

Número extraordinario dedicado a
ISIDORO LUCIANO DUCASSE

MALDOROR

REVISTA DE LA CIUDAD
DE MONTEVIDEO

23



MALDOROR **23**

Revista de la ciudad de Montevideo

NUMERO EXTRAORDINARIO DEDICADO A
ISIDORO LUCIANO DUCASSE

OCTUBRE 1992

Director y Redactor Responsable:

Carlos Pellegrino

Secretario de Redacción:

Miguel Angel Campodónico

Diseño Gráfico:

Fernando Alvarez Cozzi

Composición y Armado:

Jorge Echenique Febrero

SUMARIO

- 5 CARLOS PELLEGRINO
Restituciones
- 7 MIGUEL ANGEL CAMPODONICO
Exhumación proyectada
- 8 RUBEN DARIO
El conde de Lautréamont
- 12 CARLOS REAL DE AZUA
Maldoror Montevideo Ducasse Lautréamont
- 16 PEDRO LEANDRO IPUCHE
Isidoro Luciano Ducasse (Conde de Lautréamont) Poeta Uruguayo
- 21 EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
Le "Fantôme" de Lautréamont
- 31 ALDO PELLEGRINI
A un siglo de la muerte de Lautréamont
- 34 EMIR RODRIGUEZ MONEGAL Y LEYLA PERRONE-MOISES
Isidore Ducasse y la retórica española
- 36 LAVALLEJA BARTLEBY (Mario Levrero)
En torno a los corasanes
- 38 LEYLA PERRONE-MOISES
Conclusão
- 42 PABLO NERUDA
Lautréamont reconquistado
- 46 ENRIQUE MOLINA
A la hora del baño

- 47 JUAN GELMAN
Sudamericanos
- 49 AMANDA BERENGUER
Encuentro extramuros 1, Encuentro extramuros 2
- 50 JULES SUPERVIELLE
A Lautréamont
- 52 ENRIQUE FIERRO
Fragmento de Nacido Neftalí
- 53 CARLOS PELLEGRINO
Para Isidore Ducasse
- 55 HORACIO SALAS
Prometeo en la ciudad
- 56 ROBERTO PIVA
Visión de San Pablo a la noche Poema antropófago bajo narcóticos
- 58 ALVARO Y GERVASIO GUILLOT-MUÑOZ
Lautréamont
- 60 EDMUNDO MONTAGNE
El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido
- 67 ELIAS URIARTE
La retórica del mal decir
- 71 FERNANDO LOUSTAUNAU
Lautréamont, potencial revolucionario
- 74 ENRIQUE PICHON-RIVIERE
Cantos de Maldoror
- 76 FRANCISCO MADARIAGA
Lautréamont
- 77 MARGUERITE DUPREY
¿Quién es Isidore Ducasse?
- 79 MARIO SATZ
Lectura de Lautréamont

RESTITUCIONES

Hemos alcanzado el Número 23 de MALDOROR Revista de la Ciudad de Montevideo.

Nuestra tarea ha sido a veces la de reunir textos necesarios, otras veces la de conciliar fuerzas o escrituras a germinar sobre ojos nuevos; aunque siempre han sido episodios asimétricos entre intervalos prolongados.

En este número queremos re-asociar textos publicados en las últimas décadas en América sobre los Cantos de Maldoror, y así contribuir a restituir cierto orden de lecturas. Dificultades insalvables al momento de la publicación, nos impidieron abarcar otras contribuciones que merecerían estar aquí reunidas (como es el caso, por ejemplo, de los ensayos de E. Milán (leído en la Bca. Nacional en 1986), Gabriel Saad, E. Gómez Mango, W. Penco, J.C. Mondragón, O. Clérico o S. Altamirano de Sarno); aunque hemos conseguido re-editar algunas de las más significativas.

No sólo se trata, creemos, de restituir al personaje y la obra a su escenario original rioplatense en un contexto anterior, si no de re-situarlo en el devenir de su latitud trans-estética.

La discontinuidad de la publicación de Maldoror apenas nos ha permitido contribuir a la geografía de una generación literaria que ha debido sortear no pocos obstáculos y condiciones de aislamiento.

No fué unánime nuestra decisión de aceptar

Maldoror como una teleonomía, aunque nos exigimos actitudes de identidad; un estricto matiz de presente y de adjetivos.

La inminente celebración de un Coloquio denominado "Encuentro de dos Culturas: Lautréamont y Laforgue" parece animar un entorno aún más propicio a esta aleación de escrituras sobre los Cantos de Luciano Ducasse.

Una recapitulación parece imprescindible luego de periodos de Maldoror pautados por diferentes propuestas. Quien se juzga se combate y se niega, pero vuelve a su manantial lejano.

Los fundadores han sido Paul Fleury y Lucien Mercier, a quienes rendimos homenaje. Es Paul Fleury, sin temor a engaño, quien moderó con firmeza y tenacidad esta obra de la lucidez y el diálogo ó tensó el arco para llegar a futuras generaciones.

En su primer número el Comité estuvo integrado por M. Benedetti, A. Berenguer, J.P. Díaz, E. Dombre, P. Fleury, F. Hingue, R. Kanalenstein, C. Maggi, L. Mercier, A. Rougon, M. Schinca, C.M. Moreno, C. Silva, M.I. Silva, Vila, e Ida Vitale. En la Redacción junto a los dos fundadores antes citados, J.P. Díaz y A. Berenguer.

Sus primeros colaboradores incluyeron entre otros a Nicolás Guillén, Jean Luc Bory, Amalia Polleri, Gley Eyherabide y Mercedes Rein además de los ya citados (1er. Número); Julio Cortázar, Ida Vitale, Lucien Goldman,

Mario Vargas Llosa, (2do. Número); José Lezama Lima, Roger Bastide, Rolina Ipuche Riva, Gabriel Saad, Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, J.P. Quijano, Clara Silva (3er. número), Roger Caillois, Michele Loi (trad. de M. Zedong), M.A. Ortiz, Juan Rulfo, Américo Ferrari, José Miguel Oviedo, Ricardo Prieto, Esteban Otero, (4º Número); Jorge Arbeleche, Hugo Achúgar, Enrique Fierro, Mario Levrero, Selva Márquez, Leopoldo Müller, Francois Hingue, Armonía Somers, Ruben Kanalenstein, (5º número) Philippe Greffet, J.G. Ballard, Carlos Pellegrino, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, Julio Ortega, Fernando Tola de Habich, Albert Soboul, (6º número); Juan Carlos Somma, Jacobo Langsner, R. Larrobla, Jorge Musto, Jorge Ruffinelli, Roberto de Espada, Héctor Galmés, Jorge Medina Vidal, Luis Campodónico, Clemente Padín, María Planells, Mercedes Rein (7º número); Marcial Souto, José María Ullán, Horacio Amigorena, Cristina Perí Rosi, Ulalume G. de León, Saúl Ibargoyen Islas, C. Casacuberta, Jean Galard (9º número); L.S. Garini, Teresa Porzecanski, Raquel Jodorowsky, D. Sánchez, Jorge Najar, E. Piaggio, Julio Ricci, Jean Pradier, Alain Savouret (10º número); Aníbal Duarte, Miguel Ángel Campodónico, José Ángel Valente, Nelson Di Maggio, B. Gulla (11º número); Jack London, Abelardo Arias, Haroldo de Campos, Decio Pignatari, Antonio Riserio, José L. Grunewald, Caetano Veloso, Augusto de Campos, Regis Bonvicino, Alejandro Paternain, Aída Fernández (12º número); Lisa Block de Behar, Noemí Ulla, Paulo Leminski, Sebastião Uchoa, Enrique Estrázulas, Wilfredo Penco, Miguel Battegazzore, J. Ravaioli, Cristian Clozier (13º número); B. Jacobs, German Leopoldo García, Héctor Libertella, Daniel Américo López, Luis Guzmán, Marosa di Giorgio Medicis, Jean Mambrino, Jacques Bouveresse, Héctor Massa, E. Caorsi, A. Migdal, (14º número); Juan Carlos Onetti, R. Barreiro Saguier, Gérard de Cortanze, Silvia Molloy, Fernando Pereda, Julio Herrera y

Reissig, Roberto Paoli, David Keane (15º número); Alvaro Mutis, Nestor Perlonguer, Julio Bayce, Jorge Schwartz, Harriet. M. Klein, R. Mirza, Margo Glantz (16º número); Eugenio Barba, Antonio Skármeta, Alfred Simon, Ángel Curotto, E. Mieres, Luis Britto García, André Helbo, Coriun Aharonian, Abraham Moles, Jacobo Guinzburg, Leyla Perrone Moisés, J. Abbondanza (números 17º y 18º).

Lisa Block de Behar nos propuso a partir del número 19 revisar y actualizar el ámbito de la teoría y la crítica literarias y así dedicar varios números a sus iniciadores y autores más rigurosos. Editamos a Wolfgang Iser, Odo Marquard, Hans Ulrich Gumbrecht, Hans. Robert Jaus, Anselm Haverkamp, en el número 19; a Gerard Genette, Roland Barthes, Gustavo Martínez, y un inédito de Jorge Luis Borges en ese número dedicado a la obra del primer autor citado; Geoffrey Hartman, Sarah Kofman y Jacques Derrida en el número 21. El número 22 estuvo consagrado a la antropología teatral y Eugenio Barba.

Debemos agradecer vivamente la generosa colaboración del prof. Juan Fló que nos permitió acceder a su archivo donde pudimos obtener varios de los materiales editados, (no logramos una versión de sus notas o reflexiones).

¿Cómo olvidar la solicitud y diligencia que nos dispensaron Julio Moses, Norberto Piccioni, Héctor Leira, Roberto Cataldo y el prof. Pivel Devoto?

Alvaro Rizzo y la Librería Linardi-Risso, han sido los puntales firmes de esta reaparición de la Revista.

Carlos Pellegrino

Nota Bene: nos ha llegado luego de haber colocado en prensa este número, un texto de Manuel Ulacia desde México. Lamentamos no poder incluirlo como estaba previsto.

EXHUMACION PROYECTADA

Miguel Angel Campodónico

Te verás paseando extramuros, pronunciarán tu falso apellido auténticas bocas supinas (por ignorantes y porcinas). Ya te darás cuenta, no te habrá valido desmembrar roedores en la ciudadela para que no te creyeran francés. Lo que importa está lejos (por eso se importa). Te nombrarán hasta los panaderos, quizás por la excursión organizada alrededor de los croissants. Los propios mercaderes del Mercado Central te reconocerán cada vez que miren la tercera parte del primoroso (mono y delicioso) monumento que te evoca, pegoteado siempre a dos más que tampoco querían ser franceses (ni uruguayos). Conmover ejemplo de cohabitación o de cooperativa de ayuda mutua (según donde te coloquemos), tanto acá como allá tres hacen más que uno. No hay que preocuparse. Los alfabetos canibalizarán tus textos, los crípticos literarios tropezarán y caerán enredados en los flecos de tu mortaja. Acá estamos nosotros para inflamar (transitoriamente) a la muchedumbre. A falta de tu realismo buenos son sus realismos (propios de los zafios). Tu nombre (lo prometemos) será coreado en el gran estadio, hasta los ministros respectivos y despectivos te incluirán (fugazmente, claro) en sus discursos oficiales y axiales.

El Mal Olor de tus cantos seguirá frunciendo narices de Bergerac, exigirá quilos de sales para que reaccionen los desmayados. Nuevos

cuerpos se derrumbarán ahora con la fetidez de tus piojos minuciosos, al exhumar te serás otra vez (por un momento) el virus del siglo que destrozará a quienes se empolvan las pelucas en la pieza de servicio de la academia. Estamos para esto. Para saludar el asqueroso perfil de tus repugnantes prolongaciones, para alabar la negrura de tus uñas, el eructo pleonástico de tu alarido. Ni bien terminemos de acomodar el polvo de tus huesos, un vendaval eminente (¿inminente?), el pampero probablemente, te desparramará por el río vecino que no es río (como todo por estos lados nada llega a hacer algo). Y el polvo será polvillo, se introducirá en la brecha de la muralla que dejaste abierta antes de desaparecer, irritará ojos, secará gargantas, toserá pulmones, estornudará membranas pituitarias. Cuando el aire se haya despejado (no podremos evitarlo, lo sabemos), insistiremos en llamarte mientras acariciamos tu partida de nacimiento, al tiempo que lamemos y olfateamos como perros cimarrones y frenéticos tu partida de defunción. Y recorreremos la Ciudad Vieja para comprobar si te enterraron. Con un solo grano de tu polvo a flor de tierra nos alcanzará. Volveremos a esparcir tus despojos. Como lo querías. Somos buitres, no corderos.

EL CONDE DE LAUTREAMONT

Ruben Darío

Su nombre verdadero se ignora. El conde de Lautréamont es pseudónimo. El se dice montevideano; pero, ¿quién sabe nada de la verdad de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún triste ángel a quien martiriza en el empíreo el recuerdo del celeste Lucifer? Vivió desventurado y murió loco. Escribió un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.

León Bloy fué el verdadero descubridor del conde de Lautréamont. El furioso San Juan de Dios hizo ver como llenas de luz las llagas del alma del Job blasfemo. Mas hoy mismo, en Francia y Bélgica, fuera de un reducidísimo grupo de iniciados, nadie conoce ese poema que se llama "Cantos de Maldoror", en el cual está vaciada la pavorosa angustia del infeliz y sublime montevideano, cuya obra me tocó hacer conocer a América en Montevideo. No aconsejaré yo a la juventud que se abreve a esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bisarria literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala; "No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo." Y si existe autor peligroso a este respecto es el

conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teóforo ponen espanto en quién los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.

Como a Job le quebrantan los sueños y le turban las visiones. Como Job puede exclamar: "Mi alma es cortada en mi vida; yo soltaré mi queja sobre mí y hablaré con amargura de mi alma." Pero Job significa "el que llora"; Job lloraba y el pobre Lautréamont no llora. Su libro es un breviario satánico, impregnado de melancolía y tristeza. "El espíritu maligno, dice Quevedo, en su "Introducción a la vida devota", se deleita en la tristeza y melancolía por cuanto es triste y melancólico, y lo será eternamente." Más aún: quién ha escrito los "Cantos de Maldoror" puede muy bien haber sido poseso. Recordemos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para los cuales se hace preciso el exorcismo. "¡Alma en ruinas!" exclamaría Bloy con palabras húmedas de compasión.

Job: "El hombre nacido de mujer, corto de días y harto de desabrimiento..."

Lautréamont: "Soy hijo del hombre y de la mujer, según lo que se me ha dicho. Eso me

extraña. ¡Creía ser más!"

Con quién tiene puntos de contacto es con Edgar Poe.

Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos, "horlas" funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas, Poe fué celeste, y Lautréamont infernal.

Escuchad estos amargos fragmentos:

"Soñé que había entrado en el cuerpo de un puerco, pero no me era fácil salir, y que enlodaba mis cerdas en los pantanos más fangosos. ¿Era ello como una recompensa? Objeto de mis deseos: ¡no pertenecía más a la humanidad! Así interpretaba yo, experimentando una más que profunda alegría. Sin embargo, rebuscaba activamente qué acto de virtud había realizado, para merecer de parte de la Providencia este insigne favor..."

Mas, ¿quién conoce sus necesidades íntimas o la causa de sus goces pestilenciales? La metamorfosis no pareció jamás a mis ojos sino como la alta y magnífica repercusión de una felicidad perfecta que esperaba desde hacía largo tiempo. ¡Por fin había llegado el día en que yo me convirtiese en un puerco! Ensayaba mis dientes sobre la corteza de los árboles; mi hocico, lo contemplaba con delicia. "No quedaba en mí la menor partícula de divinidad: supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de esta voluptuosidad inefable."

León Bloy que en asuntos teológicos tiene la ciencia de un doctor, explica y excusa en parte la tendencia blasfematoria del lúgubre alienado, suponiendo que no fué sino un blasfemo por amor. "Después de todo, este odio rabioso para el Creador, para el Eterno, para el Todopoderoso, tal como se expresa, es demasiado vago en su objeto, puesto que

no toca nunca los "Símbolos", dice.

Oíd la voz macabra del raro visionario. Se refiere a los perros nocturnos, en este pequeño poema en prosa, que hace daño a los nervios. Los perros aúllan: "sea como un niño que grita de hambre, sea como un gato herido en el vientre, bajo una techo; sea como una mujer que pare; sea como un moribundo atacado de la peste, en el hospital; sea como una joven que canta un aire sublime; -contra las estrellas al norte, contra las estrellas al este, contra las estrellas al sur, contra las estrellas al oeste; contra la luna; contra las montañas; semejantes, a lo lejos, a rocas gigantes yacentes en la obscuridad; -contra el aire frío que ellos aspiran a plenos pulmones que vuelve lo interior de sus narices rojo y quemante; contra el silencio de la noche; contra las lechuzas, cuyo vuelo oblicuo les roza los labios y las narices, y que llevan un ratón o una rana en el pico, alimento vivo, dulce para la cría; contra las liebres que desaparecen en un parpadear; contra el ladrón que huye, al galope de su caballo, después de haber cometido un crimen; contra las serpientes agitadoras de hierbas, que les ponen temblor en sus pellejos y les hacen chocar los dientes; -contra sus propios lamentos, que a ellos mismos dan miedo; contra los sapos, a los que revientan de un solo apretón de mandíbulas (¿para qué se alejaron del charco?); contra los árboles, cuyas hojas muellemente mecidas son otros tantos misterios que no comprenden, y quieren descubrir con sus ojos fijos inteligentes; -contra las arañas suspendidas entre las largas patas, que suben a los árboles para salvarse; contra los cuervos que no han encontrado qué comer durante el día y que vuelven al nido, el ala fatigada; contra las rocas de la ribera; contra los fuegos que fingen mástiles de navíos invisibles; contra el ruido sordo de las olas; contra los grandes peces que nadan mostrando su negro lomo y se hunden en el abismo; -y contra el

hombre que les esclaviza..."

"Un día con ojos vidriosos me dijo mi madre:" -cuando estés en tu lecho y oigas los aullidos de los perros en la campaña, ocúltate en tus sábanas, no rías de lo que ellos hacen, ellos tienen una sed insaciable de lo infinito, como yo, como el resto de los humanos, a la "figure pâle et longue" "Yo -sigue él-, como los perros sufro la necesidad de lo infinito. ¡No puedo, no puedo llenar esa necesidad!" Es ello insensato, delirante; "mas hay algo en el fondo que a los reflexivos hace temblar".

Se trata de un loco ciertamente. Pero recordad que el "deus" enloquecía a las pitonisas, y que la fiebre divina de los profetas producía cosas semejantes: y que el autor "vivió" eso, y que no se trata de una "obra literaria," sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás.

El cómo se burla de la belleza -como de la psiquis por odio a Dios-, lo veréis en las siguientes comparaciones, tomadas de otros poemas:

"...El gran duque de Virginia, era bello, bello como una memoria sobre la curva que describe un perro que corre tras de su amo..." "El vautour des agneaux, bello como la ley de la detención del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no está en relación con la cantidad de moléculas que su organismo se asimila..." El escarabajo, "bello como el temblor de las manos en el alcoholismo"

El adolescente, "bello como la retractibilidad de las garras de las aves de rapiña", o aun "como la poca seguridad de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior", o, todavía, "como esa trampa perpetua para ratones, "toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille," y sobre todo, bello "como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas..."

En verdad, oh espíritus serenos y felices, que eso es de un "humor" hiriente y abominable.

¡Y el final del primer canto! Es un agradable cumplimiento para el lector el que Baudelaire le dedica en las "Flores del Mal", al lado de esta despedida: "Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme, ne te désespère point; car tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras des amis."

El no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo. ¡Nació con la suprema llama genial, y esa misma le consumió.

El Bajísimo le poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Aborreció al hombre y detesto a Dios. En las seis partes de su obra sembró una Flora enferma, leprosa, envenenada. Sus animales son aquéllos que hacen pensar en las creaciones del Diablo: el sapo, el buho, la víbora, la araña. La Desesperación es el vino que lo embriaga. La Prostitución, es para él el misterioso símbolo apocalíptico, entrevisto por excepcionales espíritus en su verdadera transcendencia: "Yo he hecho un pacto con la Prostitución, a fin de sembrar el desorden en las familias... ¡Ay! ¡Ay...!, grita la bella mujer desnuda: los hombres algún día serán justos. No digo más. Déjame partir, para ir a ocultar en el fondo del mar mi tristeza infinita. No hay sino tú y los monstruos odiosos que bullen en esos negros abismos, que no me desprecien."

Y Bloy: "El signo incontestable del gran poeta es la "inconsciencia" profética, la turbadora facultad de proferir sobre los hombres y el tiempo, palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Esa es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las frentes sagradas o profanas. Por ridículo que pueda ser, hoy, descubrir un gran poeta y descubrirle en una casa de locos, debo declarar en conciencia, que estoy cierto de haber realizado

el hallazgo."

El poema de Lautréamont se publicó hace diecisiete años en Bélgica. De la vida de su autor nada se sabe. Los "modernos" grandes

artistas de la lengua francesa, se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable.

* Extraído de **Los Raros**. Barcelona - España. (4ª ed.) 1905.

MALDOROR MONTEVIDEO DUCASSE LAUTREAMONT

Carlos Real de Azúa

EL MONTEVIDEO EN QUE NACIO

Como muchas veces se ha subrayado, no hay mejor soldadura para un bando de gentes naturalmente insolidarias que el temor a un enemigo cercano y terrible. Pero en abril de 1846 la colección de facciones que componían "la Defensa" de Montevideo pareció tan dispuesta como en otras variadas ocasiones a quebrar la verdad de todos los aforismos de la prudencia política. Con las líneas de Oribe a algunas decenas de cuadras y con la perspectiva de la degollina masiva en la que a macha - martillo se creía, desde el primer día del mes sonaron las descargas dentro de la ciudad y una explosión de resentimientos contra Melchor Pacheco y Obes y César Díaz fue aprovechada por el partido de Rivera para poner de nuevo al caudillo al frente de la lucha de Montevideo. El 4 de abril el frenesí pareció ya en baja, pero el ácido testimonio del general Tomás de Iriarte apunta todavía algunos pasajes inquietantes:

"Hemos arribado a un desenlace, pero es el más fatal: los revolucionarios han triunfado. Anoche a las 10 y media los negros de los batallones de línea se declararon por el movimiento. Pacheco y varios jefes del cuerpo se refugiaron al cuartel de marinos franceses contiguo a la trinchera. Los presos militares que estaban incomunicados en la línea exterior

obtuvieron su libertad y quedaron los revolucionarios dueños y a la cabeza del ejército. Por la mañana parecía que el orden se hubiera restablecido en la ciudad; pero a mediodía unos cuantos soldados montados de caballería la recorrieron lanza y sable en mano y cometieron algunos asesinatos (4 o 5); algunos negros borrachos insultaban a los transeúntes sin distinción y entraban en las casas a robar o pedir una limosna, insinuándose con una pistola o arma de fuego cargada y preparada. A las 2 de la tarde el batallón 4 vino a la plaza para contener el desorden; la lección no podía ser mas desacertada, era el cuerpo amotinado y el que más se había excedido en violencias y atentados. Los soldados de caballería fueron aprehendidos. A las 3 de la tarde bajó en el batallón 3 de la línea por la calle 18 de Julio: parece que descontentos con la calidad del rancho se habían exasperado, y sin objeto directo ni conocido rompieron el fuego por alto sobre la ciudad; lo mismo hicieron los del 4 que estaban en la plaza; siguieron inmediatamente los vascos que estaban en su cuartel.

