



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES

LA FACULTAD DEL SUEÑO DESPIERTO

Los Cantos de Maldoror de Lautréamont,
a través de los Arcanos Mayores del Tarot, según C. Jung.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE DOCTORA EN ARTES

PRESENTA

VERÓNICA GONZÁLEZ ARREDONDO

DIRECTOR DE TESIS

DR. JUAN CARLOS OREJUDO PEDROSA

CODIRECTOR

DR. JAVIER ACOSTA ESCAREÑO

ZACATECAS, ZAC, 21 DE ABRIL DE 2024



DRA. GLORIA CARDONA BENAVIDES

Directora

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de la Mtra. Verónica González Arredondo, del programa educativo DOCTORADO EN ARTES de la División de Arquitectura, Arte y Diseño, trabajo cuya dirección me fue asignada y que lleva por título **“LA FACULTAD DEL SUEÑO DESPIERTO. Los Cantos de Maldoror de Lautréamont, a través de los Arcanos Mayores del Tarot, según C. Jung”**. Dicho trabajo que se encuentra concluido, puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes lectores que propongo a su distinguida consideración:

- Nombre del lector/sinodal 1: Dr. Benjamín Valdivia
- Nombre del lector/sinodal 2: Dr. Israel Ramírez Álvarez
- Nombre del lector/sinodal 3: Dr. Javier Acosta Escareño
- Nombre del lector/sinodal 4: Dra. Citlaly Aguilar Sánchez

Zacatecas, Zac., a 27 de agosto del 2024

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa

Asesor del trabajo de tesis

PTC adscrito a la Universidad Autónoma de Zacateca

*A mi familia,
a mis maestros todos,
en agradecimiento.*

ÍNDICE

Árbol genealógico

INTRODUCCIÓN

Cartografía

I

Sin más preámbulo, 7

II

Fatalidad de la escritura como destino poético, 8

III

Hacia una falsa biografía, 9

IV

Ficha técnica, 10

MARCO TEÓRICO

Toda vigilia es sueño

I

Apuntes del surrealismo, de André Breton, 12

II

Jung y el Tarot, 17

Desobediencia a los dioses, 19

Arcanos Mayores o el arquetipo junguiano, 20

El Loco, 20

El Ermitaño, 23

El Diablo, 26

Arcanos Menores (La Templanza), 29

El Mundo, 32

CAPÍTULO I

Triángulo luminoso

Lógica y tensión de espíritu, de Lautréamont a Edgar Allan Poe
según Rubén Darío

I, 35

II, 41

CAPÍTULO II

¡Oh pulpo de mirada de seda!

Sexualidad y género, 48

¡Adiós, hermafrodita!, 49

¡Oh pulpo de mirada de seda!, 52

¡Me encontraba frente a mi primer amor!, 55

CAPÍTULO III

Hijo de la hembra tiburón

Género y violencia

I, 57

II, 61

III

Hijo de la hembra tiburón, 63

IV

Ésta se llama Prostitución, 68

CAPÍTULO IV

La facultad del sueño despierto

La naturaleza de la pesadilla y la animalidad

I, 74

II, 84

III

Vieja araña de gran especie, 89

CAPÍTULO V

¡Oh matemáticas severas!

Geometría sagrada: La proporción áurea
en *Los Cantos*

Maldoror, mal de aurora o mal de horror, 92

El nombre de Dios, 93

¡Las tres Margaritas han muerto!, 97

CAPÍTULO VI

El hombre y la mar

Travesía por el Atlántico, la presencia engarzada de Baudelaire a Maldoror

I, 101

II, 108

III, 114

CONCLUSIONES

Sin más resabio, 117

El Ermitaño, 118

Vertederos, 119

BIBLIOGRAFÍA, 120

INTRODUCCIÓN

Cartografía

I

Sin más preámbulo

*Plegue al cielo que el lector enardecido, y momentáneamente feroz, como lo que lee, halle tras cruzar el cordón amarillo, el señalamiento que dicta: paso prohibido, peligro, alta tensión, zona de derrumbes, material combustible, suelo resbaladizo; mantenga los brazos dentro del vehículo, encienda su luz interior. La advertencia es la afirmación de encontrarse, tras las primeras líneas, en el lugar donde no hay retorno, ni luz, ni señalamientos. Hay un pantano al fondo del abismo, la superficie, lo que el lector conocía antes de transitar aquellas páginas sombrías y llenas de veneno. El territorio es acuoso, espeso, mar que se ilumina por el bramido del trueno. Sed, esa agua profunda no conoce la calma, deja leviatanes a su paso. Agua del demonio del sueño: *nightmare*. Flujo incesante de la consciencia. En *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont (1869), el héroe-anfibio cava en la fosa del alma humana, en los resquicios de una fauna marina y de fauces dentadas, espectros de luz abisal.*

II

Fatalidad de la escritura como destino poético

...El autor espera que el lector sobrentienda.

Isidore Ducasse, *Poesías*.

Con esta cita Maurice Blanchot inicia el apartado sobre Lautréamont en el ensayo *Lautréamont y Sade* (1949). En *Los Cantos* la escritura provenía desde lo más profundo, personajes que son criaturas extraídas del sueño y la pesadilla; el diálogo que el autor establece a través del doble, la sombra o el inconsciente es representado por Maldoror, antihéroe orgánico. En relación a la estructura la obra está escrita en prosa, dividida en seis apartados, posee una “asombrosa unidad”, la temporalidad y la acción inmediata encontrada (o ejecutada) por la palabra, según Bachelard (1932). Su violencia reside en el tiempo, devorador, *éste es su secreto*. A través de la vida animal se configura la energía de agresión pura, una fenomenología. La agresión es directa. No espera. Maldoror funge como verdugo al ejecutar el asesinato. El animal es concebido no desde su forma, sino en función. Vive para atacar. No duerme. La noche, interminable vigilia. Ha descrito un bestiario lejos de la fábula animal, a la moraleja de La Fontaine, una *fábula inhumana*. *Los Cantos de Maldoror* son eco de un drama de la cultura (Bachelard, 1932).

Aunado a la ironía, en la tríada: lógica, retórica y matemáticas, en estrecha devoción por el reino animal, Maldoror “recuerda la necesidad de anarquía que existe en la naturaleza humana y que debe tenerse en cuenta” (Lautréamont, 1869?). Maldoror accede a un estado primigenio, larvario, de ensoñación, que le permite la metamorfosis para asimilarse al mundo desde la animalidad primitiva. De ahí el constante (re)encuentro con el mal, la misantropía hacia el género humano y hacia el Creador, como fracaso de la divinidad. Crea una espiral, principio áureo al evocar los cuatro rumbos, abre el vórtice hacia el Vacío para recrear el tiempo originario a través del sacrificio o asesinato, sin límites. Para Blanchot (1949) la composición de *Los Cantos* está “envuelta en el misterio [...] No sabemos adónde vamos, nos perdemos en tristes dédalos, pero el laberinto que nos pierde se revela exactamente construido para perdernos y para perdernos más aún, haciéndonos creer que nos hemos encontrado” (p.113). Espiral que regresa al origen de la creación y la Nada.

