

# La dinámica de la destrucción en *Les Chants de Maldoror*

SANTIAGO MATEOS MEJORADA. U.C.M.

## 1. INTRODUCCIÓN

La exigua obra de Isidore Ducasse, más conocido por el sobrenombre de Lautréamont, ha estado marcada por una leyenda falsificadora, que sólo ha servido para enturbiar cualquier tentativa seria y rigurosa de interpretación. Esta leyenda se ha visto favorecida por los pocos y, ciertamente, más bien confusos datos que tenemos sobre la vida de Ducasse. Muchos de estos datos nunca han tenido ni podrán tener una confirmación fiable. Se trata de simples hipótesis sin ninguna posibilidad de aclaración, cuyo único sustento ha sido la defensa arbitraria y gratuita que de ellas han hecho determinados autores. Pierre-Olivier Walzer, en su introducción a las *Œuvres Complètes* de Lautréamont (Lautréamont: 1970, 13-14), establece un inventario de las más importantes teorías sobre la vida de Ducasse que han servido para crear primero y sustentar después esta leyenda carente de fundamento objetivo. Su supuesta locura, defendida por Léon Bloy y el Dr. Jean-Pierre Soulier; la fantasmal historia sobre la muerte de todos los que han intentado rastrear en Montevideo, ciudad natal de Isidore Ducasse, informaciones sobre su vida; su misteriosa muerte, provocada, según Daniel-A. de Graaf, por la policía tras su intervención en la Comuna de París, y que, en opinión de Maurice Heine, se debió a los efectos de la belladona, posiblemente ingerida en exceso de forma voluntaria, son, entre otras muchas, algunas de estas pintorescas teorías. Si a ello le unimos el carácter presuntamente sacrílego del libro, no es de extrañar que se haya formado en torno a Lautréamont (su mismo sobrenombre, parece ser que inspirado en el personaje de Eugène Sue, Latréaumont, invita a especulaciones mistericas: *l'autre monde*) una imagen de poeta maldito, repleta de reminiscencias satánicas. Todas y cada

una de estas conjeturas responden a unos claros intereses ideológicos y religiosos, tanto por parte de los que condenan la obra de nuestro autor, como por parte de los que la elogian y celebran sin límite.

Una parte de la crítica ha pretendido realizar, amparándose en esta leyenda, una lectura autobiográfica de *Les Chants*. Maldoror representaría, según esta hipótesis, un *alter ego* de Ducasse, de tal manera que la locura de Maldoror no sería más que el eco de la locura del propio Lautréamont, y la continua aparición de elementos homosexuales a lo largo del texto, el reflejo de su homosexualidad. El mismísimo Ducasse colaboró, pensamos que conscientemente, en la forja de esta identificación del autor con el personaje, cuando en un determinado momento llama a Maldoror "[le] Montévidéen" (Lautréamont: 1970, 52). En el mismo sentido han de comprenderse los frecuentes cambios en la instancia del narrador: un narrador omnisciente en tercera persona se alterna con un narrador en primera persona (Maldoror), lo que contribuye aún más a la identificación antes mencionada.

En esta línea ha trabajado Maurice Blanchot. En su, por otra parte, magistral estudio sobre Ducasse, encontramos con frecuencia referencias a la vida del autor enlazadas con determinados pasajes de la obra (cfr. la relación que Blanchot establece entre el personaje del Primer Canto, Dazet, y Georges Dazet, amigo y compañero de Ducasse en el liceo de Tarbes; Blanchot: 1963, 93). Tal procedimiento puede sin lugar a dudas aclarar determinados puntos oscuros del libro, pero nunca podrá ser la base única para una interpretación final. Blanchot cae en el error de considerar que la escritura ha de ser siempre un reflejo de experiencias vividas o deseadas. A nuestro juicio, la ficción de una obra de creación no tiene porqué ser necesariamente la imagen de actos vividos por el autor. Por eso no compartimos su explicación del poema al pederasta, perteneciente al canto V, estrofa V (Blanchot: 1963, 152). No creemos que se pueda afirmar, como hace Blanchot, que Ducasse fuese homosexual por el simple hecho de que en *Les Chants* introduzca una loa, por otra parte en un tono bastante retórico y humorístico, a los "pédéastes incompréhensibles". Entre la creación y la vida existen evidentemente lazos sutiles e invisibles, sin que ello conlleve una repetición mimética de la Realidad por parte del Arte.

