

# De *Gaspard de la Nuit* a *Les Chants de Maldoror*: en torno al tema de la sangre

SANTIAGO MATEOS MEJORADA

Gran parte de la crítica ha destacado la existencia entre Aloysius Bertrand y el conde de Lautréamont de un parentesco secreto que se sitúa tanto en los niveles formales del texto (Bertrand, como inventor reconocido del poema en prosa, ha jugado en Ducasse una inevitable influencia) como en los niveles temáticos e imaginarios. En este artículo, pretendo mostrar que esta conexión no es ni casual ni indirecta, sino por el contrario fruto de la intersección de dos universos poéticos semejantes y de una elección consciente. En efecto, François Cadarec afirma, basándose en el testimonio de los hermanos Guillot-Muñoz, que en la biblioteca de François Ducasse, padre de Isidore, había un ejemplar del *Gaspard de la Nuit*, lo que implicaría la más que probable lectura de la obra de Bertrand por parte de Lautréamont ya desde su infancia (Cadarec, 1975: 61).

En una primera aproximación, es fácil descubrir en *Les Chants de Maldoror* la presencia de dos intertextos bertrandianos y de una imagen compartida, aunque de desarrollo textual muy desigual. Así, *La chambre gothique* (Bertrand, 1980: 133-134) se proyecta en el episodio de *la vieille araignée de la grande espèce* del canto V, estrofa 7 (Lautréamont, 1970: 210-218), mientras que *Un rêve* (Bertrand, 1980: 145-146) encuentra eco

en el sueño de Maldoror del canto V, estrofa 3 (Lautréamont, 1970: 195-198). La imagen compartida, nacida del poema *Le gibet* (Bertrand, 1980: 241), se manifiesta diseminada a lo largo de todo el texto ducassiano; se trata de la imagen del cabello ensangrentado. Todos los nexos existentes entre ambos textos nos llevan hacia un tema común en torno del cual gira gran parte de la relación intertextual y del que se derivan otros muchos vínculos temáticos: el tema de la sangre.

Para Aloysius Bertrand el tema de la sangre surge siempre ligado al gran campo temático de la Muerte. En el fondo, toda manifestación de la sangre en el *Gaspard de la Nuit* no es más que una metonimia (a veces premonitoria, otras analéptica) de la Muerte. De este modo, el capitán Lazare dice deber su dinero a *un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre* (Bertrand, 1980: 91), de la misma manera que en *Les Grandes Compagnies* el mercader judío le compra al soldado un jubón *troué et sanglant* (173). En los dos casos, la sangre irrumpe en el poema como imagen de la marginalidad y de la guerra, situando así el texto de golpe en el espacio temático de la Muerte.

En Lautréamont, por contra, el tema de la sangre tiene una importancia mucho mayor. No sólo no es un tema subordinado a otros, sino que más bien parece ser el auténtico tema central de toda la obra, tema ubicuo e insoslayable que puede hallarse en cada canto, en cada estrofa, casi en cada página. Como ejemplo de su ubicuidad se podrían señalar decenas y decenas de fragmentos; citaré únicamente tres momentos en los que su sorprendente aparición muestra hasta qué punto el tema de la sangre es obsesivo en la obra de Lautréamont. En el canto I, estrofa 10, Maldoror se compara con un cometa que atraviesa el espacio ensangrentado y de cuyo cuerpo cae una lluvia de sangre (Lautréamont, 1970: 63); en el mismo canto, en la estrofa 12, la llegada de la noche provoca en el hombre un sueño en donde *il voit apparaître des femmes enchaînées, traînant leurs linceuls, couverts de taches de sang [...] (70)*; por último, en el canto III, estrofa 1, Maldoror distingue en los ojos de Mario *une cuve, pleine de sang* (135). De hecho, el libro entero se estructura como un gigantesco elogio de la sangre, como un canto a su ineludible necesidad:

Il faut verser du sang, beaucoup de sang [...]. Sans les cadavres et les membres épars que tu aperçois dans la plaine, où s'est opéré sagement le carnage, il n'y aurait pas de guerre, et, sans guerre, il n'y aurait pas de victoire. Tu vois que lorsqu'on veut devenir célèbre, il faut se plonger avec grâce dans des fleuves de sang, alimentés par de la chair à canons. (Lautréamont, 1970: 92)

Esta supremacía del tema de la sangre será a la postre tan significativa como los cambios diegéticos o semánticos que Lautréamont realice respecto del *Gaspard*. Pasemos ahora a analizar cada uno de los intertextos y los temas que de ellos se derivan a fin de esclarecer en qué consisten dichas transformaciones y cuál es su alcance definitivo.

\* \* \* \* \*

*La chambre gothique* (Bertrand, 1980: 133-134) se nos presenta con la estructura onírica característica de todo el tercer libro de poemas del *Gaspard*, titulado *La nuit et ses prestiges*. En las dos primeras estrofas, el poeta-narrador, aún en vigilia, prepara la habitación para sumergirse en el sueño que se desarrollará en las siguientes estrofas: *Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire [...]*. La idea de cerrazón crea una sensación claustrofóbica que se irá acentuando según avance el poema. A continuación, tras el asterisco, se desenvuelve ante nuestro ojos, en un *crescendo* descomunal, una pesadilla en la que la clausura y la inmovilidad engendran toda la angustia del poema: una nodriza mece a un niño muerto *dans la cuirasse de mon père*; el esqueleto del lansquenete aparece *emprisonné dans la boiserie*; el espectro del antepasado descende de *son cadre vermoulu*. Finalmente, en la cúspide de la pesadilla, surge Scarbo, enano vampiro que cumple la función de catálisis de todos los fantasmas bertrandianos, para morder en el cuello al poeta-narrador, al tiempo que hunde en la herida sangrante, *son doigt de fer rougi à la fournaise*<sup>1</sup>. Los elementos predominantes del poema de Bertrand se repetirán en su mayor parte, como veremos a continuación, en el texto de Lautréamont: sueño, cerrazón, inmovilidad, angustia, vampirismo (con la presencia de una *blessure sanglante*), agresión ígnea.

