

Pierre Louÿs: entre lo bello y lo bonito

ISABEL URZÁIZ RAMÍREZ DE HARO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

A menudo se ha reprochado a Pierre Louÿs (1870-1925) la frialdad y la falta de emoción de determinados de sus textos, especialmente los pertenecientes a su obra de narrativa breve no erótica. A través del repaso de determinadas páginas de su diario, que él mismo glosó en diciembre 1897, este artículo trata de trazar las motivaciones, —existenciales primero, estéticas después—, que llevaron a su autor a erigirse como artista de lo bonito, en vez de sacerdote de lo bello. Entre lo bello y lo bonito emerge la línea que separa la cruel agonía del deseo del delicioso placer de la seducción.

Palabras clave: postsimbolismo, esteticismo, decadentismo, Wagner, Loti.

Résumé:

Fréquemment on a reproché à Pierre Louÿs (1870-1925) la froideur et l'absence d'émotion de certains de ses textes, particulièrement ses nouvelles non érotiques. En relisant certains passages de son journal, annoté par lui-même en décembre 1897, ce travail se donne pour but de localiser les motivations —existentielles à l'origine, esthétiques après—, qui menèrent son auteur à s'ériger comme artiste du joli, plutôt que comme prêtre du beau. Entre le beau et le joli émerge la ligne qui sépare la cruelle agonie du désir et le délicieux plaisir de la séduction.

Mots clé: postsymbolisme, esthéticisme, décadentisme, Wagner, Loti.

Abstract:

Pierre Louÿs (1870-1925) has frequently been reproached the coldness and the absence of emotion of some of his works, particularly his non-erotic short stories. Through the review of certain pages of his diary, annotated by himself on December 1897, this article purports to determine the motivations —originally existential, subsequently aes-

thetic— which led to his assertion as an artist of prettiness, rather than a minister of beauty. Between the beautiful and the pretty emerges the line separating the cruel agony of desire from the exquisite pleasure of seduction.

Key words: postsymbolism, aestheticism, decadentism, Wagner, Loti.

En marzo de 1897, a los veintiséis años, Pierre Louÿs era, en sus propias palabras, un soltero amante de las mujeres, de los cigarros, de la lengua española, de los baños calientes, de los pueblos del Sur y de las largas siestas. Arrojado por la luz de Alger, trabajaba en la redacción de una novela situada en la cálida Sevilla, *La femme et le pantin* (1898). Había terminado de consagrarse a la fama un año antes, al publicarse *Aphrodite*, novela cuya acción transcurría, a su vez, en la deslumbrante Alejandría del siglo primero a. C., pagana y sensual. “Je suis [...] catholique de naissance, très sincèrement païen de foi”(Goujon, 2002: 9), declararía su autor.

Louÿs tenía a sus espaldas nueve obras publicadas, de las cuales sólo una, la primera, fue un volumen de poesía (*Astarté*, 1892). El resto fueron textos en prosa, incluido el “roman lyrique” que fue, en expresión de su autor, *Les chansons de Bilitis* (1895).

Para ser más exactos, de las ocho obras en prosa de Louÿs publicadas hasta 1897, dos fueron traducciones —la primera, *Poésies de Méléagre*, se publicó en 1893; la segunda, *Scènes de la vie des courtisanes de Lucien de Samosate*, en 1894—; una, *Les chansons de Bilitis*, se presentó inicialmente como una traducción, cayendo en la trampa más incautos de los que el propio Louÿs habría imaginado; dos, relatos breves, constituyen versiones libres de mitos clásicos —*Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres* (1893), *Ariane ou le Chemin de la paix éternelle* (1894)—.

En cuanto a *La maison sur le Nil ou les apparences de la vertu*, cuento publicado en 1894, parte del principio inverso: su narrador decide dotar de las características de un mito la historia real que, tiempo atrás, le había contado un amigo.

Se trata, pues, en todo momento y de todas las formas posibles, de transcribir, de versionar, de trasponer, de trasladar; en suma, de re-escribir, haciendo de la línea que separa el mito de la creación, la realidad de la invención, la ensoñación propia de la experiencia ajena, un instrumento más de creación artística, una sinuosa y decorativa curva.