Por todo esto, y en definitiva, la intención de nuestro estudio no es otra que realizar un análisis en el que se prescindiera por completo de la leyenda de Lautréamont, y, por consiguiente, de cualquier dato biográfico no confirmado. Coincidimos con Bachelard cuando éste afirma:

les faits connus sont trop peu nombreux pour éclaircir la psychologie ducassienne. Il faudra toujours revenir à l'oeuvre pour comprendre le poète. L'oeuvre de génie est l'antithèse de la vie. (Bachelard: 1939, 102)

## 2. LA DESTRUCCIÓN DEL ESPACIO GENÉRICO

En una aproximación inicial, lo primero que llama la atención de *Les Chants de Maldoror* es la dificultad para situarlo dentro de un espacio genérico específico. Porque ¿a qué género pertenecen los cantos? ¿Estamos ante un texto poético, se trata de una novela, o de un conjunto de poemas en prosa? Dentro de esta obra es posible encontrar la presencia de elementos narrativos, líricos y épicos entremezclados, sin que exista un predominio claro de ninguno de ellos, razón por la cual el texto se nos presenta como un híbrido de distintos espacios genéricos. Este carácter híbrido consigue crear una impresión de caos que, ciertamente, llega a desconcertar al lector.

La relación de *Les Chants* con la novela es mucho más evidente de lo que en principio pudiera pensarse. En una parte del texto, Lautréamont asegura optar por la novela como la mejor y definitiva fórmula de escritura (Lautréamont, 1970: 221). Suzanne Bernard realiza un inventario completo de los distintos procedimientos narrativos de que se sirve Lautréamont (Bernard: 1959, 223-224), todos ellos heredados de la novela del XIX, y en donde encontramos una variedad que va desde la utilización de relatos engastados -monólogo del pelo de Dios (canto III, estrofa V)-, hasta la técnica del manuscrito encontrado -episodio de la loca (canto III, estrofa II)-. Sin embargo, la acción narrativa de *Les Chants* carece de cualquier tipo de desarrollo, se nos presenta como una sucesión de actos puros, sin explicaciones morales o psicológicas. El movimiento actancial resulta tan sumamente acelerado, que más parece que nos encontremos ante una sucesión de fragmentos narrativos sin ilación alguna que ante una auténtica novela.

Junto a estos elementos narrativos hallamos otros tantos de naturaleza lírica que alejan a nuestra obra de la novela, o al menos de la novela tradicional. El mismo título elegido (*Les Chants de Maldoror*) supone la creación de un referente poético. Son múltiples los préstamos tomados al lenguaje poético del XIX, como muy acertadamente señala una vez más Suzanne Bernard (Bernard: 1959, 231), entre los que destacan el uso constante de repeticiones y estribillos -cfr. el célebre canto al Océano (canto I, estrofa IX)-, y sobre todo el estilo enfático y retórico que emparenta al texto que ahora estudiamos con cierta poesía romántica. Sin embargo, el elemento poético más original e interesante de *Les Chants* es la utilización de metáforas y comparaciones en las que se pone en relación a dos elementos sin conexión lógica aparente, lo que convierte a Ducasse en un precedente del Surrealismo. No en vano Breton saludó a Lautréamont en el *Second Manifeste du Surréalisme* como un escritor digno de especial alabanza: "il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part: Lautréamont [...]" (Breton: 1985, 76). Sin lugar a dudas, de todos los precursores del Surrealismo es Lautréamont el que más próximo se encuentra de sus adeptos, debido a la ausencia total de cualquier tipo de trascen-

dencia en ambos. El ejemplo más logrado de imagen surrealista en *Maldoror* es la famosa descripción de Mervyn en el canto sexto:

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! (Lautréamont: 1970, 224-225)

La gratuidad y la rareza de estas imágenes buscan de nuevo crear un ambiente de confusión y desconcierto.

La combinación a lo largo del texto de elementos narrativos y líricos no se debe a una arbitrariedad ni a un mero juego literario. Existe un denominador común que permite unificar esta mezcla genérica: la voluntad paródica. Un estudio intertextual detallado descubriría la presencia de decenas y decenas de hipotextos, todos ellos marcados por un mismo afán paródico. De entre todos ellos, son dignos de destacarse cinco grandes grupos:

1º) *La Biblia*, y en especial el Apocalipsis, sería la fuente de inspiración principal para el gigantesco aparato épico que encontramos en *Les Chants de Maldoror*, aunque en este caso se trate más bien de una épica invertida, en donde el Mal aparece como la fuerza motriz positiva.

2º) *Buffon* aparece parodiado en las innumerables descripciones pseudo-científicas, lo que redundo en el carácter retórico y artificial de su estilo.

3º) *Los grandes clásicos*, en especial Dante, Shakespeare y Homero: la visión del dios antropófago se asemeja a la del Lucifer de Dante (canto II, estrofa VIII); el *Hamlet* de Shakespeare hace su aparición en el episodio del sepulturero (I, XII); por último, encontramos parodiada *La Odisea* de Homero en el canto al Océano (I, IX).

4º) *La novela folletinesca*, con Eugène Sue a la cabeza, se ve reflejada en los elementos narrativos de la obra. El canto sexto no deja de ser una admirable novela de crímenes y misterio, una vez despojada de los ingredientes superfluos.