III

Hacia una falsa biografía

Lo que la biografía no afirma la obra canta (Bachelard, 1932). Isidore Lucien Ducasse (1846-1870) es el “haz de un cometa” que transitó la literatura hispanoamericana. Nació en Uruguay, Montevideo, hijo de un canciller francés. Escribió en su lengua materna dos obras. Murió a los 24 años en un hotel del barrio Montmartre en París. De *Los Cantos* algunos ejemplares se libraron a la venta y una *plquette* de ensayos, denominada *Poesías* (1870) quedó inconclusa. Un suicidio aparente, velado, sin rastros ni biografía, fantasma de su propio navío.¹

En el *Prefacio a un libro futuro* en *Poesías*, se encuentra una apología del plagio concebida como ejercicio literario. A este respecto Roberto Calasso (2001) considera no el “arrepentimiento” de Ducasse por la escritura de *Los Cantos*, ni por “haber exagerado en el tono” para hacer al lector “desear el bien”, sino la “reescritura” de la literatura mayor del s. XIX, su mayor escarnio. “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, eclipsa una idea falsa, la reemplaza por la idea justa” (Bachelard, 1932, p.58). Es decir, donde pareciera no quedar espacio libre entre las estrofas reescritas de *Los Cantos*, a partir de la Enciclopedia Natural del Dr. Chenu, como describe Jean-Jacques Lefrère (2008) en su biografía del montevidiano. La idea del plagio estético permea no sólo la literatura sino el arte contemporáneo, posterior a las vanguardias estéticas. Ante *Los Cantos*, “no veo qué es lo que podría invalidar una sola palabra de Lautréamont tocante a los acontecimientos que sólo interesan al espíritu”, dicta Breton en *Los Manifiestos* (1929), quien retomaría indicios de aquel *mal sueño* para fundar el surrealismo. Escasa o nula biografía, (*porque la tumba siempre interpretará al poeta*), escribió Baudelaire; el aullido o el andar de Maldoror sigue retumbando en la literatura.

¹ Mi poesía consistirá, sólo, en atacar por todos los medios al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiera debido engendrar semejante basura. Los volúmenes se amontonarán sobre los volúmenes, hasta el fin de mi vida y, sin embargo, sólo se encontrará en ellos esta única idea, siempre presente en mi conciencia (Lautréamont, 1869, p.134).

IV *Ficha técnica*

El primer apartado “*Triángulo luminoso Lógica y tensión de espíritu*, de Lautréamont a Edgar Allan Poe según Rubén Darío” como el último, “*El hombre y la mar* Travesía por el Atlántico, la presencia engarzada de Baudelaire a Maldoror” describen a través de una línea imaginaria la temporalidad: la presencia de Lautréamont en la literatura latinoamericana, a partir de las traducciones de Darío; a una de las mayores influencias del montevideano, Baudelaire, para constituir una estética de la crueldad cuya resonancia cobraría fuerza en el surrealismo. Entre las prácticas de esta vanguardia la experimentación del sueño y la escritura automática se remontan a procesos inconscientes, para Maldoror significa el lugar de la metamorfosis; el diálogo con la animalidad hilado al sueño y sus referentes antropológicos aparece en *La naturaleza de la pesadilla*, esa es *La facultad del sueño despierto*, Capítulo IV. El catálogo de bestias configura una serie de símbolos que, en la interpretación de C. Jung corresponde a los arquetipos, éstos son parte del inconsciente colectivo y es posible identificarlos culturalmente; Sallie Nichols, alumna de Jung, los traslada a los Arcanos Mayores del Tarot, las cartas: El Loco, El Ermitaño, El Diablo, La Sacerdotisa, El Mago, El Mundo están representadas en Maldoror.

Las transformaciones animales poseen un vínculo estrecho con la pulsión sexual, formas de relación establecidas y de ataque conlleva una violencia explícita y exacerbada en la sexualidad y el género. Maldoror se une con una *selachimorpha*, un erotismo oscuro, único encuentro con el femenino en la obra; la agresión se dirige a toda niña, mujer o prostituta, de esto da cuenta el Capítulo II, *Hijo de la hembra tiburón*. En contraparte, el hermafrodita del bosque del Canto II anhela encontrarse con seres de su misma especie en una danza de algarabía, unión de opuestos, energías creadoras en el sueño; el deseo por el masculino se desplegará en la función de succión, a través del narcisismo, en el Capítulo II *¡Oh pulpo de mirada de seda! ¡Oh matemáticas severas!* son para Ducasse el principio de creación fundado en la lógica, a través del discurso maquina el asesinato. La evocación a los cuatro rumbos, al número tres y a la espiral áurea son representados por el círculo, el triángulo y el cuadrado, para los alquimistas: la “cuadratura del círculo”, verdad terrenal y celeste, Unidad, en el Capítulo V. La invitación es a atestiguar la danza de transformación animal, por

momentos alquímica y, cómo el exceso y el desbordamiento recrean el Gran Vacío;
Lautréamont aspiró al colapso del Todo.

Toda vigilia es sueño

I

Apuntes del surrealismo, de André Breton

*Mata, vuela más velozmente, ama todo lo que quieras, y si mueres,
¿no estás seguro de que despertarás entre los muertos?*

André Breton

En 1924 el poeta francés André Breton publica el primer *Manifiesto del surrealismo*: movimiento literario, perteneciente a las vanguardias de la postguerra, nombrado así por él y su colega Phillipe Soupault, con quien escribió la primera obra, denominada dentro de la corriente, *Les champs magnetiques* (1921). ¿Qué es el surrealismo sino otra forma de traer a la realidad el sueño, suplantarlo en un collage de imágenes yuxtapuestas, manifestaciones, o extracciones del inconsciente? Una escritura automática de frases inconexas, fragmentos, balbuceos para crear nuevas narrativas y disposición de versos, por ejemplo, en el *cadavre exquis*. El movimiento literario funge también como visión de mundo, de valores humanos: imaginación: acción creadora y amor, dispuestos en plenitud de la libertad. Es decir, realización, libertad creativa y de amar, describe Pellegrini (1965) en la introducción a la obra.

Los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia [...] El hombre, cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria [...] Queda el sueño limitado a un paréntesis, como la noche (Breton, 1924, p.28).