Esta afición por lo oblicuo, por el sometimiento, real o ficticio, de la palabra a uno o varios filtros discursivos antes de permitir su afloración en el texto final, es, a nuestro modo de ver, síntoma de la marcada debilidad de Louÿs por todo aquello que, velando sin ocultar, sugiriendo sin descubrir, expresase la ten-

sión implícita en la dinámica del deseo, manifestada en la dialéctica entre distancia y cercanía. La complejidad formal de sus relatos, contrastada con la liviandad evidente de su fondo, se convierte en prueba de la escandalosa fragilidad del velo que separa la seducción del engaño. Nos proponemos dedicar este trabajo al primero de estos dos elementos.

De Louÿs se ha destacado, sobre todo, la maestría de su llamada obra secreta, cuya escritura —verso o prosa—, entre lo erótico y lo pornográfico, exhibe una perfección formal, un rigor técnico, que no flaquea jamás. ¿Qué decir, sin embargo, de su obra *oficial*, que tiene en lo erótico su linde más extrema? Pertenezcan al género realista, fantástico o maravilloso, los textos no eróticos de Louÿs reproducen, una y otra vez, tanto por su temática como por su estructuración narratológica (—dónde se oculta el seductor, si no en una forma de narrar—), las maniobras del deseo.

1897 fue un año que, en lo que a publicaciones se refiere, no marcó hito alguno en la trayectoria literaria de Louÿs. ¿Por qué, entonces, partir de él? La razón es sencilla: durante aquella época, y especialmente durante ese mes de diciembre, el escritor dirigió sus dotes de reinterpretación sobre sí mismo, releyendo y anotando determinadas partes de su diario. Louÿs re-escribía su propia vida desde, al menos, 1882, y nunca dejó de anotar, hasta el final de sus días, los detalles de su existencia cotidiana, desde los más banales hasta los más íntimos.

Sin duda repasaría su diario innumerables veces; ahora bien, acompañarle en la relectura de sí mismo que efectuó aquel invierno implica trazar los orígenes de su particular estética, como él mismo constató cada pocas páginas, a juzgar por los comentarios anotados en sus márgenes. La importancia de dichas glosas es crucial; como veremos a continuación, señalan la trayectoria que Louÿs siguió, como artista en formación, hasta dar con la prosa en cuanto herramienta perfecta de seducción y de mistificación; con la prosa en cuanto receptáculo y manifestación de la belleza, o, para ser más exactos, de un particular grado de belleza.

La obsesión por la gradación ya era uno de los pilares de la estética del artista consagrado de veintisiete años. Ese gusto, o, para ser más precisos, esa manía por el control (reflejada, por ejemplo, en su particular forma de listar y catalogar los detalles más recónditos de su vida), se reproducía en sentido inverso en su aversión por toda manifestación descontrolada de la emoción en la escritura. Esta repugnancia se expresa de forma evidente en ciertos de los comentarios que anotó al margen de su diario, importándole poco, aparentemente, que se tratase precisamente de un diario, lugar privilegiado para la erupción volcánica de los sentimientos más diversos.

Como todo muchacho de dieciséis años, el autor de éste pasaba de la angustia más atroz a la euforia más desatada con una facilidad sorprendente. Ello no tendría, insistimos, nada de extraordinario, si no fuese porque lo que lanzaba a Louÿs de un extremo a otro de la escala de las emociones era el deseo de llegar a ser un gran escritor, deseo enfrentado a la certidumbre, en él especialmente arraigada, de que la vida se le acababa, y de que al otro lado de la muerte no había absolutamente nada.

La radical actitud de Louÿs ante la muerte tenía una explicación sencilla: su madre murió en 1879 y Paul, su querido hermano, en 1884; él mismo estaba convencido de que, tarde o temprano, caería víctima de una enfermedad pulmonar. A pesar de ello, cuando, alrededor de 1888, comenzó a glosar su propio diario, parecía considerarlo un divertido juguete, una especie de peculiar instrumento, medio reloj, medio espejo, que indicaba el paso del tiempo. No es de extrañar, sin embargo, que a medida que se fuesen fraguando y fortaleciendo sus deseos respecto del futuro, el cuaderno revelase una faceta bastante más lúgubre.