5º) *La poesía romántica*: Hugo -el pulpo de Lautréamont tiene como la *pieuvre* de *Les Travailleurs de la Mer* cuatrocientas ventosas (Lautréamont: 1970, 56)-, Goethe -la estrofa XI del canto I muestra una clara semejanza con la balada *Le roi des Aulnes*-, Byron -como Manfred, Maldoror rechaza al extremaunción en la hora de su muerte (62)-, y Musset -el pelícano de *La Nuit de mai* reaparece en *Les Chants* (70)-, entre otros muchos poetas románticos sufren un continuo expolio por parte de nuestro autor<sup>1</sup>. La ma-

---

<sup>1</sup> Los datos aquí apuntados han sido extraídos de las notas de Pierre-Olivier Walzer a la edición de la Pléiade.

yoría de estas citas paródicas se concentran en el canto primero, que constituye como indican Jean y Mézéi "une étude des «maîtres à penser» de l'auteur" (Jean et Mézéi: 1947, 61).

La parodia en Lautréamont no pretende ser un homenaje ni una simple burla de aquello que no se ama. Siempre revestida de humor negro, su función es destruir por completo el objeto parodiado, que, en su caso, alcanza a la práctica totalidad de la Historia literaria universal. La parodia puede llegar a transformarse en autoparodia, y por lo tanto en autodestrucción, o en simple y puro plagio. Esta forma de escritura responde a un plan preconcebido y buscado hasta la saciedad. En la Segunda parte de *Poésies*, el mismo Lautréamont nos da la clave: "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique" (Lautréamont: 1970, 281). La escritura del futuro para Ducasse sólo puede ser el plagio, la parodia, la destrucción final y sistemática de la Literatura.

En conclusión, *Les Chants de Maldoror* se nos presenta como un híbrido monstruoso, y decimos monstruoso porque los diferentes elementos genéricos que aparecen en el texto se superponen sin buscar una integración armónica. El repaso por los distintos espacios genéricos que el autor hace responde al único deseo de parodiarlos y, a través de la parodia, destruirlos.

### 3. UNA ESTÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN

Tras de navegar por los tormentosos y destructores mares de la parodia, el desconcertado lector ha de enfrentarse también a una estructura formal igualmente sumida en un caos generalizado. Su primera sorpresa será la brusca ruptura existente entre los cinco cantos iniciales y el último. El canto sexto, en el que se nos cuenta, con un desarrollo narrativo mucho más elaborado, la historia de Mervyn, un joven inglés seducido y posteriormente asesinado por Maldoror, da la impresión de ser totalmente autónomo. Es cierto que la atmósfera es similar a lo largo de los seis cantos, pero en el sexto, a diferencia de los otros, se nos narra por fin una anécdota estructurada, con planteamiento, nudo y desenlace, cosa que no ocurre en los anteriores cantos, en donde la acción se nos presenta fraccionada en extremo. De hecho, a cada estrofa de los cinco primeros cantos le corresponde un suceso aislado y sin relación narrativa con los otros. A medida que avanza la obra, la acción se vuelve cada vez más acelerada. Los acontecimientos se precipitan sin descanso, las metamorfosis se multiplican, un delirio narrativo, en el que los actos aparecen puros y sin preámbulos, se apodera de las páginas del libro de forma atropellada.

Sin embargo, esta fragmentación es sólo superficial. La destrucción sistemática de la unidad formal corresponde a una estética consciente y buscada de la fragmentación, estética que Ducasse revela explícitamente en sus *Chants de Maldoror*:

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà... Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage. Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence. (Lautréamont, 1970: 187-188)

En efecto, a pesar de esta apariencia de dispersión, existen varios elementos unificadores que impiden que "les bandes d'étourneaux" se disgreguen y pierdan en un desorden informe. Estos son, en opinión nuestra, los cuatro principales:

1º) *La omnipresencia de Maldoror*: Maldoror es el gran héroe del texto, presente en todas las estrofas de todos los cantos (ya sea como personaje o como narrador). Su figura constituye una perfecta representación del Mal, siempre portador de desgracia y sufrimiento.

2º) *El complejo de agresión*: Bachelard, en su admirable estudio sobre Lautréamont, realiza un examen minucioso de lo que él llama "complexe d'agression" (Bachelard, 1939). En *Les Chants* aparecen hasta 185 nombres de animales, siendo privilegiados aquéllos que son portadores de instrumentos útiles para la agresión física inmediata (la garra y la ventosa); el cangrejo, el piojo, el águila, la araña, la sanguijuela, la tarántula, el vampiro, el pulpo desfilan por las páginas del libro, ya sea como metamorfosis de Maldoror, o bajo otras muchas formas. Para Ducasse, el ataque animal no debe sustentarse en una necesidad alimentaria, sino en un deseo de destrucción pura. La voluntad agresiva se manifiesta en los actos de desgarrar y succionar, no en devorar.