“Es necesario tomar en cuenta el espesor del sueño”, afirma Breton, la viscosidad. Fijar la atención en “todo lo que se desvanece al despertar, todo lo que no

me ha quedado del empleo de la jornada precedente, follaje sombrío, ramas idiotas. De igual modo, en la “realidad” prefiero caer” (Breton, 1924, p.28). La afirmación de la realidad adquiere un carácter onírico, regida por las leyes de lo sobrenatural, da la bienvenida a lo fantástico. Hacia 1919, Breton recuerda una frase que le arriba entre la vigilia y el sueño, de la cual distingue las palabras: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, repito *hay un hombre cortado en dos por la ventana*, acompañada por su representación visual: “un hombre caminando partido en dos por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo” (Breton, 1924). Un ápice del surrealismo apunta a las investigaciones de Freud, en relación al trabajo del inconsciente, como referente de la ciencia al retomar la literatura, más por la práctica de escritura automática que por la búsqueda de una estética, es decir, la atención recae en el proceso más allá del resultado. A su vez, Freud (1919) analizará obras literarias que le servirán para ejemplificar sus postulados, como en el tratado de *Lo siniestro (Unheimlich)*, la evocación a los cuentos del autor alemán E.T.A. Hoffman, entremezclados entre el horror y la fantasía. “Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño”, recuerda Breton (1924).

Volviendo a la imagen del hombre cortado, en los *Manifestos*, se da cuenta que “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra y que no puede desafiar, por esto, ni a la palabra, ni aun al correr de la pluma” (Breton, 1924). De ahí el ejercicio literario realizado en conjunto con Soupault. Si bien, las experimentaciones de la escritura automática y el collage se habían iniciado antes con Dadá, de donde provenía Aragon (1924), quien describió entonces los hallazgos de los surrealistas, a quienes les impresionaba la “soltura incomparable”, la “liberación del espíritu”, la “producción de imágenes sin precedentes y el tono sobrenatural de lo escrito [...] notan de pronto una gran unidad poética, que van desde las profecías de todos los pueblos hasta las *Illuminations* y los *Chants de Maldoror*”. Para Nadeau (1945) nadie mejor que Aragon para expresar y confrontar la pasión de los hallazgos literarios del grupo, quienes consideraron esta vanguardia como “medio para el conocimiento” de aquello que no había sido explorado hasta entonces: “el subconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación [...] lo fantástico y lo asombroso” (p.70).

Quisiera dormir, para poder entregarme a los que duermen, del mismo modo que me entrego a los que me leen, con los ojos bien abiertos [...] ¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado? (Breton, 1924, p.29).

En esa búsqueda por la revelación entre el sueño y la vigilia, ese destello de conciencia, de lucidez, posiblemente relacionada a la intuición. De ahí la idea de mantener esa “parte racional” más despierta en el sueño, para trasladarla a la realidad, derivaría en prácticas espiritistas o de sueño hipnótico, llevado a cabo por René Crevel, donde los participantes “hablan, redactan y dibujan convertidos en verdaderos autómatas, tomados por un frenesí profético” (Aragon, 1924). Autómatas obnubilados de voluntad, el cuerpo, un canal poseso de escritura, un tránsito en el que, admirablemente lo fantástico desaparece: sólo existe (lo que es real), reescribo. La lengua es el médium, a este respecto, la forma dialógica es la “que más conviene al lenguaje surrealista; (ya que) se enfrentan en él dos pensamientos, de modo tal que mientras uno se entrega, el otro se ocupa de él” (Breton, 1924, p.54).

Volvamos a la imagen del *hombre partido en dos*, la superposición visual da como resultado una nueva, e inusitada, como dos frases unidas extraídas de su contexto, por momentos, deslumbrantes; la ya muy referida, emblema de la vanguardia, “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección” (Lautréamont, 1969), para definir la belleza. Breton (1924) retomaría la posible definición del ejercicio “manual”, *copy-paste*: “Del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, es decir el fulgor de la imagen, ante su brillo somos infinitamente sensibles” (p.57). Precisamente de esa capacidad de conmovernos como lectores, ante el destello poético, a través de lo visual o de la revelación dentro del sueño o poema, más allá del movimiento literario, sino del arte: “Sólo la poesía tiene ese grado estremecedor [...] y al poeta corresponde ese grado de lucidez irrenunciable que todo lo cuestiona, ese tono de acusación que no se detiene ante nada” (Pellegrini, 1965, p.9-11). Ese cuestionamiento incesante se encuentra en la lógica retórica, con cierta ironía, que poseen Lautréamont y en su estilo Poe, sin embargo, Breton enaltece al primero y escupe al segundo. Varios nombres, representantes del surrealismo, fueron borrados de pertenecer al grupo, por motivos o razones políticas más que estéticas, uno solo siguió ondeando esa bandera, involuntariamente, hasta el fin.

Nada más estéril, en definitiva, que esa perpetua interrogación a los muertos [...] en mi opinión, es necesario desconfiar del culto a los hombres, por grandes que en apariencia sean. Con la excepción de uno solo, Lautréamont, no veo quién no haya dejado algún rastro equívoco de su paso por el mundo (Breton, 1924, p.87).

Hacia 1929, una segunda definición del movimiento viene a cuenta en el *Segundo Manifiesto* de Breton, tanto contradicciones internas, posturas políticas y nombres borrados forman parte de él, no en sentido estético. “La idea de surrealismo tiende a la recuperación total de nuestra energía psíquica por medio del descenso vertiginoso en nosotros mismos” (p.97). Esa interiorización personal se equipara con representaciones arquetípicas en el camino del héroe, desde el plano simbólico Jung describe esas pulsiones del inconsciente, enunciadas a través del sueño que, Sallie Nichols, su alumna, relacionaría con los arcanos mayores del Tarot. Es El Ermitaño la carta que se inmersa en esa búsqueda, no sólo del silencio, sino del fuego interior, el conocimiento de sí, de los demonios propios, el diálogo con éstos para llegar a la iluminación; esa lámpara que portaría un hombre en medio del desierto —“en el desierto se está siempre en el centro” (Borges)— su fuego. Los alquimistas llamaron “piedra filosofal” a la metafórica conversión del plomo en oro, del lenguaje a las palabras oscuras, desarregladas que enuncian la revelación en el poema, esa *alquimia del verbo* a la que se refería Rimbaud; esa libertad creativa, pesquisa de palabras extraídas del río que es el inconsciente o el sueño para el surrealismo. Es decir “la expresión humana en todas sus formas [...] primera condición de la liberación del espíritu”, recuerda Breton (1929); para los cabalistas el verbo “es nada menos que aquello a cuya imagen fue creada el alma humana [...] está tanto en lo que tenemos como en lo que escribimos y en lo que amamos” (p.141).