El intertexto ducassiano correspondiente a este poema de Bertrand, el ya señalado episodio de la araña (canto V, estrofa 7; Lautréamont, 1970: 210-218), se construye tomando como modelo únicamente las dos primeras estrofas y la última, en la que se produce el ataque vampírico. La preparación al sueño del poema bertrandiano, en donde el principal fundamento textual es la clausura, se manifiesta en el caso de Lautréamont como un intento inútil de revelarse contra un letargo que el durmiente sabe ya de antemano destructor: *Il a résolu de ne pas fermer les yeux, afin d'attendre*

---

<sup>1</sup> El fuego en la obra de Bertrand juega siempre un papel preponderante en la destrucción física y espiritual sufrida tanto por el poeta-narrador como por su entorno.

*son ennemi de pied ferme* (211). La caída en el sueño supone verse abatido en una inmovilidad en todo semejante a la Muerte (la unión de Muerte y sueño no es ajena a Bertrand, como observaremos seguidamente). Tras el triunfo del sueño, llega pues la parálisis: *moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps [...]* (210-211). El deseo (en tiempo futuro, y por lo tanto irreal) de romper el encantamiento vampírico, y con ello de liberarse de la inmovilidad, preside todo el episodio: *une nuit je me réveillerai en sursaut, par un dernier effort de ma volonté agonisante, je romprai le charme avec lequel tu retiens mes membres dans l'immobilité [...]* (211). Y el fracaso del anhelo liberador implica la llegada del vampiro, en este caso encarnado en una araña, lo que una vez más emparenta a ambos textos, ya que Scarbo se sitúa en un mundo de animalidad vampírica muy próximo al de la araña, como descubriremos más adelante. Al igual que en el poema de Bertrand, la araña ha causado en el cuello de la víctima una herida que es explícitamente mencionada: *il tâte, avec la main, la large blessure de son cou, dans laquelle la tarentule a pris l'habitude de se loger, comme dans un deuxième nid [...]* (212). Y como ocurría con Bertrand brota la sangre, en esta ocasión nombrada de manera obsesiva: *Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre* (211); *Combien de litres d'une liqueur pourprée, dont vous n'ignorez pas le nom, n'a-t-elle pas bus [...]!* (211); *Je lui donne pour récompense ce qui reste de mon sang; en comptant la dernière goutte inclusivement [...]* (211); *Il espère que cette nuit actuelle [...] verra la dernière représentation de la succion immense [...]* (212); *quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçut à travers les vagues?* (213); *Un archange [...] nous ordonna de nous changer en araignée unique, et de venir chaque nuit te sucer la gorge [...]* (217). El vampiro-araña resulta ser finalmente una pareja de adolescentes agredidos con anterioridad por Maldoror (en este episodio, la víctima), produciéndose así una transformación diegética que hará derivar el texto de Lautréamont, al tiempo que introduce nuevos aspectos temáticos (la gemelidad, la infancia), ajenos a Bertrand, pero muy queridos del primero. Por otra parte, los dos adolescentes revelan la posesión de un elemento análogo al dedo *rougi à la fournaise* de Scarbo: dos espadas llameantes que no son sino atributos angélicos propios del adolescente. Ya al final de la estrofa, Maldoror se despierta de su adormecimiento, emergiendo con ello un decorado en todo semejante al del comienzo de *La chambre gothique*: una chimenea gótica que recuerda el título del poema bertrandiano (217); una ventana cerrada que Maldoror logra abrir al final

de la pesadilla (217; en el poema de Bertrand permanece cerrada, ya que el poeta-narrador no llega a despertarse); y los rayos extáticos de la luna, palpitantes como falenas, que sustituyen la metáfora vegetal de Bertrand (*la terre [...] est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles!*; Bertrand, 1980: 133).

La relación intertextual existente entre los dos pasajes pone de manifiesto una semejanza tan enorme que llega a alcanzar incluso a uno de los más importantes principios diferenciadores de Bertrand respecto de Lautréamont. Max Milner ha mostrado muy acertadamente como en Bertrand el vampirismo es siempre vivido desde el punto de vista de la víctima, mientras que en la obra de Lautréamont la garra y la ventosa (rasgos característicos del vampiro ducassiano) expresan en la mayoría de los casos una agresividad activa (Milner, 1980: 45-46). En el episodio de la araña, sin embargo, Maldoror será la víctima (al igual que el poeta-narrador de *La chambre gothique*), y no el verdugo. Con todo, la evidencia del vínculo entre ambos textos no debe impedirnos reparar en otra conexión, quizás más difusa, menos concreta y palpable, pero no por ello menos productiva o interesante, la que se establece de la emergencia en las dos obras del *tema del vampiro*, en donde las diferencias serán más significativas que las afinidades.