La entrada de 5 de enero de 1888 expresa a la perfección dicha faceta. Nueve años más tarde, Louÿs la señalaba, escribiendo en su margen: “Il faut noter cette date qui ouvre ma vie actuelle”(Louÿs, 1973: 145).

Quizás inspirado por la novedad del año que empezaba, el adolescente había anotado en su cuaderno una pregunta crucial: “Que serai-je plus tard?” Hasta sus diecisiete años, había asumido que se dedicaría a la diplomacia, como Georges, su hermano mayor. Aquel día, sin embargo, algo le hizo poner por escrito una intuición: la que le susurraba que quizás, en un futuro, podría llegar a ser “un grand écrivain”(Louÿs, 1973: 146).

Una vez materializado el pensamiento en la página, el joven Louÿs no ve límites a sus posibilidades: ¿y por qué no dedicarse a su gran pasión, la música? ¿O a su otra debilidad, la pintura? El futuro se convierte en promesa; los años venideros, en objeto casi doloroso de deseo. Pero su entusiasmo se ve bruscamente coartado por la inminencia ineludible de la muerte: “Pourquoi faut-il que, au moment où je suis si heureux de me dire ‘A vingt-cinq ans je serai peut-être célèbre’, une voix que je ne veux pas entendre [...] me crie à l’oreille incessamment: ‘A vingt-cinq ans, tu seras pourri?’ (Louÿs, 1973: 149).

Tras revivir sus propios vaivenes, una y otra vez repetidos, entre el anhelo más desquiciante y la frustración más amarga, el poeta de veintisiete años declaraba, inmovible: “Le ton de ces huit pages (depuis jeudi 5 janvier 88) m’agace. La belle confiance que j’ai eue dès le premier moment me plaît, mais son expression m’est insupportable”. Dando decididamente la espalda a la emoción irrefrenable de sus palabras de adolescente, subraya la importancia de la entrada como punto de inflexión en su trayectoria vital, añadiendo:

“Le 5 janvier 1888, je veux être poète, musicien ou peintre. Le 3 février, j’écris encore des vers idiots. Le 15 mars, *Les Roses d’Ausone*, qui sont mieux” (Louÿs, 1973: 150).

Además de hacer referencia a la traducción como instrumento primordial de re-escritura, es decir, de sometimiento y dominación del lenguaje, la glosa apunta a la importancia de la impasibilidad como rasgo fundamental de la expresión escrita. Al poeta de veintisiete años, insistimos, poco le importa que se trate de un diario o de un texto artístico; la escritura bajo cualquiera de sus formas —el diario, la carta, incluso el telegrama— debía convertirse para él, con el paso del tiempo, en espacio permanente de belleza.

Detengámonos ahora a examinar la manera en que, a lo largo de la redacción y relectura de su diario, Louÿs sacó a relucir las peculiaridades de la escritura como manifestación de esa particular belleza. El 21 de abril de 1888, el joven poeta declaraba: “Tout ce que je voudrais (et c’est le monde que cela), ce serait de faire un jour... plus tard... une cinquantaine de jolies poésies... point transcendantes, point philosophiques, sans prétention aux rimes riches, aux rythmes savants”.

Y el joven precisaba: “Je ferai ‘rimer idée avec fâchée’. Qu’importe! Sottises que cela. C’est l’harmonie du vers qui fait tout, avec l’émotion de la pensée. Je voudrais donc avoir fait, quand je mourrai, cinquante jolies choses, groupées sans ordre dans un petit volume de poche in-32 [...]” (Louÿs, 1973: 224).