El desdoblamiento de la voz poeta, ejercido también por el surrealista, a manera de “imitación” de *Los Cantos*, para referirse a la dualidad Lautréamont/ Maldoror, a través de este espécimen de *alter ego*, el autor enmascarado accede al submundo de la condición humana, posibilita la inmersión. Ese diálogo con la alteridad, que es el sí mismo, permitiría un mayor conocimiento en el desarrollo personal, el camino del héroe, aprender a mirarse con las fauces abiertas, como en un espejo colocado frente al pez abisal. Entre las distintas maneras de acceder al inconsciente, sin sustancias o psicoactivos, para extraer imágenes, símbolos y sus representaciones, son el sueño, la hipnosis, la meditación y el diálogo. A este respecto, las afirmaciones bretonianas (1924): “El lenguaje ha sido dado al hombre para que lo utilice de modo surrealista” (p.52). De las frases inconexas, aparentemente descontextualizadas, para unificarlas el poeta “no sabiendo qué hacer, invoca entonces el azar, divinidad más oscura que las otras, a la que endosa todos sus extravíos (p.30). Ahí reside la llave o el instrumento para la revelación poética.

II

Jung y el Tarot

El origen del Tarot es desconocido, sin embargo, se le atribuyen aproximadamente seis siglos de vida. Para Ouspensky (1976) este mazo de cartas, en la opinión de muchos investigadores, representa el libro jeroglífico egipcio de setenta y ocho tablillas, que ha llegado a nosotros casi milagrosamente. A partir de su publicación en ilustraciones de la obra “I Trionfi”, Los “triumfos” o “engaños”, sonetos de Petrarca dedicados a Laura, las imágenes fueron difundidas por doquier; el Tarot más antiguo que se conoce es el de Marsella. De acuerdo con Jung estas figuras o arquetipos nos llegan a través del sueño, “funcionan en la psique de la misma manera que los instintos en el cuerpo” (Nichols, 1980, p.28). Es decir, son pulsiones, materia de sueños en forma de cartas, expuestos sobre la mesa adquieren sentido, lejos del esoterismo son manifestaciones del inconsciente colectivo, entendidos como una proyección de la naturaleza humana, psíquica. El proceso de individuación es expresado a través de símbolos, abarcan lo consciente e inconsciente, representan el viaje interior del héroe. La adivinación es la comprensión del destino, un proceso alquímico, conocimiento de sí.

El mazo antecede a la baraja moderna que hoy conocemos. En la española, se conservan los elementales: oros, lo material (tierra); bastos, la energía y la libido (fuego); espadas, las ideas (aire) y copas, contienen el líquido vital (agua/sangre). Lo conforman 22 arcanos mayores, retirados de la baraja tradicional, para Jung son estadias en el “camino de autorrealización”, arquetipos. Estos “personajes” no son humanamente encarnados, sino conceptuales: La muerte, La Templanza, El diablo, El Loco, El Colgado, por ejemplo. El único arquetipo que trascendió al “juego de mesa” es el arlequín, sin poseer un número fijo su función es adaptable, llamado Joker o comodín.

El Tarot tiene tres divisiones: la primera parte tiene veintiún cartas numeradas; la segunda parte contiene la carta 0 (cero); la tercera parte tiene cincuenta y seis cartas, es decir los cuatro palos de catorce cartas cada cual. La segunda parte podría ser un enlace entre la primera y la tercera, ya que las cincuenta y seis cartas, figuras conformadas por los elementales, equivalen en conjunto a la carta 0. Si imaginamos las veintiún cartas

dispuestas en la figura de un triángulo, siete cartas por lado, un punto en el centro del triángulo representado por la carta cero, y un cuadrado rodeando el triángulo (cuadro consistente de cincuenta y seis cartas, catorce por lado), tendremos una representación de la relación entre Dios, el Hombre y el Universo, o la relación entre el mundo de las ideas, la conciencia del hombre y el mundo físico (Ouspensky, 1976). Esta relación del cuadrado que contiene a su vez el triángulo, el punto colocado al centro: señal desde la cual un compás divino traza un círculo. El triángulo es la Unidad, Dios, el mundo de las ideas, la Trinidad; el punto, el alma del hombre; el cuadrado es el mundo físico. El punto equivale al cuadrado, es decir, “todo el mundo visible está contenido en la conciencia del hombre” (Ouspensky, 1976, p.5). Comprende la relación del ser humano con el “mundo del Espíritu” y el “de los fenómenos”, físico, visible. El Tarot resulta una suerte de:

Sumario de las Ciencias Herméticas —Cábala, Alquimia, Astrología, Magia, con sus diferentes divisiones. Todas esas ciencias, atribuidas a Hermes Trimegisto [...] Las letras del alfabeto hebreo y las varias alegorías de la Cábala, los nombres de los metales, ácidos y sales en la alquimia; de los planetas y constelaciones en astrología; de los buenos y malos espíritus en la magia— está todo ello orientado a velar la verdad a los ojos de los no iniciados” (Ouspensky, 1976, p.6).

Desde la Kábala, el mundo en sí tiene cuatro principios que forman el Uno. Son las cuatro letras de Jehovah en hebreo: Yod, He, Vau y He, Yod quiere decir el principio activo, “Yo”; la segunda, el elemento pasivo “No yo”; la tercera, el equilibrio de los opuestos, la “forma”; la cuarta, el resultado, la energía latente. Cada fenómeno y objeto conjugan estos cuatro principios, el Nombre de Dios, la palabra, el Logos: el origen del mundo. Éste se constituye bajo una misma ley, plan. En la alquimia los cuatro elementos que corresponden a las cuatro letras equivalen a los elementales: fuego, agua, aire y tierra. En la naturaleza hay cuatro tipos de espíritus: elfos, ondinas, silfos y gnomos. El Tarot involucra todo esto y los elementos alquímicos: cetros, copas, espadas y oros. Cetros/ fuego/ elfos; Copas/ agua/ ondinas; Espadas/ aire /silfos; Oros/ gnomos/ tierra. Y en cada palo, los principios: el Rey significa (1) fuego; la Reina (2) agua; el Caballero (3) aire; la Sota o Paje (4) tierra. El As significa fuego, el 2: agua, el 3: aire, el 4: tierra, el 5: agua, y sucesivamente. Cetros y espadas expresan la energía activa, la voluntad; Oros y Copas la energía pasiva, la inercia (Ouspensky, 1976).

Un ángel con blanco ropaje, tocando la tierra y el cielo, apareció. Sus alas eran flamas y una irradiación de oro rodeaba su cabeza. En su pecho portaba el sacro signo del libro del Tarot —un triángulo dentro de un cuadrado, un punto dentro del triángulo; en su frente el símbolo de la vida y la eternidad, el círculo [...]

