexualidad extraordinaria, tanto que da la impresión de que el poeta hace el amor por carta con su prometida lejana, que en esos momentos le es más necesaria que nunca:

> "Oui, je sens tes caresses, je sens contre moi le corps souple de Madeleine, je te serre contre moi, nous ne faisons qu'un, je sens ta douce chaleur qui me pénètre et la douceur de tes membres qui s'enroulent aux miens et l'odeur de ton corps qui m'enivre. A moi aussi la volupté venant de toi est une par la caresse la plus ardente et la plus profonde. J'adore tes reins qui se cambrent, ton ventre, tes seins tendus vers mon baiser. Je te *prends follement gourmand Madelon et je te dévore. J'aime ma petite Madeleine* camaléon. J'aime les ongles pointus de tes mains et les ongles rondes de tes orteils. J'adore ton cou au ton chaud. J'y mordrai follement à ce cou rond et flexible. Je dévorerai tes frisons mon amour exquis, je les ferai tomber de ton chignon bas. Je lécherai follement tes narines voluptueuses qui palpitent comme des moineaux dans la main (...) (Carta de 2 de diciembre de 1915)

Ya podemos imaginar el tono que tendría el pasaje cortado (y sustituido por esos puntos suspensivos entre paréntesis) cuando Madeleine no censuró que el poeta le lamiera locamente los orificios de la nariz...

A medida que pasan los días y la guerra se hace más penible, los cortes en los pasajes sexuales son cada vez más numerosos porque la sexualidad se hace excesiva. Pero a pesar de que la correspondencia está mutilada, son muchos las frases que nos dan una idea de las reacciones de Apollinaire en estos momentos, de su obsesiva sexualidad:

> "J'adore tes seins les fruits exquis de mon désir tes seins adorables (...) Oui je crois que mon amour aure una puissance exquise sur toi mon amour (...) J'adore notre amour et ton consentement merveilleux. J'adore aussi ta pudeur vis-à vis de toi même (...) (Carta de 10 de diciembre de 1915)

> "Je te prends violemment, follement, je te désire comme jamais femme n'a été désiré" (Carta de 15 de diciembre de 1915)

Y en sus fantasías delirantes vuelve otra vez imaginariamente a la dominación y a la crueldad:

> "Tu es mon esclave exquise et je t'adore comme ça, ta chair bien à moi et que je puisse cruellement éveiller en toi une formidable volupté" (Carta de 26 de noviembre de 1915)

o vuelve a ver a Madeleine como mujer cruel o como animal, felino peligroso o culebra:

> "Oui, amour nous la regarderons ma belle panthère pour bien la connaître...J'adore la jolie scène des fumées que ta nudité divine vaincra devant moi qui t'adore..." (Carta de 26 de noviembre de 1915)
>
> "J'adore que tu t'étires comme une très belle panthère. Je t'adore couleuvre... (Carta de 16 de diciembre de 1915)

Madeleine encarna la sexualidad y el deseo del poeta aumenta día a día. Pero, como siempre, Guillaume pretende que Madeleine sea mucho más que eso. Pretende que se adapte a todas las metamorfosis que espera de ella. Por eso le dice "j'aime ma petite Madeleine camaléon". Le pide que sea pantera, culebra...pero también que sea su ángel bueno, su protectora, que le cuide y le proteja contra la amenza de la muerte que se hace cada día más acuciante.

> "Je monte demain soir en première ligne pour neuf jours. Que ton amour me protège. Je t'ai dit que c'est ma compagnie qui a enlevé seule la Butte de Tahure. Je t'adore mon amour chéri, tu es toute la beauté, la grâce du monde" (Carta de 28 de noviembre de 1915)
>
> "Je ne cesse de penser à toi et il me semble, je suis sûr, que ta pensée me protège mon amour et je te promets de *n'être volontaire pour aucune mission périlleuse.* Néanmoins il ne faut se disimuler que le dangr est permanent et excessivement grave...Je t'adore Madeleine. Tu es ma femme forte. Je ne crois pas qu'il m'arrive d'accident grave ni toi non plus tu ne crois pas...J'ai confiance en nous mon amour, confiance en toi, en notre avenir..." (Carta de 9 de diciembre de 1915)
>
> "C'est ton amour Madeleine qui m'a protégé. Si j'étais resté à ma batterie nul doute que j'eusse été au moins blessé, les plus exposés étaient le pointeur et le chef de pièce" (Carta de 20 de diciembre de 1915)

y realmente confía en Madeleine, tanto que en caso de muerte le deja todo lo que tiene y da su nombre por si le ocurre algo:

> "S'il m'arrivait quelque chose tu serais prévenue, car j'ai donné ton nom comme personne à prévenir" (Carta de 30 de noviembre de 1915)
>
> "Si j'étais prisonnier ou disparu attends-moi. Si je meurs je te donne tout ce que j'ai et cette lettre en fait foi et sert de testament" (Carta de 9 de diciembre de 1915)

y gracias a ella no ha perdido la alegría ni el gusto de vivir, y, sobre todo, no ha perdido la salud. Desea a Madeleine, desea su amor y su sexualidad y no quiere morir, está seguro de que no va a morir, porque aunque la muerte le rodea la muerte no es para él; Guillaume se siente lejos de los campos de batalla, protegido en los brazos de su novia, acurrucado en ese "coquillage" mitad sexo y mitad útero al que no pueden llegar ni las balas ni los peligros. Madeleine le da la vida, quiere que Madeleine sea su fuente de vida, y con ella vive. En estos momentos de terrible angustia quiere escapar de todo y estar cerca de esa novia que hasta entonces veía tan lejana.

Mientras estaba en la artillería quería conservar ese amor de lejos, la imagen evaporada e irreal que le servía de inspiración. Y cada vez que Madeleine sugería viajar hasta el frente, acercarse a él, Apollinaire rechazaba la idea con horror, e incluso rehuía hablar del permiso que le permitiría ir a verla; respondía con un tono evasivo, y a veces duro, a las alusiones de Madeleine sobre este permiso que no le interesaba mucho, o al menos que no le interesaba para ir a verla:

> "Tu n'es pas raisonnable de me parler de cette permission en ce moment" (Carta de 12 de septiembre de 1915)
>
> "On ne reparle plus de permission de notre côté et j'imagine qu'on n'en aura pas de sitôt du moins par ici" (Carta de 6 de octubre de 1915)
>
> "Ne parle plus de la permission pour le moment" (Carta de 11 de octubre de 1915)

No quería que Madeleine estuviese impaciente por verle. Incluso, ya lo hemos visto, le decía: "calme-toi, sois patiente". Pero ahora, cuando la guerra arrecia, cuando la muerte se hace cada vez más visible, las cosas cambian. El es el impaciente, él es el que no puede esperar: "C'est entendu j'attendrai sans impatience, autant que je pourrai ne pas être impatient.." "j'attends le jour de ma permission avec impatience". Porque ahora sí quiere el permiso, ahora, con todo el frenesí con que el poeta es capaz de desear, quiere estar cerca de ella, quiere escapar del infierno de esa guerra que, como dice a Madeleine, detesta tanto. Durante el escaso mes que va desde el

24 de noviembre de 1915 al 22 de diciembre, en que por fin sale para Orán, Apollinaire habla en 15 ocasiones diferentes del deseo que tiene de ese permiso, y cada vez con más ansiedad; éstas son algunas de ellas:

> "J'ai fait ma demande de permission...Je pense que ma permission ne tardera pas"" (Carta de 4 de diciembre de 1915)
>
> "Enfin cette fois-ci la permission se dessine, Amour! Aujourd'hui septième jour de tranchées"(Carta de 5 de diciembre de 1915)
>
> "Ma permission s'approche amour. Je t'aime, c'est inouï, amour chéri" (Carta de 6 de diciembre de 1915)
>
> "Ce que tu me dis de l'état de la Méditerranée m'inquiète beaucoup pourvu qu'on ne m'empêche pas d'y aller en permission" (Carta de 9 de diciembre de 1915)
>
> "Je souhaite de tout mon cœur l'arrivée de cette permission" (Carta de 12 de diciembre de 1915)
>
> "Je souhaite la permission le plus vite possible" (Carta de 14 de diciembre de 1915)
>
> "J'attends ce 23 avec impacience, encore 6 jours!" (18.12.15)
>
> "Je suis dans l'attente impatiente...Je suis affolé que cette permission se dessine enfin, enfin" (22.12.15).

Su actitud ha cambiado por completo. La proximidad de la muerte ("Hier j'étais découragé et ne voyais pas d'issue possible que quelque chose d'effroyable à ma situation actuelle"), le ha hecho volverse a Madeleine como un niño ("Je t'aime d'une façon enfantine et virile à la fois"), le ha hecho imaginarla como un "coquillage" en el que se encierra gustosa y voluntariamente. A partir de que Guillaume entra en la infantería Madeleine víctima deja de existir para dar lugar a la mujer fuerte de la que espera protección. Desea a Madeleine y desea que ella sea todo para él: la droga de la sexualidad y la mujer benéfica que le proteja. Y con esta imagen ideal en la cabeza, el 23 de diciembre de 1915 sale para Orán.

IV) Cartas desde el 10 de enero al 18 de marzo de 1916

a) El final del deseo y la caída.

Al volver de Orán, y sin ninguna razón aparente, el tono de las cartas cambia completamente. La guerra continuaba siendo la misma, la amenaza de muerte también, y sin embargo Madeleine ya no inspiraba a Guillaume la misma sexualidad exaltada con que combatirla y ni siquiera era un objeto de protección. Madeleine, la mujer real, la que vio en Orán, no tenía nada que ver con la que él había inventado con su fantasía delirante y ya no podía ser un objeto de deseo ni de alienación. Al volver de Orán, como dice Raymond Jean, "***la sortie de l'ordre du désir est accomplie***". Y con el deseo desaparece, naturalmente, el erotismo, e incluso la inspiración y el ruego de protección. Madeleine ya no volverá a ser la bellísima musa que inspiraba al poeta y avivaba su sexualidad, ya no será más la pantera, ni la culebra, ni la reina cruel, ni tampoco la imagen protectora de la Virgen María... Madeleine ya no será casi nada, o si acaso una mujer querida sin pasión, una correspondencia asegurada, la única referencia tierna - y por eso necesaria -, en tiempo de guerra; el exceso que el poeta había creado inventado anteriormente en torno a ella era como un espejismo que sólo existía en su imaginación. Madeleine no volverá a excitarle ni a exaltarle nunca más.

Al volver de Orán, las cartas que le escribe contienen sobre todo consejos prudentes, sensatos, como si se hubiera convertido en un hermano mayor, en un protector de su familia:

> "En tout cas ne quitte pas ta maman et évite d'apprendre l'espagnol...Emile, qui a des *dispositions pour les langues devrait apprendre sérieusement l'arabe et l'espagnol tels* qu'on les parle"(Carta de 18 de enero de 1916)
>
> "Dors beaucoup ma chérie; pour tes pieds masse-les doucement des orteils au cou de pied pendant 2 minutes chacun le soir et passe-les au philopode; j'oubliais encore le matin soulève-toi dix fois sur la pointe des pieds, ça te fera du bien" (Carta de 24 de enero de 1916)
>
> "Alors *cette pauvre Marthe a été punie injustement? Avec le fond que je lui connais* ça a dû lui être un peu égal car elle regarde les choses avec une certaine philosophie" (Carta de 9 de febrero de 1916)

Consejos, advertencias, o incluso algunas expresiones de amor, pero de un amor desapasionado que se iba apagando lentamente:

> "Embrasse ta maman et toute la famille ô mon amour exquis. Je pense à ta beauté, à ta gentillesse, je t'aime ma Madeleine jolie, je t'adore" (Carta de 15 de enero de 1916)

"Je t'aime, va, il n'est pas besoin que je le dise pour que tu le saches et il faut que je te le dise pour que tu sois caressée par mes paroles..." (carta de 12 de febrero de 1916)

y aunque el 14 de marzo, muy poco antes de ser herido, antes de salir para la gran batalla, le vuelve a legar todo lo que tiene en testamento ("je te lègue tout ce que je possède et que ceci soit considéré comme testament"), no hay en las cartas de este periodo un amor de amante, ni tampoco queda el menor atisbo de la sexualidad delirante que expresaba en las cartas y en los poemas que le escribió antes de ir a verla a Orán, sólo algunas frase hechas en las despedidas, como "Je t'adore, je prends ta bouche". Y luego algo evidente: *desaparecen los puntos suspensivos entre paréntesis que seguían a las frases de gran contenido sexual, sencillamente porque ya no hay nada excesivo que Madeleine tenga que eliminar.*

Madeleine se dio cuenta en seguida de que la relación ya no era la misma y de que su novio había perdido casi todo el interés por ella. Tras la visita a Orán, la pasión había desaparecido y Madeleine estaba preocupada. Ante sus inquietudes, muy justificadas, Guillaume intentaba tranquilizarla:

"Non il n'y a pas de séparation par l'esprit d'avec toi et cependant j'ai en ce moment si peu de temps pour t'écrire..." (Carta de 25 de enero de 1916)

"Mon petit amour n'attends en ce moment rien de très amoureux dans mes lettres je t'adore, mais n'ai ni le loisir ni expression pour l'exprimer. Mais tu sais que je t'aime dis, mon amour chéri et gentil" (Carta de 10 de febrero de 1916)

"Mon Madelon ne sois pas nerveuse amour, tu sais que je t'aime, que je t'adore, sois bien gentille, sois calme. Je t'embrasse partout mon trésor, tes pieds, tes mains, ta bouche, tes yeux, ton front, tes cheveux, ne sois pas impatiente, sois calme, ne me bouleverse pas par ces impatiences qui ne sont pas bien. ***Je suis en ce moment dans un état de chasteté morale très grande, non qu'il y ait un vœu, mais cela doit venir de toutes ces manœuvres, de ce qu'on est jamais seul, de ce qu'on a si peu de temps à soi...***Je veux que tu sois plus forte mon amour, que tu ne crées pas de fantômes ni rien..." (Carta de 13 de febrero de 1916) [1]

como si antes de ir a Orán la guerra no hubiera sido igual de dura y no hubiera estado muy ocupado...La guerra no había cambiado, sólo había desaparecido su objeto de excitación y de deseo...ante esta situación Madeleine no podía estar tranquila, sino que se impacientaba y se alarmaba cada vez más:

[1] Subrayado por mí.