3º) *La parodia como forma de escritura*: poco podemos añadir a lo ya señalado en el apartado anterior de este artículo. Solamente deseamos recordar una vez más la naturaleza destructora que tiene la parodia en Lautréamont.

4º) *La vivencia de la ciudad*: la ciudad aparece como el hábitat natural del hombre moderno, un hombre fragmentario y atroz. José Antonio Millán considera acertadamente a Baudelaire como el primero en introducir en la Literatura francesa la vida urbana como metáfora de la modernidad (Millán, 1986: 15). En *Les Chants*, no obstante, la ciudad ducassiana tiene una particularidad que la diferencia de la de Baudelaire. Debido al hacinamiento de seres humanos contra los que arremeter, la ciudad se convierte en el espacio propicio para la agresión -"il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire" (Lautréamont, 1970: 222)-.

Si observamos los elementos unificadores estudiados, veremos que los cuatro tienen un denominador común que, a su vez, los unifica. Ese catalizador ("la voix d'un seul chef", "l'instinct que les étourneaux obéissent") no es otro que el principio de destrucción, verdadera y única dinámica textual de la obra. A la destrucción formal (parodia como forma de escritura y estética de la fragmentación) le corresponde una temática de la destrucción (complejo de agresión y vivencia de la ciudad). La destrucción en el nivel temático se estructura en torno a los tres actantes de la obra: Maldoror, Dios y el hombre. Son ellos los que generan todos los campos temáticos, y los que aglutinan la agresión, ya sea como agentes (tal es el caso de Maldoror y de Dios) o como pacientes (el hombre). En el punto cuarto de nuestro artículo estudiaremos cómo es el universo temático de *Les Chants de Maldoror*, y cómo actúan los tres personajes que lo engendran.

Un solo aspecto nos queda por tratar en este apartado: ¿qué justificación tiene la ruptura que se produce al llegar al canto sexto? Porque, si bien es cierto que los elementos unificadores también aparecen en este último canto, no lo es menos que la diferencia en el tratamiento narrativo provoca una escisión de difícil explicación *a priori*. En la I estrofa del canto, el narrador (Maldoror) advierte al lector de la importancia de las páginas que le faltan por leer: "la partie la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire. [...] Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction [...]" (Lautréamont, 1970: 219-220). Así pues, si tomamos en serio la advertencia de Ducasse, el canto sexto es el más importante del libro, el final del camino, la síntesis de toda la obra. En efecto, examinando cuidadosamente el canto en cuestión, se podrá apreciar, a parte de los elementos unificadores arriba mencionados, la existencia también de una decidida voluntad por repasar sistemáticamente todos los temas mayores del libro ("le couple fraternel", el tema de la cabellera, la lucha de Maldoror contra Dios y el Hombre, el tema del amor "anormal", y un largo etcétera); el canto se transforma así en un resumen de la obra, en una *puesta en abismo*. Efectivamente, el canto sexto supone la cristalización narrativa de toda la materia temática, que hasta este instante se había manifestado de manera dispersa. Del mismo modo, la acción, sumamente precipitada a lo largo de todo el libro, se acelera aún más en un *crescendo* vertiginoso, en el que las metamorfosis y los elementos fantásticos se multiplican hasta llegar, al final del texto, a un paroxismo dislocado. El canto sexto encuentra, de esta forma, toda su significación y sentido.

#### 4. MALDOROR, L'HOMME ET SON CRÉATEUR

Las relaciones entre los tres actantes del texto son, como veremos, complejas. De entre los tres, el auténtico motor de la acción no es otro que Maldoror. Pero, ¿quién o qué es Maldoror? Desde las primeras páginas,

Maldoror se nos presenta como la encarnación del Mal en la tierra, un mal químicamente puro, sin mácula ni limitación alguna. No existe, por parte de Ducasse, un ánimo por comprender esta maldad. En opinión de Bachelard, *Les Chants* pertenecen a un tipo de poesía primitiva, en la que no cabe la comprensión de la violencia (Bachelard, 1939: ch. V). De este modo, la poesía de Ducasse se instala de lleno en la ética del acto gratuito gidiano.

La maldad de Maldoror, por otro lado, no es producto de ninguna condición externa, social o educacional; forma parte de su propia sustancia interior, de su más íntimo ser. Ya en el canto I se nos describe el descubrimiento que Maldoror hace de su propia maldad intrínseca:

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant: fatalité extraordinaire! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années; mais à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce! [...] Ainsi donc, il est une puissance plus forte que la volonté... Malédiction! La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur? Impossible. (Lautréamont, 1970: 46-47)

Si Maldoror escoge el camino del Mal, no se debe a una elección libre, ni al deseo de apaciguar sus pasiones. Las satisfacciones sexuales son igualmente secundarias ante la agresión simple y pura (en el episodio de la niña violada -canto III, estrofa II- Maldoror supedita el placer sexual al asesinato). En un mundo en el que nada ni nadie puede sustraerse a su propia naturaleza, el fatalismo domina la vida humana irremediadamente.