El nombre del ángel es Tiempo. El círculo en su frente es el símbolo de la eternidad y la vida. Cada vida es un círculo que retorna al mismo punto donde comenzó. Muerte es retornar al nacimiento” (Ouspensky, 1976, p.52-53).

Lautréamont tuvo una lectura de los astros a través de las matemáticas, su evocación a los cuatro puntos cardinales o del horizonte; las estrellas, *huesos del universo*, arquetipos que simbolizan el vínculo entre lo mortal y lo inmortal. Maldoror traza (de pie) imaginariamente, en su quietud (de milésimas de segundo), su centro: un círculo al nombrar los puntos cardinales, como si los llamara desde el interior de una brújula, sin rumbo fijo por el mundo. La espiral áurea o sagrada describe visualmente el origen de las formas y cuerpos geométricos, se encuentra en el árbol de la vida cabalístico, representado en la flor o semilla de la vida. Los 22 senderos interrelacionados en las 10 sefirot o emanaciones de Dios, trazan el mapa de la “creación”, son procesos iniciáticos divididos en 3, y corresponden también al origen de los 22 arcanos mayores del Tarot. La crueldad de Maldoror deviene en expansión al lanzar hacia el cosmos una especie de honda. Principio y fin se simbolizan en la serpiente o dragón Uróboros en la mitología; mundo, mar, primer vientre. El arquetipo de El Loco no tiene destino fijo, su movimiento es *continuum*. Maldoror crea ese punto “invisible”, centro de la espiral donde suceden sus metamorfosis, para devenir la Nada.

Y escuché la voz del Diablo: "Yo soy el Mal", dijo.

Al menos tanto como el Mal pueda existir en éste el mejor de los mundos. Para mirarme, se debe ser capaz de mirar con desencanto, incorrectamente y sin tolerancia. Yo cierro el triángulo, los otros dos lados del cual son la Muerte y el Tiempo. A fin de eliminar este triángulo es necesario darse cuenta que no existe” (Ouspensky, 1976, p.49).

Para el pensamiento celta todo ser humano debía ser un héroe y lanzarse a la búsqueda de *otro* mundo. Los caminos que conducen a él son múltiples y diversos, como los que guían al mal. En esa búsqueda lo esencial es la libertad. El héroe actúa en el mundo tratando de cambiarlo, conforme al plan divino, es decir, perfeccionarlo. Dios representa el conjunto de acciones individuales, hay unidad en lo múltiple y multiplicidad en la unidad. A diferencia de los caminos que llevan al mal, el mal es uno; el sendero que conduce al bien también lo es y éste es un todo. El espíritu humano busca a Dios a través del Grial y al buscarlo, se busca a sí. Este es el sentido de la búsqueda. Para Jung, el Tarot la describe desde la introspección del héroe, es un sacrificio en la medida en que convierte en sagrado a quien la emprende. Es un peregrinar a lo divino y, el que regresa de ella se vuelve sagrado (Nichols, 1980, p.62, 64-66, 68-69, 71-72).

El héroe toma conciencia de su función en la evolución del mundo y en el objetivo para alcanzarla. Su primer deber es conocer esa misión, mientras Lautréamont (1870) pretende *hacer desear al hombre sino el bien*. El héroe puede poseer características físicas que lo ayuden en el combate, por ejemplo, ser semihumano o ser bello (Nichols, 1980). Maldoror tiene la capacidad de transformarse en diversos animales, es una criatura humana. Aquel héroe orgánico, más allá del bien y el mal, sin implicaciones morales sino éticas son las que conllevan sus metamorfosis, así para Lautréamont/ Maldoror no existe distancia entre animal y hombre, ambos conviven en un mismo reino sin divisiones; Maldoror es vegetal, por momentos, anfibio e inacabado, cuya metamorfosis tiene a fin herir a través de la garra o la ventosa, para asimilarse en el mundo, lejos del hombre y de Dios. Esa deidad es concebida por Maldoror como un dios fragmentado, cercano al *Saturno devorando a sus hijos*, fracasado, tras haber creado en los reinos al humano, su semejante, esta noción también es retomada por Nietzsche. El eslabón al final de la cadena, lobo de sí, Maldoror, cuya semilla del mal insertada, florece.

La cultura celta es una tradición ligada a la fuerza vegetal (Nichols, 1980). En el universo o mar maldororiano, sin la división entre los reinos animal y humano, la transgresión está dada, vuelta al origen de lo sagrado donde el hombre vivía en comunión con la naturaleza y, realizaba ritos en acuerdo a los dioses para reestablecer

ese tiempo original, primitivo. En sentido inverso, Maldoror/ Lautréamont posee el lenguaje, se sirve de él para metamorfosearse y transitar los senderos que desembocan en el mal disfrazado, a través de la ironía, hacia el “bien”. El sacrificio es un acto hacia sí, en la *otredad*: su semejante y hacia el Creador. Maldoror es el verdugo, incluso de Lautréamont.

Arcanos mayores o el arquetipo junguiano

A Lautréamont corresponde el arquetipo de El Mago, creador de mundos posibles a través de la palabra en la escritura del poema. Su *alter ego* se desdobla en Maldoror quien realizará la acción de vagar por el mundo y de transformarse en un bestiario, en medio del sueño despierto realiza la pesadilla de una *fábula inhumana* (Bachelard, 1932). Lautréamont construye figuras y símbolos establecidos desde el Canto I, los siguientes serán una progresión, el efecto de hacer girar en *crescendo* una honda al infinito, hasta llegar al Canto VI, concebido por Blanchot (1949) como una noveleta. El montevideano considera solo un preámbulo a los anteriores, porque habrán preparado al lector para el crimen maestro que concluye la obra: el asesinato Mervyn, el adolescente.

Maldoror recurre a la metamorfosis para asimilarse por completo a la naturaleza o para ejercer el instinto de sobrevivencia, contrario a protegerse de las bestias, él es el predador. La violencia se vuelca hacia su semejante y hacia el Creador por consecuencia. Maldoror es El Loco, regido por el instinto asesino; es El Ermitaño, viajero en el desierto del mundo; su linterna, la oscuridad exacerbada. Repite una y otra vez el crimen, hacia su propia especie, aunado a la complicidad de su caballo y su *bulldog*, insaciable. La perversidad del crimen y la esclavitud del verdugo son descritas en la carta de El Diablo.