> "Je veux que tu calmes tes émotions...ne sois pas impatiente maintenant, sois calme, mignonne et gentille" (Carta de 29 de enero de 1916)
>
> "Enfin ma Madeleine, sois moins nerveuse, moins sensitive...Je t'embrasse partout mon petit Madelon très chéri et te câline bien longtemps pour que tu n'aies plus le coeur gros" (Carta de 14 de febrero de 1916)
>
> "Toi mon amour, sois calme, ne m'écris pas de choses inquiètes. Sois gentille. Écris-moi des choses littéraires ou autres qui peuvent élever nos pensées" (Carta de 23 de febrero de 1916)

¿Qué había ocurrido con el poeta que pedía desesperadamente "des lettres volupté"?

Guillaume había creado tal confusión en Madeleine y la había sometido a tal cantidad de contradicciones, que ella no sabía bien en qué situación se encontraba su relación amorosa, una relación que había perdido todo su contenido de pasión y que día tras día parecía, además, perder también el amor. Madeleine se había prestado a todo lo que el poeta quería, lo había recibido en su casa, le había presentado a su familia que lo consideraba casi como uno de los suyos ("remercie à ta maman pour ses deux lettres et dis-lui que je l'embrasse filialement"), decía lo que Guillaume esperaba de ella y repetía lo que a él le había gustado en algún momento... es decir, vivía en una permanente representación, vivía en función de él. Sin embargo, llegó un momento en que no pudo controlarse más y empezó a volcar la ansiedad que le producía su relación incierta en las cartas. Y además, a juzgar por su insistencia en pedirle que se casaran por poderes, da la impresión de que durante su estancia en Orán habían tenido relaciones sexuales...en todo caso, él responde a sus peticiones con evasivas:

> "Je vais voir pour le mariage par procuration..." (Carta de 17 de enero de 1916)
>
> "Mon amour je m'occuperai de notre mariage dès que j'aurai le temps de m'occuper de quelque chose, c'est à dire je pense dans une quinzaine de jours..." (Carta de 25 de enero de 1916)

Pero, dado el poco interés que sentía por ella, es evidente que no se ocupará nunca. Poco después somete su matrimonio al trámite previo de su naturalización, lo que, desde luego, no iba a llegar de un día a otro:

> "Je n'ai pas eu une minute pour t'écrire...Je me suis occupé de ma naturalisation et je m'occuperai de notre mariage dès que je saurai à quoi m'en tenir là-dessus" (Carta de 3 de febrero de 1916)

El poeta no parece el mismo. Ni siquiera la guerra parece la misma que dejó antes de ir a Orán. El decorado ha cambiado, se representa otra escena: no hay quejas ni sufrimientos, en todo caso algún que otro relato bucólico y apacible, o alguna anécdota. Así escribe a Madeleine el 27 de enero de 1916:

> "Il fait doux et humide. Le sol est détrempé. Les lièvres abondent. Ils bouquinent. Et quand ils détalent dans les guérets, ils ont l'air de vous narguer...quant aux perdraux leurs compagnies font l'exercice dans les champs..."

Madeleine ya no es su confidente, por lo que las imágenes de muerte del frío noviembre dan luegar en las cartas a imágenes banales de la vida del bosque, y el helado enero aparece en las cartas como una banal primavera.

Es evidente que Madeleine ya no le inspira el interés del periodo anterior y que ya no desea comunicarle nada. Al volver de Orán todo son disculpas, sobre todo diciéndole que no tiene tiempo para escribirle:

> "Mais je suis en ce moment dans un état de surmenage...j'espère que ces jours-ci j'aurai une heure ou deux de libre pour pouvoir t'écrire" (Carta de 21 de enero de 1916)

> "Je t'écrirai mieux quand je pourrai. Je n'ai pas le temps" (Carta de 24 de enero de 1916)

> "Mais ne t'étonne pas, ne t'inquiète pas de la brièveté (en toute façon) de mes lettres, vraiment on n'a pas de temps!" (Carta de 10 de febrero de 1916)

> "Ne t'inquiète pas. Je n'ai pas eu le temps d'écrire. Dès que je pourrai, le ferai. J'ai reçu tes chères lettres. - Écris toujours et ne t'inquiète pas...n'ai pas de temps du tout" (Tarjeta militar de 6 de marzo de 1916)

En la carta de 19 de enero da incluso la impresión de que, al menos inconscientemente, tiene la fantasía de huir a otro lugar para alejarse definitivamente de ella, por eso dice nada más empezar la carta: "je me demande si nous n'irons pas un de ces jours en Orient".

La correspondencia decae considerablemente y a veces responde a tres, cuatro o cinco cartas de Madeleine con una sola misiva y muy corta:

> "J'ai aussi ta lettre du 17 ne te force pas à manger du poisson
> J'ai aussi ta lettre du 15 avec ton joli poème en prose
> J'ai aussi ta lettre du 16; ne m'envoie pas mes poèmes copiés avant que je ne te les demande."
> "Je réponds à tes lettres des 28,29,30 et 31 janvier..."
> "Je te réponds donc à tes lettres des 3,4,5 et 6 février..."

Hasta que al final le dice simplemente en una carta de 11 de marzo: "je n'ai pas grand-chose à te dire aujourd'hui..."

Ya no hay comunicación con Madeleine. Pero Madeleine no es el verdadero problema. Son muchos los hombres que pierden el interés por una mujer y la vida continúa para ellos. Madeleine, aunque está sufriendo, superará su primera decepción amorosa, vivirá mucho tiempo y todavía a los sesenta años tendrá ánimos para publicar las cartas de Guillaume. ***Pero algo muy grave sucede con el poeta***. Al volver de Orán se le escapa ya algo significativo que no habíamos visto hasta ahora en la correspondencia con Madeleine: "***Je suis fatigué***"; y cuando dice eso habla de una fatiga sobre todo moral que le invade a partir de este momento, una fatiga que se va instalar en él hasta la total caída y de la que no volverá a levantarse. Muchas son las cartas de este periodo en las que habla de su profundo cansancio:

> "Je suis fatigué par tout ce tintouin. Je deviens réellement abruti par tout ce travail" (Carta de 21 de enero de 1916)
>
> "Aujourd'hui je suis fatigué. Je crois que je vais dormir profondément cette nuit" (Carta de 27 de enero de 1916)
>
> "Je t'adore. Mais aujourd'hui suis fatigué du poème...Maintenant je suis fatigué..."(Carta de 11 de febrero de 1915)

¿cuando se había sentido cansado tras escribir un poema? Si acaso exaltado y ardiente. Y además los que escribe en este momento son de muy poca calidad...

> "Je vais cesser de t'écrire parce que je suis fatigué et vais aller me coucher" (Carta de 25 de febrero de 1916)

Una fatiga, un cansancio, ***un estado de apatía psicológica***, que reflejan su caída en la depresión, o como él mismo dice, en una gran melancolía:

> "Je suis aujourd'hui dans un état de grande mélancolie. L'horloge marque 5 heures moins le quart, heure blanche et froide" (Carta de 20 de febrero de 1916) [1]

Imágenes similares a las que acechaban en el poema *Plainte*, con la diferencia de que ahora ya no es capaz de recurrir a la sexualidad, ni a la euforia, ni siquiera a la violencia para escapar de ellas. ***De la exaltación, de la sexualidad excesiva ha pasado a la melancolía***, como ocurre cuando toda droga acaba, pero las dos reacciones son fruto de la profunda angustia que desde siempre subyace en el inconsciente del poeta, las dos tienen esta raíz común. *Y lo que es peor para un poeta: ha perdido también la inspiración para contar su melancolía o para aferrarse a alguna pulsión de vida. La muerte vendrá poco a poco sin volver a dar al poeta la oportunidad de exorcizarla con un bello poema.*

Al acabarse la inspiración, los poemas de este periodo carecen de emoción, de profundidad, y también de imágenes eróticas o evocadoras. El poeta ha perdido la palabra ("je suis aphone", "j'ai une extinction de voix") la palabra física y la palabra del alma; ya no habrá poemas geniales en este momento, sólo cuatro o cinco composiciones demasiado mediocres para lo que era su pluma. En *Le vigneron champegnois*, enviado a Madeleine el 7 de febrero de 1916, dice:

> "Le Régiment arrive au cantonnement
> La châsse de Sainte Hélène s'endort dans la lumière parfumée
> Un prêtre a le casque en tête
> La bouteille champenoise est-elle ou non une artillerie
> Les ceps de vigne comme l'hermine sur un écu
> Et le bouchon gonflé est mon obus qui cède
> .....
> Un vigneron sans bouche au fond de l'horizon
> Un vigneron qui était lui-même la bouteille vivante
> Un vigneron qui sait ce qu'est la guerra
> Un vigneron champenois qui est un artilleur
> C'est aussi le soir et l'on joue à la mouche

[1] El tono de las cartas de este periodo es más o menos el mismo que el de la carta que dirige algo más tarde, el 24 de noviembre de 1916, a su amigo Ardengo Soffici: "Je suis extrêmement fatigué. C'est inouï comme je suis las de tout et même de la vie si j'ose dire. Je suis dans une période morale très dure...." Es cierto que ya estaba herido y que tenía problemas de movilidad, pero el abatimiento, la apatía, habían comenzado al volver de Orán, es decir antes de la herida, y nunca más volverá a recuperarse.

Puis les soldats s'en iront là-haut
Où l'artillerie débouche ses bouteilles de champagne
Allons Adieu messieurs tâchez de revenir
Mais nul ne sait ce qui peut advenir"

Los obuses no son ya "les seins gonflés" de Madeleine, sino un vulgar tapón de botella y el poeta no encuentra las imágenes trágicas, violentas y sexuales del periodo anterior. Ahora da la impresión de que la única droga que le queda, miserable droga para el poeta del exceso, es la botella. Pero quizá el poema contiene algo interesante. ¿Quien es el "vigneron sans bouche au fond de l'horizon"? ¿tiene algo que ver con el poeta sin voz?

Y ¿por qué titula el siguiente poema *Du coton dans les oreilles*? [1] ¿qué es lo que no quiere oír? ¿acaso que ya no hay "courage, ivresse, vie"?. Ya no existe la violencia que le proyectaba desde la muerte a la vida, por eso nada es intenso, ni siquiera la sangre, que banaliza con juegos de palabras o con expresiones cómicas:

"Tant et tant de coquelicots
d'où tant de sang a-t-il coulé
Qu'est-ce qu'il se met dans le coco
Bon sang de bois il s'est soûlé
Et sans pinard et sans tacot
Avec de l'eau"

Al final del poema dice: "regardez tomber la pluie"; pero ni siquiera pretende expresar su melancolía, porque también de eso se burla, y de la noche, que ya no es violenta, ni violeta, sino:

"La nuit, la pluie tout cela
c'est une crème au chocolat"

¿Quien reconoce en el poeta al joven al que la "tranchée" quería devorar con su largo sexo voluptuoso de sangre? La trinchera, como la noche, o como la sangre, ha perdido también su significado violento y sólo queda reducida a una palabra sin mucho sentido:

[1] Enviado a Madeleine el 11 de febrero de 1916.