El resultado fué un fuego infernal sobre los edificios de la ciudad vieja. Como estábamos en casa y rodeados de soldados cerramos las puertas, porque ni pudiendo imaginar que el tiroteo fuese al aire creímos que se estaban batiendo los batallones unos con otros, el 4 con el 3; y en aquellos momentos creímos que Oribe atacaría porque la oportunidad no podía ser para él más favorable. En la ciudad vieja muchos creyeron

que los enemigos habían entrado y el muelle se llenó de hombres, mujeres y niños que acudieron allí a embarcarse. El conflicto duró 20 minutos: terminó cuando cesó el fuego y pudo saberse el objeto de éste, ninguno, ni más antecedente que el estado febril y los efectos del aguardiente. Se restableció la tranquilidad y se ha pasado la noche en sosiego" (1).

Un día de este jaez fue así aquel en que Isidore Ducasse fue catapultado a lo que su antecesor en un cuarto de siglo exacto, Charles Baudelaire llamó "l'horreur et l'extase de la vie". De la ciudad en que ello ocurrió quedan tres testimonios de cómo lucía el transeúnte extranjero en aquel preciso 1846. El francés Benjamín Poucel, uno de los "otages de Durazno", la vio favorablemente, puesto que reposó aquí de maltratos y traqueteos por las trochas del interior oribista. Sarmiento, en su carta a Vicente Fidel López, del 25 de enero e inserta en el volumen de sus viajes, se desmelenó de entusiasmo ante este duro carozo de Civilización -con mayúscula mayúscula- erecto e invulnerable. El teniente de navío inglés Lauchlan Mackinnon resulta mucho más crítico:

"En este período, la ciudad de Montevideo se hallaba en un estado de discordia y de caos que superaban todo lo imaginable. Los altos funcionarios de los dos países más poderosos del mundo eran, de facto, los gobernantes de la ciudad, porque los gobernantes de la ciudad dependían enteramente de ellos. Y, en consecuencia, las autoridades locales estaban dispuestas a expedir proclamas y a hacer leyes o no hacerlas, a hipotecar rentas, o a llevar a cabo cualquier resolución que le fuera ordenada por los dichos gobernantes.

Los habitantes de la ciudad estaban divididos en diversos bandos. Primero estaban los exportadores, cuyos negocios en algodón, lana, quincalla, etcétera permanecían estancados por las acciones de guerra. Este bando condenaba la

guerra en voz alta como inútil por el ningún efecto que producía y ruinosa para ellos; también se lamentaban de que, por la confianza puesta en la intervención armada de Inglaterra, habían ampliado el crédito al extremo, y por ese motivo perdían grandes sumas de dinero. Después venían los abastecedores de los buques. Estos ganaban dinero por la extensa circulación de la moneda de John Bull y estaban cobrando a precios muy excesivos todo lo necesario para la provisión de los buques ingleses y sus tripulaciones y consideraban que sería una mancha para el honor de Inglaterra el terminar la contienda antes de que fuera depuesto el detestable Rosas. Luego venía el gobierno de Montevideo, que vociferaba y rugía proclamando un grosero patriotismo, según se lo ordenaban.

Los nativos de la ciudad eran pocos y todos eran tenderos y dependientes de casas inglesas, cuyas opiniones nadie tenía en cuenta. El resto de la población estaba formada por vascos, italianos y negros libertos" (2).

Para un oficial británico de la época victoriana todo patriotismo era "grosero", excepto el suyo propio y (tal vez) el francés.

EL MONTEVIDEO DEL QUE SE FUE

Es una lástima que entre las muchas carencias biográficas o iconográficas que Maldoror nos infligió se encuentre la de su alejamiento definitivo de la "ciudad-puerto". Pero si se le fija en el Liceo de Tarbes durante el año lectivo de 1863 debe suponerse que su partida ocurrió al promediar la presidencia de Don Bernardo Prudencio Berro, antes de que el cruce del Uruguay de Venancio Flores y un puñado de secuaces echase a rodar los logros del cuatrienio. Lampo de luz entre las borrascas del XIX, como con equidad puede sostenerse representó el período de Don que la Patria Nueva articuló al nacer. Su Montevideo, con todo, no había variado demasiado a aquél que emergió casi incólume

de la Guerra Grande, puesto que el primer gran estirón fue posterior a 1865. T. Woodbine Hinchliff, que la visitó brevemente en 1861 podría reiterar así algunos estereotipos que venían de tiempo atrás. Montevideo "aunque más pequeña que Buenos Aires, está edificada sobre un plan idéntico de manzanas cuadradas y largas y rectas calles. La pintoresca apariencia de las calles aumenta por el gran número de miradores con terrazas y torrecillas desde los cuales la vista de la ciudad y el mar es tan interesante como animada. Al día siguiente fuimos llevados a ver la quinta del señor Buchental, una especie de Rotschild en el Río de la Plata. Hicimos un lindo viaje a caballo de unas cinco leguas que me dió excelente impresión del aspecto general de la ciudad y de su posición. La tierra no es de continuas llanuras, sino que se eleva en un sistema de amplias ondulaciones desde cuyas alturas gozábamos de encantadoras vistas del puerto lleno de barcos y de la larga península cubierta con los edificios de Montevideo, blancos como la nieve y resplandecientes al sol. Los setos estaban como los de Buenos Aires, compuestos de cactus y áloes, pero me pareció que las plantas eran todavía más desarrolladas y bonitas que las de Buenos Aires. Pasamos por varias lindas casas de campo, rodeadas de preciosas flores y plantaciones de grandes naranjales cargados de frutos. Las higueras alcanzan, también gran tamaño; pero la campaña no se ha recobrado todavía de la destrucción que en lo que respecta a la madera sufrió durante los nueve años del sitio de Oribe, antes de 1851" (3).

Parejo cuadro de armonía y limpidez, parejo aire de restallante vitalidad marinera y vegetal campean en el registro levemente posterior de otro viajero británico, Thomas J. Hutchinson, que viviría bastante tiempo por nuestras latitudes.

"Montevideo tiene el aspecto general de un pueblo español, con las torres de su Catedral y la morisca arquitectura de sus casas de azotea,

teniendo celosías de varios colores las rejas de fierro de las ventanas. El olor a pasto recién cortado trayendo a los sentidos del marinero agitado por las tormentas una impresión más agradable que aquella de

the sweet South
that breathes upon a bank of violets
setaling and giving odour

venía sobre nosotros, desde la orilla, a la que bajé tan pronto como las ocupaciones del tocador y del almuerzo me lo permitieron.

Varios muelles nuevos y todos de una estructura fácil y elegante, unidos a la Aduana, dan un hermoso aspecto a la entrada de la ciudad (...) Estoy en las calles y siento, por fin, la conmoción de estar en un pueblo extranjero. En la primera esquina, después de pasar la Aduana, veo delante de mí grandes ruedas con un objeto parecido al "turfcreels" irlandés, colocado entre cada dos de ellas (...) Andando, tuve que cuidar mis pies por temor a caer, porque las piedras del pavimento están esparramadas en la mayor confusión posible, como si verdaderamente hubieran caído de las nubes, con la libertad de colocarse donde mejor les pareciera. Las aceras de cada calle están señaladas por un cañón enterrado en el suelo de la esquina, con la boca apuntando hacia arriba. Las tiendas, por lo general, tienen la apariencia de todos los almacenes americanos; y, a pesar de que se advierte que casi todos fuman en las calles, he podido reconocer una atención al trabajo, y un aire de caballeresca política, por donde quiera que he ido. Un pasajero forastero por las calles de Montevideo, lo digo sin temor de ser contradicho, no encontrará desagradables impertinencias ni descortesías, sino que estará cierto de recibir mayores atenciones y ayudas en cualquier asunto que tenga que hacer, que en la Gran Bretaña y muchas otras partes de la Europa Continental.

Las únicas muestras de pereza que se encuentran en donde quiera, están en una porción

de aduladores esparcidos por la ciudad, que aspiran a vender billetes de Lotería a medio patacón a cada uno, dando la seguridad, si uno fuera bastante crédulo para tomar sus palabras a lo serio, de que una gran ganancia compensará el riesgo..." (4).

De esta cálida ciudad - patricia regida por un presidente - poeta, salió algún día Ducasse hacia las altas aguas. De haber conocido algunos de los devaneos rimados del

mandamás, bien pudiera haber gustado los tercetos de ese precursor manifiesto por la permisividad erótica que es la "Epístola sobre el poder y la excelencia del amor", dejada inédita hasta nuestros días por la gazmonería sucesoria (5). De haber conocido "Les chants" el severo autor de la "Doctrina Puritana", muy probablemente se hubiera espantado. Pero eran otros espantos más concretos, los que les esperaban desde aquel día no fijado; hasta uno de febrero de 1868.

(1) "Memorias del general Tomás de Iriarte: El sitio de Montevideo, C.R.de A., 1846", Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1969, págs. 309-310.

(2) L. B. Mackinnon: "La escuadra anglo - francesa en el Paraná: 1846", Buenos Aires, Librería Hachette S.A. , 1957, págs. 221-222.

(3) T. Woodbine Hinchliff: "Viaje al Plata en 1861",

Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1955, págs. 68-69.

4) Thomas J. Hutchinson: "Buenos Aires y otras provincias argentinas". Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1945, págs. 53-55.

(5) Bernardo Prudencio Berro: "Escritos selectos". Biblioteca Artigas, N° 111, Montevideo 1966, págs. 7-27.

* Publicado en **Maldooror** N° 12, Montevideo. 1976.

ISIDORO LUCIANO DUCASSE

(Conde de Lautréamont) POETA URUGUAYO

Pedro Leandro Ipuche

I

Los hermanos Guillot Muñoz, estos finos y extraños espíritus, han publicado un libro, ágil y contagioso, sobre Laforgue y Lautréamont.

Este libro es una joya crítica, detonante en una "plaza intelectual". Trabajo de probidad literaria, de filiación sutil, de estilo gemático.

En nuestro ambiente, donde no ha habido hasta ahora un verdadero crítico militante, este libro nos trae la sorpresa de una alegría nueva.

Tiene hombría interior, sabiduría con música, sonda entusiasta y viva, pasión mortal y humana de arte.

Alvaro y Gervasio nos hablan, profunda y acendradamente de Laforgue y Ducasse, dos poetas nacidos en Montevideo.

De Laforgue todo el mundo ha hablado en una confluencia fundamental de valoración. Lo sienten y conocen los intelectuales del espíritu. Todavía la furia laforguista, en una prolongación vestálica, conserva la llama primera. Laforgue dejó su "inglesita", la mujer plañente, flexible y honda que colocó el trípode y se inició la llama.

Pero del pobre, del feroz, del inaudito, del abandonado Ducasse, recién se vienen dando cuenta ciertos espíritus intensos, encandilados por la fiera maravilla.

El movimiento "Surrealista" lo ha empuñado como una enseña fantástica. Lo ha desatado sobre la época con amor y saña.

Lo cierto es que Lautréamont les quiebra las manos y les aventa, con un poco de aliento, todos los programas.

No es Lautréamont para sectores. Ni para franjas de época.

Esta entidad apocalíptica, este Superdios macabro, es una de esas fuerzas terribles que suelen meterse por el Arte para zamarrear el mundo, y desencajamos de los resortes y límites que fluyen, fácil y corriente, la vida, desde sus más dramáticas honduras.

II

Isidoro Luciano Ducasse nació en Montevideo en 1846. En el Montevideo sitiado por Oribe. En la Tebas esquiliana de Neira, de Garibaldi, de Pacheco y Obes, de Suárez y Thiebaud.

Hijo de François Ducasse, Canciller de Francia en nuestro país y figura familiar y estrepitosa de Montevideo, Isidoro Luciano hizo su primera cultura al lado del padre, que era un hombre de variado y opulento saber, dueño de la Biblioteca más audaz de aquellos tiempos y muy pagado de las cosas del espíritu.

Un día llegó a Montevideo el gran Botánico francés Gibert, emigrado de la Francia del Segundo Imperio. Un republicano amesgado y romancesco que tuvo, al fin, que escapar de la persecución trágica de Napoleón el

chico.

Este hombre sapientísimo y cordial, sorprendió al niño Ducasse en tal manera, que la vida de Isidoro Luciano estuvo puesta sólo en dos cosas desde que lo vio y oyó: en el maestro estremecido y destinado y en la biblioteca mágica.

(No sé porqué me acuerdo yo ahora del soneto cabalístico a la Biblioteca de Rollinat).

De ahí salió preparado para el politécnico de París aquel joven "hermoso, retraído y barullento" a quién conoció don Prudencio Montagne de 17 años de edad, y a quién parece que temía raramente hasta el mismo padre.

Alvaro acaba de conseguir de manos de una tía de Isidoro el único retrato que hoy se conoce del gran poeta. Demuestra tener allí 18 o 20 años, y es tan parecido con nuestros jóvenes de esa edad; tiene el aire adolescente de Montevideo tan visible, que, verlo, desconcierta de sencillez circundante, casi casera.

Es alto y jovial, de una salud provocativa. Esa amargura legendaria de que lo envuelven, no anda allí.

Allí está el joven Isidoro Luciano Ducasse, sabio y efluviante, que había de ocupar en el Instituto Politécnico de París el Sillón prestigioso y arcano de Augusto Comte, en la asignatura de Matemáticas.

Últimamente se han hallado en la Biblioteca de Mr. Gibert dos ejemplares de "Las flores del mal" de Baudelaire, cuya dedicatoria está firmada por Isidoro Ducasse, en una época que coincide con su adolescencia.

Mr. Dubreuil, en una interesantísima página que acaba de publicar en "La Cruz del Sur", hace muy serias sugerencias sobre el dato de una expedición de Mr. Gibert a Tacuarembó, con fines de observación geológica, a cuya embajada técnica había ido Isidoro Luciano con sus compañeros de estudio. Llama, asimismo, nuestra atención sobre la coincidencia de opiniones entre el

Gibert que en 1864 flagelaba la manera literaria de Musset y Laconte en el "El Patriote Français" de Montevideo, y el Lautréamont de "Poesies" que repite, aunque con más saña, las negaciones del maestro.

Mr. Dubreuil, este noble espíritu, ha dado un paso más en el esclarecimiento de la vida de Lautréamont hasta 1867.

En este año ya aparece en el Instituto Politécnico de París. Tiene 21 años. Murió a los 24 años de escarlatina, en una casa de la calle del Faubourg Montmartre. Murió de la enfermedad de los niños, -me decía conmovido mi compañero de lautreamotnismo, Alvaro Guillot Muñoz.

Murió el 24 de Noviembre de 1870. En el París sitiado. Había nacido en el Montevideo del Sitio Grande el 4 de abril de 1846.

III

A los 30 años de muerto Isidoro, Remy de Gourmont, el suntuoso y vivaz humanista, lo descubre, desconcertado. No atina a explicárselo. Lo hace danzar, siniestramente, en la Psiquiatría. Su sentido y su experiencia de crítico no alcanzan hasta él. "Genio enfermo", "genio loco", dice "de una originalidad furiosa e inesperada". Después teoriza, como estaba de moda por aquellas kalendas lombrosianas en que se catalogaba tranquilamente a Leopardi y a Byron.

Ya antes de Remy, León Bloy, había salido a tallar. Pero ¿qué había de acertar aquél católico feudal, de una obsecuencia gruñente al Sylabus? -Lautréamont era el símbolo enemigo de su Dios y de sus ideas.

El mirífico y desventurado Darío lo pone entre los "Raros", y le anda cerca a Bloy en teologías y resquemores de sacristán. Por suerte. Darío se pudo agarrar a Poe y a las Matemáticas. De no, deja solo a Lautréamont en manos del Bajísimo. ¡Que dios se lo perdona, pero no se podía esperar otra cosa de Darío, el hombre de espíritu más cobarde

que ha cantado sus miedos por la tierra!

En Montevideo se explotaba teatralmente a Lautréamont por los tiempos de Roberto y Vasseur. Se hacían bromas lautréamontianas.

Y llegamos a nuestros superrealistas. Y se hace el escándalo. Soupault, uno de los más íntimos corifantes del Grupo, escribe dislates por todos lados. Paul Dermée, que es uno de los que más lo han acertado, no puede tocarlo en plenitud, debido a esa incapacidad horizontal que trazan las sectas. Y André Salmon, como uno de esos conocidos noveleros que escriben en París con cualquier pretexto, dice en una página escrita en noviembre último, que Ducasse se crió en Tarbes y se llama "pirenaico", etc., etc., después de proclamar que el Uruguay y la Argentina están produciendo un nuevo estremecimiento, animado por el espíritu francés.

¡Qué originalidad de estremecimiento... "latino-americano"!

Lo cierto es que Lautréamont se les va lejos, por lo más hondo y lo más largo. No es con amazonía crítica ni con maneas de escuela que se puede abrazar a un Poetazo así. Este espíritu inaudito pide almas aparte para revelarse. Y pocos llegarán a resistirlo y comportarlo si lo penetran con amor inclinado y furia lenta y clarificadora. (Léase bien: furia lenta).

Porque Lautréamont ya ni es un poeta. Es una fuerza metafísica metida en el Arte para gritar verdades esenciales, de la Primigenia Dualidad, y acusaciones que serían truculencias, sino fueran verdades bravísimas que el pudor o el temor de los hombres disimulan y cohonestan.

IV

La clave de los "Cantos de Maldoror" está en el poema a las Matemáticas.

Por allí se adivina la idea del Bien esencial,

del orden pitagórico del mundo que había adquirido Ducasse en su iniciación sinfónica de todo.

En ese Canto dulce y fuerte, nostálgico y hermético, se percibe el "optimismo metafísico" de que habla Landsberg.

Ya en los comienzos del libro, confiesa Maldoror, acongojado su fresca y lisa inocencia respecto de Dios y de los hombres. Y dice, como gimiendo, que, al ver la maldad humana y divina sobrepasar las más crueles y lancinantes perversiones de la naturaleza, se hirió la boca, en un acceso de mártir violento, para reír como los hombres. Y no lo consiguió!

Esto, ritualizado, instrumentado en tono deprecativo, y como reprimido de serenidad sollozante, está en el Canto de las Matemáticas.

Se siente allí la nostalgia del Bien Primero. Habla Lautréamont como un Pitágoras desesperado, como una tremenda palabra restauradora, como un oceánico Amor Universal, lastimado en todas las olas.

El joven de las antiguas ideas armoniosas y del danzante trenzamiento cósmico, sale de sí y se ve en su Montevideo de calles guerreras y familias diezgadas, de legionarios y de héroes. El sintió de niño la fusilería, el cañón, la metralla, los desafíos, los alertas, las patrullas y los homenajes, con tambor apagado, del Sitio. Llegan hasta su ahelo oyente y voráz los relatos calientes y removedores de los encuentros y las muertes. Se cuentan todavía las degollinas y descuartizamientos de la Zanja Reyuna. Sabe de la carnicería de Arroyo Grande y de India Muerta. (¡Ah, Urquiza el gaucho Galerudo que no sabía nadar!). En los hogares está la amenaza trágica, la presencia imantada del martirio. Atraviesa todas las conversaciones el federalismo granguinelesco con sus gorros de manga y sus blusas federales, y sus hazañas de la Refalosa, de la verga, de la brea chocarrera y de los asesinatos

desfachatados.

¡Qué de cosas, en verdad, ferales, maldororeanas, le tocó ver, oír y sentir, en la percepción ineludible de su Montevideo natal, hasta el momento de su ida definitiva para París!

Terminado el Sitio Grande, tres ejércitos unidos van a abatir la tiranía de Rosas, el hereje Caudillo Pampa. Caído Rosas, el Uruguay pareció vivir un gran momento amoroso de reconciliación patriótica, cuando un buen día, un Presidente viejo y blanducón huye despavorido a pedir amparo a una nave de guerra extranjera. Un Triunvirato absurdo acaba en grescas principistas y en asaltos al Fuerte de Gobierno, hasta que aparece de Presidente de la República don Gabriel Antonio Pereira, el lastimero Sobreviviente de la Independencia. Y entonces se vió que la reconciliación de blancos y colorados era oscuramente imposible. Y vino la deportación de Juan Carlos Gómez y de los asambleístas del San Felipe, el federalazo al Parlamento y la alucinación goyesca de Quinteros. Y vino la revolución de Flores con las hazañas de nuestra épica criolla de Cañas Veras, Coquimbo y Paysandú, culminada con esa barullenta entrada del ejército florista en Montevideo. Y vino, por último, la Guerra de la Triple Alianza que apagó sus fortalezas y descargas con la muerte cerrante de Solano López, fiera biforma de Rosas y Napoleón.

El pobre Isidoro pierde los pulsos, y se vuelve de un esticismo patético. (Y esto no es el fastidioso aporte taineano de la influencia ambiente, sino una comprobación fatal del poder de la vida (por dentro y por fuera), pues somos seres de proyección y de satinación biológicas, y nos es posible eludirnos de la penetración poderosa del lugar en que vivimos).

Ducasse, pues, ve el Mal (Dios y los hombres), entre la sangre y el infierno que lo anegan. En la zona ideal del mal maldororeano por aquellos tiempos.

Pero la fe fundamental lo salva y endurece. Y los "Cantos de Maldoror" salen del drama primordial entre la creencia entusiasta del orden absoluto y la algazara criminosa y dominante del Mal.

Lautréamont es desde entonces en el Arte la furia metafísica que clama por el Bien Esencial que se ha perdido.

Por eso, leer a Ducasse sin beber hasta su más amargo gozo el Canto de las Matemáticas, es extraviarlo radicalmente. Pues toda esa fruición de episodios erizantes y llagantes que dan como la pulsación pungente del libro, está conmocionada y herida por una saña restituidora. Si se ha de hacer crítica intérrima (verdadera crítica) no se puede decir que en los "Cantos a Maldoror" abunda el sadismo frenético y tendencioso de Villiers de L'Isle Adam, de Baudelaire y de Gerardo de Nerval. Para el que vaya a las últimas raíces con una valiente buena fé lírica, los "Cantos de Maldoror" manan una presencia Madre, de pavor y hermosura, pues aquello es la realización desgarrada de un masoquismo inmolatorio.

Léase el Canto a Hermafrodita, a los Pederastas, a la Loca, a las tres Margaritas, al Niño que pierde el ómnibus de noche, y el diálogo esotérico del Hombre y la Serpiente, y se verá con qué corazón atroz llora este poeta por las aberraciones de Dios y de la vida, y cómo deja vislumbrar, entre el espesor del símbolo y las sacudidas del relato, su idea superdivina de la Unidad Feliz, que ese Dios que él golpea, enloda y humilla de manera dictatorial no sabe conservar, porque tal vez no existe más que en el Engaño avieso del hombre que lo hizo.

V

Pero nuestra misión, en estas rápidas líneas, es solamente la de decirle a nuestra gente uruguaya: Tenemos un poeta máximo que puede pecharse con Esquilo, con el

Dante, con Goethe, con Leopardi y con Djelal Eddin Rumi.

El Uruguay, como lo profetizara el montevideano Ducasse al fin del primer canto de su libro, ha visto nacer, crecer y hacerse en sensibilidad creadora, al poeta más grande de la segunda mitad del siglo XIX.

Es más: Lautréamont ha escrito el Canto 1º de su libro en Montevideo. Percibo en esa Rapsodia eterna el mojamiento telúrico, el fluido actuante de Montevideo de aquel tiempo. Por lo demás, el libro atesora imágenes y reminiscencias de Montevideo y de hasta el interior del país, llevadas en la corriente viva de la memoria sensible y en su libreta de apuntes.