El Loco

Andante sin rumbo fijo, altera e irrumpe el orden establecido. Conecta el mundo cotidiano al de la imaginación. Funge como observador o espía. “Su naturaleza animal guía sus pasos” y su sabiduría intuitiva yace por encima de la lógica. En su representación se acompaña de un perro. Su energía es inconsciente y se dirige sin mayor destino que el propio camino, en su andar hace sonar las campanillas, en *Los Cantos* “resuenan los cascabeles de la Locura” (Darío, 1896). Está emparentado a la soledad y, de alguna manera, a la sabiduría del arquetipo de El Ermitaño. Representa el número 0, el inicio de la baraja o el 22 de la última carta, es “criatura de movimiento perpetuo”, conectará el principio y el fin (o viceversa). En su vestimenta se encuentra el contraste cromático (rojo, amarillo, verde y azul relacionados también con la alquimia y los elementales en el Tarot de Marsella); tiende un puente entre el “caótico mundo del inconsciente y el ordenado mundo de la conciencia”. El Loco incendia la acción, contiene los polos opuestos de energía, es incontenible, ambivalente y ambiguo, de ahí el cuenco de su creatividad. Maldoror es un paseante, *flâneur*²; próximo al símbolo del fuego (*le feu*) en Prometeo, El Loco (*le fou*) arquetípico personifica el poder de crear y destruir una civilización (Nichols, 1980, p.47-52, 56). Su verbo es errar, andar.

Regido por el instinto, puede ser también un Héroe-tramposo, jugar una treta buena o mala. El Loco se transformará en las 21 cartas que son los arcanos mayores del Tarot, puede “ser un demonio” o “conducir a la salvación”. Léon Bloy encontró en *Los Cantos* a un profeta “alienado”, demencia y locura se instauran en Maldoror, la soberanía de ejercer una violencia que escapa a todo “límite”. En ilustraciones del Tarot de Waite el arquetipo lleva una flor en la mano, su apariencia es andrógina, donde se funden las energías femenina y masculina. En culturas primitivas los dioses fundacionales se consideraban bisexuales, simbolismo del estado original antes de la separación de contrarios: femenino/ masculino. Bailarín, soñador, su perro lo alerta del peligro posible, esa conexión con el instinto puede salvarlo a él y a la humanidad (Nichols, p.63-64). Ducasse declara en *Poesías* (1870) haber escrito *Los Cantos* para hacer al lector desear el bien, quizá no es una salvación viable, sino un llamado al instinto de supervivencia, después de atestiguar cómo la lava negra ebulle en cada resquicio de la obra.

² “Pintor de la vida moderna”, cuyo término “designa al hombre ocioso que camina sin rumbo en medio de la muchedumbre [...] observador que disfruta el privilegio del anonimato en medio de la masa de las grandes ciudades” (Orejudo, 2010, p.30).

En el centro de la totalidad de la psique, sí-mismo junguiano, será ejemplificado por la danza de El Loco, cuyo viaje es circular (Nichols, 1980). La celebración cierra el ciclo del camino espiritual del héroe o vuelve a abrirlo, la danza del andrógino en la carta de El Mundo; en medio del bosque el hermafrodita sueña con asimilarse a un mundo habitado por seres de misma especie; posee ambos sexos, al ser contemplado su condición no provocaría perturbación alguna. En la corte real los Locos con deformidades físicas eran vendados por sus padres para cubrir la falta, sin embargo, poseían una profundidad y sabiduría excepcionales (Nichols, 1980). El hermafrodita del Canto II, ante la amenaza de ser llevado al psiquiátrico exterioriza entre hondas reflexiones, la pureza en su corazón, su conocimiento de las artes y la poesía. La distancia social y el sufrimiento le permiten acceder a la “iluminación” en su interior, ennegrecer ese sol. Maldoror, héroe anfibio/ vegetal, no tiene como fin derrotar al “maligno”, al contrario, su oscuridad es más fuerte, encarna al mal y luchará contra el Creador y el hombre al transformarse en animales de caza; se zambulle en el abismo de sí, desde su condición humana. Baudelaire vislumbró el abismo, Lautréamont se lanzó a él (Bachelard, 1932). Quizás fue su destino y *Los Cantos*, un grito animal de sobrevivencia, una manera de afirmarse, devorar al más débil y el conocimiento de navegar esas aguas oscuras, viscosas lo alimentan de vida.

“El *flâneur* tiene la capacidad de meterse en cualquier cuerpo y convertirse en otro según su voluntad” (Orejudo, 2010, p.32), en este sentido si pensamos en la transformación corporal sin limitarse al género humano, Maldoror realiza la metamorfosis abocada al reino animal y excepcionalmente en un pasaje de quietud, sin violencia ejercida, en lo vegetal. El artista moderno según Baudelaire encuentra el placer estético en la observación de la ciudad, concebida como obra de arte, más allá de los recintos comúnmente destinados al ámbito privado para su exhibición (Orejudo, 2010); por el contrario, centra su mirada en el afuera, en el “encuentro fortuito” al ser testigo de alguna escena “cotidiana”, aproximarse a ella o incluso provocarla, al perturbar su orden o naturaleza, para extraer el goce en el deleite de mirar morir o asesinar, cuya recurrencia más que saciar la “sed de infinito”, cava hondo en el vacío de la Nada. Es Maldoror en su andar sobre la tierra³, al establecer contacto con alguna

³ En una demostración de fuerza física, verbal y discursiva, en el Canto I Maldoror sostiene un diálogo con el sepulturero; mientras los roles cambian, el que surca la tierra “alecciona” a su escucha:

civilización, en palabras de Rousseau: “Las ciudades son el abismo de la especie humana” (Orejudo, 2010, p.38). En cuanto al acto de realización y la libertad para llevarlo a cabo, Baudelaire la concibe como “independencia que brinda el anonimato, cuya consecuencia es la soledad, el abandono y la marginación” (p.41). Mismos conceptos fundamentales para la configuración del *flâneur* baudeleriano y Maldoror, cuya atención resta en un punto fijo, para describir o realizar la acción.

Para Baudelaire el ser humano es precisamente el “origen del mal”. La condición que posibilita al poeta observar con libertad su entorno es el ocultamiento, la permanencia del anonimato en medio de la multitud, su virtud de mirar “le permite distanciarse del mundo para dominarlo” (Orejudo, 2010). En este sentido Maldoror porta no una máscara, sino una multiplicidad de formas animales en la que se asimila en el territorio del cuerpo al origen primitivo de toda especie, larvario. Al tratarse de lo humano, a partir del lenguaje o del efecto que produce la imagen devuelta por el espejo o la sombra, a través de la creación del doble/ siniestro. En el desdoblamiento de la voz poeta Maldoror posee al autor, es decir su *alter ego*, atendiendo a la inversión de términos del mal exacerbado, en la conquista absoluta de la Nada, Lautréamont es la sombra de Maldoror, replicada a su vez por Ducasse y no al contrario⁴, como manifestación del inconsciente profundo, develado.

El Diablo

Todos hemos vivido en el fondo de un agua que la luz no alcanzaba.