"La tranchée en première ligne
Les éléphants des pare-éclats
Une girouette maligne"

Y, al final, sólo quedan el cansancio y el silencio:

"Et le regard des guetteurs las
Qui veillent le silence insigne"

O el desinterés:

"Ne mettez pas de coton dans les oreilles
Ça ne vaut pas la peine"

b) De la salud excesiva al abatimiento y a la pérdida de la salud

Apollinaire vive todas las manifestaciones de su existencia en el exceso, un exceso que puede ser hacia arriba o hacia abajo, que le puede llevar a la mayor depresión, a la tristeza o a la caída...y con la misma intensidad al deseo sexual desenfrenado, al delirio y a la euforia. El exceso es el motor de su vida, es esa fuerza extraña que hace de él el fascinante poeta que busca como un niño el aspecto mágico del mundo ("les nuits sont féeriques ici"), que provoca el sortilegio y el hechizo que puedan encantar la realidad de cada día, que le da una violencia arrolladora y exaltante ("ouvrez les écluses que je me précipite"); el exceso le hace un ser humano de extraordinaria personalidad, erudición y simpatía... pero también le destruye y al final le mata. Su vida es una oscilación entre la alegría y la tristeza, entre la satisfacción y la insatisfacción excesivas. Nunca conocerá la serenidad ni la alegría tranquila, aunque a través de algunos de sus escritos destinados a la galería haya dado esa impresión a algunos de sus lectores y críticos [1]. Pero Apollinaire, digan lo que digan estos críticos, vive permanentemente entre dos estados antagónicos: la exaltación y la melancolía, y los dos como fruto de un mismo problema: su profunda angustia. Y aunque el exceso sea hacia arriba, aunque, como han pensado también algunos de sus críticos, le hiciera encontrarse a gusto durante la guerra al excitar en él una

[1] ¿No habla M. J. Durry, como he dicho en la introducción, de un "héroïsme tranquille? Y también un contemporáneo del poeta, el periodista Aurel, dice en el artículo que ya he citado, y tras unas declaraciones de Apollinaire en este sentido: "N'est-il pas admirable de songer que par le seul travail coordonné, et sans qu'il soit besoin même de la valeur, l'homme est dejà mis dans l'état de quiétude parfaite, du héros, sérénité qui rend l'héroïsme inutile?"

sexualidad delirante, el exceso es también un fuego que devora y que puede conducir a la destrucción y a la muerte, porque llega un momento en que se tiene que acabar la fiesta y el coloso que ha soportado el peso apabullante de una exaltación agotadora se derrumba y con la misma intensidad que ha alcanzado el paroxismo, cae, se hunde y se aniquila.

Al volver de Orán, desaparecida la droga de la sexualidad y sin ninguna pulsión de vida, Apollinaire cae en "une grande mélancolie"; entonces pierde la alegría de vivir, pierde la inspiración, e incluso su salud se resiente, ya que sus estados de ánimo repercuten enormemente en su bienestar físico. Así, cuando está eufórico y excitado por una nueva aventura, o por una sexualidad desenfrenada, o cuando puede liberar en otra persona su agresividad, tiene una salud excesiva, increíble, exuberante, casi sobrehumana, que le permite hacer frente riendo a las situaciones más penosas de la guerra. Pero cuando está deprimido, cuando algo falla o cuando se siente culpable, vuelven el miedo y la inseguridad y entra en una pendiente de autodestrucción que de las gripes le predispondrá a ser herido o incluso a la muerte. Por eso durante toda su vida, para escapar de su profunda angustia, busca una alienación por encima de todo:

> "Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
> Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie" (*Zone*, *Alcools*)

y busca en la mujer una sexualidad que le sirva de exaltación contra la melancolía, porque sabe que sin algún remedio excesivo caerá en la depresión, en la enfermedad y quizá hasta en la muerte, como él mismo dice tan claramente en el poema *Plainte*. En efecto, cada vez que Apollinaire se encuentra en una situación que le produce angustia, si no tiene una droga eficaz para superarla, aparecen los ataques de gripe y las toses, hasta que al final, con sólo 38 años, ***agotadas todas las drogas***, y precisamente de una gripe, muere.

Cada vez que se siente melancólico, inseguro o culpable, cada vez que emocionalmente sufre, por lo menos la gripe vuelve a estar presente. No cuando le amenazan los elementos exteriores durante la guerra, el frío, las privaciones, las bombas o los obuses, porque mientras está excitado con una nueva mujer en su vida, o mientras consiga que una mujer, como Madeleine, le proteja, le ampare o cargue con sus violencias, goza de una salud extraordinaria.

Su constitución física es excelente, como cuenta a Lou tras una visita médica:

> "J'ai eu visite d'incorporation...Moi on a déclaré *constitution très bonne, tempérament nerveux* ce qui m'a réjoui après mes deux chutes de cheval (Carta a Lou de 22 de diciembre de 1914)

pero todo se derrumba cuando alguna emoción profunda conmueve su frágil e inseguro inconsciente, su *temperamento nervioso*. Es indudable: su salud está a la merced de sus emociones, como vemos por ejemplo cuando está en Nîmes preparando los exámenes de acceso a oficial. Su autoestima está en juego, teme el ridículo del fracaso ante Lou y su prima, que le han sugerido que se haga oficial, teme volverse a sentir sin valor...y entonces necesariamente cae enfermo. En las cartas que escribe en estos momentos a Lou cuenta cómo sucede todo . El 11 de enero de 1915 le dice:

> "L'histoire d'élève officier est pour le moment compromise. L'examen a continué toute la journée. Les résultats sont maintenant acquis mais nous ne les connaîtrons que ce soir ou demain"

La tensión nerviosa y el miedo al fracaso le desestabilizan y se produce entonces en su interior una violencia que Apollinaire intenta liberar con una sexualidad violenta y agresiva hacia Lou:

> "Mon Lou tu ne peux pas te figurer comme t'ai désiré hier et cette nuit. Je m'imaginais ton corps, cette chère humidité de la grotte mystérieuse où gîte la volupté. J'ai imaginé que si tu ne me répondais pas comme je voulais, lors de notre prochaine rencontre, je t'aurais mise nue à quatre pattes comme une chienne. Je t'aurais fouillée pendant que ta bouche m'aurait bu et si je ne t'avais pas jugée suffisament humiliée je t'aurais piétinée. J'aurais foulé aux pieds ton ventre et ton derrière tour à tour sous les clous de mes souliers d'artilleur. Et meurtrie je t'aurais empalée"

pero esa descarga sobre Lou no es efectiva, no es real, porque Guillaume sólo la vive en su cabeza como una ficción que no es suficiente para combatir la fuerza de sus tensiones y de sus angustias, ya que Lou no sufrirá - elemento indispensable para la liberación - con semejantes amenazas.

Así, la tensión por la espera de los resultados tiene que resolverse necesariamente en una violencia contra sí mismo, en una enfermedad, que será una gripe. Así escribe a Lou al día siguiente:

> "Mon Lou adoré, hier soir donc en rentrant à la caserne, trouvé dans notre chambre de logis Nicolini aussi inquiet que moi sur le concours. Moi, très grippé, ai été à l'infirmerie, pris cachet aspirine, tisane de bois de réglisse et comprimés de chlorate de potasse"

El 13 de enero, sólo un día más tarde, continúa la gripe:

> "Je suis grippé depuis hier. Je vais prendre des tisanes, des comprimés d'aspirine à l'infirmerie où l'on est très gentil."

Que desaparecerá inmediatamente en cuanto conoce los resultados positivos de los exámenes:

> "Aujourd'hui on nous a félicités de nos succès d'examens. Tu parles si je suis content"

Así vive Apollinaire, a la merced de sus emociones y de sus angustias. Y desde este punto de vista la salud es un factor muy importante en su vida, ya que indica los altos y bajos de su melancolía o de su euforia, una euforia que intenta conseguir a cualquier precio, con la sexualidad, con cualquier "eau-de-vie", con cualquier "alcool".

La salud es un tema muy importante en la correspondencia con Lou y con Madeleine. En las cartas a Lou, con la que relación era tan confusa y en la que era él el que sufría, da cuenta de sus gripes, de sus dolores de vientre, de sus cólicos, de las medicinas que toma...no es extraño, ya que la salud es el termómetro de sus emociones, de su autoestima o de la desintegración de su personalidad, sin que tenga nada que ver con las penurias físicas que sufre en el cuartel o durante la guerra.

Lo disgustos con Lou, y, sobre todo el hecho de que no vaya a verle a Nîmes después de haber preparado un apartamento para ella, le conducen siempre al sufrimiento físico. Así le dice en la carta de 17 de marzo de 1915:

"C'est la première fois de ma vie que j'ai eu vraiment mal à la tête"

Pero para escapar a una depresión más profunda aún tiene el recurso de alienarse con una huida hacia delante. Así, unos días más tarde sale para el frente de batalla e inmediatamente después escribe a una mujer, a Madeleine.

Lou, como ya he dicho, mejor que cualquier crítico, mejor que cualquier lector, conoce perfectamente a su personaje y sabe que cuando el poeta está eufórico, sano y exaltado es porque la alienación de la sexualidad está por medio, una alienación que, como una droga, contrarresta las angustias profundas, y los miedos del poeta. En efecto, en cuanto se afianza su relación con Madeleine está exaltado y lleno de salud. Así escribe a Lou el primero de julio de 1915:

> "Voyage épatant, on a dormi à la belle étoile, pour le moment nous dormons sous nos toiles de tente, par terre. Tout ça m'a plu extrêmement...A propos j'oublie de te dire que je ne suis pas fatigué du tout malgré la fatigue, mais il est possible que les mouches finissent par avoir raison de ma patience, ma bonne humeur et même ma santé - Mais pour l'instant suis épatant. Ai dormi à la pluie la nuit dernière, pas même enrhumé".

Y el 14 de julio:

> "Je trouve la guerre rigolote parce que sans ça je m'embêterais et je tiens à revenir avec une santé aussi trempée que celle que j'avais en partant. La gaieté y peut être pour beaucoup. Donc vive la gaieté!"

Como dice también a Madeleine tres días más tarde:

> "Je suis très bien portant et très gai"

La "gaieté", que como Lou sabe muy bien, está conectada en la mente del poeta a una mujer y a la sexualidad, aunque sea por carta, y a la que el poeta se lanza en seguida con Madeleine de manera vertiginosa ("Je vous désire infiniment de toutes mes forces, avec une passion de sauvage"). En los primeros momentos de la relación se siente todopoderoso, orgulloso de haber comenzado una relación a distancia con una joven a la que apenas conoce pero que le admira ("ne m'accablez pas d'éloges"), y acepta todas sus hipérboles como si viniesen de un dios, por

eso se permite hasta hablar de sí mismo en tercera persona ("Votre poète est heureux de voir qu'*Alcools* fait son chemin"); una joven con la que no está como con Lou en relación de sumisión, sino de la que ha hecho su esclava ("comprenez bien que s'il s'agit de domination, ce n'est point une simple galanterie, mais une réalité profonde et passionnée qui doit toucher l'imagination, l'âme, le corps, jusqu'au bout et jusqu'où peut le vouloir ma volonté") y que está a la escucha de sus poemas tristes y de sus quejidos. Haciendo de Madeleine una esclava y alienándose con la sexualidad ya no teme las penurias y las dificultades de la guerra, sino que "se porte à merveille". Así se lo cuenta una vez más a Lou, con la que, sin decirle que hay otra mujer en su vida, mantiene aún una correspondencia amorosa:

> "Enfin, je t'aime tout plein, refrain de toujours. Je fais un poème demandé par la plus grande revue italienne, une *ode à l'Italie*, mais tu vois la facilité, dans un bois où on dort sur le sol. Bref, me repose pas une minute, juste le temps de manger un morceau et travail manuel, de batterie et presque rien pour moi, qu'à la lueur d'une bougie sous une toile de tente à 50 centimètres du sol. Mais me porte à merveille" (Carta de 18 de agosto de 1915)

una euforia, una adrenalina que continúa mientras dura la euforia de la relación y que le mantiene vacunado contra todas las privaciones:

> "Je ne suis pas fatigué en ce moment. Je me porte très bien...Je n'ai pas été malheureux dans cette guerre...ne m'imaginez pas triste, je ris sans cesse et suis bien connu pour cela dans la batterie où **ma santé de fer**, jusqu'ici et une bonne humeur que rien ne peut rompre que le manque de lettres de ma Madeleine, m'ont fait une sorte de popularité" (Carta a Madeleine de 3 de agosto de 1915) [1]

Y ya en la infantería, cuando las condiciones de vida se hacen insoportables, ya hemos visto cómo dice a Madeleine:

> "J'ai beaucoup de confiance, certitude même qu'il m'arrivera rien même si on monte à l'assaut de l'affreuse butte (Carta a Madeleine de 30 de noviembre de 1915)

y mientras así lo cree seguirá indemne a los accidentes y al peligro:

[1] Subrayado por mí.

> "Le soir à 6 h. on est parti , le sol était gelé, les soldats glissaient et tombaient comme des mouches, moi je ne sais pas comment je ne me suis pas cassé une jambe ou foulé un pied. Je n'avais que mes chaussures de cavalier sans clous et si je suis arrivé c'est miracle. (Carta a Madeleine de 29 de novie3mbre de 1915)

porque frente a todos los peligros tiene a Madeleine y a la pulsión de vida y de deseo que ella representa.

Pero al volver de Orán todo se desestabiliza: ya no tiene una mujer que excite su deseo y ni siquiera quiere que Madeleine le proteja. Madeleine no le interesa para nada, hasta tal punto que tampoco puede volver a ser objeto de su violencia. La mujer fascinante y la esclava desaparecen para siempre y la dominación y la pasión que le inspiraba dan paso a la melancolía.

El deseo se ha acabado y, además se produce un fenómeno muy curioso: al terminar el interés hacia Madeleine, termina también la doble correspondencia que Apollinaire seguía manteniendo con ella y con Lou. Tras Orán, y en respuesta a dos cartas de Lou que le esperaban a su regreso, sólo le escribirá una carta más y con un tono algo distante. Ya no era capaz de exaltarse con nadie ni con nada.