En el *Gaspard*, el vampirismo propiamente dicho se circunscribe a un solo texto, el ya estudiado *La chambre gothique*, aunque no es menos cierto que el protagonista vampírico de dicho poema (el enano Scarbo) aparece expresamente nombrado en cuatro ocasiones, y de forma indirecta en otros muchos poemas<sup>2</sup>. Scarbo ha sido considerado por el crítico Henri Corbat como una especie de intermediario enviado por el Diablo para torturar al poeta (Corbat, 1975: 103-104). Ciertamente, la similitud de los retratos que de Satanás hace Bertrand en el Primer Prefacio y en el poema *Padre Pugnaccio* con la imagen posteriormente desarrollada en el libro de

---

<sup>2</sup> Los poemas en cuestión serían *La chambre gothique* (Bertrand, 1980: 133-134), *Scarbo* (135-136), *Le fou* (137-138) y un último poema también titulado *Scarbo* (243-244) perteneciente al conjunto de *Pièces détachées*. Existen otros personajes fantásticos próximos por su morfología a Scarbo, como, por ejemplo, los enanos presentes en *Le nain* (139-140), en *La poterne du Louvre* (161-162) y en *L'étable de Saint Jean* (262), el loco de *Le fou*, la gárgola del Primer Prefacio (72), o la luna del poema *Le clair de lune* (141-142). Todos ellos presentan algún rasgo que les emparenta de una u otra manera con el vampiro Scarbo: su risa, el gesto de sacar la lengua, las piruetas que sugieren la imagen del huso y la rueca, propiedades básicas todas ellas de un mundo grotesco y agresor (la agresión sufrida por el poeta-narrador puede ser física, visual o auditiva, e incluso, con frecuencia, una combinación de las tres, como sucede, por ejemplo, en *Scarbo*; 135-136).

Scarbo nos invita a aceptar esta teoría como válida. Así, en el Primer Prefacio, las manos de Gaspard de la Nuit, que a la postre resultará ser el mismo Diablo (*ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires [...] - Bertrand, 1980: 60*), se asemejan al *doigt de fer rougi à la fournaise* de Scarbo (134), mientras que la risa deformada del demonio escondido en la manga del Padre Pugnaccio (*Et le diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle! -195*) en nada difiere de las risotadas que lanza Scarbo en los dos poemas que llevan su nombre como título (*ricanait le nain railleur -135-; Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire [...] -243*). Junto a este carácter demoníaco del enano-vampiro existe otro rasgo aún más interesante a la hora de establecer una posible aproximación de Scarbo y Maldoror: su vinculación a los animales vampíricos.

Para Michael Walter Freeman, el nombre mismo de Scarbo tiene resonancias que situarían al personaje bertrandiano en el mundo de la animalidad vampírica. En su análisis del texto *L'étable de Saint Jean*, Freeman muestra la confusión que se establece entre la figura de un enano malicioso y cruel y un escarabajo (Freeman, 1961: 35). En efecto, en este cuento de Bertrand (ajeno al *Gaspard*, pero de aliento similar) los enemigos del enano le toman prisionero y piden su ajusticiamiento al grito de *A la chaudière l'escarbot!* (Bertrand, 1980: 260). Existe indiscutiblemente en *Gaspard de la Nuit* un riquísimo bestiario de insectos y arácnidos relacionado con el campo temático de la Noche que pone de manifiesto la existencia de un mundo de marginalidad (cfr. *Le gibet -241-242-* o *La tour de Nesle -115-116*), de un universo fantástico (*Scarbo -135-136-* o *La salamandre -151-152*), o de ambos a la vez (como sucede en *Départ pour le Sabbat -103-104*). Los animales nocturnos, cuyas cualidades repulsivas y agresoras anuncian siempre la intrusión de la Muerte, pueden llegar a ser explícitamente vampíricos, tal y como ocurre en el poema *Scarbo*, en donde *une tarentule à la trompe d'éléphant* chupa la sangre del poeta-narrador (135), pero su función más habitual es, sin embargo, la creación de un decorado marginal o fantástico en el que el poeta sufre. Todo este bestiario nocturno cristaliza, en definitiva, en Scarbo, verdadero actante de las pesadillas bertrandianas, y, en opinión de André Lebois, fuente de inspiración directa de la fauna ducassiana (Lebois, 1958: 56). Scarbo parece, de esta manera, definitivamente unido a Maldoror, ser diabólico como el enano de Bertrand y como él mitad humano, mitad animal. Pero si, como señala Max Milner, en Bertrand la animalidad nocturna juega siempre un papel degradante, las metamorfosis de Maldoror poseen en todo

momento una naturaleza positiva, al permitirle la conquista instantánea de nuevas formas de vida más activas y agresoras (Milner, 1980: 46).