Pascal Quignard

La búsqueda poética y estética, como resonancia una de la otra, han sido para Quignard: la voz enmudecida en la transición de la niñez a la adolescencia en hombres,

—No debes permitir que una inútil duda atormente tu pensamiento: todas esas tumbas, esparcidas en un cementerio como flores en un prado, comparación que no es veraz, son dignas de que se las mida con el sereno compás del filósofo (Lautréamont, 1869, p.115).

⁴ En vez de que la “obra del artista se convierta en un espejo del mundo es el mundo el que ha sido transformado por el artista en un espejo” (Leo Bersani en Orejudo, 2010, p.44).

la voz que aún no poseíamos, dentro del paraíso uterino, ese fondo acuoso, donde el ser humano asiste, por vez primera, a su propia danza, siendo el único testigo (dentro) de su representación. La voz, el silencio y la danza desde el lugar que no ha sido tocado por un punto de luz, en la profundidad del agua materna. Agua del primer mar conocido en este mundo, a tientas, antes del alumbramiento, de ser iluminados por el sol en la Tierra, espacio uterino. El silencio reina en esas aguas. Vertedero, cause, memoria del río vuelta al origen: la invitación es a navegar con brazos por remos, a través de la sombra de sí, en el bajo mar; a dar un salto de fe sin paracaídas, de la mano del ser que dicta el lenguaje de esas olas, vaivén. El inconsciente balbucea y brama, desde el sonido que esa voz/ aullido, silencio primigenio, su voz incendia abisales. Voz linterna de la carta El Ermitaño. Aquella voz relumbra en el abismo de lo que quizás no pueda o no “debería” nombrarse, la conciencia de encarnar la naturaleza intrínseca del ser humano: instinto, violencia, crimen, agresión realizados en el acto, a través de la escritura, en el aullido: el canto.

Guiado por el instinto el animal sobrevive, sigue el círculo de la cadena alimenticia, el más fuerte devora al más débil, desde tiempos antiguos la cacería también es realizada por el hombre, Maldoror transformado en cualquier denominado espécimen es vampiro y lobo del propio hombre. Toda metamorfosis conlleva al sacrificio de uno más de su especie. Sin límites. La visión de mundo se relaciona a la naturaleza en donde ésta se dispone al servicio al hombre, a satisfacer el espíritu insaciable de Maldoror, a través del crimen. El hombre tiene la necesidad de interpretar el mundo que habita, de transformarlo de acuerdo a su mirada y a satisfacer sus demandas, de ahí la visión de dominio ejercida sobre su entorno y el de su semejante, como elemento que forma parte del todo. Traspasar los límites de lo físico, transgredir la libertad del otro, tras reconocer la derrota de ser humano como representación del bien en su especie, resulta en la aniquilación del mismo, Maldoror, verdugo ejerce esa justicia “ciega”, sin miramientos, cualquier ser humano al cruzarse en su camino es digno del asesinato, al pertenecer a la especie que posee la semilla del mal intrínseca. Por eso Maldoror busca “el bien”, el exterminio del género, no resguarda a un ejército que ejecute a su lado la hazaña, camina solo perdiéndose en la colectividad a su paso, ejerce el anonimato bajo el seudónimo.

El Diablo posee distintas máscaras, entre ellas seducción, engaño, mentira, sarcasmo e ironía —sobre todo— y, aparentes bondades para disfrazar su verdadera intención, mismas que utiliza Maldoror al aproximarse a sus víctimas para cazarlas. El

exceso es desbordamiento en su inagotable “sed de infinito”, si pudiera exterminar al género humano con una carcajada, resonaría hasta los astros. Esclavitud o ataduras en el trayecto del héroe-anfibio van en dirección al instinto, a satisfacer la necesidad primaria, transformado previamente en animal de caza: la alimentación a través de algún ejemplar de su especie. Tras la derrota del hombre en “ser para el bien”, su Creador por haberlo engendrado es la mayor creación de lo vivo, ante los ojos de Maldoror por este detrimento sólo resta la búsqueda o construcción de la belleza en el acto de ejercer la muerte, lenta o certera, sin importar cómo.

En el arquetipo de la carta XV, El Diablo, conjugan la bestia y rastros de hombre, no en su configuración física, sino en su conciencia del uso del lenguaje para realizar el mal. Encarna mitológicamente un aspecto grotesco, figura cornada situada en un trono, rostro de animal, posee rasgos de hermafrodita, senos, patas de cabra y pelambre en el cuerpo. Es la representación de lo siniestro en nuestro inconsciente, Maldoror ante al espejo no reconoce su rostro escamado, frente escarpada y sonrisa maltrecha tras haber abierto sus comisuras; su condición es más cercana a un tiburón o anfibio, sin mencionar la serie de metamorfosis que desplegará entre las páginas, su transformación animal contiene en su fuerza una potencia exacerbada para llevar a cabo el ataque. La imagen que el espejo le devuelve es la visión de la otredad, la sombra, rostro alterado en función al instinto, perturbado quizás por el vicio de sangre, insaciable, animal de sí. A éste corresponden los más sólidos arquetipos, la aberración humana, a la par del comportamiento animal donde la conducta se proyecta sobre una mitología humana. La agresión es imprevisible para el agresor como para la víctima. En el origen del instinto reside la crueldad, sin la cual la conducta animal no puede comenzar. La agresión yace en el instinto y en la inteligencia, como en los mitos crueles son múltiples “funciones de ataque”; en Lautréamont las “formas animales no son reproducidas, sino producidas” (Bachelard, 1932).

La forma animal implica en Maldoror esa vuelta al carácter instintivo, despojado del lenguaje al servicio de satisfacer la necesidad primaria: alimentarse simbólicamente de la sangre de otro hombre para sobrevivir. Animalizarse para desplegar sus “funciones de ataque”, regresa al origen para encarnar la representación primigenia animal. Esa “regresión”, a partir de la teoría de la evolución, por ejemplo, desde Darwin, el ser humano antes de ser *sapiens*, erguirse, fue de acuerdo a vestigios mono u otras especies, pertenecía primitivamente al reino animal. Lautréamont busca recuperar esa condición pura, anterior a la humana, a la lengua y a la conciencia, más bien “conciencia orgánica,

conciencia de fuerza” (Bachelard, 1932), desde su naturaleza en donde “la perversidad es una de las impulsiones primitivas del corazón humano” (Orejudo, s.f.). En ese no lenguaje residen violencia, silencio y agresión.

Pascal Quignard describe el instante del alumbramiento del ser humano, tras la salida del líquido amniótico, arrojado a la tierra, atravesado por el tercer elemental, denominado en la experiencia, la respiración: viento, *espíritu lingüístico*. Ocurre en el naciente la irradiación del grito hacia los astros, en forma de estrella de ocho picos, cuya proyección en el suelo, la caída, multiplica su sombra en *cuatro veces dos caminos*:

Habla o mutismo.

Humanidad o animalidad.