Las dos glosas que figuran al margen de este pasaje reflejan un cambio natural de actitud: si en abril de 1890, Louÿs anotaba, desdeñoso: “C’est égal, mon idéal a fait des jolis progrès depuis. J’étais propre dans ces temps-là!”, siete años después, comentaba, sencillamente: “Je suis pourtant revenu de ces idées-là”. Ahora bien, el doble comentario es ambiguo: ¿se refiere Louÿs a que, en 1897, había abandonado su postura de 1890? ¿Está indicando su alejamiento respecto de las ideas anotadas el 21 de abril de 1888?

Sin pretender resolver una duda que sólo él podría aclarar, sí queremos resaltar los principios estéticos contenidos, de forma germinal, en el pasaje, que llegaron a convertirse en pilares de su escritura. En primer lugar, el poeta adolescente ya subordina la perfección de la rima a la *harmonie du vers*, apuntando a la ruptura con el rigor parnasiano que su generación efectuaría; en segundo lugar, y se trata de un rasgo particular del escritor, Louÿs defiende, desde el principio, la composición verbal intrascendente, relegando la carga filosófica del lenguaje poético a un segundo plano, y tomando como objetivo la belleza ligera, antes que la hermosura sublime: “[...] que cette jeune fille dise: Non, que cela est beau! mais, que cela est joli!”, matiza, refiriéndose a la ideal lectora que leyese sus futuros versos (Louÿs, 1973: 224).

Ambas tendencias distan de ser posturas adoptadas en la efervescencia del momento para ser desechadas poco después; el escritor adolescente, y así lo recalcará él mismo durante su relectura de diciembre de 1897, afirmaría el 6 de mayo de 1888 querer “être en littérature ce que Massenet est devenu en musique” (Louÿs, 1973: 237). Nótese que Victor Hugo y Wagner ya son —lo serán siempre— los supremos dioses de quien expresa este deseo. Sin embargo, Louÿs renuncia, desde el primer momento, a alcanzar su grado de grandiosidad; en la larga serie de escritores que a continuación se enumera como posibles modelos a seguir, ni uno ni otro está presente. Antes bien, el joven se propone inspirarse en el ejemplo de Flaubert, Sully Prudhomme, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Pierre Loti y Ernest Renan, resaltando de cada uno una característica específica.

La variedad de esta lista inspira dos observaciones: por una parte, Louÿs parece resistirse a trazar cualquier línea que separe el verso de la prosa (habla, por ejemplo, de “la poésie charmante de Loti”); por otra, debe recalcar que, como él mismo declara, ninguno de estos escritores podría igualar el talento de un músico que hubiese tomado como material de trabajo la palabra en lugar del sonido: “[...] en littérature personne ne fait pendant à Massenet”.

Ahora bien, si alguno de ellos se le aproxima, no se trata de un poeta, sino de un prosista, Ernest Renan: “Ce serait encore Renan qui s’en rapprocherait le plus, mais il est trop prêtre malgré son scepticisme et sa tolérance” (Louÿs, 1973: 237). Se trata de una nueva manifestación de Louÿs en contra del exceso de carga ideológica o filosófica en la escritura artística.

Por último, y esto es importante, lo que el Louÿs de 1897 reseña de este pasaje es su propia renuncia a lo sublime; quiere ser en literatura aquello en lo que Massenet se ha convertido en la música; Jules Massenet, “que les femmes aiment trop, malheureusement”, como le escribía a Paul Valéry en su primera carta (Louÿs *et al.*, 2004: 181). Como admite desde lo alto de sus veintisiete años, “C’est bien à peu près ce que je suis devenu - hélas!” (Louÿs, 1973, p. 237).

Defensa de la intrascendencia, importancia de la música, vaguedad en cuanto a la distinción entre poesía y prosa: los tres elementos reaparecerán a lo largo del diario cada vez con mayor frecuencia, lo que explica que la relectura de lo escrito aquel 6 de mayo de 1888 le arrancase, nueve años después, el siguiente comentario: “Ainsi, six mois à peine après ma première idée de vocation littéraire, j’avais déjà fixé la voie que j’ai suivie. C’est très curieux” (Louÿs, 1973: 238).