Sin embargo, el Mal al que se entrega Maldoror no se corresponde por completo con el concepto universalmente aceptado como tal, sino que, muy al contrario, se sustenta en unos rasgos distintivos particulares que provocan una subversión del semema [mal]. El Mal ducassiano no es sólo aquello que atenta contra la moral o la virtud. Para Lautréamont, el Mal ha de ser una acción pura y violenta, una agresión consciente y perfecta. El mito del vampiro juega, en este sentido, el papel de catalizador de todas las fuerzas maléficas: el vampirismo es el supremo mal, la agresión pura e implacable.

Maldoror vive su existencia como una lucha perpetua contra el hombre y su Creador, a los cuales declara de manera abierta y explícita la guerra:

Race stupide et idiotie! Tu te repentira de te conduire ainsi. [...] Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendre une pareille vermine. (Lautréamont, 1970: 87)

A lo largo del libro, el ser humano aparece duramente vilipendiado: "J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens." (Lautréamont, 1970: 47-48); "O être humain! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence

de mon glaive de diamant!" (80); "l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'oeil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace [...]" (125); "sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard." (223). Detrás de estos continuos insultos hallamos dos reproches que se repiten obsesivamente: la maldad del hombre (metaforizada a menudo en su animalidad y suciedad), y su estupidez. El hombre, al igual que Maldoror es malvado, pero su maldad difiere sensiblemente de la de éste; frente a la maldad de Maldoror (pura, cinética, consciente), la del hombre es fruto de la más absoluta estulticia, se trata de una maldad impura, contaminada por la necedad y la inconsciencia.

Aunque, a decir verdad, lo cierto es que en *Les Chants de Maldoror* el Bien y el Mal no aparecen nunca presentados como dos realidades separadas y antagónicas; tropezamos, en todo momento, con una ambigüedad que dificulta cualquier intento de diferenciación. Veamos lo que nos dice Ducasse al respecto:

Hélas! qu'est-ce donc le bien et le mal! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés? Ou bien, sont-ce deux choses différentes? Oui... que ce soit plutôt une même chose... car, sinon, que deviendrai-je au jour du jugement! (50).

Si Maldoror es malvado, no hay nada que nos indique que sus oponentes (Dios y el hombre) representen al Bien. Como Maldoror, también ellos son malvados, pero de una maldad distinta. En el universo ducassiano existen al menos dos tipos de maldad: la maldad pura de Maldoror y la maldad impura del hombre y su Creador. Volveremos sobre este punto unas páginas más abajo, cuando hablemos de Dios.

La negación de la humanidad conlleva de hecho una negación de la sociedad como estructura de relación. Maldoror es un ser antisocial que ama la soledad y huye la compañía humana. Si se relaciona con los hombres, es únicamente con el fin de dar rienda suelta a sus instintos destructores (cfr. canto VI, estrofa II). En su anhelo por demoler la sociedad humana, Maldoror centra sus ataques en la familia, al ser ésta la más pequeña (pero no la menos importante) de las células sociales. No hay nada que le repugne más a Maldoror que la reunión de una familia feliz y satisfecha de sí misma. El odio contra la familia se manifiesta en múltiples capítulos a lo largo de la obra: asesinato del niño conformista e integrado (canto I, estrofa XI), recurso a la prostitución para sembrar la discordia en las familias (I, VII), episodio de Mervyn (canto VI), entre otros muchos. El más profundo de los nihilismos recorre, así pues, las páginas de *Les Chants*.

La agresión permanente de Maldoror contra el hombre genera dos de los temas más ricos de la obra: el tema del Amor y el tema de la Infancia. Por amor hemos de entender, por supuesto, el sexo, pero también la amistad, ya

que en el imaginario ducassiano resulta muy difícil diferenciar estos tres modos de relación humana. Todas las formas del amor que encontramos en *Les Chants* son "anormales"<sup>2</sup>, desde la pederastia hasta la zoofilia o la violación, y en todas existe una misma ansia de agresión, ya sea contra el *statu quo*, al que se pretende destruir a través de un amor ilícito (es ilícito cualquier amor que no sea integrador en la estructura social y familiar), o contra el propio objeto amado. La vida de Maldoror está marcada por un doble drama: su imposibilidad para amar y su búsqueda desesperada de un ser que se le parezca. Ambos sucesos están en realidad emparentados, puesto que para Maldoror sólo puede ser digno de amor aquél que sea en todo semejante a él. A pesar de que Ducasse niegue de manera explícita la capacidad de su héroe para amar -"j'ignore ce que c'est que l'amitié, que l'amour" (50)-, existen, no obstante, dos posibles amantes, sumamente distintos entre sí, a los que Maldoror busca y se entrega. El primero es la hembra del tiburón, que, con la misma saña que su galán, se encarniza contra los naufragos de un barco:

Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une soeur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. [...] Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!... Elle avait les mêmes idées que moi!... J'étais en face de mon premier amour! (Lautréamont, 1970: 122-123)

Este amor "chaste et hideux" resulta, a pesar de la similitud total entre los dos amantes (o tal vez a causa de ello), mucho menos interesante que el segundo. Se trata de la relación entre dos amantes compenetrados, parecidos, pero no idénticos, los que forman el "couple fraternel". Todos los amantes de Maldoror que aparecen relacionados con el "couple fraternel" son muchachos jóvenes (Lohengrin, Mario, Mervyn, Holzer, Elsseneur, Réginald, Falmer), lo que ha sido considerado por cierta parte de la crítica como una prueba inequívoca de la homosexualidad de Lautréamont. Nosotros, por nuestra parte, no deseamos afirmar ni negar tal extremo, dado que no se tienen datos biográficos que confirmen o desmientan este hecho. En último caso, pensamos que la posible homosexualidad de Lautréamont es irrelevante, y que su concepción del amor puede perfectamente tener una justificación textual y no biográfica: el "couple fraternel" exige la semejanza entre los dos amantes, e, indudablemente, esto resulta más fácil entre dos personas del mismo sexo; de igual modo, la aparición de la homosexualidad tiene

---

<sup>2</sup> Cuando decimos amor "anormal" no pretendemos hacer ningún tipo de valoración moral. El amor en *Les Chants de Maldoror* es "anormal" porque atenta contra las normas establecidas por el *statu quo* socio-histórico (la Francia del s. XIX) y diegético (dentro de la obra, el amor, tanto el espiritual como el sexual, es siempre ensoñado como transgresión).

una función subversiva mucho mayor que una relación heterosexual. De hecho, las únicas relaciones heterosexuales que aparecen en *Les Chants* tienen también el mismo carácter subversivo e ilegítimo -cfr. el elogio de la prostitución (canto I, estrofa VII); la violación de la niña (III, II); o el episodio de la niña precoz (II, V)-. Sin embargo, este amor contiene el germen de su propia destrucción, ya que, como veremos, se basa en una relación sado-masoquista, que invita a la agresión.

El tema del "couple fraternel" nos da pie para introducir el tema de la Infancia. En *Les Chants*, el niño y el adolescente cumplen una misma función, dado que no existe una distinción real entre uno y otro. La característica fundamental del niño/adolescente es su bondad, su capacidad para devolver el bien por el mal. En realidad, el niño/adolescente es el único ser de la Tierra verdaderamente bueno: "c'est encore beau [...] de conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants, puisqu'il y en a eu un, enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances déifiantes de ma sympathie amère!..." (85), dice Maldoror del joven Lohengrin. Esta bondad convierte al niño/adolescente en diferente de Maldoror, pero también y sobre todo de Dios y del hombre, quedando, por este hecho, abocado a la soledad y a la marginalidad. En el canto II, estrofa IV, sólo un joven se apiada del niño que corre infructuosamente detrás del omnibús. Su compasión le hace merecedor de la censura agria de los demás viajeros, que contemplan impávidos el dolor y la angustia del niño.

Su relación con Maldoror es múltiple: por un lado, es su semejante, debido a su marginalidad, pero por otro es su contrario, al tratarse de un ser de una Bondad pura. Asimismo, existe un tercer elemento que contribuye a complicar aún más la correspondencia entre ambos: el niño/adolescente es pasivo en extremo, su formas muelles invitan a la agresión inmisericorde, y su comportamiento masoquista supone una aceptación de dicha agresión. El niño/adolescente es un perfecto compañero para el "couple fraternel", idéntico a Maldoror por su soledad, y simétrico, por su pasividad condescendiente. Sin embargo, esta relación amorosa entre Maldoror y el niño/adolescente finaliza siempre con una agresión (con frecuencia seguida de asesinato) contra el joven amante, y, por consiguiente, con la destrucción del espacio temático del amor.