Después de Ducasse, el gran Nietzsche me resulta un seminarista, un ortodoxo, con todas sus paradojas y sus genialidades. Le aventajará en sabiduría estereométrica, en complejidad sentimental, en prolongación de

vida.

Pero este niño espantoso se lo lleva en desaprensión cósmica, en vastedad esencial de asuntos, en desgarró apotegmático y fonal.

Después de Ducasse, el misterio precoz de Rimbaud queda explicado y menos misterioso.

Ducasse, el gran uruguayo, "el montevideano", como a sí mismo se llamaba con orgullo exótico y precioso, queda desde hoy para siempre como uno de los poetas de primera cumbre en el mundo, y como un poeta uruguayo, inconcuos, documentado, y hasta justificable, por su desaprensión suramericana, su macabrisimo rioplatense, y sobre todo, por imposición del Destino que ha querido hacer del Uruguay el primer pueblo de la América Nueva.

Montevideo, Enero de 1926.

* Publicado en el libro de P. L. Ipuche denominado "Isidoro Luciano Ducasse (Conde de Lautréamont) Poeta Uruguayo". Montevideo, imprenta Peña Hnos. 1926.

LE "FANTOME" DE LAUTREAMONT

Emir Rodríguez Monegal

I

En el último volumen de cuentos publicados por Julio Cortázar, *Todos los fuegos, el fuego*, (1), hay uno, "El otro cielo", que sintetiza en forma tal vez demasiado explícita, la visión del mundo y del arte que tiene el escritor. Es una narración en primera persona, atribuida a un personaje que dice "yo" y que vive simultáneamente en Buenos Aires (entre 1928 y 1915) y en París (hacia 1868). En el cuento, los tiempos y los espacios son contiguos: el "yo" se mueve, dentro del mismo párrafo y a veces dentro de la misma frase, sin interrupción o aclaración alguna, de la Galería Güemes en el Buenos Aires de 1928 al barrio de las galerías cubiertas, cerca de la Bolsa de París, en 1868. El "yo" es simultáneamente un joven argentino, tímido ante el sexo y lleno de nostalgia por un mundo que no conoce (el otro cielo) y un argentino habitante de París que corre tras las prostitutas y está feliz de haber dejado en Buenos Aires aquel frustrado "yo". En una sola línea ininterrumpida, el narrador une los dos tiempos y los dos espacios, entrelaza inextricablemente las diferentes y complementarias experiencias del mismo personaje. Porque hay un solo "yo", como lo ilustran tantos pasajes. Por ejemplo éste:

Todavía hoy me cuesta cruzar el pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída;

la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia en las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo donde quizá nadie compre nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guimalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un rincón del pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y un surtido de caramelos ácidos en una bolsa de papel transparente, con un cigarrillo que me nublaba los ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos lo rozaban a veces, el sobrecito del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres, y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara. (pp. 169-170).

En este párrafo el "yo" parte del Pasaje

Güemes (impregnado en la nostalgia de la adolescencia) y entra en la zona de las galerías cubiertas, en la Galerie Vivienne de París, para volver a regresar al Pasaje Güemes, sin otra transición que la establecida por un punto que divide el párrafo en dos mitades. Pero el punto no separa las dos zonas ya que antes y después del punto, la Galería Güemes abre el paso a la Galerie Vivienne, o viceversa. La unidad aparece revelada por el uso sistemático de párrafos, como éste, que se mueven de Buenos Aires en este siglo al París del siglo pasado para volver a Buenos Aires, sin interrumpir la fluidez de la narración. La contigüidad de los espacios así como la simultaneidad de los tiempos quedan establecidas por el movimiento de cada párrafo, de cada frase, de cada miembro sintáctico.

Esa unidad sintáctica sirve, además, para subrayar la secreta unidad entre tiempos y espacios tan distintos como las paralelas pero opuestas experiencias del "yo" de Buenos Aires y el "yo" de París. Así, la narración también establece sutilmente un paralelo histórico que puede escapar a una lectura apresurada del cuento. En tanto que Buenos Aires, entre 1928 y 1945, es progresivamente ocupada por su propio ejército hasta que con el ascenso de Perón a la Presidencia se consolida el completo control, París, en los años de 1860 y tantos vive bajo la amenaza de una invasión extranjera: los prusianos habrán de ocupar Francia en 1870. De la misma manera, aunque las experiencias del "yo" que vive en París y las de Buenos Aires son distintas, las mismas tensiones y miedos las subrayan.

Para el adolescente de Buenos Aires, 1928, el sexo es una tentación a la que no se atreve a sucumbir: pasa y repasa por la Galería Güemes, mirando furtivamente los cines donde dan películas pornográficas, los puestos de revistas prohibidas, los anuncios de manicuras que encubren bajo esa

especializada vocación los servicios de la más antigua profesión del mundo. Apretando el sobrecito que contiene el preservativo que (él sabe) nunca se atreverá a usar, el adolescente de Buenos Aires sufre las torturas de Tántalo. Para el joven que vive en París, en cambio, la zona de las galerías cubiertas es la zona de la libertad: allí encuentra las mujeres que le facilitan el placer, allí realiza los sueños masturbatorios del adolescente de la Galería Güemes. La oposición encubre, sin embargo, un paralelo mucho más complejo, como se verá.

II

Hay otra característica externa de esta narración que sirve para subrayar la unidad textual. Cada una de las dos secciones en que se divide el cuento se abre con un epígrafe en francés. El primero dice:

Ces yeux t'appartiennent pas... où les a tu pris?

....., IV, 5

El segundo es un poco más largo:

Où sont-ils passés les becs de gaz? Que sont-elles devenues les vendeuses d'amour?

....., VI, I

Aunque Cortázar muy explícitamente evita toda otra identificación de ambos epígrafes que esas cifras al pie de cada uno, en el texto del relato ofrece algunas indicaciones que sugieren la fuente literaria: *Les Chants de Maldoror*, largo poema narrativo que publica en París (precisamente en 1868), Isidore Ducasse bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont. (2)

Una consulta al original permite advertir que en el primero de los dos epígrafes, el protagonista, Maldoror, enfrenta a un fantasma

que visita su habitación, una sombra intrusa cuyos ojos lo hechizan. Maldoror lo apostrofa, reconoce en él a un símbolo del mal, admite ser su discípulo (aunque no pretende disputarle "la palme du mal") hasta que finalmente termina por descubrir el secreto del fantasma:

Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... C'est ne pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image! (p. 187).

Tenía razón Maldoror: esos ojos no eran del fantasma sino suyos.

El segundo epígrafe se refiere explícitamente al barrio de las galerías cubiertas, barrio en que vivió Lautréamont/Ducasse los últimos meses de su corta vida (murió en 1870) y que era también el barrio que recorría Maldoror en sus delirios de la vigilia. Allí, y poco después de las dos frases que cita Cortázar en su epígrafe, Maldoror ve pasar al joven Mervyn, suerte de doble byroniano de sí mismo, cuya figura llena las páginas del canto sexto. La noción de doble se enriquece y complica con este personaje. Pero lo que quisiera subrayar aquí no es esto, sino la presencia(en el texto de Lautréamont como en el de Cortázar) del espacio de las galerías como espacio privilegiado para la aparición de esos jóvenes solitarios y malditos, acicateados por el deseo, entregados a la sistemática persecución de otras sombras. Un vínculo sutil se establece así entre Maldoror/Mervyn por un lado, y el otro "yo" parisino del narrador de "El otro cielo".

Una observación complementaria. En una suerte de prefacio al canto sexto, y antes de entrar a describir el barrio de las galerías, Lautréamont define su propósito de escribir

ese texto que él califica de novela (roman) (p. 250). Una de sus frases más notables merece citarse:

Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de ma poétique future: et je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre. En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage! (p.251).

Queda aquí en evidencia el propósito blasfematorio de estos Cantos, que vincula hondamente la hazaña de Lautréamont con la de otro gran rebelde, el Marqués de Sade, como se verá luego. Pero ahora me interesa más subrayar el sentido general de estos dos epígrafes en el contexto de la narración cortazariana. El primer epígrafe revela explícitamente el tema del doble: el fantasma que hechiza a Maldoror es una reflexión especular de sí mismo, de la misma manera que el "yo" parisino es un reflejo (en el espejo del otro cielo) del de Buenos Aires. El segundo epígrafe parece subrayar explícitamente el otro tema: el deseo que arrastra a Maldoror a recorrer el barrio de las galerías cerradas tras la figura de Mervyn, como arrastra al "yo" parisino a recorrerlas tras la figura de Josiane. Pero implícito dentro del tema del deseo está el tema del Otro, del doble, que el texto de Lautréamont revela tan nítidamente.

La unidad de las dos experiencias (la de Maldoror, la del doble protagonista del cuento) resulta reforzada entonces por el diálogo secreto que se establece entre los dos

epígrafes y el texto de Cortázar y que complementa el diálogo explícito. *Les Chants de Maldoror* permite subrayar de esta manera, la unidad textual del cuento al mismo tiempo que proporciona una clave para su análisis(3).

III

El tema del doble puede ser encarado desde otros ángulos en la lectura de "El otro cielo". Porque hay otros dobles. Cuando el "yo" recorre las galerías en busca de Josiane, la prostituta de la que está enamorado, el barrio vive bajo el terror de un asesino de mujeres. Aunque menos minuciosamente sádico que Jack the Ripper, ese asesino (Laurent) no es menos eficaz: con sus grandes manos desnudas suele estrangular mujeres. Los encuentros del "yo" con Josiane se realizan sobre un fondo de terror y con el espasmo del miedo al asesino invisible pero omnipresente, como incentivo perverso para esos episodios en el laberinto de las galerías. No es, sin embargo, Laurent el único individuo que acecha a las prostitutas. Hay también un "sudamericano", muy alto y joven, delgado, silencioso, que el narrador contempla desde lejos, sin atreverse a abordar, aunque se siente tentado a hacerlo aunque más no sea por ser él también sudamericano. Aquel solitario tiene gustos perversos hasta el punto que una de las compañeras de Josiane, La Rousse, se niega a satisfacerlos a pesar de la notoria amplitud de miras de las prostitutas francesas en esta materia. (No se dice cuál sea la perversión; tiene algo que ver con una forma de voyeurismo, vinculada tal vez a la coprofilia, según se insinúa en la p. 181.) Por algún tiempo, las prostitutas sospechan que el "sudamericano" sea Laurent. Luego el verdadero Laurent es encontrado junto al cadáver de su última víctima: era un marsellés y no tenía nada que ver con el "sudamericano".

Pero la verdadera identidad de éste último es insinuada en el texto por medio de

referencias aisladas: es joven, vive aislado, escribe mucho, muere solo en una piecita de hotel en el barrio de la Bolsa, pero antes de la victoria prusiana. No es difícil reconocer a Maldoror Lautréamont/Ducasse en esta figura. De esta manera se refuerza el diálogo establecido por los epígrafes. Al convertir al autor de los Cantos en personaje no explícitamente identificado de "El otro cielo", Cortázar está aludiendo a la función de aquella obra en la concepción de su relato. Una detallada comparación del cuento (sobretudo en los pasajes que se refieren a la vida en el París de 1868) con el canto sexto de Lautréamont permitiría advertir hasta qué punto Cortázar utiliza el texto francés como fuente de muchos detalles concretos del suyo. Este examen es aquí imposible. Baste indicar que no se trata sólo de aislados préstamos estilísticos. Se trata de algo mucho más importante: la absorción de una atmósfera y de un lugar literario; la adopción de un sistema de visión; la incorporación del tema y de las obsesiones del modelo; el préstamo deliberado de una figura, de un "fantasma".

Porque no sólo el "sudamericano" es Lautréamont/Ducasse. Hay otras identidades más que el texto se encarga de insinuar o de marcar explícitamente. Empecemos por la que se establece entre Laurent y el "sudamericano". Al hablar de la muerte sucesiva de ambos, el narrador comenta:

...las dos muertes que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del "sudamericano" y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel, el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul el marsellés, y eran casi una misma muerte... (pp. 195-96).

Esa identidad simbólica de Paul Laurent y el "sudamericano", reflexión expecular el primero del segundo, queda además subrayada por otra circunstancia: la alusión a Lautréamont contenida en el nombre de

Laurent que escoge Cortázar para el asesino. Es posible dividir ambos nombres para revelar mejor esa identidad simbólica: *Lau-re-nt* y *Lau-t-ré-amo-nt* comparten las mismas letras subrayadas, y en la misma secuencia. Laurent es una reducción de *Lautréamont* - una parte de éste.

Ya se sabe que los dobles, o las imágenes especulares, tienden a reproducir sólo una parte, y en forma distorsionada, del ser que reflejan. En una de las más famosas novelas sobre este tema, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, Hyde no solo más joven y vigoroso que Jekyll; también es más pequeño y brutal; es como una concentración, en el sentido del mal, del médico. En otra célebre historia de dobles, el relato "*The Jolly Corner*", de James, el otro yo del protagonista es una figura repugnante y oscura, con una cicatriz que le cruza la cara. De la misma manera, Laurent ofrece una imagen distorsionada, en el espejo oscuro del crimen, de *Lautréamont*, el "montevideano", como le gustaba llamarse. Si el "sudamericano de Cortázar es, como todo lo parece indicar, el "montevideano", entonces Laurent y el "sudamericano" aparecen no sólo unidos por sus muertes sino por esa identidad simbólica que se revela en la terminación de sus destinos. Solo sus muertes (como en Stevenson) revelan la identidad.

IV

La simultaneidad de las muertes de Laurent y el "sudamericano" también contribuyen a llamar la atención, en forma indirecta, sobre una cierta comunidad en el mal que vincula a esos dos personajes, y que se transfiere naturalmente también al modelo, *Lautréamont*. Aunque es obvio que *Maldoror/Lautréamont/Ducasse* nunca cometieron ningún crimen "real", la creación de *Les Chants de Maldoror*, ese libro deliberadamente blasfemo y hasta

satánico, como se ha visto, puede ser considerada como una transgresión que tiene las características de un crimen. Hasta el nombre, del personaje central del libro puede ser decodificado como *Mal d'aurore*, el Mal naciente.

Para poder entender mejor ese nivel de significación del libro y del personaje es necesario remitirse a algunas interpretaciones que derivan, originariamente, de ciertos textos de Georges Bataille. Esa lectura de Bataille apunta a una concepción de la literatura como transgresión, de la escritura como blasfemia, del acto de escribir como un crimen. En uno de los más luminosos ensayos de Severo Sarduy, "*Del Yin al Yang*", se intenta la reconstrucción parcial de lo que podría ser el sistema de Bataille. No es casual que el ejercicio de Sarduy tenga como uno de sus temas precisamente un texto de Cortázar, en el que la huella del autor de *Les Larmes d'Eros* es más visible. Por eso me parece necesario detenerme un momento en el ensayo de Sarduy.(4)

Su propósito explícito es seguir la trayectoria de una imagen, desde el libro citado de Bataille hasta Rayuela y Farabeuf, del mexicano Salvador Elizondo, pasando por la *Storia di Vous*, del italiano Marmori. Para este recuento es posible prescindir tanto de Marmori como de Elizondo. Lo que no es posible es prescindir del Marqués de Sade, con quien abre Sarduy su investigación. Lo primero que subraya Sarduy es que en su delirio textual, el Marqués busca una sola cosa: "Fijar, impedir el movimiento" (p.11). Es decir: privar al otro de su libertad, reducirlo al estado de objeto, atado, fijado; esto restituye al sádico "su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo 'desata' ". (p.11).

Es sabido que en la realidad histórica, Sade casi nunca realizó su propósito. Hay alguna oscura historia de prostitutas, cantáridas, flagelación y sodomía, pero qué

mediocre resulta todo eso frente a los excesos textuales de sus Obras completas. Donde Sade sí realizó su experiencia fue en el texto; su transgresión fué, sobre todo, literaria. Prosiguiendo su análisis, Sarduy muestra luego que el sadismo, como ideología, supone un espacio que es, primero, cristiano, y que al ser refutado por Sade pasa a ser deísta para terminar siendo gobernado por un Dios malvado (p.13). Esa "refutación de la impostura divina se complace en su reiteración continua (...) este rechazo, esa plegaria al revés, ese otro conjunto, tienen un valor erótico." (p.13).

Me parece innecesario subrayar hasta qué punto esta interpretación de la blasfemia en Sade coincide con la posible interpretación de la blasfemia en *Les Chants de Maldoror*. Ya se ha visto que en el prefacio al canto sexto, Lautréamont indica muy explícitamente este aspecto de su obra. De la misma manera, lo que Sarduy dice sobre Bataille en su ensayo citado, también permite iluminar ciertas zonas de *Maldoror*. Para Bataille, en la síntesis de Sarduy, tres son las posibles transgresiones del pensamiento: el propio pensamiento, el erotismo y la muerte. Las tres transgresiones han sido castigadas por la sociedad burguesa en su origen, aunque de las tres, la que no perdona es, sobre todo, la primera: que el pensamiento se piense a sí mismo, que la lengua y la literatura se hablen a sí mismas.

Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas. (No hablo de la transgresión pueril que es el arte "de denuncia" el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio", es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre

algo, sino escriba algo (como proponía Joyce). Frente a esta transgresión, que era para Bataille el sentido del despertar, se encuentran, repentina y definitivamente de acuerdo, creyentes y ateos, capitalistas y comunistas, aristócratas y proletarios, lectores de Mauriac y de Sartre. (pp. 19-20).

La literatura como transgresión última del pensamiento; la literatura como expresión de otras transgresiones (el erotismo, la muerte): tales serían las fórmulas en que vendrían a coincidir Sade y Bataille con Lautréamont. Que también Cortázar puede sumarse en ese escogido grupo es lo que concluye en demostrar el ensayo de Sarduy al estudiar la relación que hay entre un episodio de *Rayuela* y unas páginas de *Les Larmes d'Eros*. Me refiero a las fotografías que ilustran la tortura china de los cien pedazos, o *Leng-Tch'e*, a las que hace referencia Wong en el capítulo 14 de la novela de Cortázar, y que son reproducidas parcialmente por Bataille en las pp. 232-234 de su libro citado (5). En la lectura que hace Wong de esas fotografías, como en las interpretaciones de Bataille, están íntimamente ligadas las tres transgresiones: el erotismo sádico y la muerte en la tortura misma; la transgresión literaria en los textos que ilustran o completan verbalmente las fotografías.

Hasta aquí, Sarduy y las observaciones que su admirable ensayo suscita. Al volver al relato "El otro cielo", conviene observar que esa interpretación de la literatura como transgresión final permite advertir un lazo más que vincula al asesino Laurent con el "sudamericano". Es cierto que este personaje, como Lautréamont, es inocente de todo otro crimen que el de escribir pero lo que él escribe es una transgresión para la sociedad burguesa en que se inscribe su obra, una blasfemia, equivalente a la del erotismo o la muerte. Su mismo voyeurismo es como un emblema de la otra transgresión: es culpable

por querer ver más, por querer violar el tabú con la mirada, de la misma manera que su escritura viola también otros tabúes.

En las alusiones de "El otro cielo" a *Les Chants de Maldoror* hay otra forma de vincular al "sudamericano" con Laurent: ambos recorren el barrio de las galerías, acosados por el mismo impulso de ir más allá, de transgredir; ambos terminan por cometer actos (asesinar, escribir) que son formas de transgresión última contra la sociedad; ambos mueren igualmente condenados. De esta manera, Laurent se convierte en el doble, o fantasma, del "sudamericano". Pero hay más, como se verá.

V

La pareja Lautréamont-Laurent implícita en la del "sudamericano" con Laurent, también arroja alguna luz sobre la pareja formada por el "yo" de Buenos Aires y el de París. La misma oposición sexual que se crea entre el voyeur y el asesino (el impotente que mira, el que actúa) se encuentra entre las dos imágenes del narrador. El ritual que ejecuta el adolescente en la Galería Güemes de 1928, su búsqueda voyeurística de alguna satisfacción vicaria para sus frustrados deseos, contrasta en forma reiterada con el ritual que ejecuta el joven en el barrio parisino de las galerías. Este entra en el laberinto, elige a Josiane, sube con ella a la buhardilla, la posee, se siente sexualmente liberado. Cumple el acto sexual ("la petite morte", en que metaforizan los franceses el orgasmo) como Laurent cumple el acto criminal. Al usar sus enormes manos desnudas para estrangular a sus víctimas, Laurent alcanza el orgasmo. Para él, el asesinato es una experiencia erótica. Él realiza la "petite morte" en forma que no es enteramente metafórica. El paralelo entre Laurent y el "yo" parisino se hace visible por medio de ese doble orgasmo y esta doble muerte.

De la misma manera, el "yo" de Buenos Aires y el "sudamericano" comparten semejantes tendencias voyeurísticas, la misma impotencia para satisfacer sus deseos. Aunque el argentino se casa al fin, resulta bastante claro que ese matrimonio no traerá la satisfacción de sus deseos. El seguirá anhelando el otro cielo de las galerías parisinas, la libertad que tiene su "yo" de 1868. Tendrá tanta envidia de él como el "sudamericano" podría tener de Laurent. Por eso, y de modo similar, en tanto que el "sudamericano" encuentra en la escritura, la transgresión literaria, un equivalente de los crímenes sexuales de Laurent, el "yo" de Buenos Aires encuentra en sus sueños sobre el "yo" de París una compensación para sus frustraciones.

Del mismo modo, si Laurent es el doble deformado en el espejo del "sudamericano", el "yo" parisino es la imagen deformada del de Buenos Aires: una imagen distorsionadamente feliz que se proyecta en la nostalgia de los sueños. Está enamorado de Josiane, encuentra el verdadero amor sexual en sus brazos, es libre. O lo parece. Porque hay otros fantasmas en este relato circular que termina en un laberinto de ambiguas significaciones. El "yo" de Buenos Aires que no quiere que el muchacho fume tabaco rubio y que profetiza que acabará ciego si lo hace (p. 168). Esa prohibición y esa profecía parecen enmascarar otras, más comunes en el Buenos Aires de 1928: la vinculación del tabaco rubio con la mariconería; la de todo exceso sensual con la masturbación y con la decadencia física. Pero si el "yo" argentino tiene este padrastro, el de París no está libre de otra figura paterna, más o menos distorsionada. Josiane, naturalmente, es explotada por un "maquereau" que es su verdadero amo y amante. El amor que da Josiane al narrador está limitado y frustrado por la presencia ocasional de ese hombre. El podrá poseer a Josiane pero el Otro es su

dueño.

La configuración edípica de todo el cuento se revela en esta doble pareja del padrastro y el "maquereau". Lo que esta pareja sugiere es que el "yo" parisino no está tan liberado como el cree. Aún en el otro cielo de las galerías él debe aceptar la presencia, invisible pero dominante del Otro, el verdadero dueño. Por eso, lo que el "yo" realmente alcanza en París es sólo un simulacro de liberación: la limitada libertad sexual de un hombre que alquila una mujer por unas horas. Su amor por Josiane también tiene la configuración de un sueño masturbatorio.

Ello sabe. En un momento privilegiado de la narración cuando está a punto de hablar con el "sudamericano", y tiene cortedad y no lo hace, siente que hizo mal al no hablar, que "estuvo al borde de un acto que hubiera podido salvarme" (p. 181). Cuál es la salvación, es lo que no dice. Pero puede conjeturarse que no es la salvación por el amor homosexual, aunque las implicaciones homosexuales de la figura Lautréamont/Maldoror/Ducasse son conocidas. Es posible adelantar otra explicación.