En definitiva: al volver de Orán el poeta se derrumba moralmente y entonces pierde su extraordinaira salud. Aparecen las gripes, que no existieron mientras deseaba a Madeleine, aunque las penurias de la guerra fueran espantosas. Al principio serán las toses:

> "Je tousse un peu, mais chez moi les toux sont toujours nerveuses" (Carta a Madeleine de 9 de febrero de 1916)

"nerveuses"...sin duda, y él lo sabe porque es consciente de cómo llegan sus enfermedades: desde sus sufrimientos, desde sus angustias y, en este caso, desde que se acaba el deseo, la exaltación y la sexualidad. De todas formas, el poeta ya ha entrado en una pendiente de la que no volverá a subir. A partir de entonces sus días, tan alegres hasta ese momento, serán una sucesión de cansancios, de dolores de cabeza, de gripes, de toses y de problemas de garganta:

> "Je tousse, j'éternue (Carta a Madeleine del 10 de febrero de 1916)
>
> "Je suis fatigué du poème..suis très enrhumé, c'est pourquoi j'ai pu rester enfermé à écrire le poème" (Carta a Madeleine de 11 de febrero de 1916)

"J'ai trop mal à la tête pour répondre aux lettres en détail, le ferai demain, lirai après le poème de Jean...je suis un peu grippé, ai mal à la tête" (Carta a Madeleine de 12 de febrero de 1916)

"Je suis encore grippé et ne vais pas à l'exercice" (Carta de 13 de febrero de 1916)

"Je suis aphone et me soigne comme je peux" (Carta de 14 de febrero de 1916)

"Je suis très enroué et j'ai une extinction de voix" (Carta de 18 de febrero de 1916)

"Moi je suis très enrhumé" (Carta de 20 de febrero de 1916)

es la misma carta en la que confiesa su gran melancolía...Apollinaire no parece el mismo, ha ido decayendo poco a poco, hasta que llega un momento en que la melancolía y el abatimiento le predisponen también a la herida. [1]

Pero en el momento de partir "en ligne", lleno de la emoción del riesgo, intenta exaltarse de nuevo, está cansado pero "gai à la fois" y cerca de la muerte se aferra a la vida y escribe a Madeleine una carta muy corta, pero con una imagen de optimismo y de ascenso: "Vu ce matin un gentil petit écureuil qui grimpait, qui grimpait". Y entonces, mitad excitado, mitad asustado, da otra vez una prueba de amor a Madeleine legándole de nuevo sus bienes en testamento. En aquel momento Madeleine, aunque ya no le excite, aunque ya no la desee, es la persona en la que más confía.

V) Cartas desde el 18 de marzo al 16 de septiembre de 1916.

La herida y el abandono

El 17 de marzo de 1916 Apollinaire es herido. Y entonces todo va a cambiar para él y para Madeleine, sobre todo cuando le trasladan a París. París significa salir del espacio de la guerra y

[1] A partir de entonces nunca más volverá a recobrar la salud. **Entra en una pendiente masoquista que de enfermedad en enfermedad le conducirá dos años después a la muerte.**

entrar en un medio familiar. París significa, sobre todo, salir del espacio del miedo a la muerte. Y sin miedo y sin deseo, el poeta no necesita para nada a Madeleine.

El 18 de marzo de 1916, en una pequeña nota escrita por él mismo, Guillaume comunica a Madeleine que ha sido herido: "j'ai été blessé hier à la tête par un éclat d'obus qui a percé le casque et pénétré. Le casque en l'occurence m'a sauvé la vie..."; sin embargo no parece ni triste ni abatido, sino que dice: "je suis admirablement soigné et il paraît que ce ne sera pas grave", como si se sintiera aliviado porque el castigo que esperaba por una antigua culpa imaginaria hubiera quedado saldado sólo con una herida.

La situación ha cambiado, y, sin embargo, esta vez con una excusa mucho más seria, no puede tampoco escribir a Madeleine: "je suis trop fatigué pour écrire". En realidad, antes de la herida la correspondencia con Madeleine ya había quedado vacía de contenido, pero en los primeros momentos, antes de ser evacuado a París, quizá porque está asustado, Madeleine sigue contando para él, por eso le dice: "si je vais à l'intérieur j'aurai sans doute un congé de convalescence, sinon j'aurai ma permission et irai te voir...il me tarde d'avoir de tes lettres".

El 2 de abril, cuando anuncia a Madeleine que va a ser trasladado desde el hospital de Val de Grâce de París al Hospital del Gobierno italiano del quai d'Orsay, está ya mucho más optimista: "il fait temps magnifique et je vais mieux", y todavía mantiene las fórmulas amorosas en las cartas; al menos hasta el 7 de mayo las comienza diciendo "mon amour" o "mon amour chéri", y hasta el primero de mayo termina siempre diciendo "Je t'adore" o "Je t'aime".

Sin embargo, entre el 6 y el 12 de abril no da ninguna noticia, pero es natural, ya que ha encontrado a sus amigos y tiene nuevas e importantes relaciones: "L'infirmier est mon ami Serge Jastrebzoff qui est un cœur d'élite et nous sommes soignés par l'ambassadrice Mme. Tittoni qui est une dame charmante du genre de ta maman" - aunque, sin duda, mucho más prestigiosa para él -.

A partir de esa fecha las cartas son muy espaciadas y muy cortas, y por su contenido resulta claro que Guillaume ya no tiene ningún interés por Madeleine. De entrada, no quiere que vaya a verle, no quiere que entre en su mundo de París:

"Pas entreprendre voyage maintenant" (telegrama de 19 de abril de 1916)

y, aunque dice que no puede escribir, que se cansa mucho, le reclama los poemas que ella había copiado para él:

"Envoie poèmes recopiés...je ne dois pas écrire encore" (telegrama de 26.4.16)

De todas formas, ya tiene la cabeza en otra parte: piensa en sus amigos de París, ("Je suis fatigué et il y a si peu d'amitiés pour moi en ce moment à Paris que j'en suis navré"), desea impresionar a la embajadora de Italia, con la que seguramente hablaba en italiano, tiene que recuperarse de la herida...muchas cosas, excepto pensar en la lejana y provinciana Madeleine. Por eso le dice que no quiere que le envíe telegramas:

> "Je ne dois pas écrire en ce moment...l'ambassadrice d'Italie qui me soigne est une dame exquise mais je n'ose pas lui demander d'écrire pour moi...je suis fatigué aussi ne m'envoie pas de télégrammes qui m'émeuvent trop" (sin fecha, ¿1 de mayo?)

Al recibir la carta de 7 de mayo, Madeleine debió darse cuenta claramente que ya no tenía nada que esperar de su relación con Guillaume, y que las perspectivas de casarse ya no tenían ningún sentido:

> "Je ne suis pas ce que j'étais à aucun point de vue et si je m'écoutais je me ferais prêtre ou religieux" (sin fecha, probablemente de 7 de mayo)

su poeta diría cualquier extravagancia con tal de escapar a una relación que ya no significaba nada para él.

Las dos últimas cartas, que llegan mucho más tarde que la anterior, expresan claramente que la relación se ha terminado. Al principio, tras la herida, decía "écris vite", o incluso en la carta de primero de mayo aseguraba: "j'adore tes lettres exquises"... pero el 26 de agosto vuelve a decir que no quiere ver a Madeleine y que le horroriza recibir sus cartas, que naturalmente tienen que ser tristes:

> "Ne viens pas surtout...ne m'écris pas de lettres tristes surtout non plus ça me terrifie...Je vais t'écrire toutes les semaines (cosa que nunca hará) écris-moi ainsi parce que l'arrivée de toute lettre m'effraie...ne m'envoie personne"

No puede recibirla, no quiere que le escriba, está muy enfermo y muy cansado, pero dice: "je crois que je peux travailler un peu". Entonces le pide que le devuelva todas sus cosas, y aunque esté herido conserva una memoria prodigiosa respecto a todo lo que le había enviado:

> "Envoie poèmes recopiés...Envoie-moi mes notes, mon livre d'artilleur, ma bague cachet en or, la bague avec le bouton boche en or..."

En la última carta de 16 de septiembre de 1916, ya no hay ninguna expresión de amor; en ella le reitera que ya no se siente el mismo:

> "J'ai beaucoup beaucoup d'étourdissements et je suis devenu très irritable"

lo que no le impide, naturalmente, fotografiarse en el patio del hospital sonriendo a la embajadora de Italia, ni pensar en "lui faire hommage" del segundo ejemplar de *Case d'Armons* que reclama a Madeleine; ya ha encontrado a alguien que a causa de su prestigio le interesa...

Pero lo esencial de esta última carta es que enumera con detalle todo lo que Madeleine le tiene que devolver:

> "J'ai reçu le paquet dont je te remercie. Il ne contient pas les notes en question... je voudrais aussi ma carte et les lettres des Dupont... je voudrais aussi les deux aquarelles de Marie Laurencin... plus les livres que tu as à moi, notamment un ouvrage sur les folklores de la Marne et de l'Aisne dont j'ai besoin pour faire des articles..."

Se encuentra en condiciones de escribir artículos pero no de continuar ni la correspondencia ni la relación con ella....y para terminar, le dice de manera un poco teatral que casi todos sus compañeros de guerra han muerto ("tout cela est assez macabre et devant une aussi horrible évocation je ne sais qu'ajouter"). Y, en efecto, no volverá a añadir nada. Un escueto "je t'embrasse", sin dar una explicación formal ni a ella ni a su familia, será el final.

Gracias a su herida, y gracias incluso a la muerte de sus compañeros, se ha producido el sacrificio, el derramamiento de sangre que tantas veces había imaginado, y entonces Guillaume se siente purificado y justificado para que se le perdone cualquier cosa, incluso dejar a Madeleine.

CONCLUSIONES

El propósito esencial de este estudio ha sido intentar conocer mejor a Apollinaire, el poeta y el hombre. Y con este fin me ha parecido necesario volver a examinar, en primer lugar, ciertas ideas que la opinión pública, e incluso los críticos más prestigiosos, han ido construyendo en torno a él a lo largo de los años.

1.- La primera, es la opinión tan extendida de que ***a Apollinaire le gustaba la guerra***.[1]

a) En la introducción y en el segundo capítulo[2] he tratado de explicar que la ***euforia y la alegría grotesca*** que Apollinaire mostraba durante la guerra eran esencialmente reacciones contra su profunda angustia y un intento desesperado de escapar del miedo.[3]

Pero para comprender estas reacciones tenemos que comprender, ante todo, que la vida de Apollinaire transcurre entre dos estados excesivos que tienen como origen común la angustia: un estado de exaltación y otro de depresión.[4] Los dos son indisociables y en su intento de huir de la depresión, que siempre le acecha, el poeta busca la exaltación de todas las maneras posibles [5]. La exaltación se convierte en el motor de su vida, es esa fuerza extraña que hace de él un fascinante poeta [6], un ser humano de extraordinaria personalidad, erudición y simpatía... pero también es la droga que le destruye, porque la exaltación es como un fuego que devora y además llega un momento en que se tiene que acabar la fiesta y el coloso que ha soportado el peso apabullante de tanto exceso se derrumba y con la misma intensidad que ha alcanzado el paroxismo se hunde y se aniquila.

---

[1] Ver diferentes afirmaciones en este sentido en la introducción, págs. 1, 2 y 3.
[2] Ver capítulo II, pág. 144.
[3] Como hemos visto en la introducción, Bataille decía que el exceso es más violento cuando el pavor ha roído el corazón: "L'exubérance est le dépassement de l'attitude aterrée"
[4] Como dice M. Adéma: "il restera toute sa vie sujet à des depressions qui aboutissent à des crises mélancoliques" (*Guillaume Apollinaire*. Pág. 51).
[5] Ver capítulo II, págs.139 y ss.
[6] Así dice a Lou: "Toutou ne peut pas avoir l'exaltation d'un poète ne l'étant point"

Mientras su exaltación o su angustia no llegan al paroxismo, la inspiración del poeta es sublime y le sirve precisamente para sublimar el desequilibrio que resulta de sus obsesiones y de las vivencias atormentadas de su infancia. El exceso sirve de plataforma a su genio y se exalta en su poesía conservando, junto a su fantástica imaginación, la estructura lógica que le abre a las palabras y a las maravillas. Es la lógica radiante del poeta de *Alcools*. Pero cuando en el exceso llega al paroxismo y de ahí a una vertiginosa caída, la razón se confunde con la imaginación hasta desintegrar su capacidad de actuación coherente, y entonces pierde la inspiración y sus escritos pierden también la armonía interna que los hacía tan espléndidos.[1]

Cuando llega la guerra, Apollinaire se siente caer en un abismo de melancolía, como dice en el poema *Plainte* [2], y en el que escribió a Lou el 6 de abril de 1915 [3], entre otros muchos. Entonces busca en la euforia, en la pasión sexual o en cualquier otra forma de exceso o de violencia, una pulsión que le permita resistir al vértigo de la caída.