La mayor parte de la crítica considera *Les Chants de Maldoror* como la obra de un adolescente airado contra la sociedad humana (cfr. Bachelard, 1939: 61; Blanchot, 1963: 114; Jean et Mézéri, 1947). Le Clézio va todavía mucho más lejos, llegando a calificar a nuestro autor de "potache" (Le Clézio, 1973: 10). Tales calificativos, si bien no creemos que puedan explicar por completo la obra que ahora nos ocupa, no dejan de tener, no obstante, su parte de razón. Lo cierto es que Ducasse nos habla repetidas veces en su obra del odio adolescente contra la sociedad. Esta imagen redundante puede ser, ahora sí, un recuerdo biográfico, que nos remite a su penosa estancia en el liceo de Tarbes:

Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné, pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. (Lautréamont, 1970: 70)

Si aceptamos la hipótesis de un escritor inmaduro y adolescente, tal vez también podamos encontrar una nueva interpretación a la descomunal importancia del tema de la Infancia en *Les Chants*, sin que por ello queden excluidas nuestras consideraciones anteriores.

Por su parte, Dios es el gran oponente, "[l'] ennemi redoutable de mon âme imprudente" (Lautréamont, 1970: 197), más aún que el hombre, ya que, a diferencia de éste, es capaz de devolver a Maldoror sus ataques. Los insultos contra el Creador ("[le] Céleste Bandit" -197-) se repiten asimismo hasta la saciedad. Pero, ¿qué ha hecho Dios para ser objeto de tal mofa? Sin lugar a dudas, el primero y principal de sus errores es haber creado al hombre, aunque indiscutiblemente Dios tiene por sí mismo los suficientes vicios como para merecer las constantes descalificaciones de Maldoror (el Dios de *Les Chants* tiene muy poco que ver con el Dios de los cristianos). Blanchot muestra de qué manera las distintas estrofas en las que aparece Dios son, con mucho, las más eróticas del libro (Blanchot, 1963: 125). Como Maldoror y el hombre, Dios es malvado, y en su maldad se asemeja a los humanos creados por él. Su actuación no se debe a una química malvada que le empuje a la agresión, sino a la mera y simple inconsciencia, a la embriaguez, a la locura. Sus relaciones con los hombres son extrañas y diversas: es capaz de los mayores crímenes contra la humanidad, y, al mismo tiempo, procura protegerlos de los ataques de Maldoror. No tiene, por lo tanto, un comportamiento decidido y coherente, lo que, de nuevo, le distancia de Maldoror. De entre las agresiones de Dios contra los humanos caben destacarse dos por su mayor desarrollo textual. En el canto II, estrofa VIII, Dios aparece bajo la imagen mítica del padre devorador de sus hijos:

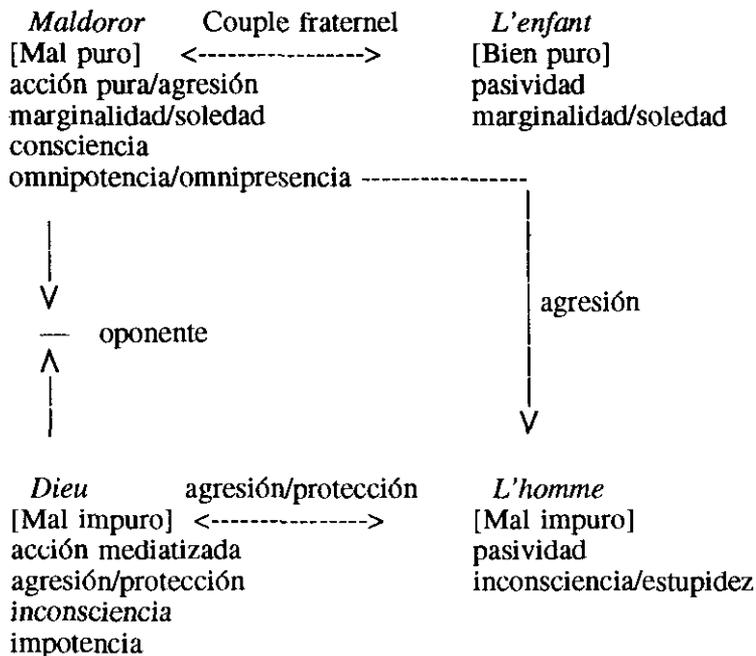
[Le Créateur] tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. (Lautréamont, 1970: 97-98)

El segundo episodio (III, V) acontece en un burdel, en donde Dios, tras haber copulado con una prostituta, despelleja vivo a un adolescente. Este episodio contrasta fuertemente con el de la niña violada y después asesinada por Maldoror (III, II). En tanto que Maldoror actúa desde la consciencia total ("Il se déshabille rapidement, comme un homme qui sait ce qu'il va faire" -139-), Dios asesina al joven llevado por el delirio sexual, para, al final, intentar encubrir un crimen del que se arrepiente.