Si lo que realmente libera a Laurent no es el sexo sino el asesinato, entonces lo que libera al "sudamericano" no es el sexo tampoco (que le está vedado, en la forma perversa que él quiere practicarlo), sino la escritura. Esos "muchos papeles borroneados" que ve un día en su cuarto la prostituta Kiki (p. 181), esa "consola atestada de libros y papeles" que se describe al hablar de su muerte (p. 195), atestiguan su profesión de escritor. En ambos casos, la liberación llega a través de la transgresión final del crimen o la escritura. La configuración doblemente sádica que implica esta identificación entre el asesinato y la literatura -no hay que olvidar que el marqués de Sade escribía, sus crímenes, como subraya Bataille- facilita la respuesta adecuada a ese problema de la salvación a que alude el "yo" de París. El también como

es "sudamericano" terminará por recontar (es decir: escribir) sus "crímenes".

VI

Hay otros importantes elementos en la configuración sádica de este cuento. Si Laurent utiliza sus grandes manos para estrangular a sus víctimas, ahogándolas con un movimiento que simboliza la masturbación, su gesto también implica la conversión de la víctima (siempre una mujer) en un objeto fijo, completamente inmovilizado para que el sádico pueda ejercer sobre él su libertad. El "sudamericano" al negarse, a tener relaciones normales con las prostitutas y exigir una perversión que implica la mirada, está también revelando la configuración sádica: la mirada inmoviliza, fija al Otro, en su condición de objeto, lo reifica, para liberar así al sádico.

La misma configuración funciona en forma aún más clara en un episodio lateral del relato que se convierte, sin embargo, en emblema del cuento entero. Es la ejecución de un condenado a la que asisten Josiane con el narrador y sus amigos. La guillotina decapita a la víctima (apenas una mancha blanca en los brazos negros de los verdugos, lo que enfatiza el paralelo con las actividades estrangulatorias de Lautréamont) mientras Josiane sufre espasmos de terror, clava las uñas en el brazo de "yo" y tiene un sacudimiento que equivale a un orgasmo brutal. Otra vez la muerte sádica y la "pequeña muerte" aparecen indisolublemente unidas. Al convertir al condenado en un objeto de contemplación, al inmovilizarlo con la mirada, mientras ella practica la libertad y alcanza el éxtasis, Josiane está actuando como Laurent con sus víctimas, como el "sudamericano" quisiera actuar, con las prostitutas.

Hay otra alusión en la forma en que es ejecutado el hombre. La muerte por decapitación es una forma simbólica de la castración; la ceguera con que amenaza el

padrastro de Buenos Aires es otra forma de castración. Entre una y otra imagen corre la narración entera, va y viene, se vuelve sobre sí misma, se enrosca sobre sus propios pasos, para llevar al lector a un desenlace irónico en que el "yo" de Buenos Aires acepta pasivamente todo: una mujer que no quiere (y que ni siquiera, probablemente, desea), un trabajo que odia, un país que se hunde rápidamente en el pantano de la dictadura militar. Es decir: acepta la muerte. Porque lo que lo mantenía vivo era la capacidad de salir a recorrer Buenos Aires en un año cualquiera de este siglo y entrar en el barrio de las galerías de París de 1868. Lo que lo mantenía vivo era la posibilidad de soñar despierto con una existencia libre (o aparentemente libre) en el otro cielo de París. Pero al aceptar Buenos Aires, el "yo" pierde la capacidad de encontrar el camino de las galerías, deja de vivir en París, deja de soñar despierto. Su destino aparece ahora como la inversión exacta del que corresponde al protagonista de "The Jolly Corner". En tanto que el "yo" decide quedarse en Buenos Aires y olvida encontrar el pasaje que lo lleva antes a París, el protagonista de James descubre en el monstruoso doble que lo enfrenta en Nueva York una confirmación de que tuvo razón al elegir Europa.

VII

Otros diálogos podrían establecerse entre el cuento de Cortázar y varios textos publicados antes por él, como el cuento "Las puertas del cielo" que recoge *Bestiario* (1950). En esta versión, más torpe, llena de fabricado color local, la que vive simultáneamente en dos mundos opuestos, aunque no en dos tiempos lejanos, es la protagonista, una ex-prostituta. También se podría establecer un paralelo entre "El otro cielo" y ese cuento "Las babas del diablo" que Antonioni y Tonino Guerra convirtieron en *Blow-up* (1967): la misma

sádica configuración del fotógrafo voyeur, la misma insinuación de amor homosexual (más explícita que la segunda narración), la misma concepción del arte como forma de salvación, como una redención del Mal. El pasaje de una a otra ciudad, de Buenos Aires a París, está representado en forma mucho más elaborada en *Rayuela* (1963), novela en la que ese pasaje aparece pautado por la múltiple presencia de dobles y por la misma configuración sádico-edípica. También aparece allí un emblema de asesinato ritual. En vez de guillotina se encuentra en la novela una descripción detallada de la tortura china de los cien pedazos que deriva de *Les Larmes d'Eros*, como se ha visto.

Una comparación de 62 Modelo para armar (1968), sería de rigor porque esta novela utiliza, como el cuento, el pasaje de tiempos y espacios, la comunicación imaginaria de ciudades distintas que componen al cabo una ciudad, el tránsito especular de destinos. También en esta novela, Cortázar desarrolla aún más la vinculación ritual entre el sexo y el crimen, en la variante lesbiana esta vez. Finalmente, la exploración de algunos episodios de *Los premios* (1961) y del uso en esta novela del símbolo de la popa como el centro inaccesible, y tabú, de ese laberinto que es el barco, permitiría descubrir el mismo tema implícito de la salvación a través del arte o del amor homosexual.

Pero hay otro diálogo, no menos importante, que sí conviene señalar y que también ocurre en la superficie del cuento, "El otro cielo" es el que se establece entre la persona triple de Isidore Ducasse/Lautréamont/Maldoror, y la del escritor Julio Cortázar. Al convertir a Ducasse, el "montevideano", en el "sudamericano" de su cuento, Cortázar no sólo está expandiendo voluntariamente hasta el continente entero el limitado ámbito topográfico del modelo: está subsumiendo la específica nacionalidad de Ducasse en otra, más general, que lo

abarca a él también. De esa manera Lautréamont se convierte en su antepasado.

Una última pareja queda en evidencia gracias a esta operación geográfica: Isidore Ducasse se convierte en el doble, especularmente invertido, de Cortázar. En tanto que aquél nació en Montevideo (1846), de padres franceses, Cortázar nació en Bruselas (1911) de padres argentinos. Ducasse fue educado en Francia y se convirtió en escritor francés, en tanto que Cortázar fue educado en Buenos Aires y se convirtió en escritor argentino. El aquí y allí tienen significaciones simétricamente opuestas para Lautréamont y Cortázar, como la izquierda y la derecha en las imágenes especularmente opuestas. Para Ducasse, que escribe en francés para un público francés, París es siempre aquí, y la región rioplatense en que nació es siempre allí; para Cortázar, que escribe en español y para un público hispánico, Buenos Aires es aquí y las orillas del Sena son allí. Si se decodifica el seudónimo de Lautréamont como *L'autre monde* (el otro

mundo = el otro cielo), el seudónimo apunta a América del Sur, el otro mundo del que viene el "montevideano", en tanto que para Cortázar como escritor, América Latina es su mundo, el aquí eterno de su literatura. (Que Cortázar esté radicado en Francia desde hace más de veinte años, que se haya hecho ciudadano francés últimamente, son accidentes de su biografía, no de su escritura.)

Estas configuraciones simbólicas, esta simetría especular, no ha impedido sin embargo que Cortázar haya intentado una identificación final con Lautréamont. Al contrario, ellas se acentúan por las mismas diferencias y ayudan a proyectar al escritor dentro del "yo" que narra "El otro cielo", ese personaje que casi habla con el "sudamericano" en el texto de 1868. En el diálogo que el texto del cuento establece con el texto de *Les Chants de Maldoror* el "casi" es redimido del mundo de posibilidades irrealizadas y el "yo" se encuentra con el poeta, Cortázar finalmente se encuentra con el fantasma de Lautréamont.

(1) "Todos los fuegos el fuego" fue publicado originariamente por Sudamericana (Buenos Aires, 1966). Cito por la presente edición. "El otro cielo" está en las pp. 167- 967.

(2) Cito por la edición de "Oeuvres Complètes", publicada por GLM, en París, 1938. "Les Chants de Maldoror" está en las pp. 1-294.

(3) Alejandra Pizarnik ha escrito un fino artículo sobre este mismo artículo. Allí examina algunas relaciones entre el texto de Lautréamont y el de Cortázar pero llega a conclusiones diferentes a las de este trabajo. Su artículo está recogido en el volumen colectivo. "La vuelta a Cortázar en nueve ensayos" (Buenos Aires:

Carlos Pérez, 1968), pp. 55-62.

(4) "Escritos sobre un cuerpo" (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), pp. 9-30.

(5) "Les Larmes d'Eros" ha sido publicada por Jean Jacques Pauvert (París, 1961). "Rayuela", por Sudamericana (Buenos Aires, 1963), el capítulo 14 está en las pp.70-72. En su última novela, "Cobra" (Buenos Aires: Sudamericana, 1972), Severo Sarduy también alude al *Leng Tch'e*. Véase, especialmente, las pp. 114-115. Hay un artículo mío sobre esta novela, "Severo Sarduy: Las metamorfosis del texto" (publicado en *Plural*, México, 1973), en que se analizan estas relaciones entre Bataille, Cortázar y Sarduy.

A UN SIGLO DE LA MUERTE DE LAUTREAMONT

Aldo Pellegrini

A un siglo de la muerte de Lautréamont, la actualidad de su obra es cada vez mayor. Una obra que comprende "Los Cantos de Maldoror" y una especie de apéndice publicado posteriormente a modo de rectificación irónica de "Los Cantos", y que con el título de "Poesías" representaban un texto de introducción a un futuro volumen de poesías que nunca apareció. Esta aparentemente rectificación no es más, en realidad, que la acentuación del sentido general de "Los Cantos de Maldoror".

Quienes han leído la obra de Lautréamont han visto en ella de todo, pero muy pocas veces lo que es necesario ver. Se trata indudablemente de una obra de complejidad inigualable, que utiliza los cánones de la literatura para romperlos, que trasciende permanentemente la función aceptada de una composición literaria. Más que eso, significa en realidad una inmensa burla de lo que generalmente se entiende por literatura, es decir, una forma convencional de utilizar la palabra para expresar acontecimientos convencionales. A través de esa ruptura de los esquemas literarios, Lautréamont descubre todas las posibilidades del lenguaje, libera a la palabra para que recupere su esencial función comunicativa, y revela todas las perspectivas que ofrece un verdadero lenguaje poético.

Como libro es un enorme espejo

deformante en el cual el lector se descubre. Descubre la horrible imagen que trata de ocultarse a sí mismo. Es un libro que desnuda al que lo lee. No es una obra ante la cual se tiene la alternativa de rechazarla o aceptarla. Su lectura no puede sugerir las consabidas conclusiones de "me gusta" o "no me gusta". No se trata simplemente de un libro, sino de un libro con vida, que sólo puede despertar sentimientos extremos: o se lo odia o se lo ama, como se odia o se ama a un ser vivo; y en caso de amarlo, el amor es desaforado, sin límites. Es un libro de efectos terribles (Lautréamont lo dice: sólo deben leerlo quienes estén preparados): puede desorientarnos al máximo o revelarnos nuestro propio destino.

Al penetrar en "Los Cantos", lo hacemos en un universo ambiguo: o estamos ante el sueño que ha invadido la realidad, o, en cambio, ante la verdadera realidad del mundo en que vivimos, representada tal como es, o sea: como una gran pesadilla. Lautréamont nos introduce en el universo de la imaginación sin límites, la imaginación que ha aprendido a recorrer la zona prohibida de lo inimaginable. Toda su obra resulta de una exaltación de los poderes de la imaginación que no son más que los poderes de la libertad total del espíritu. La obra de Lautréamont configura así un himno inigualado a la libertad. No se puede hablar de "Los Cantos" si se ignora que constituyen fundamentalmente, como toda

obra auténticamente poética, un tratado de moral. No es difícil descubrir esto pues Lautréamont lo revela explícitamente en su texto. En la estrofa 5 del Canto Primero ya dice: "He visto durante toda mi vida, sin encontrar una sola excepción, a los seres humanos de hombros estrechos, ejecutar actos estúpidos y numerosos, embrutecer a sus semejantes y pervertir a las almas". En el Canto Segundo, estrofa 4, agrega: "Mi poesía tendrá por objeto atacar al hombre, esa bestia salvaje y al Creador que no debería haber engendrado semejante carroña". Y en otra parte dice con claridad: "La moral no sospechaba que tendría en esta páginas incandescentes un enérgico defensor".

Lautréamont se lanza así a la descripción encarnizada de las virtudes esenciales del hombre. La maldad del hombre no reside en que es "el lobo del hombre". Limitarlo a esto significaría adjudicarle una grandeza en la crueldad que no se merece. Además de la crueldad del lobo o del escualo, el hombre tiene las sucias virtudes del cerdo, la rata, la araña, el escorpión, la víbora: la tortuosidad del acecho, la destrucción asquerosa, el veneno silencioso. Utiliza todos los mecanismos torturantes para la destrucción de su prójimo, y en esta destrucción funda su placer. Su lema es: odia a tu prójimo en la misma manera en que te amas a ti mismo. Pero ese odio sólo puede provocar placer cuando está oculto por los ropajes de la hipocresía. El principio de placer está indisolublemente oculto al principio de destrucción solapada, y en este sentido el hombre revela un poder creador y un exquisitez formidables. Ningún ser como él ha sabido utilizar los mecanismos más sutiles de la traición, la deslealtad, el resentimiento, la sordidez. A través de esas virtudes esenciales el hombre alcanza su grandeza en la perversidad.

En efecto, la crueldad no constituye la manifestación esencial del hombre. La crueldad es puramente animal y está llena de

inocencia. Lo característico del hombre es la perversidad, algo así como una crueldad corrompida, la crueldad inmunda que provoca goce. En la perversidad, el hombre llega a extremos de refinamiento que justifican su grandeza y que lo colocan fuera del reino animal.

Pero en medio de las magistrales descripciones de la perversidad humana que nos ofrece Lautréamont, surge bruscamente un intenso sentimiento de compasión por los sufrimientos del hombre: hay un verdadero clamor por los desvalidos, los desamparados, los puros, los inocentes. Y además un permanente señalamiento del origen de la culpa. Toda la gama de perversidades, todo lo absurdo de la conducta humana tiene su origen en una cualidad específica del hombre: la estupidez. Los males del hombre derivan de su estupidez esencial, resultado de una sobrevaloración de los poderes de la razón, en una creencia sin fundamento en la infalibilidad del hombre pensante. Por ese mecanismo y revestido de la más grotesca vanidad se coloca en la cumbre de la creación, impulsado sólo por la codicia del poder, por la indiscriminada ansia de posesión.

En el centro de esa supuesta grandeza existe una esencial debilidad del hombre, y un oculto terror pánico. Esa debilidad es la que quiere destacar Lautréamont, porque ella convierte en redimible al hombre. Ella lo revela en toda su humildad de ser desbordado por un universo que ansía conocer y se le escapa, ella lo revela perdido en pleno corazón del misterio.

Todo ese mundo complejo está contenido en "Los Cantos de Maldoror". Como texto conforma un poema en el que se acumulan todas las posibilidades del lenguaje poético. En él están contenido el canto, la burla, el sarcasmo, todas las formas del humor, que constituye con lo maravilloso las dos caras del cuerpo de la poesía; una, la cara irónica vuelta hacia el mundo de lo convencional, la

otra vuelta hacia el del misterio. Y en su último nivel, quizás el más alto, Lautréamont que ha sabido pintar con los colores más

deslumbrantes la podredumbre y la degradación humana, nos ofrece el testimonio más puro de amor por el hombre.

* Publicado en **LAUTREAMONT CIENTOS AÑOS**, homenaje a Isidore Ducasse. Organizado por Aldo Pellegrini y Vicente Zito-Lema - Galería Gráfica, Archibrazo, Buenos Aires, 1970.

ISIDORE DUCASSE Y LA RETORICA ESPAÑOLA

Emir Rodríguez Monegal
Leyla Perrone-Moisés

Conclusiones

La inscripción, de puño y letra de Isidore Ducasse, en el ejemplar descabado de la **Ilíada**, permite comprobar que el autor no sólo usaba el español como lengua doméstica sino que lo utilizaba como lengua de cultura. Por esa anotación se sabe: 1) que había leído a Homero en español; 2) que había estudiado retórica en español; 3) que había tenido acceso a la poesía española del Siglo de Oro, del Barroco y del Neoclasicismo, así como de la escuela sentimental (pre-romántica), a través de las abundantes muestras citadas en el **Arte de hablar**. Estas comprobaciones permiten inaugurar una nueva área de estudio de la retórica de Lautréamont: el área española. Modifican sustancialmente un repertorio que se había confinado hasta ahora al campo francés y a las literaturas ya asimiladas por la francesa. La apertura hacia la cultura española da acceso a un muestrario poético y a fuentes retóricas a la vez diferentes y muy ricas. Esta diferencia del repertorio español debe ser subrayada enfáticamente.

Pero no se trata sólo de una retórica y de un muestrario poético. Tanto en el **Arte de hablar**, de Hermosilla, como en su traducción de Homero, Isidore Ducasse pudo encontrar un modelo de discurso didáctico y una práctica de la poesía que marcaron fuertemente su

propio discurso. No fué el moderado M. Hinstin sino el atrabiliario Don Josef Gómez de Hermosilla el que facilitó el insuperable paradigma del retórico que él supo parodiar hasta las últimas consecuencias. Los exabruptos didácticos de los **Chants**, el absurdo lógico y el frío moralismo de las Poésies tiene un seductor modelo en el **Arte de hablar**.

En cuanto al Homero español, la traducción violenta y mucho más decorosa que las francesas que manejaron los coetáneos de Isidore, deja también su huella en los **Chants**. En el Homero de Hermosilla pudo reconocer Isidore el mismo acento que tenían los infinitos relatos de la Nueva Troya que hechizaron su infancia. Como las imágenes obscenas que fijan (circular y monótonamente) las obsesiones masturbatorias de la adolescencia, aquellas muertes y mutilaciones de la **Ilíada** entraron en la corriente de los sueños y pesadillas de Isidore, para siempre fijadas en el verso torpe pero enérgico de Hermosilla.

La inscripción en el ejemplar de la **Ilíada** es ya el punto de partida para una nueva lectura de Lautréamont y de Isidore Ducasse: una lectura que no pretenda desconocer de ningún modo los extraordinarios trabajos del dominio francés pero que modesta pero firmemente subraye la necesidad de ampliar ese dominio hasta incluir el español. Eso fué lo que, orgullosamente, hizo Lautréamont en

su obra. Operación de total carnavalización del modelo, de cretinización no sólo del lector sino también de las fuentes, a la que dedicó el montevidéano los pocos años de la

vida creadora que ese Dios (contra el que nunca se cansó de blasfemar) le había concedido.

* Fragmento del artículo publicado en **Maldoror** Nº 17-18, Montevideo, 1984.

Fue dado a conocer por primera vez en el Instituto

Nacional de Docencia de Montevideo, Octubre de 1982, por Leyla Perrone Moisés.

EN TORNO A LOS CORASANES

Lavalleja Bartleby (Mario Levrero)

Los corasanes, posteriormente llamados "croissants" por los franceses, fueron inventados en Montevideo, en el año 1856, por Isidore Ducasse, "Conde de Lautréamont" y llevados a París por él mismo en esa travesía imprecisa y nebulosa que los investigadores no han logrado, hasta la fecha, verificar sin enloquecer (1).

A pesar de que los franceses reivindicán para sí la invención de los "croissants" o madialunas, atribuyéndolas a un oscuro panadero de Decazeville, Jean Croissant (o Croix Sante, según otros, que van más allá y le asignan a la medialuna un significado místico, esotérico o cabalístico, y al supuesto panadero un carácter de símbolo, algo como el santo patrono de una secta ocultista que floreció en el sur de Francia a mediados del siglo XIX); a pesar de las protestas inglesas (Sir Oliver Gallinworth asegura que el tocino, las medialunas y las obras de Shakespeare son incuestionables invenciones de los hermanos Bacon), y de la insinuación por parte del Diccionario de la Real Academia Española, de que bien podrían ser madialunas los indefinidos "bollos" citados en el Quijote, lo cierto es que, de acuerdo con el Registro de Patentes en nuestro país, los corasanes nacieron en el Río de la Plata, y fueron el resultado de una larga serie de elaboraciones que culminaron con la genial torsión de las puntas pergeñadas por Ducasse.

Antes de Ducasse los corasanes eran derechos e inevitablemente se perdían, deslizándose hacia el interior de la taza, al mojarlos en el café con leche. Se les llamaba "panecillos de orfebre"; Melaine Klein osa afirmar que la torsión impuesta a las puntas no se debió al natural afán de evitar que la factura se perdiera en el café, o su búsqueda por medio de cucharillas especiales, sino -atiéndose bien- a la "necesidad inconsciente de Ducasse de desvirtuar el carácter fálico de los panecillos de orfebre y administrarle esa forma uterina, para compensar la falta de su madre, y a causa de su indudable homosexualidad latente". La autora no ha leído, seguramente, los "Cantos de Maldoror", y proyecta en el montevidiano su propia envidia; por otra parte, confiesa en el tomo IV de sus Obras Completas no haber nunca comido un croissant, lo cual no deja de ser significativo.

Por último cabe señalar que algunos autores, encabezados por James Atchik, ponen en duda la existencia del mismo Ducasse; afirman que "hubo, incuestionablemente un Isidore Ducasse que nació en Montevideo; y un Isidore Ducasse que murió en París, con un intervalo de veinticuatro años", pero que no puede asegurarse de que se trate de la misma persona ni, menos aún, que esta persona sea realmente el Conde de Lautréamont que

escribió los "Cantos de Maldoror" - los que, según dicen, tienen todas las características de una obra colectiva; y apelan nuevamente a la que estaría simbolizada por el panadero Croix Sainte, y a la que no habrían sido ajenos León Bloy, Jalbert Klutch y Ruben Darío (2).

Nosotros nos mantenemos al margen de la polémica. Preferimos, con Agnes Peralta,¹ leer por las noches algunas páginas de Maldoror, y por las mañanas sumergir lentamente un corasán en el café con leche, y luego otro, y otro más; el resto de la jornada no es más que vanidad y aflicción de espíritu.

(1) Se sabe que Ducasse nació en Montevideo y que murió en París a los veinticuatro años; no existe, sin embargo, constancia del viaje.

descomponer de este modo de seudónimo de Ducasse, pretende demostrar la existencia del **segundo Ducasse** en París; ambos estarían al tanto de la existencia de su doble, o bien ambos serían cómplices inocentes de la secta que escribió los "Cantos"

(2) Lautréamont o "**L' autre á mont**", es decir "el otro en monte", o sea Montevideo; Atchik, al

* Publicado en Maldoror Nº 9, Montevideo 1973

CONCLUSÃO

Leyla Perrone - Moisés

*«Por quem os signos dobram...»
(Haroldo de Campos)*

No início deste trabalho, esclarecemos que nosso objetivo não era histórico. Ao longo das páginas precedentes, vimos desfilar numerosos discursos críticos, mas a sucessiva aparição desses textos não tinha por objetivo nem o recenseamento nem a documentação. Agrupamos esses textos segundo suas semelhanças na abordagem do mesmo objeto e os selecionamos por seu caráter ilustrativo.

No fim de cada capítulo, fomos levados a refletir sobre a adequação e a funcionalidade de cada método, com relação ao objeto comum. Chegou o momento de fazer o balanço desses resultados parciais.