En lo que a su predilección por la escritura artística intrascendente se refiere, el joven Louÿs, reflexionando acerca de la maestría de la prosa de Renan —“sa phrase qui coule comme de la musique”— ya era categórico: “Mais, si j’avais son talent, je ne l’emploierai pas comme lui. *Oter aux nations le bandeau de*

l'erreur, c'est trop ennuyeux. Et puis, ça sert-il vraiment? En sont-elles plus heureuses, les nations, quand on leur a prouvé qu'elles ne voyaient pas clair? Est-ce bien la peine de se donner tant de mal?"

La respuesta es, a su modo de ver, evidente: "Non. Je me figure qu'il n'y a de vraiment utile que le superflu. Puisque le but de la vie pour l'homme c'est d'être heureux, eh bien! tâchons de rendre heureux nos semblables en nous rendant heureux nous-mêmes." (Louÿs, 1973: 238).

El momento es crucial: el artista adolescente acaba de poner por escrito el germen de lo que será, tal y como refleja su obra *oficial* de narrativa breve, su concepto de felicidad, vinculado con una determinada concepción de lo útil en cuanto adjetivo aplicable al arte. La felicidad del ser humano no tiene, a decir de Louÿs, nada que ver con su facultad de aprender, de rectificar, de borrar y trazar de nuevo la línea entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso. Por un lado, es raro que nadie agradezca que se le saque de un error, porque la rectificación de las propias ideas no suele procurar placer, esa fuerza única que da cierto sentido a la existencia; por otro (y se comprende la admiración que Louÿs llegaría a sentir por el pensamiento de Schopenhauer), el ser humano se caracteriza por vivir sumido en un perpetuo engaño, en parte querido, en parte insoslayable: la solución de un error lleva siempre a la comisión de otro.

La única forma de procurar la felicidad del otro es buscar la propia, traducida en el disfrute estético: "Qu'est-ce que cela me fait que Clotaire III soit le fils de Chilpéric II ou de Mérovée V? A quoi pourra-t-il me servir dans la vie? Au contraire, quel plaisir quand je lis l'Invocation à la Lune de *Salammbô!* Tout le jour je suis heureux. Eh bien! n'est-ce pas utile d'être heureux toute une journée?" (Louÿs, 1973: 238).

Las implicaciones son evidentes. Este particular concepto de felicidad alberga un notable pesimismo en cuanto a lo duradero de la misma: la felicidad se traduce en placer, y todo placer es efímero; o, viceversa, como toda felicidad es efímera (que dure un día entero es ya todo un triunfo), no puede sobrepasar el goce sensual. Todo ello es perfectamente coherente con el posicionamiento extremo de Louÿs en cuanto a la fugacidad de la vida —tan cruelmente *deseable*, sin embargo—, y la amenaza constante de la eterna disolución: el ser humano no *debe*, por su propio bien, buscar más felicidad que la que le procuren sus propios sentidos.

El calificativo de útil, por lo tanto, sólo merece aplicarse al arte en cuanto indicativo de la capacidad de este último para producir placer estético en quienes lo aprehenden. "[...] si j'avais le talent de Renan", concluye, categórico, el joven artista, "je ne me fatiguerais pas à éclairer mes contemporains, persuadé

que je serais que c'est le meilleur moyen de ne servir à rien. Je ferais des récits, des nouvelles, sur l'histoire ancienne du Midi et de l'Orient, que je rajeunirais le plus possible" (Louÿs, 1973: 238). Ahora bien, como en seguida comprobaremos, dicho placer estético se traduce en un concepto muy particular de lenguaje artístico, receptáculo, a su vez, de un grado muy concreto de belleza: será lo suficientemente temperada como para no provocar la ensoñación de la trascendencia, el espejismo de que se puede *ir más allá* de lo inmediato.