Por lo que respecta a Lautréamont, el tema del vampiro presenta, por su extensión y por su particularidad, unas características bien distintas. El vampirismo en *Les Chants de Maldoror* ocupa el centro mismo del texto, llegando a contaminarlo todo, dado que todo ser vivo es susceptible de convertirse en vampiro. Por el vampirismo se ve alcanzado Dios (un vampirismo brutal y carente de magnetismo, pero vampirismo al fin y al cabo, ya que de sangre y carne se alimenta en el episodio del Dios antropófago -Lautréamont, 1970: 97-98), el adolescente (cfr. el episodio de la araña que he analizado más arriba), y también, por supuesto, cualquier tipo de animal, desde el piojo o el pulpo (la ventosa constituye, de hecho, el instrumento predilecto de la acción vampírica por su capacidad succionadora y por su poder de prolongar el placer de la agresión; cfr. al respecto Bachelard, 1939: 33) hasta las gallinas (el delirio vampírico lleva a Lautréamont a concebir una agresión en busca de sangre de unos animales tan poco esperados dentro de este espacio temático: *les coqs et les poules [...] trépignaient la surface de son corps comme un fumier et déchi-quetaient, à coup de bec, jusqu'à ce qu'il sortit du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé*; Lautréamont: 1970, 146-147). La animalidad nocturna que encontramos en el *Gaspard* reaparece, así pues, con una intensidad incluso mayor que en el caso de Bertrand, y marcada además por un cambio funcional importante: como acabo de señalar hace apenas unas pocas líneas, en Bertrand la animalidad cumple fundamentalmente la misión de crear un decorado (existe, por supuesto, la gran excepción de Scarbo, cuya aparición sí supone una agresión vampírica directa e inmediata), mientras que en *Les Chants* los animales actúan de modo explícito como vampiros, al tiempo que todo vampiro puede llegar a transformarse en animal para llevar a cabo su agresión (cfr. los dos adolescentes convertidos en araña). No obstante, el vampiro ducassiano por excelencia no es otro que el mismísimo Maldoror. Con este nombre es denominado por el padre de familia del canto I, estrofa 11: *Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse [...]. Ce surnom était le vampire!...* (66). De nada sirve que el hermano de la sanguijuela (así llamado en el canto I, estrofa 13; Lautréamont, 1970: 75) niegue su condición de vampiro en el episodio del pederasta (*c'est à tort que l'on me suppose vampire, puisqu'on appelle ainsi des morts qui sortent de leur tombeau; or, moi, je suis un vivant [...]* -203). Esta negación tiene un carácter más bien humorístico (como gran parte de *Les Chants*), y, en último extremo, no supondría más

que la subversión de un mito (el del vampiro) totalmente deformado y adaptado por Lautréamont a sus propias necesidades imaginarias (para Jean-Marc Poiron la pervivencia de los fundamentos del mito queda plenamente asegurada a pesar de la profunda deformación que de él hace nuestro autor -Poiron, 1972: 199).

La sangre alcanza, de tal manera, la categoría de alimento primordial en *Les Chants de Maldoror*. El elogio de la sangre como alimento colma la estrofa 6 del canto I: *Rien n'est si bon que son sang [...] Homme, n'as-tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t'es coupé le doigt? Comme il est bon, n'est-ce pas; car il n'a aucun goût. [...] Donc, puisque ton sang et tes larmes ne te dégoûtent pas, nourris-toi [...]* (Lautréamont, 1970: 49-50). De ella se alimenta con ansia no sólo Maldoror, sino también el piojo (*Soyez certains que, si leur mâchoire était conforme à la mesure de leurs vœux infinis, la cervelle, la rétine des yeux, la colonne vertébrale, tout votre corps y passerait*; 101), el tiburón (*Une énorme femelle de requin vient [...] manger du bouilli froid. Elle est furieuse; car, elle arrive affamée*; 121), las gallinas (146-147) y *chaque animal impur* de los que pueblan las páginas del libro (196). Sin embargo, junto a este gozo alimenticio, encontramos un segundo placer ligado a la sangre y al vampirismo aún más acusado que el primero: el placer sexual. Bachelard defiende con razón la supremacía del sexo sobre el alimento en *Les Chants: La jouissance sexuelle prime d'ailleurs la joie alimentaire [...]* (Bachelard, 1939: 42). De hecho, las acciones vampíricas suelen verse salpicada de sexualidad, tal y como sucede en el episodio del rapto del niño-adolescente del canto I, estrofa 6, en donde la agresión vampírica se halla precedida de caricias luego traicionadas:

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front en inclinant en arrière ses beaux cheveux. Puis, tout à coup, [...] d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle [...]. Ensuite on boit le sang en léchant les blessures [...]. (Lautréamont, 1970: 49)

También es posible encontrar el proceso contrario, es decir, la comparación de la relación sexual con un acto vampírico, como ocurre por ejemplo en el episodio de la cópula de Maldoror con el tiburón: *Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues [...]* (122-123). La fusión de sexualidad y vampirismo

adquiere una relevancia descomunal en la metáfora que une a los murciélagos con los espermatozoides:

il [...] continue de regarder, avec un tremblement nerveux, [...] les grandes lèvres du vagin d'ombre<sup>3</sup>, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière [...]. (Lautréamont, 1970: 125)

Por otro lado, la relación que se establece entre el vampiro y su víctima surge necesariamente mediatizada por la sexualización del vampirismo. Por ello, la víctima privilegiada será el niño-adolescente, cuya debilidad facilita la agresión vampírica y sexual. El episodio del pederasta, personaje lógicamente investido con los atributos del vampiro (*je bois à la gorge le sang de ceux qui couchent à côté de moi [...]*), advierte el pederasta a su joven víctima (203), es el que con mayor claridad muestra esta elección por la debilidad juvenil: *Moi, j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures!* (204). Pero, lejos de huir del vampiro, el niño-adolescente parece cautivado por aquél que desea destruirlo. El propio Maldoror le señala la amistad de su hipotético enemigo: *Toi, jeune homme, ne te désespère point; car, tu as un ami dans le vampire [...]* (78). Poiron ha mostrado claramente cómo toda relación vampírica engendra un sentimiento ambiguo por parte de la víctima en donde el horror a ser atacado por un vampiro se mezcla en igual proporción con la fascinación ante el agresor, debido al poder hipnótico que todo vampiro posee (Poiron, 1972: 200). De esta hipnosis la víctima saldrá vampirizada, esto es, convertida ella misma en un nuevo vampiro, ya que, en realidad, la finalidad última del vampirismo no es otra que crear seres idénticos al vampiro (cfr. Poiron, 1970: 203-204; *Je cherchais une âme qui me ressemblât [...]* -Lautréamont, 1970: 116-, nos advierte con rotundidad el propio Maldoror). El niño-adolescente, de este modo transformado en vampiro (recuérdese el episodio de la araña), puede actuar sobre su antiguo verdugo con similar furor. Y el verdugo ahora agredido sufrirá a su vez de su actual agresor una fascinación hipnótica en la que el placer se combina con el dolor. Por ello, Maldoror invita a su joven víctima a imitar sus actos, procediendo con igual violencia sobre su cuerpo:

---

<sup>3</sup> ¿Es *le vagin d'ombre* una imagen paródica de *la bouche d'ombre* de Hugo? La hipótesis no me parece descabellada.

Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche. Même, de cette manière ma punition ne sera pas complète. Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. Je parerai mon corps de guirlandes embaumées, pour cet holocauste expiatoire; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche. (Lautréamont, 1970: 50-51)

Sexualidad y vampirismo se vuelven a unir en un arrebato sadomasoquista en el que caricias y desgarros se entremezclan, en donde se confunden la condición de vampiro y vampirizado. Marcel Jean y Arpad Mézéi han destacado con gran lucidez la naturaleza sexual y recíproca de la relación entre el vampiro y su víctima: *Comme les caresses des amants, le vampirisme est réciproque* (Jean et Mézéi, 1947: 41).

La fascinación hipnótica del vampiro tiene en último extremo una consecuencia de suma importancia: el ser vampirizado cae en una especie de inmovilidad absoluta que le hace ser presa fácil del vampiro. Así, el mismo Maldoror sufre, como ya vimos, una parálisis inmovilizante en el episodio de la araña: *je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand [l'araignée] grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin* (Lautréamont, 1970: 210-211). Uno de los principales instrumentos paralizantes es la mirada del vampiro, que puede llegar a ser un poderosísimo elemento de fascinación. En efecto, en el canto IV, estrofa 5, Maldoror queda cautivado por unos ojos hechiceros que al final resultan ser los suyos propios (*ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris? - 172*). De este modo, con su sola mirada Maldoror es capaz de congelar no sólo a Mervyn (cfr. la actitud del joven inglés a su llegada a casa: *[le commodore] s'avance, avec inquiétude, [...] vers le corps immobile de son premier-né; 227*) sino a la ciudad entera: *la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification* (224). Pero de entre los mecanismos de la fascinación vampírica, por encima incluso de la mirada, sobresale el sueño, considerado por Maldoror como la mayor de las maldiciones posibles:

Voilà plus de trente ans que je n'ai pas encore dormi. Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable. C'est moi qui l'ai voulu; que nul ne soit accusé. [...] Tant qu'un reste de sève brûlante coulera dans mes os, comme un torrent de métal fondu, je ne dormirai point. (Lautréamont, 1970: 196)

Apresado por el sueño, Maldoror se convierte en víctima de un vampiro que le inspira sueños alienantes, al tiempo que le roba su energía interior; ese vampiro no es otro que Dios, *le Céleste Bandit*. La inmovilidad del sueño representa, de esta forma, el mayor de los castigos para un ser que, como afirma Liliane Durand-Dessert, se encuentra en perpetua fuga ante sí mismo (Durand-Dessert, 1988: 853).

En Bertrand, como sin duda recordará el lector, la inmovilidad y el sueño también cumplían una función negativa semejante. A través del sueño, Scarbo vampirizaba al poeta-narrador tanto en *La chambre gothique* (Bertrand, 1980: 133-134) como en *Scarbo* (135-136), condenándolo al final de este último poema a una inmovilidad absoluta: *je t'emmailloterai comme une momie [et dans] la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, [...] je te coucherai debout contre la muraille [...]* (136). No obstante, frente a lo que ocurría en la obra de Lautréamont, en el texto de Bertrand la inmovilidad y el sueño no aparecen únicamente como instrumentos del vampiro, sino que, por el contrario, con frecuencia constituyen nuevas metonimias de la Muerte. Así sucede en *La salamandre*, en donde el sueño del grillo acaba confundiéndose con su muerte (151-152); en *Madame de Montbazon*, donde la inmovilidad de la heroína nos revela su trágico final (231-232); o en *La citadelle de Wolgast*, en donde la quietud de la ciudad coincide con la muerte del capitán Beaudoin (237-238).

Llegados a este punto, la disparidad que presenta el tema del vampiro en *Gaspard de la Nuit* y *Les Chants de Maldoror* se manifiesta con total evidencia. Mientras que para Bertrand el vampirismo no es más que un componente subsidiario del gran campo temático de la Muerte, para Lautréamont, el tema del vampiro (como todo el tema de la sangre) es básico en la configuración de su universo imaginario. Al mismo tiempo, el vampirismo ducassiano sufre una permanente sexualización que no es posible bajo ningún concepto hallar en el *Gaspard*. Un último aspecto, hasta este momento dejado de lado, nos desvelaría la vital importancia que dicho tema tiene para Lautréamont: me refiero al carácter metadiscursivo del vampirismo ducassiano. Jean-Michel Olivier ha demostrado sobradamente de qué manera *Les Chants de Maldoror* se construye en su totalidad como un texto-vampiro cuyo afán último no es sino vampirizar al lector mediante un hábil ejercicio de hipnotismo escritural, a fin de convertirlo en un nuevo vampiro; la escritura vampírica adopta pues el semblante de una enfermedad contagiosa que hace del lector vampirizado un hermano y un cómplice del escritor-vampiro (cfr. Olivier, 1981: 148-152).