Antes de empreender essa última tarefa, desejáramos evitar possíveis mal-entendidos. Não nos propomos chegar à definição da «boa crítica» em geral e de uma vez por todas, e ainda menos adotar uma atitude normativa e dogmática. Nosso trabalho foi realizado indutivamente, sobre um *corpus* bastante restrito, e nossos resultados só podem ser parciais e provisórios.

Nada nos impede porém de considerar esses discursos críticos como amostras representativas, e o resultado de sua observação como hipóteses extensíveis à crítica em geral. Na medida em que esses discursos críticos se viram às voltas com um objeto privilegiado porque resistente, eles podem tornar-se exemplares das dificuldades e das possibilidades da crítica em geral. Esse objeto desafiante põe a nu as regras de funcionamento dos sistemas críticos, questionando sua capacidade de prestar

contas de seu próprio funcionamento enquanto objeto.

A possibilidade de estender nossas conclusões a outras críticas relativas a outros objetos não está pois excluída. Mas isso permanece como uma possibilidade de extensão, que exigiria a inversão de nossa pesquisa. Partindo das conclusões a que chegamos a propósito da crítica de Lautréamont, seria preciso então verificar sua validade com relação a outros *corpus*.

Acabamos de dizer que nosso método era indutivo. Isso só é verdadeiro em parte. Toda crítica deve apoiar-se numa base teórica, em pressupostos, sob pena de ficar exposta a contradições internas ou de nunca ultrapassar a descrição do objeto. Ora, a descrição do objeto é, ao nosso ver, um primeiro passo necessário mas não suficiente.

Pediremos pois, a toda crítica, que ela preencha certas condições. A primeira diz respeito à definição clara e precisa de seu objeto. O que se busca numa obra: ela mesma, a «literariedade», o indivíduo autor, a psicologia humana, a sociedade?

A segunda exigência diz respeito ao método. Ele deve permitir à crítica prestar contas de seu objeto de um modo coerente e englobante. O discurso crítico é um sistema que deve manter relações constantes e homogêneas com a totalidade do objeto estudado, assegurando o mesmo tipo de relação entre as unidades e os níveis de seu próprio sistema.

Esse critério não se funda na verdade mas na validade, na «qualidade e resistência da sistemática», segundo Barthes. Não acreditando numa verdade da obra mas em sua pluralidade, não podemos pedir ao

discurso crítico que ele seja verdadeiro, mas lhe pediremos que seja válido.

Um terceiro critério de avaliação pode ser fornecido pelas relações de um sistema crítico com aqueles que o precederam. Consideraremos mais bem sucedido o método que puser em evidência o menor alcance dos outros, que explica seu caráter parcial e inacabado. Ultrapassando as críticas anteriores (o que não quer dizer negá-las inteiramente), a nova crítica deve fornecer informação nova.

O último critério que utilizaremos é o mais difícil, porque se trata de estimação da estimação. O objetivo último de toda crítica é o julgamento de valor. Como julgar o valor de um julgamento de valor? Nesse terreno vago e mal explorado pela teoria literária, tropeçaremos a cada passo em palavras imprecisas como «intuição» e «talento». Para evitar esses escolhos, ater-nos-emos a alguns princípios. Diremos que também nesse ponto o que importa é a força da sistemática, a capacidade de descobrir e de pôr em relevo as qualidades do sistema estudado. E, por enquanto, consideraremos como qualidade maior de uma obra poética a criação de novas significações pela exploração original da linguagem poética. Quanto ao julgamento de valor definitivo, este é impossível pelas mesmas razões que nos impedem de afirmar o sentido último da obra.

Examinemos em que medida as críticas de Lautréamont preencheram essas condições.

Notamos, no decorrer de nosso trabalho, que várias metodologias críticas sofrem da indefinição do objeto e se vêem às voltas com um objeto flutuante, ora identificado ao autor, ora àquilo de que fala o texto, ora ao modo como ele fala.

É preciso pois partir de uma definição do objeto da crítica literária. Pedindo desculpas por lembrar uma evidência, diremos que o objeto da crítica é o texto poético. Este mantém relações várias e complexas com o mundo onde ele surge e se inscreve. Os elementos contextuais não devem interessar-nos por eles próprios mas somente na medida em que colaboram para a produção do texto, na medida em que o moldam e se tornam parte integrante de sua estrutura. O objeto da crítica é o texto em sua poeticidade. Em que consiste essa

poeticidade?

Ainda uma vez, é preciso lembrar o estudo famoso de Roman Jakobson. Em «Linguística e poética», define-se a função poética com relação às outras funções da linguagem, como «o enfoque da mensagem enquanto tal, a ênfase dada à mensagem por ela própria» (1).

Se aceitamos a definição de Jakobson, poderemos afirmar que várias críticas examinadas nas páginas precedentes estavam condenadas ao malogro em consequência de um engano sobre seu objeto. Se a função poética se encontra centrada na mensagem, somente a crítica que incide sobre a própria mensagem pode chegar à poeticidade. Somente a crítica que encare a mensagem em sua materialidade será capaz de vê-la como mensagem poética.

Ora, a maior parte das metodologias por nós analisadas estavam centradas sobre outros elementos do processo da comunicação, deixando assim escapar o verdadeiro objeto da crítica.

As críticas biográfica, mitificadora, psicológica e psicanalítica estão centradas no receptor. A mesma crítica ética (enquanto reflexão filosófica sobre o Bem e o Mal) a crítica ocultista e a crítica marxista partidária estão centradas sobre o referente. A crítica sociológica determinista está centrada nas condições em que ocorre a comunicação. A crítica das fontes, de gênero e de estilo estão centradas no código.

Não queremos afirmar aqui que os estudos voltados para os elementos que cercam a mensagem sejam desprovidos de interesse. Como diz o próprio Jakobson: «A função poética não é a única função da arte da linguagem, condições de transmissão da mensagem, o ponto de onde ela é emitida, o receptor a que se destina, o contexto em que se situa essa comunicação (e que lhe serve de prétexto), os diferentes códigos utilizados pelo emissor na constituição de seu próprio código, todos esses elementos são extremamente importantes na medida em que eles interferem na configuração da mensagem. Como diz Antonio Candido: «Nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra» (3). Ou, como diz Umberto Eco, não se trata de «usar o texto para compreender o contexto, mas de reencontrar o contexto

como elemento estrutural do texto» (4).

É preciso que o conhecimento dos outros elementos seja posto a serviço do estudo da própria mensagem, considerada não como um sistema de significados, mas como um sistema de significantes. Trata-se de examinar como significados diversos nascem de um novo arranjo de significantes.

O texto poético não é reflexo, expressão ou representação. Isso é válido para todo texto poético, mas se torna cada vez mais evidente à medida que a literatura faz da procura de sua essência seu objeto declarado, e evidencia cada vez mais os desacordos de seu sistema com os sistemas do mundo, assegurando e exibindo assim seu caráter crítico.

O texto de Lautréamont é um desses textos modernos que resistem à leitura de interpretação, justamente porque ele exibe seu caráter não-expressivo e não-representativo. Quando se procura imobilizar aquilo que os *Cantos-Poesias* exprimem, ou a realidade que eles representam, perdemos imediatamente na ambigüidade geral da obra, que atinge todos os níveis: o nível do significado (contradição e substituição) e o nível do signifiante (se os encaramos como forma literária tradicional). Os significantes não-conformes aos hábitos (regras) da linguagem literária resistem à análise retórica e estilística tradicionais. Os significados, fúgidios e contraditórios, só se deixam ler segundo a lógica própria da mensagem poética. As relações dos significantes com os significados não se desvendam como relações de representação, mas se esclarecem quando encarados como relações visando à produção de novos sentidos, como relações de exploração e de jogo.

A obra de Lautréamont não pode ser interpretada porque é uma obra «descentrada» no sentido em que Derrida emprega esta palavra:

«É o momento em que a linguagem invade o campo problemático universal; é o momento em que, na ausência de todo centro ou origem, tudo se torna discurso —com a condição de nos entedermos acerca dessa palavra— isto é, sistema no qual o significado central, originário e transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende ao infinito

o campo e o jogo da significação (5).

A literatura tradicional entretinha relações híbridas com o mundo. Expressão e representação alternavam-se com produção e reapresentação; o jogo dos reflexos deixava pouca margem ao jogo ele próprio. O caráter híbrido da literatura permitia e autorizava o caráter híbrido da crítica, que buscava ora a obra, ora o mundo imitado, ou ainda o homem que se exprimia na obra. Os textos que anunciam o fim da literatura e o advento da escritura tomam, doravante, impossível a indefinição do objeto e do método críticos.

Ora, a indefinição do objeto acarreta a utilização de métodos de menor eficácia. A maior parte dos métodos aqui analisados são métodos de interpretação. A crítica busca o sentido da obra e adota um método de interpretação segundo o qual todos os elementos da obra se explicam pelo sentido que se lhes atribui. No caso de Lautréamont, quando se procede desse modo, existe sempre algo de embaraçoso, algo que escapa à grada da leitura interpretativa. Em geral, esse elemento incômodo é a segunda obra, as *Poesias*. Poder-se-ia dizer que a maior prova a que se submete todo crítico de Lautréamont é a de encontrar, em seu sistema de leitura, um lugar para as *Poesias*.

As leituras interpretativas de Lautréamont, desejosas de apoiar-se num significado central inexistente, são obrigadas a deixar de lado os aspectos da obra que as contradizem. Não podem pois corresponder à exigência de coerência e de englobamento postulada como fundamental para todo método.

A crítica voltada para o signifiante, pelo contrário, evita os perigos da interpretação, põe em evidência o aspecto incoerente e incompleto da crítica do significado e, assim fazendo, ultrapassa-a.

Quanto ao julgamento de valor, é preciso lembrar que ele já está implícito na escolha, como nos ensina Ezra Pound. Se observamos que vários críticos de Lautréamont caem em contradição e desembocam em impasses, devemos entretanto reconhecer a todos o mérito de terem sido intrigados, tocados ou irritados por essa obra. Quantos outros, ainda mais amarrados à tradição literária, nem ao menos lançaram um olhar sobre esse objeto! Voltar os olhos para o novo já é alguma coisa,

embora isso não seja suficiente quando os preconceitos embotam o olhar.

Só consideraremos pois os críticos que tentaram definir essa novidade. Ora, o novo não está do lado do significado. É ainda Barthes quem nos lembra que os temas do mundo são pouco numerosos e só os arranjos são infinitos.

A valorização da crítica do significante implica, de nossa parte, a afirmação de um progresso da crítica. Esse progresso, não o vemos como um aperfeiçoamento, mas como uma evolução que acompanha a própria evolução da literatura em direção de sua especificidade. À medida que a literatura se torna mais consciente daquilo que a constitui como tal, a crítica é obrigada a precisar seu objeto e a tornar mais afiada e eficaz sua aparelhagem analítica. Se concedemos um grande destaque, nesse trabalho, à crítica semiológica, isso decorre de nossa convicção de que somente uma crítica dos significantes e de suas relações pode prestar contas de um objeto como os *Cantos-Poesias*.

Mas, chegados a este ponto, reencontramos, mais distintos do que nunca, os dois caminhos entre os quais a crítica sempre oscilou: ciência ou arte? A crítica semiológica é a mais eficaz mas é igualmente a menos artística das críticas. Seu ideal é de escapar à linguagem verbal para ganhar o rigor da formalização lógico-matemática. Assim como a literatura, aproximando-se de sua essência, desaparece, a crítica, mergulhando em sua essência analítica, suicida-se enquanto arte:

«A forma fascina quando não se tem mais a força de compreender a força em seu interior. Isto é, de criar. Eis por que a crítica literária é estruturalista em todo tempo, por essência e por destino. Ela não o sabia, ela o compreende agora, ela se pensa a si mesma em seu conceito, em seu sistema e em seu método. Ela se sabe doravante separada da força, da qual ela se vinga por vezes mostrando com profundidade e gravidade que a separação é a condição da obra e não somente do discurso sobre a obra» (6).

A aproximação da poeticidade anuncia o fim de toda literatura, assim como a aproximação da formalização analítica anuncia o fim de toda crítica literária. Mas a ciência dos signos literários é apenas um dos caminhos da crítica literária, arte agonizante como todas as artes. Um outro caminho se abre à crítica, onde ela desaparecerá para renascer, acedendo à força que sempre lhe foi negada. Esse caminho é o da escritura.

Liberado, como todo escritor, de um sistema de sentidos plenos emanados de um centro (origem, presença, verdade), o crítico pode finalmente lançar-se no jogo livre da linguagem, onde o conhecimento e o valor (do mundo, do texto) não dependerão do Criador ou do criador, mas serão o fruto da invenção crítica.

A distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distinguia *escrever* e *ler*. Essa distinção, de base teológica, pressupunha a representatividade do signo, dado ao deciframento. O escritor lia o mundo escrito por Deus; numa etapa seguinte, o escritor tomava o lugar de Deus e o crítico ocupava o de leitor. Os textos contemporâneos não preexistem à sua escritura, eles se escrevem à medida que o escritor lê a linguagem e outros continuam a leitura de sua escritura. «Quanto mais o texto é plural, menos ele está escrito antes que eu o leia» (7). Escritor e crítico são *scriptores*.

À medida que a crítica se torna escritura, o texto criticado se torna pré-texto para uma aventura na linguagem, para aquela navegação primeira e arriscada de que fala Derrida referindo-se à escritura. Ao mesmo tempo, à medida que a literatura faz de sua especificidade seu referente e seu objetivo, ela se torna exploração crítica da linguagem.

Vemos então chegar o momento do encontro, o momento em que a crítica e a literatura, tendo o mesmo objetivo, a mesma atitude e os mesmos meios, se fundirão finalmente na escritura e correrão todos os riscos dessa «experiência inaugural».

A crítica, como a literatura e a arte em geral, será então coisa do passado.

(1) *Essais de linguistique générale*, p. 218.

(2) *Idem*, p. 218.

(3) *Literatura e sociedade*, p. 7.

(4) *La estrutura assente*, p. 416. (Tradução: *A estrutura ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1971).

(5) *Op. cit.*, p. 411.

(6) DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 11.

(7) BARTHES, Ronald. *S/Z*, p. 16.

* Capítulo del libro *Falência da Crítica: um caso limite: Lautréamont*, publicado por Ed. Perspectiva San Pablo Bront, 1973.

LAUTREAMONT RECONQUISTADO

Pablo Neruda

I

CUANDO llegó a París tuvo mucho que hacer.
Éstas eran las verdaderas calles del hombre.
Aquí las había taladrado como a los túneles el gusano
adentro de un queso oscuro, bajo el atroz invierno.
Las casas eran tan grandes que la sabiduría
se empequeñeció y corrió como rata al granero
y sólo fueron habitadas las casas por la sombra,
por la rutina venenosa de los que padecían.
Compró flores, pequeñas flores en el mercado des
Halles
y de Clignancourt absorbió el acto militante,
no hubo piedra olvidada para el pequeño Isidoro,
su rostro se fue haciendo delgado como un diente.
delgado y amarillo como la luna menguante en la pampa,
cada vez era más parecido a la luna delgada.
La noche le robaba hora por hora el rostro.
La noche de París ya había devorado
todos los regimientos, las dinastías, los héroes,
los niños y los viejos, las prostitutas, los ricos y los pobres.
Ducasse estaba solo y cuanto tuvo de luz lo entregó
cuerpo a cuerpo,
contra la devoradora se dispuso a luchar,
fabricó lobos para defender la luz,
acumuló agonía para salvar la vida,
fue más allá del mal para llegar al bien.

II

LO CONOCÍ en el Uruguay cuando era tan pequeño
que se extraviaba en las guitarras del mes de julio,
aquellos días fueron de guerra y de humo,
se desbocaron los ríos, crecieron sin medida las aguas.
No había tiempo para que naciera.
Debió volver muchas veces, remontar el deseo,

viajar hasta su origen, hasta por fin llegar
cuando sangre y tambores golpeaban a la puerta,
y Montevideo ardía como los ojos del puma.
Turbulenta fué aquella época, y de color morado
como un deshilachado pabellón de asesinos.
Desde la selva el viento militar
llegaba en un confuso olor a hierba ardiendo.
Los fusiles quebrados a la vera del río
entraban en el agua y a plena medianoche
se habían convertido en guitarras, el viento
repartía sollozos y besos de las barcarolas.

III

AMERICANO! Pequeño potro pálido
de las praderas! Hijo
de la luna uruguaya!
Escribiste a caballo, galopando
entre la dura hierba y el olor a camino,
a soledad, a noche y herraduras!
Cada uno
de tus cantos fué un lazo,
y Maldoror sentado sobre las calaveras
de las vacas
escribe con su lazo,
es tarde, es una pieza de hotel, la muerte ronda.
escribe con su lazo,
escribe que te escribe su larga carta roja.
La vidalita de Maldoror, hacia el Oeste,
las guitarras sin rumbo, cerca del Paraná,
terrenos bajos, el misterioso crepúsculo cayó
como una paletada de sangre sobre la tierra,
las grandes aves carnívoras se despliegan,
sube del Uruguay la noche con sus uvas.
Era tarde, un temblor unánime de ranas,
los insectos metálicos atormentan el cielo,
mientras la inmensa luna se desnuda en la pampa
extendiendo en el frío su sábana amarilla.

IV

EL FALSO cruel de noche prueba sus uñas falsas,
de sus cándidos ojos hace dos agujeros,
con terciopelo negro su razón enmascara,
con un aullido apaga su inclinación celeste.

El sapo de París, la bestia blanda
de la ciudad inmunda lo sigue paso a paso,
lo espera y abre las puertas de su hocico:
el pequeño Ducasse ha sido devorado.

El ataúd delgado parece que llevara
un violín o un pequeño cadáver de gaviota,
son los mínimos huesos del joven desdichado,

y nadie ve pasar el carro que lo lleva,
porque en este ataúd continúa el destierro,
el desterrado sigue desterrado en la muerte.

Entonces escogió la Commune y en las calles
sangrientas, Lautréamont, delgada torre roja,
amparó con su llama la cólera del pueblo,
recogió las banderas del amor derrotado
y en las masacres Maldoror no cayó,
su pecho transparente recibió la metralla
sin que una sola gota de sangre delatara
que el fantasma se había ido volando
y en aquella masacre le devolvía el mundo:
Maldoror reconocía a sus hermanos.

Pero antes de morir volvió su rostro duro
y tocó el pan, acarició la rosa,
soy, dijo, el defensor esencial de la abeja,
sólo de claridad debe vivir el hombre.

V

DEL NIÑO misterioso recojamos
cuanto dejó, sus cantos triturados,
las alas tenebrosas de la nave enlutada,
su negra dirección que ahora entendemos.
Ha sido revelada su palabra.
Detrás de cada sombra suya el trigo.
En cada ojo sin luz una pupila.
La rosa en el espacio del honor.
La esperanza que sube del suplicio.
El amor desbordando de su copa.
El deber hijo puro de la madera.
El rocío que corre saludando a las hojas.
La bondad con más ojos que una estrella.

El honor sin medallas ni castigo.

VI

ENTONCES la muerte, la muerte de París cayó como
una tela,
como horrendo vampiro, como alas de paraguas,
y el héroe desangrado la rechazó creyendo
que era su propia imagen, su anterior criatura,
la imagen espantosa de sus primeros sueños.
"No estoy aquí, me fuí, Maldoror ya no existe."
"Soy la alegría de la futura primavera",
dijo, y no era la sombra que sus manos crearon,
no era el silbido del folletín en la niebla,
ni la araña nutrida por su oscura grandeza,
era sólo la muerte de París que llegaba
a preguntar por el indómito uruguayo,
por el niño feroz que quería volver,
que quería sonreír hacia Montevideo,
era sólo la muerte que venía a buscarlo.

* Publicado en **Cantos Ceremoniales**. Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

A LA HORA DEL BAÑO

Enrique Molina

Sumergido en un tibio líquido
en el interior de una bañera Maldoror
de improviso el meteoro
tu canto de escarpelo a la vista las vísceras del cangrejo de
Dios el sublime aullido en el viento
cogió mi corazón y me hundió en el océano
con la hembra del tiburón de senos feroces
sus caderas cubiertas de espuma
y las ceremonias de canibalismo con que su obscena y
apasionada voracidad
devora a su amante y él sabe que sólo ella es su tierna
compañera la inaudita
verduga de vagina de niebla
el sexo fosforescente
hasta que desaparecieron las modestas proporciones
de una existencia confinada en trapos y hierros
la casa desprendió un aliento gordo se deformó
el crujido no de la muerte sino el aterrador chasquido del
sol en las venas
las cosas ardieron
su médula al rojo vivo al inextinguible
canto de amor de los contrarios
se desplegó entre los muros
la bañera convertida en un voluptuoso receptáculo
el lecho nupcial del cielo y el infierno
de pie con una ardiente burbuja en los ojos elegantemente
ataviado con su frac de sanguijuelas
a mi lado tan lejos
el poeta contemplaba la llanura
con una mirada de miel infinita de una tristeza que
resplandecía
con el pavor de un alma asomada a su cráter

* Este texto se publicó en el libro *Laurtréamont cien años*. Homenaje a Isidore Ducasse, organizado por Aldo Pellegrini y Vicente Zito-Lema, Galería de Arte Gradiva, Archibrazo, Buenos Aires, 1970

SUDAMERICANOS

Juan Gelman

¿se fue por el aire o era
una invención de cuello verde?
Isidoro Ducasse de Lautréamont
se fue por el aire o era:
una invención de cuello verde
un Isidoro del otro amor
que comía rostros podridos
melancolías desesperos
penas blanquitas tristes furias
y erguía entonces su valor
y reemplazaba la desdicha
por unos cuantos resplandores

el sudamericano mag-
nífico de algas en la boca
¿dónde encontraba resplandores?
los encontró en rostros podridos
melancolías desesperos
penas blanquitas tristes furias
que le tocaron corazón
como se dice lo pudrieron
desesperaron atristaron
se lo vio como un pajarito
en Canelones y Boul' Mich'
pasear a la Melanco Lía
como una noviecita pura
disimulando violaciones
cometidas en el quartier

"oh dulce novia" le decía
clavándola contra sus brazos
abiertos y una especie de
mar le salía a Lautréamont
por la mirada por la boca
por las muñecas por la nuca
"a ver como te mueres" le

decía "bella" le decía
mientras la amaba especialmente
y la desarmaba en París
como una fiesta como un fuego
ayer crepita todavía
en un cuarto de Poissonière
que huele a suda mericano

ea Ducasse Lautréamont
montevideano ea ea
eu vide o monte de ta mort
parecía una bola de oro
una calor desenvainada
la tristeza decapitó
la furia desenfureció
se fue por el aire o era
un Isidoro Ducasse muerto
solamente por esta vez
o como lluvia de otro amor
mojó a Nuestra Dama de
la Comuna armada y amada
con la belleza que subía
de su cuello verde podrido

en mil nueve sesentisiete
por la barranca de los loros
se lo oyó como que volaba
o parecía crepitar
contra la selva agujereada
los desesperos del país
las melancolías más gordas
pero fue el otro que cayó
solamente por esta vez
mientras Ducasse descansaba
en un campamento de sombras

* Este texto se publicó en el libro *Lautréamont cien años*. Homenaje a Isidore Ducasse, organizado por Aldo Pellegrini y Vicente Zito-Lema, Galería de Arte Gradiva, Archibrazo, Buenos Aires, 1970

ENCUENTROS EXRAMUROS 1

Con Isidoro Ducasse

Amanda Berenguer

Encontrarnos a orillas del mar
sobre un peñasco de la costa / fue la cita /
el / evanescente pez metafísico
perverso y ágil /
tocándome apenas / la punta de los dedos
con sus aletas / su vientre de piel azul
con un ojo de sangre / su mirada
de medusa escarlata /

me dijo: no vuelvas la cabeza que morirás /
quédate alga o musgo en el hueco
de la roca /
te protegerán guijarros / pezuñas del dolor /

se levantó ante mí / sentí que se enderezaba
el océano / y me tragué la realidad /
mientras oía la caída de un meteoro /
sobre Montevideo /
sin embargo / Isidoro Ducasse /
era un niño transparente / sentado
a mi lado /

lo tomé en mis brazos
y lo amamanté de certeza material /
hasta que lo entregué de nuevo al mar.