Curiosamente, cuando Dios desea proteger al hombre, no consigue tampoco ser provechoso para él. En el canto VI, Dios se transforma en rinoce-

ronte para salvar a Mervyn, pero su metamorfosis resulta totalmente inútil ante los ataques de Maldoror. No deja de ser significativa la elección del rinoceronte en la transformación divina. A diferencia de Maldoror, que siempre escoge animales veloces para sus metamorfosis (el águila, el pulpo...), Dios opta por un animal ciego y torpe, incapaz de realizar una agresión rápida y calculada. La impotencia de Dios contrasta con la omnipotencia y omnipresencia de Maldoror; en el canto IV, estrofa V, Maldoror da fe de su mortífero poder absoluto -"mon regard peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace" (175)-, al tiempo que, ya en el canto VI, su ubicuidad se manifiesta en el episodio de Mervyn ("Aujourd'hui il est à Madrid; demain il sera à Saint-Petersbourg; hier il se trouvait à Pékin. Mais, affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au-dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination. Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays; peut-être, il est à quelques pas de vous."; 222). La condición de oponente atribuida a Dios permite a Maldoror ocupar el lugar de Satán, aunque en esta oposición la relación se vea invertida: Satán/Maldoror es el todopoderoso, mientras que Dios desempeña el papel de derrotado.

El siguiente esquema pretende resumir la red de relaciones que se establece entre los distintos actantes. Con él, damos por concluido este apartado de nuestro estudio:



## 5. CONCLUSIÓN

En nuestra conclusión, queremos, una vez más, desmarcarnos del célebre mito de Lautréamont, y ahora ya no sólo por prudencia, sino porque los resultados obtenidos tras nuestra investigación parecen invalidar muchos de los presupuestos de esta leyenda negra. No creemos que Lautréamont fuese un loco suicida, arrebatado por un frenesí satánico. Muy al contrario, detrás de sus páginas brilla con fuerza una inteligencia fría y calculadora. Si el afán destructor domina su obra no es un efecto de la locura sino de la inadaptación social propia de un joven (auto)marginado. En los tres puntos que siguen a continuación, deseamos resumir la esencia de nuestro artículo.

1. *Les Chants de Maldoror es una obra muy retórica*, y al decir esto no pretendemos descalificar a Ducasse. Es retórica por su lenguaje rebuscado, pseudocientífico, propio de una oratoria decimonónica (en ocasiones, tenemos la impresión de estar ante un ejercicio de estilo escolar), pero también por su acabada organización estructural. El texto se nos presenta como una unidad formal y temática perfectamente elaborada, en donde cada frase, cada palabra ha sido meditada antes de ser escrita. No se trata de la obra de un visionario que cuenta una vida de crímenes y horror.

2. *La parodia y el humor negro forman el esqueleto de la obra*, que, a menudo, da la impresión de no haber sido escrita en serio. Lautréamont se burla de los escritores que parodia, de los personajes que inventa, de sus

posibles lectores, y, por supuesto de él mismo. No olvidemos que la risa puede ser el más revolucionario y destructivo de los instrumentos humanos.

3. *El motor de la dinámica textual es el principio de destrucción, que se manifiesta en todos los niveles de la escritura.* Destrucción en el nivel genérico (mediante la parodia), destrucción en el nivel formal (a través de una estética fragmentaria), y destrucción en el nivel temático (gracias a un complejo de agresión que alcanza a todos y cada uno de los principales espacios temáticos: el amor, la infancia, la familia).

Si obra de Lautréamont es producto de una adolescencia infeliz e inadaptada, o de un odio más profundo y duradero, no lo podemos saber. Es inútil hacer conjeturas sobre qué hubiera hecho Ducasse de haber vivido el tiempo suficiente para envejecer y madurar. Neruda defendía que *Poésies* auguraba una nueva literatura, repleta de optimismo y fe en el Hombre (Neruda, 1974: 283). En nuestra opinión, *Poésies* no muestra diferencias sensibles con respecto a *Maldoror* que puedan justificar la creencia en un cambio profundo de actitud. Lo único que nos queda de Lautréamont es su propia obra, tal y como ha perdurado a través de los años.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* BACHELARD, G. (1939). *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti.
- \* BERNARD, S. (1959). "Lautréamont et la poésie frénétique" in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, pp. 213-251.
- \* BLANCHOT, M. (1963). "L'expérience de Lautréamont" in *Lautréamont et Sade*. Paris: Eds. du Minuit, pp. 51-188.
- \* BRETON, A. (1985). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Folio/Essais.
- \* JEAN, M. et MEZEI, A. (1947). *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son oeuvre*. Paris: Nizet.
- \* LAUTREAMONT, Comte de (1970). *OEuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.
- \* LE CLEZIO, J. M. G. (1973). Préface aux *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont. Edition établie, présentée et annotée par Hubert Juin. Paris: Gallimard/Poésie.
- \* MILLAN ALBA, J. A. (1986). Introducción a *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire. Madrid: Cátedra, pp. 9-26.
- \* NERUDA, Pablo (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 283-285.