\* \* \* \* \*

El tema del vampiro no es, sin embargo, el único nexo intertextual entre *Gaspard de la Nuit* y *Les Chants de Maldoror*. Existen otros dos puntos de unión que se manifiestan en este caso relacionados entre sí, dado que ambos germinan en torno a un tema común: *el tema del cadalso*. El primero de estos nuevos vínculos intertextuales sería el sueño del cadalso, presente en el poema bertrandiano *Un rêve* (Bertrand, 1980: 145-146) y retomado por Lautréamont en el canto V, estrofa 3. En este poema, el poeta-narrador sueña con su propia ejecución frustrada:

-Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue. [...] Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, -et je poursuivais d'autres songes vers le réveil. (Bertrand, 1980: 145-146)

A pesar de que el arma ejecutora parece ser un hacha, no existe en el poema mención alguna al esperado derramamiento de sangre, mientras que sí podemos encontrar un tema muy próximo al del cadalso: el tema de la asfixia (*une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne* - 145). La elección de la asfixia como forma de muerte no surge en la obra de Bertrand de forma accidental ni aislada, como veremos seguidamente.

El texto de Lautréamont comienza, tal y como ya observamos más arriba, con una diatriba contra el sueño, al ser éste el elemento del que se sirve el *Celeste Bandido* para vampirizar a Maldoror. Los esfuerzos del héroe ducassiano para escapar a la catalepsia del sueño son finalmente inútiles. Maldoror cae, por lo tanto, presa de una terrible somnolencia que le lleva a soñar que marcha al cadalso:

«Sortir de cette couche est un problème plus difficile qu'on ne le pense. Assis sur la charrette, l'on m'entraîne vers la binarité des poteaux de la guillotine. Chose curieuse, mon bras inerte s'est assimilé savamment la raideur de la souche. C'est très mauvais de rêver qu'on marche à l'échafaud.» Le sang coule à larges flots à travers la figure. (Lautréamont, 1970: 198)

Como en el poema de Bertrand, el durmiente se despierta sin que la ejecución llegue realmente a producirse (*Le réel a détruit les rêves de la somnolence! [...] le sommeil, voyant sa proie lui échapper, s'enfuit sans retour loin de son coeur, d'une aile irritée et honteuse* -198; en *Un rêve*, el final de la ejecución es más ambiguo: el momento del golpe fatal parece

coincidir con el despertar del poeta-narrador, motivo por el cual el hacha se rompe); pero, a diferencia de Bertrand, en el texto de Lautréamont sí hallamos derramamiento de sangre, aunque éste sea externo al sueño (en efecto, las comillas nos indican el final de la pesadilla, por lo que la sangre sería derramada por el durmiente en la realidad, y no en el espacio onírico). La implacable lógica del imaginario de Lautréamont le impide sentir la presencia del cadalso sin que se produzca la inevitable aparición del tema de la sangre.

En la obra de Bertrand, el tema del cadalso y su hermano gemelo, el tema de la asfixia, se constituyen, de hecho, en catalizadores de todo el campo temático de la Muerte. Es el ahorcamiento la forma privilegiada que tiene la Muerte de aparecer en el *Gaspard*, ya sea como mecanismo del que se sirve la justicia para castigar a los malhechores (cfr. *Henriquez - Bertrand*, 1980: 191) o como arma del criminal para llevar a cabo su fechoría (cfr. *Les muletiers* -186). También puede la asfixia presentar un semblante menos habitual, pero de igual forma efectivo: la muerte en el agua (cfr. *Les lavandières* -324- o *Le soir sur l'eau* -229). En último extremo, todos estos temas no hacen sino desvelarnos la sempiterna obsesión de Bertrand por la muerte violenta, muerte que se sitúa dentro de idéntico espacio marginal que la noche o la sangre, si bien completamente autónomo respecto de ellas.

Por contra, en Lautréamont el cadalso y la asfixia se manifiestan con frecuencia ligados, directa o indirectamente, al tema de la sangre. Así, por ejemplo, la asfixia se transforma en manos de Maldoror en uno de los posibles medios de agresión vampírica; por ello, cuando Maldoror (llamado en este mismo episodio *le vampire*) no logra seducir al niño del canto I, estrofa 11, decide quitarle la vida estrangulándolo: *-Puisque tu me refuses, je te ferai pleurer et grincer des dents comme un pendu. [...] -Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer...* (Lautréamont, 1970: 69). Y en esta misma línea podemos hallar igualmente el suplicio del cadalso como castigo final impuesto por Maldoror contra el joven Mervyn: *Les mains liées derrière le dos, [Mervyn] marche devant lui, comme s'il allait à l'échafaud [...] (249)*. Maldoror, el vampiro-pederasta, acaba, de tal manera, transfigurándose en una especie de verdugo (verdugo en sentido real, no figurado) para sus jóvenes víctimas. Por otra parte, la unión de los temas de la sangre y del cadalso cobra una especial intensidad en el episodio del Dios antropófago, en donde una aterradora visión de una horca precede a los sangrientos sucesos posteriores (cfr. Lautréamont, 1970: 80). También el tema de la Muerte en el agua puede llegar a

mostrarse en *Les Chants* contaminado por el tema de la sangre. De esta forma, Réginald, uno de los jóvenes vampiros del episodio de la araña, está a punto de morir ahogado tras ser herido bajo el agua por Maldoror; la sangre brota de nuevo y con gran fuerza: *Vous réparûtes à une grande distance, vos cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants du liquide salé. Mais quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçût à travers les vagues?* (213). Si en Bertrand nos es posible hallar circunstancialmente unidos el cadalso y la sangre (que es, no lo olvidemos nunca, metonimia de la Muerte, y, por eso mismo, susceptible de mostrarse siempre que emerja dicho campo temático), en la obra de Lautréamont esta unión no es en modo alguno fortuita; su vinculación es siempre necesaria, inmediata y, en cierta medida, inevitable.