ENCUENTROS EXTRAMUROS 2

Con Isidoro Ducasse

Amanda Berenguer

¿Où s'en vont-ils, de ce galop insensé?

III. 1.

Ibas a caballo al galope sobre la orilla arenosa /
a vuelo de pájaro te observaba
desde un helicóptero /
modelo fin de siglo XX /
la espuma del Río de la Plata
caía sobre las huellas de los cascos veloces /
y tú crecías / Maldoror / jinete mutante
del Apocalipsis /

A LAUTREAMONT

Jules Supervielle

N'importe où je me mettais à creuser le sol espérant
que tu en sortirais
J'écartais les maisons et les forêts pour voir derrière,
J'étais capable de rester toute une nuit à t'attendre, portes
et fenêtres ouvertes
En face de deux verres d'alcool auxquels je ne voulais pas
toucher.
Mais tu ne venais pas
Lautréamont.
Autour de moi des vaches mouraient de faim devant des
précipices,
Et tournaient obstinément le dos aux plus herbeuses
prairies,
Les agneaux regagnaient en silence le ventre de leurs
mères qui en mouraient,
Les chiens désertaient l'Amérique en regardant derrière
eux
Parce qu'ils auraient voulu parler avant de partir.
Resté seul sur le continent,
Je te chechais dans le sommeil où les rencontres sont plus
faciles.
On se poste au coin d'une rue, l'autre arrive rapidement.
Mais tu ne venais même pas,
Lautréamont,
Derrière mes yeux fermés.
Je te rencontrais un jour à la hauteur de Fernando
Noronha
Tu avais la forme d'une vague mais en plus véridique, en
plus circonspect,
Tu filais vers l'Uruguay à petites journées.
Les autres vagues s'écartaient pour mieux saluer tes
malheurs.
Elles qui ne vivent que douze secondes et ne marchent
qu'à la mort
Te les donnaient en entier,
Et tu feignais de disparaître comme elles,

Pour qu'elles te crussent dans la mort leur camarade de
promotion.
Tu étais de ceux qui élisent l'océan pour domicile comme
d'autres couchent sous les ponts
Et moi je me cachais les yeux derrière des lunettes noires
Sur un paquebot où flottait une odeur de femme et de
cuisine.
La musique montait aux mâts furieux d'être mêlés aux
attouchements du tango,
J'avais honte de mon cœur où coulait le sang des vivants,
Alors que tu es mort depuis 1870, et sans une goutte de
sang
Tu prends la forme d'une vague pour faire croire que ça
t'est égal.

Le jour même de ma mort je te vois venir à moi
Avec ton visage d'homme.
Tu déambules favorablement les pieds nus dans de hautes
mottes de ciel,
Mais à peine arrivé à une distance convenable
Tu m'en lances une au visage,
Lautréamont.

*Publicado en "Gravitations", 1924.

fragmento de NACIDO NEFTALI

Enrique Fierro

todo empezó en Montevideo
que es donde siempre empieza todo

todo siguió en Montevideo
que es donde siempre sigue todo

allí llegó y para siempre
allí quedó Neftalí Reyes

Allí Ducasse allí Laforgue
Casaravilla Julio Herrera
y Supervielle y Felisberto
están hablando con el Tigre
en estos blancos días blancos
de Apocalipsis que nos rozan

saben los padres subterráneos
que en estos negros días negros
hay una voz que los reúne
hay una voz que nos reúne
y que la voz es la del Tigre
que sabe algo sabe todo
y que nos dice y que nos habla
con una voz que nos incluye
(si no se oye no se canta:
el canto es propio y es de todos)

ISIDORO HERMOSEADO EN LA SILLA DE LOS AUTOPARODISTAS SE ESCUCHA
hipócrita lector, mi semejante, mi hermano
tú que re-escribes un inmenso azul sobre el cuerpo de la tierra
ese asombro en pleamar es el proyecto
lo que sigue no es aún su comentario.

* Publicado en el libro **Zarpa**, Ed. Último Reino /XYZ, Buenos Aires 1988.

PROMETEO EN LA CIUDAD

Horacio Salas

Con los dientes clavados sobre la madrugada
dio una vuelta por los costados del olvido
y trepó, trepó, trepó,
hasta desaparecer entre los osos encerrados
y las cúpulas indias donde duerme el vetusto elefante.
Los teléfonos permanecían callados
y la ciudad exhalaba su anhídrido carbónico en el aire.
Dios había olvidado por un rato los maremotos filipinos
las cuevas que -según dicen- perduran en el Ártico
las ráfagas ardientes en la cara de un hombre asesinado
y los golpes de acero en los riñones de una muchacha estéril.

Alguien devoraba los últimos restos de una rata
y Ella andaba por la ciudad como explotando sueños
sin atreverse a devolver, a iluminar siquiera un fotograma
de antiguas pesadillas compartidas.
Desde las sombras cierta pelusa en los cantos de los libros
anunciaba la visita de los últimos vampiros en mi cuello.

En un precario archivo
un niño transformado en Simbad
se disponía al regreso
El sabe que es inútil
el cotidiano esfuerzo de estreñir su cabeza contra el suelo.

VISION DE SAN PABLO A LA NOCHE

Poema Antropófago bajo Narcóticos

Roberto Piva

En la esquina de la calle San Luis una procesión de mil personas
enciende velas en mi cráneo
hay místicos diciendo estupideces al corazón de las viudas
y un silencio de estrella partiendo en un vagón de lujo
un fuego azul de gin y alfombra coloreando la noche, amantes
chupándose como raíces

Maldoror en copas de marea alta
en la calle San Luis mi corazón mastica un trecho de mi vida
la ciudad de crecientes chimeneas, ángeles lustrabotas con su jerga
feroz en la plena alegría de las plazas, niñas desaharrapadas
definitivamente fantásticas
hay una floresta de víboras verdes en los ojos de mi amigo
la luna no se apoya en nada
yo no me apoyo en nada

soy puente de granito sobre ruedas de garajes subaltemos
teorías simples hierven mi mente enloquecida
hay bancos verdes aplicados al cuerpo de las plazas
hay una campana que no toca
hay ángeles de Rilke culeando en las letrinas
glorificado reino-vértigo
espectros vibrando espasmos

besos resonando en una bóveda de reflejos
canillas que tosen, locomotoras que aúllan, adolescentes roncoss
enloquecidos en la primera infancia
los malandras juegan al yoyó en la puerta del Abismo
veo a Brama sentado en flor de loto
a Cristo robando la caja de los milagros
a Chet Baker gimiendo en la victrola

siento el choque de todos los cables saliendo por las puertas
partidas del cerebro
veo putas putos patanes torres plomo chapas choppps
vidrieras hombres mujeres pederastas y niños que se cruzan

y se abren en mí como luna gas calle árboles luna medrosos surtidores
colisión en el puente ciego durmiendo en la vidriera del horror
me disparo como una tómbola
la cabeza se me hunde en la garganta

llueve sobre mí la vida entera, ardo fluctúo me sofoco
en las tripas, mi amor, cargo tu grito como un tesoro hundido
quisiera derramar sobre ti mi epiciclo de ciempiés liberados
ansia furiosa de ventanas de ojos bocas abiertas, torbellinos de vergüenza,
 correrías de marihuana en picnics flotantes
avispas dando vuelta en torno a mis ansias
niños abandonados desnudos en las esquinas
angélicos vagabundos gritando entre las tiendas y los templos
 entre la soledad y la sangre, entre las colisiones, el parto
 y el Estruendo

*Publicado en **Paranoías**, 1963 (Traducción de Nestor Perlongher)

LAUTREAMONT

Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz

L'extrait de naissance d'Isidore Ducasse

Il existe en France, comme chacun sait, sur l'oeuvre de Lautréamont, plusieurs exposés inspirés par des sentiments divers, et le génie de ce poète ainsi que la grande influence qu'il a exercée sur la littérature actuelle, n'ont plus besoin d'être défendus.

Une ville sud-américaine de civilisation et de langue espagnole, Montévidéo, a contribué, plus que toute autre région du Nouveau Monde, à l'enrichissement de la poésie française, au XIX^e siècle en donnant deux poètes qui peuvent établir la liaison entre le bas-romantisme et le symbolisme: Isidore Ducasse et Jules Laforgue.

Au XX^e siècle, Montévidéo, ouvert au courant de la culture française, a donné à la Métropole spirituelle de l'Amérique latine un poète dont l'oeuvre est venu augmenter les trésors de la poésie française: Jules Supervielle.

Tout a été dit sur le symbolisme et ses précurseurs; tout a été écrit sur la propagation de cette tendance -si l'on peut s'exprimer ainsi- et sur les coteries, les chapelles et les écoles poétiques issues des continuateurs de Verlaine et de Mallarmé. Cependant, on oublie trop souvent en Amérique de parler d'un devancier de la quatrième génération symboliste, poète dont l'influence sur la littérature du XX^e siècle est incontestable: Isidore Lucien Ducasse, qui a signé ses

oeuvres du pseudonyme de comte de Lautréamont.

Léon Bloy essaya de réhabiliter l'oeuvre d'Isidore Ducasse, qui demeurait toujours caché et énigmatique sous son pseudonyme méridional. Il se disait montévidéen, mais son acte de naissance demeurait introuvable. Rémy de Gourmont affirme que Lautréamont est né en 1846, tandis que M. Philippe Soupault le fait naître quatre ans plus tard. Plusieurs écrivains qui se sont occupés de Lautréamont, notamment Rubén Darío, croient que l'auteur des Chants de Maldoror a voulu se faire passer pour montévidéen, par esprit de mystification et afin de compléter sa parure bizarre et légendaire.

D'après l'acte de baptême qui se trouve dans les archives de la Cathédrale de Montévidéo, le poète est né en cette ville le 4 avril 1846 et a été baptisé le 16 novembre 1847. Il était fils de François Ducasse, né à Tarbes en 1810, chancelier à la Légation Française, et de Célestine Jacqueline Davezac, née en 1822.

Nous donnons ici la traduction de l'extrait de baptême du poète:

Le Très Illustre et Très Révérend Monseigneur Don José M. Semería, Evêque titulaire de Prusa et Curé de l'Eglise Métropolitaine de Montévidéo, Basilique Mineure de l'Immaculée Conception et des Saints Apôtres Saint Philippe et Saint Jacques,

Certifie: qu'au folio trente-huit du Livre vingt-

six des Baptêmes de cette Paroisse se trouve l'acte suivant:

"Le seize novembre mil huit cent quarante-sept: je soussigné, Curé Vicaire du Cordon et Coadjuteur du Vicaire Curé de cette Cathédrale, Docteur José B. Lamas, y ai baptisé solennellement Isidore Lucien qui est né le quatre avril de l'an dernier, fils légitime de François Ducasse et de Célestine Jacqueline Davezac, nés en France. Grands-parents paternels, Louis Bernard et Marthe Damarc, maternels, Dominique et Marie Bedouret. Ont été parrains, Bernard Lucien Ducasse, représenté par Eugène Baudry et Eulalie Agrené, épouse Baudry, auxquels j'ai fait connaître leurs obligations. En foi de quoi je signe.-

SANTIAGO ESTRAZUELAS Y FALSON.
(Il y a une rubrique)"

Sur la demande de la partie intéressée, j'expédie le présent acte, conforme à l'original dont il est fait mention ci-dessus, signé et scellé à Montévidéo le dix-huit août mil neuf cent vingt-quatre.

Par autorisation, Mariano Howard,
Vicaire

Cet acte de baptême s'accorde parfaitement avec le document que nous reproduisons ci après, lequel nous a été communiqué par M. André Gilbert, en décembre 1924.

"L'an mil-huit-cent quarante-six, et le quatre avril à l'heure de midi: Par devant nous, Gérant du Consulat de France à Montévidéo, a comparu le Sieur François Ducasse, Chancelier délégué de ce Consulat, âgé de 36 ans; lequel nous a déclaré la naissance d'un enfant qu'il nous a présenté et que nous avons reconnu être du sexe masculin, né à Montévidéo, aujourd'hui, à neuf heures du matin, de lui déclarant et de Dame Célestine Jacqueline Davezac, son épouse, âgée 24 ans, et auquel enfant il a déclaré vouloir donner les prénoms de Isidore Lucien. Les déclarations et présentations nous ont été faites par lui en présence des Sieurs Eugène Baudry,

âgé 32 ans et Pierre Lafargue, âgé de 41 ans, commerçants français l'un et l'autre, demeurant à Montévidéo, qu'ont signé avec le comparant et nous, après lecture faite.

BAUDRY.-LAFARGE.-DUCASSE

Le Gérant du Consult Général de France.
M. DENOIX.

Acte de décès d'Isidore Ducasse COMTE DE LAUTRÉAMONT

Du jeudi 24 novembre 1870, à 2 heures de relevée acte de décès de Isidore Lucien Ducasse, homme de lettres, âgé de 24 ans né à Montévidéo (Amérique Meridionale), décédé ce matin à 8 heures, en son domicile, rue du Faubourg-Montmartre, N^o. 7, sans autres renseignements. L'acte a été dressé en présence de M. Jules François Dupuis, hôtelier, rue du Faubourg-Montmartre, N^o. 7, et Antoine Milleret, garçon d'hôtel, même maison, témoins qui ont signé avec nous, Louis-Gustave Nast, adjoint au maire après lecture faite, le décès constaté selon la loi,

Signé: J.-F. DUPUIS, A. MILLERET,
L.-G. NAST.

La naissance et la mort de Lautréamont ont été marquées par des événements semblables: le siège de Montévidéo et le siège de Paris, deux époques de sacrifice, de misère et d'héroïsme. Le poète naquit et mourut dans la quiétude automnale troublée par des coups de canon. Dans une atmosphère d'incertitude, à l'ombre des paraboles intermittentes tracées par les obus dans un ciel large et bleu taché de cuivre, Lautréamont, sous une latitude australe de 35°, apprit à naviguer à travers les états de sa subconscience d'enfant rêveur. Cette révaserie nourricière et variée devait engendrer plus tard les belles visions que nous donne sa prose rythmique où s'exprime si bien le jeu de sa pensée mise à nu.

EL CONDE DE LAUTREAMONT, POETA INFERNAL, HA EXISTIDO

Edmundo Montagne

No ha sido un espectro el autor de "Los Cantos de Maldoror"; no ha sido un espectro que después de dictar a un médium ese libro de horrores, majaderías y genialidades, se volvió a las sombras y calló para siempre. No: ha sido un hombre.

Treinta años ha. Rubén Darío, clasificando al conde de Lautréamont entre sus "raros", comenzaba diciendo: "su nombre verdadero se ignora". Y después de explicar los terribles "Cantos", agregaba: "de la vida de su autor nada se sabe".

Hoy se conoce el nombre de Lautréamont, que, a pesar de eso será siempre el conde de Lautréamont y no Isidoro Luciano Ducasse; y se sabe de su vida lo suficiente para emprender el completo esclarecimiento.

De nada valía el haberse publicado hace poco ("Révolution Surrealiste", número del 15 de enero de 1925), el acta mortuoria del inhallable. Se seguía dudando. Referíase el acta al "hombre de letras de veinticuatro años de edad, nacido en Montevideo (América meridional) y muerto en un alojamiento de París, calle del Faubourg-Montmartre, núm. 7". ¿No estaba hecho de escurrimiento y despistes este conde? ¿No era todo él rodeos por oscuras y tortuosas callejas, igual que un criminal fugitivo, con lo que hacía más culpable ese su libro, dejado de prisa, lejos de París, como el cuerpo de su delito?

Esta forma de desaparecer se ignoró

durante medio siglo. Hoy no sólo se prueba que es cierta, sino que el muerto tuvo real vida y crianza en Montevideo como lo declara en el primero de sus cantos. Esas revelaciones se nos hacen en un libro escrito en francés, "Lautréamont & Laforgue", y publicado recientemente en Montevideo. En ese libro, sus autores, los hermanos Guillot-Muñoz, con documentos, ilustración y ciertos recursos dignos de buenos críticos estudian la obra de los dos poetas franceses nacidos en el Plata.

Los Guillot-Muñoz nos transcriben la partida de nacimiento del conde, hallada en el Consulado General de Francia, y nos ofrecen un facsímil de su fé de bautismo efectuada en la Iglesia Matriz.

No fué, la del lugar de su venida al mundo, una de sus mistificaciones, como se creyó.

Isidoro Luciano Ducasse (el conde de Lautréamont), nació incuestionablemente, en Montevideo, el cuatro de abril de 1846, y recibió el agua de la sagrada pila un año y medio después.

Dado el misterio que rodeó la vida del conde de Lautréamont y la intriga que ese misterio creaba y sigue creando en sus comentadores, las comprobaciones últimas son de primera importancia. Pero tras ellas no rastrean mayormente los Guillot-Muñoz. Y si rastrean, no logran hacer muchas luces. En cambio entregándose a evocar costumbres y lugares del tiempo en que vivió el Conde, y

que no fueron las habituales de éste, se satisfacen afirmando que la teoría taineana sobre la relación del ámbito y la obra ha caído en desuso.

Pintoresca y exacta es la evocación medio gaucha que hacen de cierta cercanía de Montevideo durante el sitio de los rosistas y después del sitio. Ella, cierto es, no cuadra a la realidad permanente del lugar en que se crió el Conde y que los Guillot- Muñoz no ignoran. Este lugar fué completamente civil y marino. El mar, constantemente el mar, rodeó la vida material del joven hambriento e insaciado de infinito. Y el mar y sus monstruos, el mar y sus tragedias, cuando no inspiran las páginas salientes de los Cantos, entre ellas la antológica "Al viejo océano", aparecen evocados momento por momento.

Sin duda, costumbres brutales y a veces crueles debieron impresionar al niño idealista si se alejó del hogar. El hombre haría, luego, contrastar la visión de seres casi angélicos, como los genios de la tierra y del mar, cernidos en regiones etéreas, "alimentados de las más puras esencias de la luz", con esos otros llamados humanos "que se degüellan entre sí en los campos de batalla y se alimentan de seres llenos de vida como ellos y colocados algunos grados más abajo en la escala de las existencias".

De este último delito que pertenece a la humanidad y que la humanidad purga fatalmente de vario modo, tuvo sin duda el Conde la sensación directa en su misma patria de origen, carnívora entonces más que lo es hoy.

Pero los aspectos morales del libro corresponderían (si es que a pesar del "desuso" sigue rigiendo la teoría de Taine), a un ambiente también moral, acaso familiar, necesariamente muy íntimo, subjetivo. Y reconocemos, y reconocerán los autores de "Lautréamont & Laforgue" que para un buceo en estas aguas nos hallamos por ahora sin

escafandras y sin siquiera las sondas que, echadas un día, quizá no toquen verdadero fondo.

Entre tanto hay que ordenar los datos que se obtengan. Los Guillot-Muñoz gustan del indicio verosímil, de la comprobación, de la reconstrucción verídica. Ni aún antes de advertir rastros que hoy nos muestran hubieran ellos declarado lo que Gómez de la Serna, en el prólogo de la edición castellana de los "Cantos", quién, ante el embrollo de los despistes, "prefiero -dice- la verdadera mistificación, sin aire erudito de Boletín de Academia"

Pero la era de las mistificaciones respecto al poeta infernal han llegado a su crepúsculo, y aún muere la de las agudas y bellas conjeturas, con las mismas de Gómez de la Serna, que pintarían radiante, la fantástica puesta legendaria.

Hoy sabemos que el conde de Lautréamont fué de carne y hueso, respiró, se movió y se hizo hombre en Montevideo, hasta pocos años antes de publicar su libro espantable; su casa vetusta existe aún, a la espera, acaso, de que se reconozca antes que la proyectada Rambla Sud arrase con ella; los libros, clásicos, románticos, aquellos que fueron su leche literaria, podrían nombrarse. Recomendemos. El conde de Lautréamont fué hijo único del legítimo matrimonio Francisco Ducasse-Celestina Davezac. El señor Ducasse desempeñó muchos años el cargo de canciller de la legación francesa en Montevideo. Fué hombre de singular cultura. A estar a lo que afirman los Guillot-Muñoz durante una como laguna en esa existencia, realizó viajes a lo Marco Polo por el corazón de América del Sur, y un fracaso en cierto negocio de maderas quebrantó seriamente su fortuna. Quiso dedicarse a la enseñanza, y de vuelta, en Montevideo, explicó filosofía comptiana en una academia de su fundación que duró poco. Murió en la indigencia.

¿En la indigencia? No, señores esto

sería muy bello siguiendo el gusto melodramático. Y ganas nos dan por este dato y otros, de retirarles a los Guillot-Muñoz el título de verídicos que nos hemos apresurado a concederles. Y es que en este punto de la indigencia creemos más al Señor Prudencio Montagne que a los Guillot-Muñoz.

El señor Prudencio Montagne (San José, República del Uruguay) es tío del que redacta esta crónica, por él promovida al enviarnos, anotado en sus márgenes el libro de los Guillot.

"Murió (Francisco Ducasse) en 1887, en la más extremada indigencia", afirman los Guillot. Y a esta afirmación, anota mi señor tío: Esto es completamente falso. Se alojaba en el Hotel de las Pirámides, y dos días antes de morir me hallaba yo con él tomando mate en su habitación. Ante esta marginalia enviamos un cuestionario a nuestro tío. El lo llenó y aquí está lo que puso: Ducasse nunca estuvo necesitado ni menos en la indigencia ¿Puede llamarse indigente a quien muere en un hotel de primer orden y goza hasta el último momento de su servicio?.

"Vestía siempre de traje negro de levita y galera de felpa. Estaba jubilado como canciller del consulado francés, y creo que tenía dinero en el banco de Londres".

"Siendo yo niño Ducasse vivía en la calle Camacúá frente a la de Brecha, en casa que existe aún, antiquísima. Recuerdo los paseos con mi padre hasta la plaza Artola. Entrábamos en la cervecería Thiebaut. Ese paseo lo realizábamos todos los domingos después que M. Ducasse compartía nuestro almuerzo en casa. No iba con nosotros Isidoro el Conde. Tal vez estaría en un colegio o no lo sacaría su padre temiendo las diabluras que podría hacer por las calles. También podría haberlo mandado a Francia, a estudiar."

(Estos paseos duraron hasta 1867, fecha en que se da al Conde ya en París.)

"A causa de mi pupillage en el Colegio Inglés no supe nada de M. Ducasse entre los

años 1869-1874. Por esta última fecha se instaló en Las Pirámides y entre ambas debió realizar su viaje o sus viajes. Quizá haya ido a Francia a saber del hijo.

Respecto a viajes americanistas (viajes de estudios precolombinos atribuidos por los Guillot-Muñoz), me extraña muchísimo que nunca me hubiera hablado de ellos y de los escritos que dicen escribió sobre esta materia, sabiendo que yo me interesaba tanto en ella."

(Nuestro tío Prudencio es un precursor del actual incaísmo. Lo prueban sus yaravies, el pedestal de la estatua de Artigas en San José, estilo americano autóctono... y los nombres de sus hijos Atahualpa, Liropeya, Gualcanda...)