Las expresiones de euforia aparecen en poemas y cartas cuando Guillaume llega al frente de batalla y Lou le ha abandonado. Entonces, desorientado y aterrado, lanza fanfarronadas a Lou y a la galería intentando desafiar al miedo; [4] y lo mismo que su personaje Mony [5] decía muchos años antes, también él dice a Madeleine que no conoce el miedo [6] y sobre todo a Lou que la guerra es un espectáculo maravilloso: [7] [8]

En estos momentos en que le falla la razón, en que no quiere o no puede percibir la tragedia que le rodea de manera lógica, la imaginación le proporciona una evasión, una idea que no tiene contenido real, pero que para él es simbólicamente verdadera, porque con ella intenta escapar de las representaciones de muerte que le persiguen y desea disfrutar de escenas que pretende ver de

[1] Ver capítulo II, págs. 173 y ss. y capítulo III, pág. 182.
[2] Ver capítulo V, pág. 597.
[3] Ver capítulo V, pág. 527.
[4] Aunque alterna estas declaraciones con otras de profunda angustia.
[5] *Les Onze Mille Verges*
[6] Ver capítulo V, pág. 555.
[7] Ver capítulo II, págs. 150 y ss.
[8] Pero a veces escribe el mismo día a una de estas mujeres cartas de angustia y a la otra de euforia y de exaltación. Ver capítulo II, págs. 147 y 148.

una belleza incomparable. La angustia provoca en Apollinaire evasiones ilusorias y desmesuradas... pero otras veces imágenes profundas de descenso, de violencia y de muerte.

Paul Diel [1] considera que la angustia excesiva puede degenerar en manifestaciones de euforia patológica y en un delirio de victoria desmesurado, el que vemos por ejemplo en el poema *A L'Italie*, que Apollinaire envió a Madeleine el 25 de agosto de 1915 [2]. Una euforia y un delirio de victoria que, como dice Paul Diel, están "sous-tendus d'angoisse exaspérée".

La declaraciones eufóricas se acaban esencialmente a finales de septiembre de 1915 [3], cuando se instala entre Guillaume y Madeleine una sexualidad también delirante, cuando sustituye una droga, una alienación, por otra.

b) ***La misma angustia le hizo proyectar el miedo y la violencia de la guerra sobre Madeleine***[4]. Esta idea de substitución de la víctima no es extraña en la literatura clásica. Ya la hemos visto en la Medea de Eurípides: la nodriza percibe perfectamente esta transferencia que es tan antigua como la humanidad; asustada por la cólera de Medea, a la que su amante Jason acaba de abandonar, pide al pedagogo que mantenga a los niños alejados de su madre diciéndole: "Se que su furor no se calmará hasta que haya destrozado a una víctima..."

Desde el principio de la guerra Apollinaire había anunciado "un long, un long destin de sang", para la humanidad y para sí mismo.[5] Pero Madeleine, tal como él había intuido, será la víctima ideal para inmolarse en su lugar, para hacer de ella el chivo expiatorio que tome su relevo, porque ella, a diferencia de Lou, ***recibe*** el dolor y ***siente miedo***, [6] y además, como era muy joven y vivía en Orán con su madre, una viuda con muchos hijos, Guillaume no temerá las represalias

---

[1] Ver introducción pág. 10.
[2] Ver capítulo II, pág. 145.
[3] Que, aunque no está fechado, es cuando Lou dice que le mandó el poema *Fêtes aux lanternes an acier*:

"Fêtes aux lanternes en acier
Qu'il est charmant cet éclairage!
Feu d'artifice meurtrier
Mais on s'amuse avec courage"

El poeta lo adaptará más tarde para su publicación en *Calligrammes*, cambiando, entre otras cosas los dos últimos versos: "Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage"

[4] Ver capítulo V, Pág. 587.
[5] Ver el poema *Si je mourais là-bas* enviado a Lou el 30 de enero de 1915, (capítulo II, pág. 134.)
[6] Ver capítulo V pág. 589.

de su familia. Madeleine se convertirá en la víctima propiciatoria del sacrificio que Apollinaire imagina, para lo que en la ensoñación de sus poemas le atribuye las características que harán de ella una víctima ritual. Y entonces, cuando Madeleine - a la que el poeta llama "mon esclave" - empieza a sufrir con sus agresiones y con sus delirios de dominación, Guillaume, liberado en gran parte de la tensión que le producen la violencia y la angustia, puede escribir poemas a Lou sobre la belleza de la guerra, puede decir que es el más alegre de su batería y también gozar de una salud extraordinaria, a pesar de las privaciones y de las calamidades de la guerra.

En el mes de noviembre de 1915 en que Apollinaire pasa a la infantería, donde las condiciones son mucho más penosas, se atenúa la violencia hacia Madeleine, porque la relación se hace más íntima y la queja por los sufrimientos de la guerra y la sexualidad ocupan toda la correspondencia.

c) Contra la angustia de la muerte, aún más que a la euforia y a la violencia, Apollinaire recurrió a la ***sexualidad,*** lo que ha hecho decir a algunos de sus críticos que se sentía a gusto en la fiesta sexual en que había convertido la guerra.[1] Es cierto, como dice R. Jean, que "les dieux de la guerre et de l'amour font bon ménage", pero lo que hace peculiar la sexualidad de Apollinaire es que, como la angustia que está en su base, es excesiva y está contaminada de fantasías extraordinariamente violentas. ***Las pasiones violentas y crueles son las más fuertes y eso era precisamente lo que Apollinaire necesitaba durante la guerra: una pasión poderosa con la que poder contrarrestar su angustia mortal.*** En los peores momentos de la guerra asistimos a una alternancia entre los poemas de muerte y los poemas de erotismo, algunos escritos el mismo día, lo que indica de qué manera intentaba escapar de la muerte con una pulsión erótica de vida.[2] Entonces contamina de erotismo la guerra, su maquinaria, sus artefactos... Asustado por la muerte que le rodea se precipita frenética y violentamente en el erotismo, que también le conducirá a otra forma de destrucción, en la que le parece, sin embargo, encontrar una pulsión ascendente y de vida. En los poemas eróticos y en las cartas que escribe a Madeleine antes de que se acabe el deseo hacia ella, antes de ir a conocerla a Orán, todo es derroche de energía, una orgía que al terminarse le conducirá por reacción a una angustia aún mayor. Pero Guillaume no

[1] En realidad se trataba de combatir la angustia con alguna droga. También, según cuenta su amigo Siégler-Pascal, el día de la declaración de la guerra pasó la noche fumando opio, y angustiado por la guerra siguió fumando al llegar a Niza en el mes de septiembre de 1914...hasta que encontró otra droga más fuerte: Lou.
[2] V. Capítulo V, págs. 614 y ss.

puede prescindir de esa fiesta, de ese despilfarro delirante en el que se precipita para huir de los fantasmas subterráneos y malignos que cree que le acechan.

En la visión trágica y exasperada de Apollinaire hay además dos clases de sexualidad: la sexualidad destructiva y mortífera - la más poderosa -, que es la que atribuye a las mujeres perversas, y de la que es un claro exponente el poema *La Tranchée* [1] y las pulsiones vitales eróticas, que vemos entre otros muchos en *Le...Poème secret*, enviados los dos a Madeleine el 7 de diciembre de 1915.

La sexualidad excesiva, y el deseo en general, se acaban al volver de Orán. La guerra continuaba, pero la violencia y la sexualidad que mostraba anteriormente, y que había proyectado sobre una mujer a la que ya no deseaba, Madeleine, habían desaparecido. La sexualidad que Madeleine le inspiraba era fruto de su imaginación, y la exaltación excesiva que él mismo había creado sólo podía darle, igual que una droga, una euforia artificial que por ser excesiva e irreal tenía que provocar una caída aún más profunda que la que previamente había intentado evitar. Apollinaire se ve entonces sumido en la melancolía y en el abatimiento...[2] ***ya nadie podía decir que a Apollinaire "le gustaba la guerra"***

d) Todos estos síntomas de exceso muestran la angustia de Apollinaire durante la guerra, pero aún más claramente lo muestran ***los impresionantes poemas de desolación y de muerte*** que envió a Madeleine, ***en los que alterna el terror con las imágenes de caída y de descenso.***[3] La violencia de la guerra excitaba su sexualidad, pero también le sumergía en abismos melancólicos de depresión, como expresa tan claramente en el ya citado poema *Plainte, uno de los poemas más deprimentes y aterradores que se han escrito en la historia de la literatura para expresar la angustia que un ser humano puede sentir en tiempo de guerra.* En este poema Apollinaire nos encierra con él en un espacio de desolación y de desesperanza, desde el que nos arrastra hacia un abismo imaginario en donde hay "une sorte d'êtres laids qui font mal".

[1] Ver capítulo V, pág. 647.
[2] Ver capítulo V, págs. 665 y ss.
[3] Ver capítulo V, págs. 591 y ss.

De la misma manera que la angustia podía dar lugar en ciertos momentos a la euforia y a la exaltación, convirtiendo en un espectáculo fascinante la realidad aterradora de la guerra, en otras ocasiones, como ocurre en el caso de estos poemas, podía convertirse en un fenómeno involutivo en que el poeta transformaba el miedo que provocaba un acontecimiento concreto en un pavor profundo y aterrador mediante las imágenes de horror que recuperaba de su inconsciente y de su desorientación afectiva. Los horrores de la guerra daban a su imaginación la oportunidad de volver a resucitar las viejas imágenes de violencia, de muerte y de tristeza que ya existían en él; Apollinaire nos transmite entonces de manera extraordinaria la brusca ruptura que se produce en su equilibrio y las imágenes siniestras nos llegan una tras otra en los poemas con la misma intensidad que vimos antes en las imágenes de euforia y de belleza.

Pero la verdadera causa de sus angustias no estaba tanto en los sufrimientos que padeció a lo largo de su vida, o en el momento de la guerra, como en el hecho de que su razonamiento, en vez de ser adulto y lógico, permaneció infantil a causa de la fijación psicológica que le produjeron las experiencias traumáticas vividas durante su infancia, por lo que las regresiones infantiles son tan frecuentes en Guillaume y deforman el miedo de un momento en un obstáculo insuperable, desmesurado a los ojos del niño que aún vivía en él.

Todo hace daño, todo es dolor en estos poemas de guerra que, a diferencia de los más eufóricos, son poemas profundos que surgen de su inconsciente; las imágenes de euforia contenían una buena dosis de exhibición, en cambio las de caída pertenecen a su intimidad más secreta, es decir, son realmente auténticas. No podemos imaginar que adapte un poema como *Plainte* para la publicación, o que cambie algunas estrofas para dedicárselo a diferentes personas, como hizo con uno de los poemas más representativos de su euforia, *Merveilles de la guerre,* o con *Feu d'artifice en acier*, que hemos visto más atrás. Estos poemas de muerte pertenecen a su más celosa intimidad y sólo los envía, para no perderlos, a la única mujer en la que confía, a Madeleine. Ella vive muy lejos y no se lo va a contar a nadie, al menos antes de su muerte. Guillaume no quiere que su público sepa que él no es un héroe divertido y siempre eufórico, como Mony, sino un hombre lleno de angustias y de sufrimientos. Por eso escribe estos poemas de muerte para sí mismo, para hacer salir los fantasmas malignos que le habitan. Pero afortunadamente para los que queremos conocerle, Madeleine estaba allí.

Al volver de Orán, ya sin deseo hacia Madeleine, no volverá a enviarle poemas de muerte y de tristeza, sino sólo algunos superficiales en los que ya no hay ninguna inspiración. Madeleine había dejado de ser la mujer en la que se abandonaba completamente y ya no podía ser la confidente de sus momentos de terror.

e) Durante la guerra, y sobre todo cuando entra en la terrible infantería, Guillaume suplica a Madeleine su ***protección***,[1] una protección que ya le había pedido antes también en cartas y poemas. Su deseo de encontrar un refugio en Madeleine era tan grande, que en una ensoñación muy profunda la imagina en los poemas un navío, un carcaj, y, cuando en noviembre de 1915, ya en la infantería, la guerra se vuelve cada vez más dura, la desea frente a la violencia que se desencadena un "coquillage", un refugio diminuto en donde se oye el canto sagrado y pacífico del mar...[2]

Si le gustaba la guerra, ¿por qué buscar un refugio y por qué pedir tanta protección?

Apollinaire sufrió mucho durante la guerra y buscó con todos los medios a su alcance la manera de escapar al horror que le inspiraba [3]. Pero es indudable que la violencia de la guerra le producía una tensión extraordinaria ("L'air est plein d'un terrible alcool...") que estimulaba sus fantasías sadomasoquistas, [4] y sus reacciones de exceso. La violencia de la guerra generaba en Guillaume una ***tensión angustiosa*** que hacía que la sexualidad, a la que recurrió como reacción, fuera más excitante... pero también hacía el abatimiento mucho más doloroso y profundo.

Tampoco podemos olvidar que su delirio de victoria tiene otras razones importantes: en el momento de la declaración de la guerra empieza la caza de brujas y Guillaume tiene miedo porque es extranjero y tiene mala reputación. Muchos son los críticos que le han desprestigiado y Urbain Gohier le ha llamado "pornographe et métèque". Tiene miedo de ser expulsado de Francia y necesita en esos momentos más que nunca ser francés. Por eso su única solución es enrolarse y ser más patriota que nadie. Por su participación en la contienda fue naturalizado

---

[1] Ver capítulo V, pág. 656.
[2] Ver *Le...Poème secret*; capítulo V, pág. 650.
[3] Como decía a Madeleine al pasar a la infantería: **"Je déteste cette guerre autant que toi".**
[4] Por eso precisamente sitúa las escenas más violentas de *Les Onze Mille Verges* en una guerra imaginaria.

francés y murió con todos los honores y reconocido para la posteridad como uno de los más grandes poetas franceses.

f) Tras su visita a Orán la guerra seguía siendo la misma, sin embargo desaparecido el objeto de deseo, Madeleine, ***desaparecida toda la violencia contra ella y la droga de la sexualidad, Guillaume entra en un estado de abatimiento muy profundo y comienzan las enfermedades...*** cuando había estado tan saludable durante el periodo anterior.[1] A partir de ese momento, sin ninguna pulsión de vida, ***agotadas todas las drogas***, entra en una pendiente de autodestrucción que de las gripes le predispondrá a la herida, y de ahí, después de un sin fin de enfermedades a la muerte prematura. A causa de su profunda angustia, la imaginación del poeta hará que él mismo se convierta en su peor enemigo, porque a fuerza de aturdirse con una excesiva agitación y a causa del desgaste que resultará de ella, Guillaume irá desintegrando progresivamente su capacidad de actuación lógica, perderá la inspiración y se destruirá con sus miedos imaginarios.