El segundo nexo intertextual surge de una brillante, aunque aislada, imagen bertrandiana. En el poema *Le gibet* (Bertrand, 1980: 241-242), la figura lastimosa del ahorcado cobra una especial intensidad con la visión brutal de un cabello ensangrentado, del que se alimenta un animal vampírico: *Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?* (241; *l'escarbot*, recuérdese, nos remite forzosamente a Scarbo). Una vez más, la sangre se convierte en una fructífera metonimia de la Muerte. Esta imagen, ausente por completo en el resto de los poemas del *Gaspard*, va a cautivar hasta tal punto la mente de Lautréamont, que llegará a ser en su obra una auténtica presencia obsesiva.

En *Les Chants de Maldoror*, el tema de la cabellera nos conduce en un primer momento al tema del vampiro, puesto que toda cabellera es emblema por excelencia del joven vampirizado, y a veces también del propio vampiro<sup>4</sup>. Así, gran parte de los adolescentes ducassianos se ven caracterizados por su cabellera, desde el cabello rubio de Mervyn (*ce fils de la blonde Angleterre* -Lautréamont, 1970: 225), de Holzer (*Il se dit qu'entre l'asphyxié, aux cheveux blonds, et Holzer, il n'y a pas beaucoup de différence* -124) o de Falmer (*Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination... indestructiblement... surtout ses cheveux blonds* -184) hasta la cabellera al viento de Elsseneur (*Les cheveux au vent et respirant les haleines des*

---

<sup>4</sup> El pelo de Maldoror, que puede ser negro, en oposición al cabello rubio del adolescente (*ses longs cheveux noir* -211), rubio (*Le corsaire aux cheveux d'or* -245) o blanco (*quoique mes cheveux soient devenus blancs comme la neige, ce n'est pas à cause de la vieillesse: c'est, au contraire, pour le motif que vous savez* -203), será, como el del adolescente, uno de sus rasgos básicos.

*brises, nous marchâmes quelques instants devant nous [...] -215)* o el pelo mojado de Réginald (*Vous réparûtes à une grande distance, vos cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants du liquide salé -213)* y del joven devorado por un tiburón (*Mais, bientôt, [l'adolescent] apparaissait de nouveau, les cheveux ruisselants [...] -119)*. Esta unión entre el cabello y el vampirismo se produce ya en el primer episodio en el que encontramos el tema del vampiro, cuando Maldoror descubre al lector su afán por beber la sangre del niño dormido: *On doit [...] faire semblant de passer suavement la main sur son front en inclinant en arrière ses beaux cheveux! Puis, tout à coup, [...] d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle [...]. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures [...] (49)*. La cabellera se reviste de este modo de cualidades eróticas, al verse salpicada por el mismo impulso sexualizante que ya alcanzara al vampiro y a la sangre. La sexualización del cabello adquiere un tinte de gran dureza, que llega a rozar lo pornográfico, en el episodio del pelo de Dios, en donde al final de la orgía el Creador se ve coronado por una terrible marca delatora: *Ils remarquèrent sur mon front une goutte de sperme, une goutte de sang (152)*. Durand-Dessert llega a afirmar que el pelo arrancado de la cabeza de Dios no es sino la imagen de un espermatozoide expelido tras el acto sexual (Durand-Dessert, 1988: 595).

Directamente relacionado con el tema del cadalso, hallamos en *Les Chants de Maldoror* el episodio del joven colgado por el cabello (canto IV, estrofa 3). En esta estrofa, ahorcamiento y cabellera se entremezclan hábilmente, creando un todo indisoluble: *Une potence s'élevait sur le sol; à un mètre de celui-ci, était suspendu par les cheveux un homme dont les bras étaient attachés par-derrière. [...] Je me disloque dans des mouvements qui ne font que séparer davantage de ma tête la racine des cheveux [...]* (Lautréamont, 1970: 164). Y así llegamos a otra de las obsesiones fundamentales del universo ducassiano: el escalpelo. Porque si la cabellera es el principal atributo del adolescente, el escalpelo será con frecuencia el mayor de los castigos contra él impuesto, el acto último y supremo de vampirismo que puede llegar a sufrir. De hecho, uno de los animales vampíricos más querido por Lautréamont, el piojo, tiene en la cabellera su hábitat primordial (*ces brigands de la longue chevelure -101*). En su agresión contra el adolescente, el piojo no se limita a robarle la sangre sino que reseca su cabello en una especie de prefiguración del escalpelo salvaje que posteriormente le inflingirá otro vampiro, Maldoror: *Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu (190; los besos del piojo*

encierran una nueva y contundente alusión erótica). En los episodios del ahorcado y del piojo, la aparición de la raíz del cabello nos remite implícitamente al tema de la sangre, tema que se manifestará de un manera mucho más directa en el episodio del pelo de Dios con la mención de la *racine brûlante* (149), recuerdo algo oscuro pero, en mi opinión, indiscutible del *cheveu sanglant* bertrandiano.