Una vez fijada la vía que, como constataba en 1897, efectivamente siguió, se acentúa gradualmente en Louÿs su tendencia hacia la prosa, plasmada de forma muy clara ese mismo 6 de mayo de 1888: "Je mettrais Massenet en prose, pour tout dire en un mot", insistía entonces el joven artista. Tan solo tres días más tarde (lo que demuestra, una vez más, la efervescente intensidad de sus emociones), anotará en su diario una frase cuanto menos elocuente: "Loti! Renan! Flaubert. Flaubert! Loti! Renan! Renan! Renan!" Nueve años después, ello le valdrá el siguiente comentario: "Au fond, je n'ai pas beaucoup changé". (Louÿs, 1973: 239).

Por esa época, Loti se elevará, ante sus ojos, al mismo nivel artístico que Renan. Así lo indica su entrada del 14 de mayo de 1888: "Avec Renan, Loti est le plus délicieux prosateur de notre littérature, plus que Renan même, dans un sens" (Louÿs, 1973: 258).

Antes de examinar la glosa que, en diciembre de 1897, incorporaría al margen de dicha afirmación, vale la pena repasar las impresiones que anotó en su diario tras leer *Le mariage de Loti*. La admiración de Louÿs por Loti nacía, por primera vez, en abril de 1888, a partir del descubrimiento de dicha novela, que leía tras terminar *Le Vieux*, del mismo autor.

De *Le Vieux* asegura —en un gesto que le caracterizaría hasta el final de sus días— que es un pastiche de *Les Misérables*, de Victor Hugo. (Añadamos que, nueve años más tarde, no retiraría la acusación —o, más exactamente, el halago—: "C'est possible, pourtant", apunta una glosa de diciembre de 1897). (Louÿs, 1973: 228). Como ferviente admirador de Hugo, la reacción del joven Louÿs es volcánica: "Ce *Vieux* est une des plus belles choses qui existent dans la littérature française", declara, añadiendo que es posible que Loti haya conseguido superar la maestría del divino escritor.

"*Le Mariage de Loti*", agrega Louÿs, "c'est tout autre chose". Y en una nueva línea, especifica: "C'est bien joli".

Habida cuenta de la crucial distinción efectuada por el escritor, como apuntábamos más atrás, entre la sublime hermosura y la belleza ligera —es decir, entre lo *bello* y lo *bonito*—; habida cuenta de sus propias ambiciones, como artista, respecto de una y otra, no es de extrañar que dedique a *Le Mariage* lar-

gos párrafos de halagos, frente a la mezcla de reprobación y admiración rendida que le inspira *Le Vieux*. En concreto, tres de las frases anotadas en esa página del diario merecen una atención especial:

Il n'y a pas de style, et c'est merveilleusement écrit.
 Il n'y a pas de caractères, et les personnages sont vivants.
 Il n'y a pas d'intrigue, et rarement un livre m'a plus intéressé.
 Bizarre. (Louÿs, 1973: 229).

La misma impresión —es decir, la constatación de que una novela sin virtuosismos estilísticos aparentes, sin una fábula (en el sentido aristoteliano de la palabra) localizable, cuyos personajes no pretenden albergar la complejidad psicológica habitualmente atribuida a los seres humanos, ni debatirse en las acostumbradas encrucijadas existenciales, puede ser una maravilla—, se repite en la entrada del 14 de mayo de 1888; o, más precisamente, en el comentario de la misma que Louÿs anotaría en su margen en el invierno de sus veintisiete años.

Aquella primavera, el fogoso joven de diecisiete años proclamaba: “Avec Renan, Loti est le plus délicieux prosateur de notre littérature, plus que Renan même, dans un sens”. El artista maduro refrendaba la aseveración: “J'ai exactement la même opinion aujourd'hui, au moins en ce qui concerne la seconde moitié du siècle. Renan et Loti sont surtout 'impénétrables'. On ne sait comment il se fait qu'ils écrivent admirablement”. (Louÿs, 1973: 258).

Conocemos ya el sentido en que Renan puede ser superior a Loti a ojos del Louÿs de 1888: mientras que el primero pretende expresar una verdad, cargar su escritura de ideología y de pensamiento, del segundo destaca “cette poésie toujours, cette grâce partout”. Ciertamente, la escritura de Loti es receptáculo de verdad, en el sentido de sinceridad; pero no pretende convencer, como la de Renan, ni reproducir con exactitud una realidad, como la de Zola. “Ce n'est pas observé comme Zola, c'est deviné en quelque sorte [...]”. (Louÿs, 1973: 257).