2.- La segunda idea, muy generalizada entre los críticos, y que también me parece equivocada, es la de que ***los libros eróticos de Apollinaire (Les Onze Mille Verges, Les Exploits d'un jeune D. Juan, etc.) fueron escritos por razones económicas***.[2] Es evidente que el contraste que existe entre los poemas de *Alcools* y estos libros eróticos han debido desorientar a sus críticos.[3] Apollinaire puede exhibir en sus obras los crímenes más abyectos, las perversiones y los vicios más repugnantes, degeneraciones y blasfemias; puede también escribir a sus novias propósitos de una violencia y de una obscenidad impresionante, pero al mismo tiempo es el personaje inesperado que habla de deber y dice que quiere ser bueno, honesto y religioso; además conserva como un niño sus medallas y pide a Lou con frecuencia que rece por él. De la bajeza de un monstruo sube de pronto a las más altas regiones de la espiritualidad.[4] No tiene la filosofía consistente de la perversión que tenía Sade, que era positivista y ateo y que exhibía donde quisiera que fuere su degeneración, enorgulleciéndose incluso de ella. Apollinaire puede ser también muy espiritual, tener sentimientos religiosos y hablar de imágenes de ascenso y de

[1] Ver capítulo V, págs.668 y ss.
[2] Ver introducción págs. 12 y 13.
[3] Pero esta contradicción que vemos en Apollinaire es muy frecuente. Como dice Freud: "ce qui a de plus élevé et ce qu'il y a de plus bas dans la sexualité montrent partout les plus intimes rapports (du ciel jusqu'à l'enfer)".
[4] V. Capítulo I, págs. 73 y ss.

luz.[1] Es el inspirado poeta de *Alcools*, y al mismo tiempo el autor de *Les Onze Mille Verges*, en donde sus personajes torturan a los niños hasta la muerte o piden a sus amantes que defequen sobre ellos...

Apollinaire cambia radicalmente de un momento a otro y de un libro al siguiente. Nada es claro en él, sino ambivalente y ambiguo, por eso, aunque se declare admirador de Sade, no quiere aparecer ante el público como un libertino, sino como un hombre honesto, como "un bon garçon". Publica sus escritos eróticos "sous le manteau" y hace pasar sus relatos pornográficos y llenos de perversiones como historias ajenas a él, a las que parece asistir como un observador impersonal que cuenta las costumbres eróticas extrañas de unos hombres o de unos pueblos. Muchos de sus relatos se sitúan en países lejanos, por lo que parecen que son sorprendentes para el propio autor, que sólo se limita a repetirlos, casi por curiosidad. Sade no engañaba a nadie con sus libros llenos de fantasías sádicas y masoquistas llevadas hasta las últimas consecuencias, pero Apollinaire, que tenía más o menos los mismos fantasmas, da la impresión de que relata unas historias que han ocurrido realmente y en las que sus fantasías no intervienen para nada. Por eso, y a causa de que simultáneamente escribió poemas de una elevación extraordinaria, ha pasado a la historia como un escritor respetado, honrado y admirado, no como Sade que será para siempre un autor maldito... Pero es evidente que la mayoría de sus críticos no pudieron asumir sus incoherencias y sólo encontraron como respuesta a los libros eróticos la que el propio Apollinaire había dado a Madeleine para justificar la publicación de *Les Trois D. Juan*: la cuestión económica.

Sin embargo, encontramos los mismos fantasmas en otros libros que los críticos no consideran eróticos, como por ejemplo, *L'Hérésiarque et Cie* y *La Fin de Babylone*, donde hay escenas de tal violencia y de tal sadismo y masoquismo que no podemos dudar que la fuente de inspiración es la misma que la de aquellos libros más subidos de tono. E incluso los mismos fantasmas aparecen de manera evidente en las cartas a Lou y a Madeleine.[2]

[1] Así escribe a Lou el 20 de diciembre de 1914:"Mon amour est comme un grand oiseau qui planerait plus haut que les aéroplanes, il monte sans cesse, oiseau angélique, dans les sublimes régions de l'éther..."

[2] Pero también Madeleine quiso "proteger" la memoria del poeta eliminando los pasajes más osados de las cartas y muchos de los poemas secretos, de gran contenido sexual.

Y de estas cartas, que no escribió para el público sino para la intimidad de estas dos mujeres, rogándoles constantemente que no se las enseñaran a nadie, [1] se deduce que las fantasías sádicas y masoquistas que vemos en sus libros eróticos, procedían de su yo profundo y estaban estrechamente vinculadas a su sexualidad.[2]

Pero para comprender las reacciones de Apollinaire durante la guerra, así como las fantasías que le llevaron a escribir los libros eróticos, tenemos que comprender dos características esenciales de su personalidad y de su sexualidad:

- <u>su sadismo y su masoquismo</u> [3]

El erotismo de Apollinaire sólo podía ser agresivo o autodestructor, y él sólo sabía relacionarse con las mujeres en la violencia, en la dominación o en la humillación, negándose el acceso a la felicidad amorosa y sexual. [4] Pero no podía escapar a un sadismo y a un masoquismo que tuvieron su origen en los problemas que vivió en su primera infancia. [5] Los castigos, el excesivo control y las represiones, sobre todo de sus tendencia libidinosas,[6] a los que le sometió la crueldad de su madre, tuvieron repercusiones nefastas en su desarrollo sexual,[7] porque sucedió que los malos tratos de la madre y la necesaria sumisión del hijo, ***junto a un fuerte complejo de Edipo***, dieron lugar a una situación en la que el sadomasoquismo constituyó la única manera de relacionarse entre ellos, y al poeta niño sólo le quedó como opción aceptar el masoquismo y

[1] Como ya he dicho en la introducción (pág. 13), Apollinaire insistía en que no enseñaran sus cartas porque sabía que su público creería mucho más sus fantasías sadosmasoquistas expuestas en unas cartas personales que en unos libros escritos además a escondidas (Ver también a este propósito el capítulo III, págs. 208 y ss).
[2] En *Les Onze Mille Verges*, Apollinaire vuelca sus fantasmas, sus pulsiones profundas, sus complejos de culpabilidad y de castración y sus fantasías con una fuerza arrolladora, como un volcán que surge de su inconsciente. Y aunque en ocasiones presente las historias más espeluznantes riéndose de la situación, en el fondo permanece siempre solpadamente su venganza, su dolor y sus terrores infantiles.
[3] Ver capítulos III, IV y V, págs. 560 y ss.
[4] Ver capítulo IV, págs. 351 y ss.
[5] Ver capítulo I y capítulo IV, págs. 428 y ss.
[6] Ver capítulo III, págs. 247 y ss. y 333 y ss.
[7] Las tensiones que vivió durante su infancia configuraron incluso su compulsión por la comida, su aspecto físico y su gordura (Ver capítulo IV, págs. 509 y ss.)

erotizar los sufrimientos,[1] que resultaron un sustituto de la relación sexual prohibida.[2] Todas sus manifestaciones sexuales quedaron entonces impregnadas de violencia y de fantasías de dolor, y además algo se detuvo en ciertas fases de su niñez, por lo que alguna parte de su personalidad, la emotiva y la sexual por lo menos, quedó sin evolucionar; por eso, sus reacciones primarias y sus fantasías sexuales permanecen en muchos aspectos en una fase pregenital, para siempre infantiles [3] o vinculadas al sufrimiento. A partir de ahí todo serán confusiones entre placer y dolor,[4] entre sensaciones anales, orales y genitales,[5] e incluso en su "voyeurismo" los ojos se vuelven casi órganos genitales,[6] o su epidermis funciona como una mucosa genital y excitada cuando flagela o es flagelado.[7]

En la base de su sadismo y de su masoquismo hay gran agresividad por los malos tratos injustamente recibidos, un odio inconsciente hacia su madre que lo humilló profundamente. Toda la vida de Apollinaire gira en torno a esa rabia, una rabia que es el fruto de un deseo de venganza en el sentido más antiguo y más terrible de la palabra; por eso tratará a las mujeres, y a muchos de sus personajes, como hubiera tratado a su madre si el miedo no se lo hubiese impedido. Pero la fijación en aquellos momentos fue tal que para obtener una excitación sexual vuelve, ya adulto, interminable y morbosamente a repetir aquellas situaciones que le dolieron, pero que le excitaron terriblemente. ***Sin violencia y sin sufrimiento, los suyos o los de otros, Apollinaire no podía excitarse***; y el dolor y la actitud pasiva e infantil respecto al objeto de amor y de deseo serán para siempre elementos claves para su satisfacción sexual. Toda su aventura literaria consiste en un retorno compulsivo e irracional a sus primeras experiencias y a sus primeros miedos, como si volviendo a aquellos momentos pudiera encontrar la razón y la coherencia de su vida. Por eso su obra es como un círculo infinito hecho de representaciones dolorosas.

---

[1] Ver capítulo IV, págs. 421 y ss.
[2] Ver capítulo IV, págs. 427 y ss.
[3] Ver capítulo III, págs. 272 y ss.
[4] Ver capítulo III, pág. 303 y capítulo IV, págs. 472 y ss.
[5] Ver capítulo III, págs. 268 y ss. y 282 y ss.
[6] Ver capítulo III, págs. 272 y ss.
[7] Ver capítulo III, pág. 316.

Las historias truculentas de sadismo, que llegan en ocasiones a la criminalidad cruel y morbosa,[1] y las fantasías masoquistas más repugnantes [2] aparecen continuamente en muchos de sus libros, sobre todo en *Les Onze Mille Verges*. Pero cuando llega la guerra, cuando caen los interdictos y se desata la violencia, ambas tendencias alcanzan también la desmesura en la vida real, aunque muchas de sus manifestaciones permanezcan en un nivel imaginario. Primero intentará dominar y hacer sufrir a Lou; resucita entonces inspirado por ella sus fantasías sádicas más profundas: las obsesiones anales,[3] la sodomización,[4] el empalamiento,[5] y, por supuesto la flagelación,[6] fantasías conectadas con su profunda agresividad y que son derivaciones de un primitivo complejo de Edipo mal resuelto. La relación con Lou gira obsesivamente en torno al erotismo anal y a la flagelación, que ya le excitaba desde *Les Onze Mille Verges*, hasta el punto de que Apollinaire dice en el catálogo de presentación de esta obra: *"La flagellation, cet art voluptueux dont on a pu dire que ceux qui l'ignorent ne connaissent pas l'amour, est traité ici d'une façon absolument nouvelle"*. Pero las fantasías sádicas con Lou suenan a falso, o son más bien ***autosádicas***, [7] ya que desde el primer momento fue un juguete en sus manos y se sometió y se humilló a ella,[8] e incluso a Toutou, su amante,[9] en una relación confusa y contradictoria de amor y de celos con la que reproducía el trío inicial que configuró muchos de sus fantasmas amorosos: el que formaron su madre, la adorada, su hermano, el muchacho bueno, y él, el único que no tenía valor.[10] Pero a pesar de las humillaciones y de las fantasías masoquistas con Lou y con su amante, Apollinaire no llegó a caer en aquellos momentos en un masoquismo moral autodestructivo gracias a Madeleine, en la que volcó toda la rabia y la violencia que le inspiraban el terror de la guerra y el abandono de Lou. En efecto, el masoquismo respecto a Lou coexistió con una actitud de dominación excesiva con Madeleine, lo que permitió al poeta vivir la guerra dando una sensación de alegría y de superioridad.

---

[1] Ver capítulo I, pág. 84 y capítulo III, págs. 219 y ss.
[2] Ver capítulo IV, págs. 500 y ss.
[3] Ver capítulo III, págs. 268 y ss.
[4] Ver capítulo III, págs. 285 y ss.
[5] Ver capítulo III, págs. 291 y ss.
[6] Ver capítulo III, págs. 300 y ss.
[7] Ver capítulo IV, pág. 424.
[8] Ver capítulo IV, págs. 361 y ss.
[9] Ver capítulo IV, págs. 371 y ss. y pág. 407.
[10] Ver capítulo IV, págs. 380 y ss.

Con Madeleine estableció desde el primer momento una relación de dominación fría, autoritaria y cruel, haciéndola sufrir y llenándola de miedo, de sus propios miedos.[1] Y sus fantasías sexuales sádicas con ella, aunque también las tuvo anales y de flagelación, se centraron más bien en una fijación oral extraordinaria,[2] lo que no le impidió fantasear también con imágenes masoquistas, porque no hay que olvidar que aún en su faceta sádica a Apollinaire le gustaba tanto ser golpeado como golpear.