"Cuando murió Ducasse tenía yo treinta años. Hasta entónces iba yo al hotel una o dos veces por semana a eso de las cuatro de la tarde, a tomar mate con él, cebado por mí. Eramos dos grandes materos. Murió dos años después de mi última visita. El dueño del Hotel M. Haurie, me lo hizo saber y le mandé una corona de flores que fué la única que tuvo el finado".

"Mi actuación firme con Ducasse fué de 1876 a 1888 época en que murió. Durante ese tiempo sostuve con él una amistad franca y constante. De tiempo en tiempo lo llevaba a pasear al Buceo. En uno de esos paseos le saqué la fotografía que le recorto.

Casi diluido el rostro en esa fotografía, aparece el anciano descubriéndose su chistera en la diestra, viva la expresión casi picaresca. El ademán es naturalmente gentil. Parece que dijera -no crean Uds., sé que por esta fotografía, y debido a mi hijo pasará a la posteridad. Pero no crean, Sres., que tenga yo nada que ver con el horrible libro que cometió. Es una de las mil travesuras de las tuyas. Yo seguiré siendo la amable persona que en vida fui tal como aquí me ven-.

Ducasse fué casado pero parece que su mujer murió al poco tiempo de nacer Isidoro

(el Conde) o por lo menos antes de mis paseos referidos. Respecto de ella no se nada. No la conocí. No existía en mis tiempos. En cambio conocí a Isidoro Luciano Ducasse. Era un muchacho -en esas épocas éramos muchachos hasta los veinte- pero sumamente travieso, barullero e insoportable."

"Nunca oí hablar a nadie de las obras literarias de Isidoro. Si él las publicó entre 1868 y 1879 tendría yo de diez a doce años. Entonces, ni cuando fui hombre, repito, oí hablar de esos "Cantos". Lo único que me dijo una vez Francisco Ducasse después del año 1875, fué que Isidoro había muerto en el 70. Yo creí siempre que hubiera sido en la guerra."

El cuestionario llenado por Prudencio Montagne concluye diciendo que a pesar de su trato continuo con Francisco Ducasse, ignoró "las fatigas de sus viajes y las crisis periódicas de paludismo" que le atribuyen los Guillot-Muñoz.

Esta declaración y las anteriores sobre el silencio del padre respecto a la literatura del hijo, son de atenderse y cotejarse con otras sobre los mismos puntos hechas por los autores de "Lautréamont & Laforgue".

Pero está de Dios que ante el tribunal del proceso Lautréamont habrán de comparecer otros seres tan ajenos a él como nuestro señortío. Uno de esos otros seres es nuestra señora madre.

-¿No decías tú que en el taller de papá fueron depositados los libros de M. Ducasse?

Nuestra madre nos repite que sí y nos refiere el caso: Ducasse le pidió ese servicio a tu padre. Era el 70, me parece, Ducasse tenía que irse de viaje. Los libros fueron puestos en una chapelière: un baúl-mundo. Y no estaba de más te lo aseguro, porque era cosa tremenda los libros que había. Yo me los fui leyendo unos tras otro después que metía a los chicos en cama. Molière, Racine Chateaubriand, Corneille, Rousseau...

Con esta referencia a los libros de la primera

cultura literaria del Conde de Lautréamont algunos de los cuales cita en su carta al editor (de la Sema, Prólogo a los Cantos) terminan nuestras revelaciones sobre el montevideano. El Conde en sus Cantos se llama a sí mismo el montevideano.

¿Y a qué se debe que estos Cantos en prosa, puestos con razón en el index de la prudencia humana cobren hoy una boga que nunca han tenido?

No se debe a su concepción de conjunto, que, aunque maldita, es genial; ni acaso al mismo impulso de su estilo, que a veces cobra extraordinario vigor; se debe a que sus expresiones parciales y el caudal ilustrativo utilizado en ellos (todas las novedades de la ciencias y toda la modernidad) corren parejas, medio siglo después de esparcidos, con algunos "ismos" de las últimas generaciones literarias. Ya se sabe que cada nueva generación lanza sus "ismos" y forma escuela, con lo que se habilita para proclamar que ha cogido el mundo en la mano.

El "sobrerrealismo" nombra al conde de Lautréamont su jefe o cosa así. El cubismo también lo da como uno de sus precursores y gran maestro, debido quizás a lo que Lautréamont reconoció en el cubo, al final de esta oración que tiene un mérito mucho más serio que ese, y es el de definir el propio carácter del autor de los "Cantos": "Si tienes una inclinación señalada por el caramelo (¡admirable farsa de la Naturaleza!); nadie lo concebirá como un crimen; pero aquellos cuya inteligencia, más enérgica y capaz de más grandes cosas, prefieren la pimienta y el arsénico, tienen buenas razones para obrar de ese modo, sin sentir la menor intención de imponer su pacífica dominación a los que tiemblan de miedo ante una musaraña o ante la expresión parlante de las superficies de un cubo."

Pero se querrá saber qué son al fin esos "Cantos". Y en verdad que ya es tiempo de que lo digamos, o, lo que será mejor, que

hagamos que lo digan quienes lo hicieron admirablemente.

Habla Darío:

"León Bloy fué el verdadero descubridor del conde de Lautréamont. El furioso San Juan de Dios hizo ver como llenas de luz las llagas del alma del Job blasfemo."...No se trata de una "obra literaria", sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás.

"...Con quien Lautréamont tiene puntos de contacto es con Edgar Poe. Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los fantasmas enemigos...ambos experimentaron la atracción de las matemáticas que son con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas Poe fue celeste, y Lautréamont infernal.

"...Los clamores del teófobo ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase mi musa cerca del lugar donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le tataría los oídos."

Habla Ramón Gómez de la Serna:

"Estos cantos están cantados desgarradoramente bajo el apremio y la amenaza de la muerte. Tienen una risa que quiere borrar la fatalidad. Indagando mucho en ellos se podría encontrar el bacilo terrible. Es probablemente Lautréamont el talento que en vez de apocarse encuentra en la combustión precipitada y voraz de su vida la exaltación generosa de las crueldades humanas, de las más privadas angustias, del pavoroso instinto de extrangulación con que nos contagia la muerte que nos extrangula.

"...Debemos ser rudos y cabales, gracias a estas exaltaciones en que se pierde el miedo."

"...Este libro es impar y único."

"...Cada obra de arte debe batir un récord y tener la plenitud de dominio que ésta tiene."

"...El mismo Gourmont no la comprendió porque cree en la locura, y aunque se ve que

la comprende, no le basta eso para ahorrarse esa palabra falsa, ya que Lautréamont es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos, pero podemos estarlo. El, con ese libro, se substraía a esa posibilidad, la rebasó."

"Para dulcificar su superficie, pero a contrapágina de ella, señala Gourmont que puede ser un "ironista superior" y señala una cualesquiera de esas ironías, cuando todo se ve que está escrito entre la ironía y la verdad, todo monstruosa y supremamente consciente."

"... Tiene una cosa sagrada, improba de rebelión sensata, de revolución por el insulto, que hace parecer a Lautréamont el segundo redentor que aun está en los infiernos."

Habla Paul Dermée (y lo hace refiriéndose también al segundo y póstumo libro de Lautréamont):

"Es necesario mostrar la unidad profunda de la obra de Lautréamont, cuyos dos libros son dos asuntos opuestos, no dudarlo, "el problema del Mal". En los "Cantos de Maldoror" lo ilumina ese léxico sorprendente que, según el decía, "se nutría de las pesadillas espantosas que atormentan mis insomnios". En las "Poesías" flagela a todos los falsos ídolos de sentido del mal, tan dignos de odio como las divinidades hipócritas del partido del bien. Lautréamont no fué nunca, sin embargo, un moralista de discurso académico. Es el azote terrible de un dios apasionado de perfección."

Habla Alberto Lasplaces:

"No se sabe si los "Cantos de Maldoror" es la obra de un cerebro extraviado y doloroso o la de un espíritu aristocrático, ahito de las vulgaridades corrientes, que se venga de un modo atroz, o la de un genio satírico lleno de amargura que alza su brazo sobre la humanidad y deja caer sobre ella toda clase de inmundicias."

Hablan Alvaro y Gervasio Guillot-Mouñoz:

"El más allá de la conciencia de Maldoror

hállase unido por lasos equívocos a la realidad deformada."

"... Entre la mezcla de honestidad y bajeza, de escrúpulo y descuido, se adivina en Lautréamont cierto gusto por la experimentación científica."

"... Esa capacidad para asir el principio del mal, esa manera de sugerir que la carne y la naturaleza humana son abominables, algunos giros de su espíritu refinado y feroz, hacen pensar en el herético del gnosticismo."

¡Ah, pero cuán difícil es dar idea de los "Cantos"!

Trátase de un mundo creado con lo negro de la existencia y el hurgueo que allí obstina el ángel que había en Lautréamont. ¡Un furioso, incesante revolver la pulpa de la tiniebla hedionda hecha de monstruos entrelazados! Los monstruos se sueltan, nos afrontan, nos acometen. A veces son héroes de crímenes sin ejemplo; otras, verdugos de suplicios que llamarlos dantescos es dar flaco indicio de ellos. Esas pesadillas, esas visiones, esos delirios se hacen lúcidos y vívidos hasta enceguecernos y aterrarnos. Y estallan de la boca del ángel las blasfemias. Son blasfemias cuyo grotesco sobrepasa a toda suposición. Y ábrese a nuestros pies los círculos vertiginosos del loco razonante, o se opone a nuestra marcha el vacío, por trechos, condenándonos a un estertor interminable, más torturante cuanto que la angustia es moral y parece la del remordimiento.

Son esos cantos la obra de un tremendo vengador, furibundo y frío. Vengador, ¿de qué ofensa, de qué nefando ultraje, inferido por nosotros, sus hermanos? ¡Oh Dios de misericordia!

Cuando vais a arrojar el libro contra el muro, a colmo de asco e irritación; cuando vais a arrojarlo para rechazar el sarcasmo, la idiotez, el absurdo, tanto más "hirientes y abominables" cuanto que se ven que están hechos adrede para vuestra repulsión, una

imagen límpida y opulenta, de gran belleza, os detiene, paraliza vuestros ímpetus, como el puño de un dios una cuadriga desbocada.

Los críticos que maldicen los "Cantos" quisieran aniquilarlos, borrarlos en lo eterno a toda posibilidad siquiera de comento.

No. Si algo sabemos de lo intenso y desconcertante del vivir, protegemos ese libro, maravilla de espantoso fruto, de un fruto que nos brinda, al morderlo, el jugo último de la tragedia, sustentador de las raíces mismas del ser.

Los que los alaban dijéranse que querrían mostrarnos como ejemplo de placentera amenidad. No; no son los "Cantos de Maldoror" un collar de baratijas estéticas para la disertación ociosa y presumida. No son sensualidad, verbal aunque tal parezcan, son alma en su fibra originaria.

Nietzsche, quienes sean, pudieran razonar el problema del mal. Lautréamont lo vivió; fué la emoción palpitante, sangrienta de ese problema.

Por eso ... ¿creyó o no creyó en la "expiación providencial"? ¿Descuidó o no descuidó las "contingencias de las quimeras malélicas que se ciemen sobre los malditos"?

Inaudito modo de suicidarse el de Lautréamont, si admitía el rebote en lo espiritual, más certero que el de la pelota vasca en el frontón!

En los cantos finales se jacta de su poder hipnotizante.

¡Pobre basilisco!

Porque Lautréamont, creador de seres desmesurados o deformes que llegarán a ser mitológicos, es el fabuloso basilisco.

¡Pobre basilisco, cantando a la sordina su potente arrullo con que "idiotizarnos", fija su solo ojo en nosotros, a fin de que la mirada acerada y cariciosa que destila veneno, nos clave hasta el alma su estilete inyector!

El espejo de su conciencia devolviólo, hundió en él mismo; la mirada que da la muerte.

Darfo, católico visionario como despierta desde el fondo de su gran paganismo, está en su línea al creerlo, con la tradición de la Santa Madre Iglesia, un poseso.

"No aconsejaré yo a la juventud -dice- que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones."

Y murmura eso muy por lo bajo, temeroso de ser oído por Lautréamont.

Y es que olvida que el mismo Lautréamont, conocedor del maleficio de sus Cantos, no exacerbado aún en la carroña hasta anularse para el bien, graba en la entrada de su libro esta advertencia:

"Quiera el cielo que el lector, envalentonado

y sintiéndose momentáneamente feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje, a través de los pantanos desolados de estas páginas sombrías y llenas de veneno; porque de no emplear en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual por lo menos de su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro empaparán su alma como el agua empapa el azúcar. No es conveniente que todo el mundo lea las páginas que van a continuación; sólo algunos saborearán este fruto amargo sin peligro. Por cosecuencia, alma tímida, antes de internarte más en semejantes páramos inexplorados, dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante.

* Publicado en la revista *El Hogar*, Bs. As., 20/Nov./1925.

LA RETORICA DEL MAL DECIR

Elías Uriarte

Ahora bien: ¿qué existe de temible en ciertas clases de lenguaje que causa tanta inquietud? ¿Qué ha motivado que durante más de medio siglo los Cantos de Maldoror fueran proscritos de la lectura por una misma institución literaria que ayer los marginalizó por "diabólicos" o deshechos literarios y hoy los recibe en escuelas y universidades en carácter de "precursores de la modernidad"? ¿Qué es aquello de un lenguaje "poético" o no, que escapa a la ley de una realidad y su policía, a sus múltiples jurisprudencias? De otro modo: ¿Qué es aquello que resulta intolerable (como lo afirma Lautréamont) para "una potencia superior"? Creo conveniente dejar en suspenso esta interrogación.

Daré paso brevemente ahora a un texto publicado cuatro años después de los Cantos, en 1873, por Federico Nietzsche ("Sobre la verdad y la mentira consideradas en un sentido extra-moral") (1). En la segunda parte de este ensayo (que resumo groseramente) Nietzsche afirma:

- que existe un instinto formador de metáforas, en cierto modo fundamental;
- que el mito y el arte dan cuenta de él;
- que este instinto metafórico establece junto al "mundo" o "realidad" una pluralidad de "mundos" paralelos, de "realidades" paralelas;
- que, y esto quiero subrayarlo, este instinto transforma en infinito aquello que se

define como finito o limitado, esto es, el arte como un exceso o desmesura en relación al mundo del logos o el concepto, cuya petrificación resquebraja.

La metáfora se presenta allí liberando al intelecto de lo que Nietzsche llama su "indigencia". Este intelecto liberado, no servil, que desplaza el límite de la abstracción, que sentiría especial placer por el propio placer y el juego, ausente de toda gravedad, de toda expresión circumspecta o terminante, podría ser caracterizado por una serie de infinitivos: hacer, deshacer, componer, descomponer, juntar, separar, impulsar, detener, girar, trasladar, burlar, realizar construcciones de inteligencia inauditas guiado por una implacable y permanente irreverencia creadora. Y lo que es más importante: no se deja guiar por conceptos sino por intuiciones.

En una palabra, esto, que se denomina, que se "titula" "verdad" o "realidad", no sería más que una "transacción entre los hombres", y la poesía, ese instinto productor de metáforas, la encargada precisamente de señalar su carácter contingente, puesto que el propio lenguaje mantiene una relación metafórica con el mundo y la poesía representa la posibilidad de su infinitud. es en este sentido que leemos la otra referencia que Lautréamont hace de la metáfora al final del mismo Canto:

"(...) esta figura de retórica (la metáfora) presta mucha más utilidad a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que normalmente ni siquiera intentan figurarse aquellos que están llenos de prejuicios o de falsas ideas, que al final de cuentas son una misma cosa."

Para Nietzsche, como para Lautréamont, como para Proust, el escritor debe seguir la dirección de su instinto: he aquí su soledad, pero también su fuerza. Y el instinto privilegia la metáfora: en Marcel Proust, puesto que como lo afirma en el "Tiempo recobrado", permite "engarzar en el anillo de un bello estilo" una sensación y un recuerdo, obtener por un procedimiento de alquimia imaginaria un trozo de tiempo "en estado puro", o en otras palabras, cifrar esa multitud, legión de "miroitement", de pestaños de tiempo retenidos en los misteriosos cofres de la percepción: en Lautréamont esa voluntad de "infinito", que, como lo afirma, sobrepasa "los límites acordados por el buen sentido" a la imaginación, convoca a la metáfora. Ambos (como casi toda la literatura dicha "moderna") procuran eludir una visión "cinematográfica" (Proust) de la realidad. El escritor no opera con la realidad, opera con las leyes de contrucción de las múltiples e infinitas realidades, ese principio generador, esa suerte de dínamo que habita en el centro de la "figura" en el centro de los universos posibles, un fulgor, un destello, como la supervivencia de una impensable condición de vida en el centro silencioso del espacio.

Mencionaré aquí una de las direcciones del texto en este sentido. Lo que designaría como imagen metamórfica. Por ejemplo la penúltima estrofa del Canto IV, la estrofa del hombre-ánade, quien, al igual que la escolopendra en razón de su "belleza fantástica" se atrajo la "envidiosa irritación" de sus semejantes al infringir la poderosa ley

de la fealdad estableciendo una diferencia que no le fue perdonada:

"Mi padre y mi madre (...) después de un año de espera vieron que el cielo atendió sus ruegos: dos gemelos, mi hermano y yo vieron la luz. Razón de más para amarse. Pero no fué así. Como yo era el más hermoso de los dos, el más inteligente, mi hermano me tomó odio y no se cuidó de ocultar sus sentimientos (...) su furor no conoció límites y me desplazó en el corazón de nuestros padres mediante las calumnias más inverosímiles. He vivido durante quince años en un calabozo con larvas y agua fangosa por único alimento."

Luego, el hombre-ánade escoge como morada el mar, precisamente el lugar donde "lo semejante en conformación convive con lo semejante en conformación"

He aquí como Lautréamont describe la majestuosa aparición:

"Un día de verano, al atardecer, cuando el sol parecía descender por el horizonte, vi nadando en el mar, con anchas patas de ánade en lugar de piernas y de brazos, portador de una aleta dorsal, proporcionalmente tan larga y afilada como la de los delfines, a un ser humano de músculos vigorosos, al que numerosos bancos de peces (en ese cortejo ví, entre otros habitantes de las aguas, al torpedo, al anarnak groenlandés, y la horrible escarpina) seguían con las demostraciones ostensibles de la mayor admiración. A veces se sumergía, y su cuerpo viscoso reaparecía casi inmediatamente, a doscientos metros de distancia. Las marsopas, que ha mi entender no han robado su reputación de buenas nadadoras, apenas podían seguir de lejos a ese anfibio de nueva especie."

Y más adelante:

"Un suspiro que me congeló los huesos e hizo tambalear la roca sobre la cual descansaban las plantas de mis pies (a menos que fuese yo mismo el que me tambaleaba a causa de la brutal penetración de las ondas sonoras que transportaban a mis oídos semejante grito de desesperación) se oyó hasta en las entrañas de la tierra: los peces se sumergieron bajo las olas con un estruendo de alud. El anfibio no se atrevió a acercarse demasiado a la costa, pero cuando estuvo seguro de que su voz llegaba distintamente hasta mis tímpanos, disminuyó el movimiento de sus miembros palmeados de modo de poder sostener su busto cubierto de algas por encima del bramido de las olas. Le vi inclinarse su frente, como para invocar mediante una orden solemne, la jauría errante de los recuerdos. No me atreví a interrumpirlo, en esta tarea, santamente arqueológica: hundido en su pasado se asemejaba a un escollo."

Aquí Lautréamont más bien que narrar una historia o describir una escena, revela las propias leyes de constitución de lo imaginario, de cómo el lenguaje de la poesía se apropia (acudámos a la metáfora biológica) de su marca distintiva, aquella precisamente que le permite sortear el ojo de Medusa de la configuración petrificante, violenta, es decir, impuesta. El lenguaje narra no una historia sino su infracción, alegoriza su figura, su ley, se representa en un acto inapresable, ¿cómo, pues, podríamos exigirle un sentido para uso de cartillas escolares, si se trata precisamente de lo contrario, de distraer, de desviar un sentido, de tenderle una emboscada, o como suele suceder en el "western", de arrojar un guijarro por un lado y pasar agazapado por el otro? Ni la legalidad del sentido y sus jurisprudencias, ni la legalidad de la forma y sus jurisprudencias, ni la legalidad del "significante" y sus jurisprudencias; ni siquiera

la legalidad de lo "lúdico" y sus jurisprudencias; el texto es aquel lugar donde acaban todas las legalidades, pasadas presentes y futuras.

El episodio citado anteriormente, como el del hombre-pelícano (el lenguaje de Lautréamont lleva forzosamente al guión, a este tabique entre dos espacios simétricos), como las propias metamorfosis del protagonista, se podría caracterizar en términos de una cierta retórica biológica: la cruce de especies diferentes, los infinitos acoplamientos que el texto permite (o más bien exige), la reunión sobre la página de especies inverosímiles. Lautréamont es aquel que espolvorea el estigma con el polen ajeno, aquel que procede a una hibridación imaginaria utilizando el método de la "fecundación artificial" allí donde se establecen las leyes de descendencia de lo imaginario.

A este respecto creo que Gastón Bachelard ha escrito páginas decisivas:

"Es necesario, pues, un verdadero coraje, para fundar ante la poesía métrica una poesía proyectiva, como ha sido necesario un golpe de genio para descubrir más allá de una geometría métrica, la geometría proyectiva, que es indudablemente la geometría esencial, la geometría primitiva. El paralelo es total. El teorema fundamental de la geometría proyectiva es el siguiente: cuáles son aquellos elementos de una forma geométrica que pueden ser impunemente transformados en una proyección, permitiendo no obstante subsistir una coherencia geométrica? A su vez, el teorema fundamental de la poesía proyectiva es el siguiente: cuáles son los elementos de una forma poética que pueden ser impunemente transformados por una metáfora, permitiendo, no obstante, subsistir una coherencia poética? Dicho de otra forma: cuáles serán los límites de la casualidad formal?"

Repárese además que la propia palabra metamorfosis es ella misma una metamorfosis de la palabra metáfora, como si una suerte de inquietud fonética súbitamente se hubiera apoderado del término, una suerte de ansiedad de cambio. Y no hablo en sentido etimológico, sino que simplemente compruebo una cruz de signos, los efectos de un entrelazamiento. Metamorfosis como una precipitación en lo imaginario, como un salto en el vacío de lo imaginario. En un primer momento Lautréamont presenta la "figura" analizada, compara, por ejemplo, su actitud vigilante (observando el doble supliciado por su madre y por su mujer) con el gesto de un pájaro, el "acantoporus serraticordis", es decir el protagonista "como" o "semejante a" el animal; sin embargo en una instancia posterior, se traslada al interior de la "figura", se proyecta, se metamorfosea. La metamorfosis opera entonces como una violencia ejercida en el interior de la metáfora. Es, si se quiere la violencia del signo poético, su límite.

Esta ruptura del espejo que marca la Lambda (λ) del origen, la inicial del libro, esa destrucción de la imagen semejante que abraza los tres niveles de análisis que determinásemos al principio, encuentra su culminación en la cuarta estrofa del Canto IV, en aquello que podría ser designado con una breve perífrasis, construcción del innominado. Porque, ¿cómo denominar a esa masa multiforme, heterogénea, que participa a la vez de los tres reinos del Sistema Natural? ¿Que signo otorgar a ese acoplamiento sintético de los propios signos? ¿Cómo categorizar a un cuerpo animal, a la vez que vegetal, a la vez que mineral, una suerte de compacto mixto y silencioso? ¿Habrá

un nombre para él? ¿Cuál?