Eso sí, ambos autores son, en términos de Louÿs, impenetrables: nada hay de evidente en su escritura, en su opinión, que permita localizar las causas de su efecto; ningún elemento deslumbrante ni, por supuesto, estridente.

Las dos últimas glosas que, aquel diciembre de 1897, Louÿs añadió a su diario, destacan sendos pasajes que muestran al joven escritor firmemente encarrilado en las vías que iban a delimitar su trayectoria. La primera de ellas indica que el poeta-lector está a punto de dar por terminada la lectura de sí mismo; la segunda es una valoración, sucinta pero positiva, de su propia escritura de adolescente, o, más exactamente, de su propia prosa.

Al margen de la tercera entrada del 14 de mayo del 88 —con frecuencia Louÿs interrumpía y reanudaba la escritura de su diario varias veces a lo largo

del mismo día—, el escritor maduro anotaba una frase que la crítica posterior ha privilegiado, y con razón: “Je suis très étonné de retrouver à chaque page que *je n’ai pas changé*. La période 90-92 a été un simple hors d’oeuvre dans ma vie. J’ai si mauvaise mémoire que je ne m’en doutais pas”.

Inspiraba el comentario otra elocuente frase de su diario: “Enfin, Givierge, il y a trois mois, écoutant mes *Rêveries*, me disait, rouge de plaisir: ‘Tu seras un poète, Louis!’ Non! Je serai un Renan. La Prose, la Prose!!” (Louÿs, 1973: 263).

Efectivamente, en 1893 se publicaba *Chrysis ou la Cérémonie matinale*, su primer relato breve, que más tarde se transformaría en el primer capítulo de *Aphrodite* (1896), la novela que terminó de consagrarle como escritor.

En 1892 se publicaría *Astarté*; pero, ¿cómo no incluir los poemas de los que consta esta obra entre los versos que, el 30 de diciembre de 1889, Louÿs se prometía hacer como meros “exercices” (Louÿs, 2001: 177) que le permitiesen formular la particular prosa con la que, casi dos años atrás, había comenzado a soñar?

“Pas trop mal”, anotaría el poeta de veintisiete años poco antes de concluir la relectura de su diario, al constatar que su autor de diecisiete había redactado un párrafo de prosa especialmente cuidada: “[...] s’étendre enfin sur sa gorge, le bras autour de son cou bien-aimé, pour faire des vers en regardant les petites bêtes voler” (Louÿs, 1973: 264). Era un comienzo; sobre todo, el joven artista comenzaba a plasmar en su escritura —en la escritura de su diario, sí, pero ya sabemos lo que Louÿs parecía opinar de la división entre géneros literarios: no debía existir, en ningún momento, escritura sin poeticidad—, los particulares parámetros estéticos a los que circunscribiría su obra.

Sus dioses fueron Hugo y Wagner, maestros de lo sublime, de la trascendental hermosura; sus modelos, Loti y Massenet, genios de la belleza ligera, artistas de lo bonito. Lo bonito, ese talismán contra el sufrimiento provocado por la sospecha de que se puede superar el presente, cuando se mezcla con la certidumbre de que la única gran verdad es la de la muerte. Lo bonito, que seduce desde la completa intrascendencia, desde la total impasibilidad, sin pretender estimular al lector a un nivel más profundo que el de la piel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOUJON, J.-P. (2002), *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Paris, ed. Fayard.
- LOUÏS, P. (1973), *Oeuvres complètes*, vol. IX: *Journal intime*, Genève, ed. Slatkine.
- LOUÏS, P. (2001), *Mon journal. 20 mai 1888-14 mars 1890*, Texte établi et présenté par Alban Cérésier, Paris, ed. Gallimard.
- LOUÏS, P., ANDRÉ GIDE, PAUL VALÉRY. (2004), *Correspondances à trois voix*, Édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, ed. Gallimard.