Pero tras visitar a Madeleine en Orán y darse cuenta de que no era la mujer que él había creado en su imaginación, se acaba el deseo hacia ella [3] e incluso la alegría de vivir, y entonces desorientado comienza inconscientemente a proyectar toda su agresividad, que es inmensa, contra sí mismo, entrando en un abatimiento y en un declive físico y moral que al principio se manifestará con toses, gripes y bronquitis y que fatalmente le predispondrá a ser herido; y después, tras dos años de congestiones pulmonares y de enfermedades de toda clase, [4] morirá prematuramente. La situación angustiosa en que se encuentra tras derrumbarse la imagen de Madeleine, que él mismo había creado para exaltarse y excitarse, le precipita en un estado de empobrecimiento moral y de melancolía progresiva que hacen caer toda su energía negativa en su organismo, produciéndole problemas somáticos generalizados y difusos, y con ellos la pérdida del vigor, de la inspiración y el desamor de sí mismo. ***Pero la causa de su angustia estará mucho más en él que en la guerra que le rodea.*** De todas formas, ya lo hemos visto en sus poemas de muerte, no vive durante la guerra únicamente el momento presente, sino otro que no existe, o que ya no existe, pero que imagina terrible y pavoroso, es decir, un momento en el que al fin sus miedos se harán reales y le destruirán.

Se casará con otra mujer, Jacqueline Kolb, una mujer dura y posesiva que no hará más que propiciar su masoquismo; y por primera vez en la relación con una mujer nunca tendrá una frase violenta en su correspondencia con ella (¡puesto que la reservaba toda para él mismo!), sino

[1] Ver capítulo V, págs. 560 y ss.
[2] Ver capítulo V, págs. 618 y ss.
[3] Ver capítulo V, págs. 660 y ss.
[4] Ver correspondencia en este sentido con T. Luca, Ardengo Soffici, J.E. Laboureur, etc. O. complètes sur Apollinaire. Ballard et lecat, 1966, págs. 707, 766 y 789.

que, aún muy enfermo, trabajará para ella hasta agotarse,[1] hasta que tras seis meses de matrimonio muere dejándola única heredera de todas sus publicaciones presentes y futuras.

Tras una vida llena de intensas fantasías sádicas y masoquistas, prevalecerá en el poeta el masoquismo, que estaba profundamente arraigado en su personalidad y en sus fantasmas sexuales. El miedo terrible a la castración, que imaginaba a causa de su culpabilidad [2] por haber deseado confusa y obscuramente a su madre (como expresa con tanta genialidad en el poema *Le Larron*[3]), y que llena con imágenes sangrientas y de mutilación toda su obra, le llevaron a torturarse, con la misma agresividad que lanzaba contra otros sus ataques sádicos, con castigos reales o imaginarios (como sucede en tantos de sus relatos), o incluso buscando, o imaginando, mujeres que le hicieran sufrir, con lo que pretendía liberarse de la angustia de la culpa, por la que creía que merecía un castigo aún mayor...[4] hasta el punto que cuando murió se hubiera podido decir de él lo mismo que él dijo de su personaje Benedetto Orfei: "Benedetto Orfei mourut de suites d'une indigestion, mais son corps fut trouvé tout couvert de plaies résultant des tortures qu'Orfei s'imposait; si bien que les médecins hésitèrent à atribuer son décès à sa gourmandise ou à ses mortifications..."[5]

---

[1] Como cuenta a su madrina de guerra Yves-le-Blanc en una carta de 10 de mayo de 1918, unos días después de su boda: "Je ne suis pas encore bien remis de ma congestion pulmonaire. J'ai en outre, une sorte de maladie de peau, causée par une intoxication alimentaire qu l'on me soigne en ce moment. Vous voyez que je n'ai que peu de temps pour moi. Joignez à cela que je me lève à 5 heures du matin pour aller au journal l'Information, traduire les journaux anglais, vous aurez une idée des occupations qui peuvent remplir ma journée"... lo que no impedirá a su mujer ir a pasar vacaciones en el mar sin él.

[2] Ver capítulo IV, págs. 428 y ss.

[3] Ver capítulo IV, pág. 444.

[4] Como vemos en el poema *Tristesse d'une étoile*; ver capítulo IV, pág. 427. Ver también a este propósito el capítulo IV, págs. 436 y ss.

[5] *L'Hérésiarque* (*L'Hérésiarque et Cie*). O, complètes "La Pléiade". O. en prose, vol. I. Pág. 18.

BIBLIOGRAFÍA

ADEMA (M.), - *Guillaume Apollinaire*, Paris, Plon, 1952.

- Album Apollinaire, Gallimard, 1971.

AEGETER y LABRACHERIE, *Guillaume Apollinaire*, Paris, René Julliard 1943.

APOLLINAIRE (G.),- *Tendre comme le souvenir* (Lettres à Madeleine), Paris, Gallimard, 1952.

- *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 1969.

- Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. André Ballard et Jacques Lecat, Paris, 1966. (Exemplaire nº 3549):

- *Les peintres cubistes*
- *Chroniques d'ar*
- *Correspondance:*
  - *A Toussaint Luca* (1898-1918)
  - *A Karl Boès* (1902- 1905)
  - *A James Onimus* (1902-1913)
  - *A Thadée Natanson* (1905- 1910)
  - *A André Salmon* (1905)
  - *A Victor-Emile Michelet* (1908)
  - *A Jean Moréas* (1908)
  - *A Gustave Kahn* (1908-1917)
  - *A Alfred Mortier* (1908-1917)
  - *A Louis de Gonzague Frick* (1908-1918)
  - *A Léon Bocquet* (1908)
  - *A Emile Bernard* (1909)
  - *A Radocanacchi* (1909)
  - *A Georges Turpin* (1909)
  - *A Emma Lambotte* (1910)
  - *A Raoul Dufuy* (1910)
  - *A Fernand Fleuret* (1910-1915)
  - *A Gide* (1911)
  - *A Max Jacob* (1911-1916)
  - *A Ardengo Soffici* (1911-1918)
  - *A Léon Fargue* (1912)
  - *A Henry Martineau* (1913-1918)
  - *A André Billy* (1913-1918)
  - *A Serge Férat* (1914-1917)
  - *A J.E. Laboureur* (1914-1918)
  - *A Eugène Monfort* (!914-1916)
  - *A Alfred Vallette* (1914-1918)
  - *A Jane et Robert Mortier* (1914- 1915)
  - *A André Rouveyre* (1914-1918)
  - *A Paul Léautaud* (1914-1917)
  - *A Francis Picabia* (1914)
  - *A Jean Mollet* (1915-1916)

- *A Louise Faure-Favier* (1915-1918)
- *A Willy* (1915)
- *A Gaston Picard* (1915-1918)
- *A André Breton* (1915-1918)
- *A André Derain* (1916)
- *A Tristan Tzara* (1916-1918)
- *A Jacques Doucet* (1917)
- *A Jean Cocteau*

- Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1965:
  - *Le Bestiaire*
  - *Alcools*
  - *Vitam Impedere Amori*
  - *Calligrammes*
  - *Etendards*
  - *Case d'armons*
  - *Lueurs des tirs*
  - *Obus couleur de lune*
  - *La tête étoilée*
  - *Il y a*
  - *Poèmes â Lou*
  - *Le guetteur mélancolique*:
    - *Rhénanes*
    - *Poèmes à Yvonne*
    - *Poèmes divers*
  - *Poèmes à Madeleine*
  - *Poèmes à la marraine*
  - *Poèmes retrouvés*:
    - publiés par Apollinaire
    - publiés après la mort d'Apollinaire
  - *Poèmes épistolaires*
  - *Poèmes inédits*
- Théâtre:
  - *Les mamelles de Tirésias*
  - *Couleur du temps*
  - *Casanova*

- Œuvres complètes en prose: Vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1977.
  - *L'Enchanteur Pourrissant*
  - *L'Hérésiarque et Cie*
  - *Le poète assassiné*
  - *La femme assise*
  - *Contes retrouvés*
  - *La fin de Babylone*
  - *Les Trois Don Juan*
  - *La femme blanche des Hohenzollern*

- Théâtre:
  - *La Température*
  - *Le marchand d'anchois*
  - *Jean-Jacques*
- Cinéma:
  - *La Bréhantine*
  - *C'est un oiseau qui vient de France*

Œuvres complètes en prose: Vol. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade,1993:
  - *Le Flaneur de deux rives*
  - *La vie anecdotique*
  - *Chroniques et échos*
  - *Les diables amoureux*
- Œuvres érotiques:
  - *Les Onze Mille Verges*
  - *Les exploits d'un jeune Don Juan*
- Théâtre:
  - *Un buveur d'absinthe qui a lu Victor Hugo*
  - *A la cloche de bois*
- Contes (projets):
  - *Un vol à la cour de prusse*
  - *Le Roi Lune*
  - *Heloïse ou Dieu même*
  - *Chroniques*

- *Correspondance avec son frère et sa mère*, Paris, José Cortí, 1987.

- *Lettres à sa marraine*, Paris, Gallimard, 1979.

AUREL (P.), *Les intellectuels au feu. Les poètes soldats*, Le petit Niçois, 13 de enero de 1915.

BACHELARD (G.), - *L'eau et les rêves*, Paris, José Cortí, 1942

- *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Cortí, 1948

- *La Psychanalyse du feu*, Idées, Gallimard, NRF, 1949.

BATAILLE (G.), - *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

- *Madame Edwarda*, Pauvert, 1963.

BATES (S.), *"Les Collines", dernier testament d'Apollinaire*, La Revue des Lettres Modernes, 69-70, Guillaume Apollinaire, 1, 1962, 25-39.

BAUDELAIRE (C.), Œuvres complètes, ed. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975.

BÉGUÉ et LARTIGUE (Cl. et P.), *Commentaires à Alcools*, Paris, Hatier, 1977.

BETTELHEIM (B.), *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

BOISSON (M.), - *En marge des lettres à Lou*, La Revue des Lettres Modernes, nos. 380-384, 1973.

- *Apollinaire critique littéraire*. "Apollinaire en son temps". Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

BLANCHOT (M.), *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, collection "Arguments", 1969.

BONAPARTE (M.), *Passivité, Masochisme, Féminité.* Revue Française de Psychanalyse, 1928.

BORDOT et VECK (D. et B.), *Apollinaire*, Paris, Hachette, 1983.

BOUTONIER (J.), *L'Angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.

BRETON (A.), *Entretiens avec André Parinaud*, 1913-1952. Paris, Gallimard, 1952.

BREUNIG (M.), *Apollinaire et Annie Playden*, Mercure de France, Abril 1952.

BURGOS (J.), - *Pour une approche de l'univers imaginaire d'Apollinaire*, La Revue des Lettres Modernes, 276-9, 1971, Guillaume Apollinaire 10, 35-67.

- *Guillaume Apollinaire, L'Enchanteur Pourrissant*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1972.

CAILLOIS (R.), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard (2ª edición), 1950.

CHAPSAL (M.), *La jalousie*, Fayard, 1977.

CHARDIN (P.), *L'amour et la haine, ou la jalousie dans la litterature moderne*, Genève, Droz, 1990.

CHEVALIER (J.C.), *Alcools d'Apollinaire, Essais d'analyse des formes poétiques*, Bibliothèque des lettres modernes, 17, Bibliothèque Guillaume Apollinaire, Paris, 1970.

CLARK (J.), *La poésie, la politique et la guerre*, La Revue des Lettres Modernes, nos. 450-445, 1976.

CLAUSEWITZ (C. von), *De la guerre*, Traducido por D. Naville. Paris, Les Editions de Minuit, 1955.

CODET (H.) et LAFORGUE (R.) *Échecs sociaux et besoin inconscient d'auto-punition*, Revue Française de Psychanalyse, 1929.

CORMAN (L.), - *Visages et caractères*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

- *ABC des expressions du visage*, Paris, Jacques Grancher, 1991.

CORTI (J.), *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, José Cortí, 1939.

COUFFIGNAL (R.),- *Apollinaire*, Paris, "Les écrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, 1966.

- *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, 1966.

- *Zone, - structure et confrontation*, Archives des lettres modernes, 118, 1970.

DAVIE (M.R.), *La guerre dans les sociétés primitives*. Tradución del inglés. Paris, Payot, 1931.

DAVIES (M.), - *L'Avenir dans l'oeuvre poétique d'Apollinaire* en Apollinaire inventeur de langages, Actes du Colloque de Stavelot, 1970, ed. Michel Décaudin, Bibliothèque Guillaume Apollinaire, 7, Paris, 1973, 141-65.

- *Le médaillon toujours fermé*, Revue des Lettres Modernes, nos. 450-445, 1976.

DEBON (C.), *Apollinaire après Alcools*, Paris, Lettres Modernes, 1981.

DEBREIL (D.), - *Regards sur Apollinaire conteur*, Actes de Stavelot, 1973.

- *Les exploits d'un jeune Don Juan ou les mémoires d'un jeune Guillaume*, "Apollinaire" 17, Paris, 1987.

DECAUDIN (M.), - *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Droz, 1966.

- *Apollinaire à la recherche de lui-même*, Cahiers du Sud, 386, 1966, 3-12.

DELEUZE (G.), *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les *Editions* de Minuit, 1967.

DIEL (P.), - *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1966.

- *La peur et l'angoisse*, Paris, Payot, 1985.

DORMANN (G.), *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Paris, Albin-Michel, 1994.

DUHAMEL (G.), *Critique à Alcools*, Le Mercure de France, 15 de junio de 1913.