El escarpelo más violento sufrido por el adolescente es, sin embargo, el que padece Falmer a manos de Maldoror, en donde la sangre irrumpe ya con total libertad:

je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tourner dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne... Je n'ignore pas qu'un jour sa chevelure me resta dans la main. Moi, [...] je cours à travers les champs, en tenant, pressée sur mon coeur, une chose sanglante que je conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée [...]. (Lautréamont, 1970: 185)

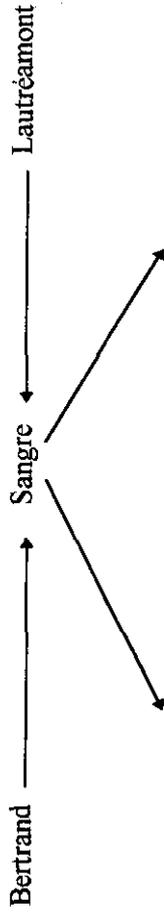
El suplicio de Falmer recuerda al que padecerán Mervyn (aunque en esta ocasión el tema de la cabellera desaparecerá sorprendentemente -dadas las reiteradas evocaciones del cabello rubio del joven inglés-, dejando paso, eso sí, al tema del cadalso; 250-251), y la lámpara-ángel con la que combate Maldoror en el canto II, estrofa 11 (112). Poiron defiende que la proyección centrífuga es la segunda de las formas que tiene Maldoror de relacionarse con el adolescente, después, por supuesto, del vampirismo, lo que, en cierta medida, establece una conexión indirecta entre ambos temas (Poiron, 1972: 189).

La permanente erotización de la cabellera ha llevado a Bachelard a sostener que el tema del escarpelo, cuyo referente último sería la dolorosa estancia de Ducasse en Tarbes, no representa más que una metáfora de la castración (Bachelard, 1939: 66-67). Arrancar al adolescente su principal instrumento de atracción erótica equivaldría, por lo tanto y en pura lógica, a una amputación sexual, de tal modo que el desmesurado corte de pelo comúnmente exigido a los muchachos internos no haría sino metaforizar la represión de las pulsiones sexuales propias de la adolescencia.

Como habrá podido observar el lector, la solitaria imagen bertrandiana le ha permitido a Lautréamont elaborar una serie de temas encadenados de un espesor textual mucho mayor que el de su modelo y de un significado profundamente distinto.

*Les Chants de Maldoror* constituye un ejemplo acabado de deuda intertextual perfectamente resuelta en la configuración de un universo personal. Las tres aportaciones intertextuales del *Gaspard* (dos poemas -*La chambre gothique* y *Un rêve*- y una imagen -el *cheveu sanglant*) cobran una dimensión nueva y claramente diferenciada en *Les Chants*, gracias, primeramente, a una sobredimensión de los temas bertrandianos recogidos por Lautréamont, que convierte a la sangre en el verdadero motor del relato, y, en segundo lugar, por una transformación semántica nada despreciable de dichos temas. De esta manera, el tema de la sangre, que en *Gaspard de la Nuit* se presenta invariablemente como una irrupción metonímica de una Muerte indeseada, en la obra de Lautréamont adquiere, mediante un proceso de constante erotización, un sentido en todo diferente: la sangre, al verse permanentemente sexualizada, nos delata la existencia de un innegable placer en la Destrucción por parte de Lautréamont.

Con el esquema que sigue a estas líneas, sólo pretendo visualizar, para lograr una más rápida e inmediata comprensión, las diversas visicitudes y modificaciones que sufren los temas surgidos en torno a la sangre en los dos autores estudiados, ya sea por derivación (en Lautréamont la sangre es el tema central que agrupa a los demás temas) o por simple vinculación (para Bertrand, no obstante, el foco temático sería la Muerte), y que finalizan, en último extremo, en significados diametralmente opuestos. Espero que este esquema ayude al lector a distinguir las semejanzas y oposiciones que unen y separan a Bertrand y Lautréamont, con la misma eficacia con la que me ha ayudado a mí.



Temas vinculados :

- Vampirismo :
  - pasivo (dolor y miedo)
  - animales nocturnos (decorado fantástico y marginal)
  - Inmovilidad → muerte
- Cadalso - asfixia :
  - muerte violenta (marginalidad)
  - *cheveu sanglant* → mort

Temas derivados :

- Vampirismo :
  - activo y pasivo (placer sadomasoquista ; infancia)
  - animales vampíricos → araña, sanguijuela, ... (vampirismo activo)
  - Inmovilidad → objeto vampirizado
- Cadalso - asfixia :
  - vampirismo → sangre
  - cabellera : *racine brulante* → escarpelo → castración
  - proyección centrifuga : castración

Sangre → metonimia de la Muerte ←//→ Sangre → motor del relato : alimento, sexualidad (irrupción no deseada) (erotización de la sangre → placer en la Destrucción)

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- \* BACHELARD, G. (1939). *Lautréamont*. París: Librairie José Corti.
- \* BERTRAND, A. (1980). *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. París: Gallimard "Poésie".
- \* CADAREC, F. (1975). *I. Ducasse, comte de Lautréamont*. París: Gallimard.
- \* CORBAT, H. (1975). *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. París: José Corti.
- \* DURAND-DESSERT, L. (1988). *La Guerre Sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chants de Maldoror*, 2 vol. Nancy: P.U. de Nancy.
- \* FREEMAN, M.W. (1961). *L'inspiration personnelle et symbolique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Honor Thesis, Harvard University.
- \* JEAN, M. et MEZEL, A. (1947). *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son oeuvre*. París: Nizet.
- \* LAUTREAMONT, Comte de (1970). *Oeuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer. París: Gallimard/Pléiade.
- \* LEBOIS, A. (1958). "Aloysius, le Mal-Aimé" in *Admirable XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Denoël, pp. 51-65
- \* MILNER, M. (1980). Préface à *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. París: Gallimard "Poésie".
- \* OLIVIER, J.-M. (1981). *Lautréamont. Le texte du vampire*. Lausana: L'Age d'Homme.
- \* POIRON, J.-M. (1972). "Les combats de Maldoror" in *Quatre lectures de Lautréamont*, ouvrage collectif. París: Nizet, pp. 145-228.