Lautréamont salpica, arroja al cuerpo de su "semejante" un signo prohibido. Como si todo aquello que la "especie" había separado tan cuidadosamente de sí y de su imagen mayor que edificó en lo alto, bruscamente la invadiera: sus pies son raíces y componen "una suerte de vegetación vivaz llena de innobles parásitos", en la axila izquierda una familia de sapos, en la derecha un camaleón, en la nuca "un enorme hongo de pedúnculos umbelíferos" creciendo como en un estercolero, una víbora en lugar de pene, leños en su lugar de brazos, un par de medusa en lugar de nalgas, y en lugar de la columna vertebral, una espalda.

Ahora bien, si observamos de cerca esta construcción innombrable observamos de inmediato algo que la particulariza: la invasión, el suplicio, no se establece arbitrariamente, ocurre por analogía, por asalto analógico: todos aquellos seres u objetos que ocupan el lugar de los órganos que han sido convocados en razón de su semejanza, como si la imagen por efecto de una fuerte inducción negativa, perdiera de pronto su distancia y se estrellase en el compacto multiforme.

Innominado, por lo demás inclasificable, porque, en qué categorías incluir eso que "no es todavía una planta" y "que ha dejado de ser carne?" Eso sólo puede ser señalado, sólo puede ser objeto de un demostrativo: "Ahí, eso".

Existe pues, una cierta clase de lenguaje ("poético" o no) que se sustrae activamente a la servidumbre de los signos y se devuelve a la clandestinidad de los centros de poder y violencia, la clandestinidad de su propio signo.

(1) El ensayista brasileño Laymert García dos Santos también ha aproximado este texto de Nietzsche a Lautréamont. Sin embargo su propuesta es diferente.

* Fragmento del Ensayo del mismo nombre leído como Conferencia en la Biblioteca Nacional, Mdeo. 1986.

LAUTREAMONT POTENCIAL REVOLUCIONARIO

Fernando Loustaunau

Prétendriez vous -donc que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète? (1).

Lautréamont nos invita a concebir eso que llamamos "realidad" de otro modo. En tal sentido, hay revolución en Lautréamont, y constatando lo demagógico, que también incluye al poeta.

No hay revolución sin conocimiento, sin "conciencia revolucionaria", Lautréamont lo sabe, y se vale de su obra para cumplir con la etapa de "trabajo teórico". El poeta confronta el problema de la literatura con la noción "modernidad", haciendo vigentes, "vitales", postulados clásicos y con telarañas. Su obra es "poesía" en lo más puro del sentido, así "como crítica de la poesía", dando de este modo la posibilidad de una "poli-interpretación", haciendo libre a la idea, liberando.

Lautréamont transita luego por la aún descifrable comisa del subconsciente, del inconsciente, incorporando las vibraciones que va recogiendo, a una posición militante, privilegiada, hasta llegar a la búsqueda de unas constantes topológicas, búsqueda que se satisface con su formulación, que queda incompleta, ya que "incompleto" es el todo, búsqueda entonces que -a su manera- es respuesta. Y valiéndose de esa "colaboración de paciencia y de violencia" que anota Blanchot, (y que parece un verdadero axioma

del poeta) se va nutriendo de ese "autre monde", inyectando de autonomía onírica todas las actividades esenciales. Lautréamont llega a establecer un algo diferente, superior a su juego de apuestas. El poeta jamás procuró la palinodia del cero, como se ha sugerido; sus "marchas atrás", hasta sus tergiversaciones, no dejan de conducir a un mismo "algo". La forma en que el sueño expresa las categorías de la oposición y de la contradicción es particularmente sorprendente: no las expresa, parece ignorar el no. Freud, "Ensayo de Psicoanálisis aplicado". Dice Isidore Ducasse en "Poésies":

"Un pion pourrait se faire un bagage littéraire en disant le contraire de ce que disent les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations, réciproquement S'il est ridicule d'attaquer les premiers principes, il est plus ridicule de les défendre contre ces mêmes attaques. Je ne les défendrai pas". (2)

Las preocupaciones metafísicas de Lautréamont, poco tendrían que ver -en principio- con la concepción tradicional del revolucionario, propulsor de un nuevo orden a partir de la alteración de las estructuras sociales, como forma productora de bienestar y felicidad entre los humanos. Isidore Ducasse no nos da ninguna pauta (a juzgar por lo que sabemos de él) de tener una conciencia

social o política: sólo podemos afirmar -y exclusivamente en lo concerniente al aspecto económico- que conoce el manejo del dinero: en la carta que envía al banquero Darasse, hace específicas referencias a sumas de dinero abonadas, denotando total coherencia en el planteo, con lo cuál contradice la teoría que lo muestra como una nueva versión de santo anacoreta -paradoja mediante- inmenso en su realidad torremarfilesca, alejado casi en absoluto de la experiencia del mundo exterior.

Por lo demás Isidore Ducasse no se toma el trabajo -que sepamos- de hacer mención alguna, ni a la distribución de capital, ni a ningún sistema de gobierno, ni a nada -en suma- que tenga como propósito directo la armonía, el bienestar de alguna comunidad. Sin embargo, y a través de la finalidad última que ilumina su poesía, cabe inferir que Lautréamont asume la importancia de la necesidad de una libertad, como pre-requisito de la otra; el montevidiano compenetrado con sus desavenencias metafísicas, con los avatares de su corazón, carece de tiempo para perpetuar sus preocupaciones por los congéneres sojuzgados; Lautréamont da por supuesto lo imprescindible de esa libertad extrínseca, su interés se orienta entonces de forma directa al origen del mal: "La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source" (3). Lautréamont, por tanto, no parece resignarse con lo formal de la problemática, al contrario, es el campeón de lo no-contingente. Ataca la raíz, la fuente, sin el concomitante peligro de tener que aceptar algún presupuesto viciado.

Ducasse es testigo de la indivisibilidad del hombre, así que resulta natural que conciba ambas libertades integrando un mismo contexto; sabe que el individuo no es susceptible de aspirar a una sin su consecuente, simplemente ocurre que desde su "weltbill", embriagado de búsqueda de

esa última (o primera) "source", carece de tiempo mental para ingresar en la temática de las reivindicaciones socioeconómicas. Además Lautréamont duda de las aprehensiones culturales del hombre: "...Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité: mais, une vérité partiale. Or. quelle source abondante d'erreurs et de méprises n'est pas toute vérité partiale" (4). Más conveniente es remitirse a las fuentes. Pero -y fundamentalmente- la necesidad de vincularse activamente con un mundo que aún concibe la felicidad, aunque sea con reticencias, a través de valores exteriores, le exigiría una participación, una vitalidad, para las cuales no sólo carece de interés, sino que -además- ni se hallaría capacitado. Lautréamont no posee fuerzas motrices, ya tiene partes muertas. El poeta simplemente no puede pasar a la materialización de sus aspiraciones extrínsecas, pero asume -implícitamente- la importancia de ésta, por así llamarla, la libertad social, con la misma vehemencia (dada la integración) que pretende exacerbar el conocimiento de la psíquica humana.

Lautréamont en ningún momento deja de apreciar la belleza de lo cierto, y el hecho que otorgue prioridad al descubrimiento de la profundidad del hombre, para lo cual invierte todas sus energías, no significa abstención. El poeta concreta su ser hacia su verdad, y aún concediendo la inversión de valores -en cuanto a que una pareciera ser antecedente de la otra- no por ello podemos dejar de pensar que Ducasse no conciba la libertad del hombre, colectivamente hablando.

Cuando nos enseña: "La poésie doit être faite par tous, non par un" (5), nos invita a la socialización de la actividad literaria, productora de sentimientos contribuyentes a la emancipación. Pero también nos transporta a la praxis de la función del arte, de la actitud artística, a modo de asumirse existencialmente hablando, desmitificando el arte en cuanto a

lo negativo del mito, otorgándole cariz de necesidad irrenunciable, de alimento y de respuesta. La poesía adquiere perfil de solución existencial. Lautréamont entonces, con la precisión de esta frase, democratiza el arte, llevándolo a la categoría más viva, con pujanza revolucionaria. El arte, representado por la manifestación poética, adquiere una dimensión total, es creador del hombre nuevo.

Isidore Ducasse llega a conjugar un mismo verbo con una doble finalidad: no solo disfruta de la paz aislante que le ofrece su connivencia, su ingerir el cosmos artístico, desmintiendo

la bifurcación escritor-escritura, logrando una especie de muerte ilustrada, integrándose en una unidad, tal vez como "bálsamo, reposo y olvido" según Unamuno veía la música, sino que -al mismo tiempo- dibuja la praxis artística como conductora hacia las actividades más revolucionarias, más ambiciosas y llevándonos así a la elaboración de un mundo nuevo. O, remitiéndonos al propio Lautréamont, cuando dice: "... allez y -voir vous même- si vous ne voulez pas me croire!" (6).

(1) ¿Pretenderíais, por tanto que como yo he insultado, como burlándome, al hombre, al creador y a mí, en mis hipérbolas explicables, que mi misión ha sido completa?

(2) Un peón podría hacerse un bagage literario diciendo lo contrario de lo que dicen los poetas de este siglo. Reemplazaría sus afirmaciones por las negaciones, recíprocamente. Si es ridículo de atacar los primeros principios, es más ridículo defenderlos contra esos mismos ataques. Yo no lo defenderé.

(3) La ciencia que yo emprendo es una ciencia distinta

de la poesía. Yo no canto a esta última. Yo me esfuerzo en descubrir su fuente.

(4) Lo que tú dices, hombre respetable, es la verdad: pero, una verdad parcial. O ¿qué origen abundante de errores y desprecios no son una verdad parcial?

(5) La poesía debe ser hecha por todos, y no por uno.

(6) "Id y mirad vosotros mismos si no queréis creerme!"

* Capítulo del libro **LAUTRÉAMONT**, publicado por Casa del Autor Nacional, Montevideo 1984

CANTOS DE MALDOROR

Enrique Pichon-Rivière

"¡No habléis ahora de mi columna vertebral, puesto que es una espada!". Primero, castración por la víbora, luego el cangrejo en el ano, el erotismo anal más que la situación homosexual total. Un hombre le ha hundido una espada en la columna vertebral. **"¡No habléis de mi columna vertebral, puesto que es una espada! Sí, sí...; no me había fijado... Vuestra petición es justa. ¿Deseáis saber, no es cierto, cómo está clavada verticalmente en mis riñones? Ni yo mismo lo recuerdo con claridad. Sin embargo, si me decido a tomar por recuerdo lo que acaso no es más que un sueño, sabed que el hombre, cuando supo que yo había hecho votos de vivir enfermo e inmóvil hasta que hubiese vencido al creador, fue detrás de mí de puntillas, pero no tan calladamente que no le oyese. No percibí ya nada, durante un instante, que no fué largo. Este agudo puñal se hundió hasta el mango entre las dos paletillas del toro de las fiestas, y su osamenta se conmovió en un temblor de tierra".** Representa la relación homosexual. **"La hoja se adhiere con tal fuerza al cuerpo, que nadie hasta ahora ha podido extraerla.** (su homosexualidad es tan intensa que nadie ha podido sacarla de su cuerpo). **Los atletas, los mecánicos, los filósofos, los médicos, han intentado alternativamente los medios**

más diversos. ¡No sabían que el daño que hace el hombre no puede ya repararse! (el daño, la agresión homosexual, no puede repararse). **He disculpado la magnitud de su ignorancia nativa saludándoles con mis párpados.** (Se ve la relación de sometimiento). **Viajero, cuando pases junto a mí, no me dirijas, te lo ruego, la menor palabra de consuelo: debilitarías mi valor** (así expresa la situación masoquista de Lautréamont: él está orgulloso de su situación, es el orgullo que tiene el masoquista de resistir un determinado cuántum). **Déjame templar mi tenacidad en la llama del martirio voluntario** (el masoquismo voluntario). **Vete... que no te inspire yo piedad alguna. El odio es más extraño de lo que crees; su conducta es inexplicable como la apariencia quebrada de un palo hundido en el agua** (representa de nuevo la castración). **Tal como me ves, puedo hacer aún excursiones a las murallas del cielo a la cabeza de una legión de asesinos y volver a tomar esta postura para meditar de nuevo en los nobles proyectos de la venganza"** (Maldoror puede salir de esa situación para agredir de nuevo y volver allí. La hostilidad tiene por finalidad en él poder volver, tener pretexto para volver, a la situación masoquística anterior, es decir, agredir para tener sentimiento de culpa. Es la situación psicológica del criminal; por culpabilidad

comete el crimen para ser castigado en la realidad porque su conciencia no lo deja tranquilo, ser castigado con razón. Cometer crímenes y volver a la situación masoquista).

"Adiós, no te retengo más; y para instruirte y preservarte, reflexiona en la suerte fatal que me a llevado a la rebeldía, ¡cuando acaso había nacido yo bueno! (Es decir, por haberse revelado contra su padre, habiendo nacido bueno, sucede todo esto: la castración, la analidad, la homosexualidad, el masoquismo y el crimen, crimen por culpabilidad). **Contarás a tu hijo lo que has visto (dice al hombre), y, cogiéndole de la mano, hazle admirar la belleza de las estrellas y las maravillas del universo, el nido de petirrojo y los templos del Señor".** Situación poética, pasiva, de contemplación, tiene como situación previa lo que hemos visto con anterioridad. Para que el sujeto pueda entrar en calma debe aceptar, aún transitoriamente la situación masoquística. Sólo en una situación pasiva, total, de contemplación, el hombre puede crear. Está elaborado en el sentido de que puede mirar la belleza de las estrellas y las maravillas del universo, el nido del petirrojo y los templos del Señor. **"Te asombrará verle tan dócil los consejos de la paternidad y la recompensarás con una sonrisa (dice Maldoror al hombre, refiriéndose al hijo del hombre). Pero cuando crea que no le**

observa nadie, mira hacia él (es decir, cuando el padre no mira al hijo) y le verás escupir la baba sobre la virtud (mientras el superyó no vigila, o sea el padre, el niño escupe con su baba la virtud): te ha engañado, el que desciende de la raza humana, pero no te engañará más; de aquí en adelante sabrás lo que será de él. ¡Oh, padre infortunado, prepara para acompañar los pasos de tu vaje, la guillotina imborrable que cortará la cabeza de un criminal precoz (Maldoror) y el dolor que te enseñará el camino que conduce a la tumba". El padre infortunado debe preparar dos cosas: una guillotina para castrar al hijo y el dolor que le enseñará el camino de la tumba, es decir el camino del castigo. Es imposible elaborar con mayor claridad la situación total de Maldoror en este poema, la relación del odio con la agresión, con la situación masoquística, con el erotismo anal-sádico, con las tendencias anal-sádicas, la castración, la agresión homosexual, la situación masoquística que él acepta. El acepta su castración para poder crear, es decir, la creación es concebida por Lautréamont como una actividad pregenital. Sólo así puede mirar las estrellas y maravillarse del universo. No hay más peligros, aceptada la castración. Es decir, el mundo se le aparece maravilloso porque ha superado lo siniestro de la realidad, es decir, ha superado la angustia.

* Fragmento del artículo publicado en *La Opinión*. Buenos Aires, 22 de junio de 1975.

LAUTREAMONT

Francisco Madariaga

"Te prefiero, porque tengo piedad por los desgraciados." (Canto I)

"Ya no canto sino la esperanza; pero para esto es necesario atacar ante todo la duda de este Siglo (melancolías, tristezas, dolores, lúgubres relinchos, perversidades artificiales, orgullos pueriles, maldiciones extrañas, etc."

"Me dije, que habiendo llegado la poesía de la duda (de los volúmenes de hoy no quedarán ni 150 páginas) a un punto tal de perversidad teórica, resulta, en consecuencia, radicalmente falsa; por la razón de que se discuten en ella principios y no hay que discutirlos, es más que injusta. Los lamentos poéticos de este siglo no son más que horribles sofismas. Cantar al hastío, los dolores, las tristezas, la sombra, lo sombrío, etcétera, es no querer mirar, a toda fuerza, sino el pueril reverso de las cosas. Lamartine, Hugo, Musset se han metamorfoseado en mujercitas. Son las Grandes Cabezas Fofas de nuestra época. Siempre gimoteando. Esta es la razón por la que he cambiado totalmente de método."

"Expresar los sufrimientos con un esplendor no equilibrado, significa, ¡oh moribundos de las marismas perversas!, todavía menos resistencia y valor. Con mi voz y mi solemnidad de las grandes ocasiones, te vuelvo a llamar a mi morada solitaria, gloriosa esperanza."

Una vez más, gracias, Lautréamont, por todo esto. Pero el reclamo de esperanza, de perfección y de orden del monteideano, no estaba hecho de acuerdo con vosotros (los de entonces y de siempre), oh ilustres conservadores de Sacristías o de Salones de Tradición y de Orden. Lautréamont, al igual que Rimbaud, reanudó y multiplicó el hilo negro rojo y de oro de la transformadora y salvadora poesía, la que confina -y se proyecta siempre purificándolo todo- en la ardiente materia de la rebeldía y el amor; reponiéndola al nivel del agua del mar.

* Este texto se publicó en el libro *Lautréamont cien años*. Homenaje a Isidore Ducasse, organizado por Aldo Pellegrini y Vicente Zito-Lema, Galería de Arte Grativa, Archibrazo, Buenos Aires, 1970

¿QUIEN ES ISIDORO DUCASSE?

Marguerite Duprey

En 1927, François Alicot tuvo la feliz idea de interrogar a un anciano de 81 años, Paul Lespès quién 62 años antes, había sido condiscípulo de Ducasse en el Liceo de Pau. Tan largo alejamiento y tan avanzada edad toman algo sospechoso el testimonio. Sin embargo, si alguna vez tenemos la impresión de encontrarnos frente a un ser vivo y no ante un mito, es a través de esos lejanos recuerdos. Física, intelectual, moralmente, rasgo a rasgo, se va componiendo el retrato del liceal Isidore Ducasse:

"Conocí a Ducasse en el Liceo de Pau, en el año 1864. Aún veo a ese joven alto, delgado, algo encorvado, pálido, con los cabellos largos cayéndose sobre la frente...

Habitualmente estaba triste y silencioso, como retraído en sí mismo. Dos o tres veces me habló con cierta animación de esos países de ultramar donde la vida era libre y feliz. Muchas veces pasaba horas enteras con los codos apoyados en el pupitre y las manos en la frente, los ojos fijos sobre algún libro clásico que no leía; era evidente que sufría la nostalgia y que lo mejor que sus padres debieron haber hecho era llevarlo de vuelta a Montevideo.

Según creo, había ciertas cosas que él prefería no entender a fin de mantener más vivas sus antipatías y repulsiones. Su actitud distante y algo desdeñosa, una tendencia a considerarse un ser aparte, las preguntas oscuras que nos planteaba de improviso, sus ideas, las formas de su estilo en

el cual nuestro excelente profesor denunciaba las exageraciones, la irritación que manifestaba a veces sin ningún motivo serio, todo ello nos inclinaba a creer que su cerebro carecía de equilibrio.

Apreciaba mucho a Racine y a Corneille, y sobre todo al Edipo Rey, de Sófocles. La escena en la cual Edipo, consciente por fin de la terrible verdad, lanza gritos de dolor, y los ojos arrancados maldice su destino, le parecía sumamente bella. Lamentaba sin embargo que Yocasta no hubiera acentuado el horror trágico, dándose la muerte ante los ojos de los espectadores."

Señalemos por otra parte que la única fotografía de Ducasse de la que se haya tenido noticia -invalorable reliquia confiada por una antigua familia de Montevideo a los hermanos Guillot Muñoz- se extravió en los apuros de una deportación política. El poeta Pedro Leandro Ipuche que tuvo el privilegio de observar dicha fotografía, describe así al joven Ducasse:

"Demuestra tener dieciocho años y es tan parecido a nuestros jóvenes de esa edad, tiene el aire adolescente de Montevideo tan hiriente, que verlo desconcierta en su sencillez circundante, casera".

Entre estos dos testimonios, en parte

contradictorios, según su costumbre, logra el poeta escabullirse.

Es obvio que cuando empieza a escribir, Ducasse se encuentra en plena crisis de adolescencia, crisis agudizada en su caso por cierta violencia temperamental - recordemos la atracción hacia los horrores

trágicos de ese muchacho que nunca supo reír- y también por circunstancias históricas y personales. Como ya señaláramos, su vida, tanto en Uruguay como en Francia, se desarrolló en un ambiente de guerras y violencia.

* Fragmento del libro **Jules Laforgue** publicado en Montevideo, 1987.

LECTURA DE LAUTREAMONT

Mario Satz

Nada en mi corazón ha cambiado en relación a "Los Cantos de Maldoror": el mismo dolor que en mi temprana adolescencia, el mismo ardor sagrado en las papilas de la lengua, el mismo cataclismo espiritual. Entonces comenzaba a descubrir los volcanes humanos, las pústulas sociales, las maravillosas irreverencias de los corazones de fuego de los poetas.

Al abrir por vez primera sus páginas, podía verlo con una nitidez asombrosa: ojos color de ágata a través de los cuales se penetra a un mar de lava y hielo, de cenizas y polen; boca sensual, con el labio inferior mordido y sangrante; nariz aguilena, tensa, feroz.

Podía ver solamente su rostro, del cuello para abajo era puro océano, caos y lágrimas. Sin embargo, el verle los ojos era ya demasiado para mí. Eran los ojos del poeta, del demiurgo, del hierofante, del sacrificador, del verdugo y de la pobre víctima humana que engendra todos esos oficios. Nunca sufrí tanto, gemí tanto como ese primer día, sentado en el banco de una plaza, a la misma edad -casi- de ese adolescente que se ahoga en el Sena. Bebía de golpe toda la opresión de nuestra civilización, sus fulgores y vergüenzas, en la cristalina copa que me tendía Lautréamont, héroe mitológico en un mundo desprovisto de mitos. Sus frases se curvan bajo mis párpados como cables de alta tensión.

Entonces yo tenía los bolsillos llenos de pólvora y contemplaba el mundo con la avidez de un samama hindú. Mi vicio era la iluminación, el horadar, como un rayo de sol cada una de las formas que me rodeaban.

Lautréamont guiaba mis apetitos, patrocinaba mis delirios, lanzaba contra mí su poderosa mirada didáctica, seductora, como indicándome el valor dionisiaco de la embriaguez a la que hay que llegar, ese amor por todo, ese éxtasis que subleva la sangre a la altura de la piel.

Pero también estaban la prostituta y el cerdo, el bestiario buffoniano y las armas blancas, las enfermedades y el orgullo. Oh sí, el orgullo de la demencia política, la certeza de que cada ola de ese oscuro mar primordial que vive en nosotros estallará en el momento propicio, en el sitio propicio, más allá de los límites históricos, de las condiciones sociales y los pactos humanos. Lautréamont es Hércules, Prometeo, es el verbo que narra el descuartizamiento divino, la inmersión en los instintos, en la abominación de la muerte. Aún hoy, después de algunos años, ese adolescente que yo era, me mira con los mismos ojos de Lautréamont: impávidos en mi memoria, impávidos bajo esta noche azul y fría, frente a un espejo que jamás traicionará lo ilusorio de nuestra condición, por más que ladremos al infinito.

* Este texto se publicó en el libro **Lautréamont cien años**. Homenaje a Isidore Ducasse, organizado por Aldo Pellegrini y Vicente Zito-Lema, Galería de Arte Gráfica, Archibrazo, Buenos Aires, 1970