DUMAS (G.),*Un cas de masochisme*, Journal de Psychologie, 1905.

DUPOUY (A.), *Anthologie de la fessée et de la flagellation*, Paris, Editions La Mansardine, 1998.

DURHEIM (E.),*Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

DURRY (M.-J.), *Guillaume Apollinaire - Alcools*, 3 vol. Paris, S.E.D.E.S., 1956-1964.

FALCON MARTINEZ (C), FERNANDEZ-GALIANO (E.), LOPEZ MELERO (R.), *Diccionario de Mitología Clásica*, Alianza Editorial, 1982, dos volúmenes.

FOLLET et POUPON (L.et M.), *Lecture de "Palais"*, Archives des lettres modernes, 138, 1972.

FLAUBERT (G.), *Madame Bovary*, Folio, 1972.

FREUD (S.), - *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Idées, Gallimard, 1962.

- *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

- *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

- *Névrose, psychose et perversion:*

- *Le problème économique du masochisme*
- *Sur quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa y l'homosexualité.*

Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

- *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

- *Actuelles sur la guerre et la mort:*
- *I - La désillusion causée par la guerre*
- *II - Notre rapport avec la mort*
- *Métapsychologie*:
- *Pulsions et destins de pulsions*
- *Le refoulement*
- *L'inconscient*
- *Deuil et mélancolie.* Œuvres complètes, Vol. XIII, Paris, Presses Universitaires de France, 1988:

- *Un enfant est battu,.*
- *Sur les transpositions de pulsions, plus particulièrement dans l'érotisme anal.*

- *Introduction à Sur la psychanalise des névroses de guerre* Œuvres complètes, Vol. XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1990

- *L'Homme aux loups*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

FRIDAY (N.), *Jalousie*, trad, del inglés por Théo Carlier, R. Laffont, 1986.

GARCIA-VALDECASAS (A.), *La guerra en la naturaleza y en la historia del hombre*, separata del libro *La guerra y las batallas*, Instituto de Estudios Políticos y Fundación Pastor, Madrid, 1962.

GIRARD (R.), - *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

- *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1976.

GOOSE (M.T.), *Une Lecture du "Larron" d'Apollinaire*, Archives des lettres modernes, nº 112, 1970.

GREEN (A.), - *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

- *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Les Editions de Minuit, 1983.

GRUNBERGER (B.), - *Esquisse d'une théorie psychodinamique du masochisme*, Revue Française de Psychanalyse, 1954.

- *Le narcissisme*, Paris, Payot, 1971.

HESNARD et LAFORGUE (A.et R.), *L'Auto-Punition*, Revue Française de Psychanalyse, 1931.

JEAN (R.), - *Apollinaire et Nerval*, Cahiers du Sud, 347, 1958, 106-16.

- *L'Erotique d'Apollinaire* Cahiers du Sud, 386, 1966, 13-21.

- *Lectures du désir*. Paris, Editions du Seuil, 1977.

- *Un portrait de Sade*, Actes Sud, 1989.

KESTEMBERG (E. et J.) et DECOBERT (S.),*La faim et le corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

KLOSSOWSKI (P.), *Eléments d'une étude psychanalitique sur le marquis de Sade*, Revue Française de Psychanalyse, 1932.

KOSTROWICKA-DABROWA (M.),*Les ancêtres maternels d'Apollinaire*, Le Flâneur de Deux Rives, num de 1 de marzo de 1954.

LABORIE (P.), *Robert Desnos: son œuvre dans l'éclairage de Arthur Rimbaud et de Guillaume Apollinaire*, Paris, 1975.

LAFORGUE (R.), *Etude sur J.J. Rouseau*, NRF, 1927.

LAGACHE, (D.), - *La Psychanalyse et la structure de la personnalité*, Revue Française de la Psychanalyse, n° 6.

- *La jalousie amoureuse*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1986 (Primera edición 1947).

LAMARRE, (N.), *La jalousie passionnelle*, Buchet-Chastel, 1967.

LAPLANCHE et PONTALIS (J.et J.B.), *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

LELY (G.), *Sade*, Idées, NRF, Gallimard, 1967.

LEVEL (A.), - *Correspondance de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, 1962.

- *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, Mazo, 1959.

LEVI-STRAUSS (C.), *Les Structures élémentaires de la Pranté*, Paris, presses Universitaires de France, 1949.

LIBENS (C.) *La forêt d'Apollinaire*. Editions Memor. 1999.

LOEWENSTEIN (R.), *De la passivité phallique chez l'homme*, Revue Française de Psychanalyse, 1935.

LOWEN , (A.),- *The Biological Basis of Faith and Reality*, Arkana, Baskerville, USA,1972

- *Le Langage du corps*, Otawa, TCHOU pour la traduction française, 1977.

LUCA (T.), - *Guillaume Apollinaire*, Paris, Editions La Phalange, 1920.

- *Correspondance de Max Jacob*, Garnier, 1953.

MATHEWS (T.), *Reading Apollinaire, Theories of poetic language.* Manchester University Press, 1987.

MORHANGE-BEGUE (C.), *La Chanson du mal-aimé, Essai d'analyse structurale et linguistique,* Bibliothèque des lettres modernes, 18, Bibliothèque Guillaume Apollinaire, 4, Paris, 1970.

MUSIL (R.), *L'homme sans qualités*, traducido del alemán por Philippe Jacottet, Paris, Editions du Seuil, 1982.

NACHT, (S.), - *Pathologie de la vie amoureuse*, Paris, R. Denoël, 1937.

- *Le Masochisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1965.

ORECCHIONI (P.), *Le thème du Rhin dans l'inspiration de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, 1950.

PAULOVIC (M.), *Les Onze Mille Verges et la flagellation*, "Que vlo-ve?", Avril-Septembre 1983.

PAUVERT (J.), *La littérature érotique*, Paris, Ed. France Loisirs, 1979.

PAZ (O.), *Un au-délà érotique : le marquis de Sade.* Traducido del español por J-C Mason. Arcades, Gallimard, 1993.

PIA (P.), *Apollinaire par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1955.

POUPON (M.), Revue des Lettres Modernes, nos. 380-384, 1973.

PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu, La prisonnière*, La Pléiade, 1954.

RACELLE-LATIN (D.), *Le rôle de la figure maternelle dans L'Enchanteur Pourrissant*, Actes du Colloque de Stavelot, 1973.

REICH, (W.), *Character Analysis*, N. York, Orgone Institute press, 1949.

RENAUD (P.), *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1969.

RICHARD (J.P.), - *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

- *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil. 1955.

ROBICHEZ (G.), *Notes sur quelques égarements d'Apollinaire dans Alcools*, La Revue des Lettres Modernes, nos. 450-445, 1976.

ROSENBERG (B.), *Masochisme mortifère et masochisme gardien de vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

ROUVEYRE (A.), *Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1945.

ROYÈRE (J.), *Sur Guillaume Apollinaire*, Mercure de France, noviembre 1923.

SADE (D.A.F.),- *Sade, Journal inédit*, Paris, Idées, nrf. 1970.

- *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.

- *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1987.

SACHER-MASOCH, (L.), *Choses vécues*, La Revue Bleue, Paris 1888.

SARTRE (J.P.), - *Baudelaire*, Paris, Idées NRF, Gallimard, 1963.

- *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1988.

SEIGLER-PASCAL, *Apollinaire et la guerre*, Revue des Lettres Modernes, nos. 380-384, 1973.

SCHILDER (P.), *The image and Appearance of the Human Body*, New York, International Universities Press, 1950.

SHELDON (W.H.), *The varieties of Human Physique*, New York, Harper Brothers, 1940.

STERN (L.) *Sacher-Masoch*, Paris, Grasset.

SVEVO, - *La conscience de Zeno,* traducido del italiano por P-H Michel, Folio, 1973

- *Senilità*, traducido el italiano por P-H Michel, Le livre de poche, 1975.

SCHWARTZ (O.), *Psychologie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1951.

VELAZQUEZ (J.I.), Tesis doctoral sobre el tiempo y el espacio en Apollinaire.

ZOLA (E.), - *Nana*, Le livre de poche, 1984

- *Thérèse Raquin*, Le livre de poche, 1984.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
I. LA INFANCIA DE APOLLINAIRE A TRAVES	
DE SUS IMAGENES VIOLENTAS Y OBSESIVAS	17
La figura de la madre:	17
La madre y las mujeres perversas	17
El amor a su madre, el miedo y el incesto	37
Los vicios de la madre: los amantes, la bebida y el juego	58
La dominación y el deseo de poder de la madre	62
El mejor retrato de su madre: la enfermera polaca de *Les Onze Mille Verges*	65
Guillaume, ángel y bestia: las torturas a las mujeres y a los niños	73
El miedo a las mujeres, el peligro de la castración y la sangre	88
Emigrante, marginado y extranjero:	
El trío que configuró sus relaciones amorosas	99
La angustia, el desamor y la soledad	116
II. LA GUERRA DE 1914-18: LAS REACCIONES DE APOLLINAIRE	
ANTE LA GUERRA	123
El apocalipsis de la guerra y el sacrificio	123
Las reacciones de exceso: la huida en las drogas, en la exaltación,	
en la sexualidad y en la euforia:	139
Las drogas	140
La euforia y el ardor patriótico	144
Las imágenes de belleza de la guerra	150
La sexualidad	153
El sadismo y el masoquismo:	160
Las reacciones de sadismo y de violencia	160
Las reacciones masoquistas	167

Las reacciones de depresión y de descenso: 170
Las imágenes de caída y de muerte 170
La enfermedad, la pérdida de la inspiración y el abandono 173

III. EL SADISMO: LOS FANTASMAS DE *LES ONZE MILLE VERGES* EN LAS CARTAS A LOU 181
La personalidad de Lou y la pasión del poeta 181
El mal de la violencia 212
La dominación, la agresividad y el sadismo: 226
El fantasma de la masturbación 247
La fusión con Lou y las fantasías de ataduras 251
Las expresiones de rabia en la carta a Lou de 28 de enero de 1915 262
El sadismo anal: 268
Las obsesiones pregenitales y el "voyeurismo" 268
La sodomización 285
El empalamiento 291
El empalamiento en las cartas a Lou 297
La flagelación 300
La flagelación en las cartas a Lou 318
Las regresiones infantiles en las cartas a Lou: 333
"Le petit garçon pas sage" 333
El incesto 345

IV. EL MASOQUISMO, CAUSAS, FANTASIAS Y LA SUMISION DE APOLLINAIRE A LOU Y A SU AMANTE 351
Las fantasías de castigo y la imposibilidad de satisfacción amorosa 351
La sumisión a Lou 361
El amante de Lou y los celos 371
La figura del rival en *Les Onze Mille Verges* 374
La reproducción del trío inicial 380
La Fable de Toutou 407

"Les fleurs rares" 412
La Fable des fleurs rares 417
¿Por qué se produce en Apollinaire el paso del sadismo al masoquismo? 421
Causas del masoquismo de Apollinaire: 428
El sentimiento de culpabilidad 428
El complejo de castración 428
Le Larron 444
La identificación con su madre 451
Manifestaciones y fantasías masoquistas en Apollinaire 465
Manifestaciones masoquistas: 465
Sensación crónica de sufrimiento 466
Compulsión a torturar y a provocar a otras personas 468
Tendencia a despreciarse, sentimiento de indignidad y de inferioridad 471
Satisfacción erótica en el dolor 472
La sumisión, la humillación y la disposición al fracaso 479
Fantasías masoquistas: 491
Caballo al que se fustiga 492
El fetichismo de los pies 496
Las mujeres horribles 499
Las fantasías de erotismo anal: las heces y la orina 500
La "gourmandise" de Apollinaire y su aspecto físico 509

V. EL SADISMO Y EL MASOQUISMO EN LAS CARTAS A MADELEINE 525
¿Por qué escribe Apollinaire a Madeleine? 525
Cartas desde el 16 de abril al 10 de julio de 1915 542
La conquista. La creación del espacio mágico. "La petite fée" 542
El deseo de sexualidad contra el miedo de la guerra 549
El apremio, la sumisión y la obediencia 556
Cartas desde el 10 de julio al 24 de noviembre de 1915 560
La dominación, la violencia y el sacrificio: la esclava 560

Le neuvième poème secret 580
Le quatrième poème secret 584
Los poemas de caída y de muerte: 591
Il y a 593
Désir 595
Plainte 597
Le Palais de Tonnerre 600
Le Brancardier 604
L'Hiver revient 607
Chevaux de frise 608
La sexualidad contra la pulsión de muerte:
la fijación oral y los poemas secretos 614
Los poemas secretos: 625
Les neuf portes de ton corps 626
Le deuxième poème secret 631
Le troisième poème secret 636
El pudor de Madeleine y su miedo a caer en el vicio 639
Cartas desde el 24 de noviembre al 22 de diciembre de 1915 644
Las penalidades de la infantería 644
La violencia sexual maligna y la violencia sexual vital: 646
La Tranchée 647
Le...poème secret 650
La protección 656
Cartas desde el 10 de enero al 18 de marzo de 1916 660
El final del deseo y la caída 660
De la salud excesiva al abatimiento y a la pérdida de la salud 668
Cartas desde el 18 de marzo al 16 de septiembre de 1916 675
La herida y el abandono 675

CONCLUSIONES 681
BIBLIOGRAFIA 695