Sociedad o soledad.

Cultura u origen (Quignard, 2013, p.51).

Posibles ejes que designan el camino reconocido por el andar de Maldoror, eligiendo al silencio que deviene al lenguaje, la seducción para cometer el crimen; animalidad sobre humanidad en busca de esa condición primaria; soledad ante sociedad, desde la misantropía de Lautréamont ante la derrota del hombre y su Creador, “hacedores del “bien”. Origen sobre cultura, sin dejar de ser producto de su tiempo, respondiendo al señalamiento de Bachelard (1932), concibe a *Los Cantos* desde el complejo de una cultura de temor y crueldad. El retorno al sueño animal lo devuelve al origen como especie, quizás menos mancillada, le significa una felicidad plena, a la que accede a través de la metamorfosis. “La verdadera belleza no se diferencia bien, a priori, de la belleza del diablo” (Breton, 1929, p.109).

La condición humana

En la relación que no reside de manera intrínseca en la condición humana sino desde la configuración de una estética determinada, la búsqueda entre la belleza y el mal se direcciona hacia la violencia, lo grotesco, la crueldad, la ironía, la naturaleza muerta, el asesinato, eso que resultaría intolerable a la vista o la modernidad concebida desde la mirada de Baudelaire, cuya espiritualidad “está vinculada al espíritu del mal”. “No

desea el mal en sí mismo ni por sí mismo sino con el fin de transformarlo en un bien: la belleza, es decir, en una flor del mal. El poeta intenta convertir su maldición a través del arte y de la vida bella en una bendición” (Orejudo, s.f., p.10, 2). En *Poesías*, Ducasse sin el pseudónimo enmascarado de Lautréamont, confiesa haber cantado al mal, “para hacer al lector desear el bien”. Por supuesto, esta es la mayor ironía, escarnio (Calasso, 2002), una carcajada sin mandíbula resuena. El odio hacia el Creador y al género humano en *Los Cantos*, posee una fuerza proveniente de la naturaleza, capaz de crear y destruir, establece un diálogo con la animalidad desde ese espíritu salvaje que manifiesta el acto de sobrevivencia en cada especie; ese espíritu deviene de la energía femenina, la que posee un mayor vínculo con la tierra, sin olvidar que la configuración de ambas energías masculina y femenina residen en la naturaleza. La noción del pecado desde la visión religiosa se instaura en el paraíso, Edén donde Adán y Eva comen del fruto prohibido, ofrecido por la serpiente en representación del mal. Históricamente se le atribuye a Eva la seducción y persuasión a Adán para comer ambos de aquel fruto. Una vez más la idea de lo femenino se perpetúa hacia el mal. Por su parte “Baudelaire experimenta el pecado como retorno o caída en la animalidad y sólo ve a través del arte una vía de modificación y reformatión de la naturaleza” (Orejudo, s.f., p.6).

Para Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790), los contrarios, por ejemplo: Atracción/ repulsión (contracción), razón/ energía, amor, odio son necesarios al progreso y a la existencia humana. De ahí brotan el Bien (razón, pasivo) y el Mal (activo, acción), Cielo e Infierno correspondientes. Deseo reprimido, proveniente de lo corpóreo será sombra del mismo. En el libro de Job, el Mesías según Milton es llamado Satán. La historia, reescribo, se cuenta desde sus dualidades y contrarios. “Porque esta historia ha sido adoptada por ambos partidos. A la Razón le parece que el deseo ha sido expulsado, pero el Demonio calcula que el Mesías cayó y construyó un cielo con lo que robó al Abismo” (p.40). Para el mismo Blake (1790): “El Bien es el elemento pasivo sumiso a la Razón. El Mal es el activo que brota de la energía”. Desde esa dicotomía, complementaria e inseparable en la noción dual en conjunto, el aspecto “nefasto” cuya fuerza destructiva de la naturaleza, es exacerbada en lo femenino, oscuro, acuoso, inconsciente al grado de lo sublime, perturbadoramente tolerable al espectador. “La tarea del artista moderno consiste en percibir la belleza que se esconde en el mundo en el que vive [...] participa simultáneamente de lo eterno y lo transitorio” (Orejudo, 2010, p.50-51). Para Blake la Energía es a la Naturaleza, lo que la Razón (y el lenguaje) es al hombre, reescribo. “La cólera del mar tempestuoso y la espada destructora son

porciones de eternidad demasiado grandes para el ojo del hombre” (Blake, 2002, p.47). En los «Proverbios del infierno» los contrarios logran adentrarse y penetrar en lo humano.

Y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan hasta las nubes tus salobres aguas. Tienes que decírmelo para que me alegre al saber que el infierno está tan cerca del hombre [...] Viejo océano de olas de cristal... (Lautréamont, 1869, p.103-104).

Sin embargo, en *Lautréamont y Sade* (1990) Blanchot encuentra en su lectura de la obra una postura distinta respecto a la visión de Maldoror, más allá de los principios activo (Mal) y pasivo (Bien), lejos de la referencia cultural y bíblica citada, el origen del “parentesco” del héroe-anfibio con Satán en vínculo estrecho a Baudelaire, dice “no es sólo una fuente de principio, sino un hogar de reminiscencias”. A su vez “la célebre estrofa del océano está atravesada por el recuerdo de *El Hombre y el Mar* [...] Lautréamont, poniendo en acción su teoría del plagio, ha tomado de un antecesor los recursos de su invención” (Blanchot, 1990, p.84-85). Sería un error, afirma, considerar la relación (intrínseca) Maldoror/ Satán mayormente inspirada por *El Apocalipsis*, ya que “se ha remontado, a través de Baudelaire, por del poder mismo de la imagen de Satanás al reino de los mitos que se abre al comienzo y al fin de la historia” (Blanchot, 1990, p.89); es decir por medio del arquetipo de la carta, El Diablo.

En correlación, para Lautréamont “la violencia pura no es humana, en Sade sí” (Blanchot, 1990). Maldoror ejerce total libertad de la voluntad humana, “la mayoría piensa que le tortura un orgullo inconmensurable, como antaño a Satán, y que quisiera igualar a Dios” (Lautréamont, 1869, p.108). Más bien tiene la facultad de transformación en personalidades y energías duales, comenzando por el desdoblamiento Lautréamont/ Maldoror, Maldoror/ y su sombra⁵; el hermafrodita: femenino y masculino, energías unificadas que se conjugan también en los arquetipos: El Ermitaño: soledad e introspección, sabiduría y conocimiento; El Loco: instinto e intuición/ *flâneur*; La Sacerdotisa: energía femenina y (rabia) de la naturaleza; El Mago: prestidigitador/ poeta y hacedor de mundos. El Mundo: criatura andrógina, danzante y su vínculo áureo: la mandorla lo envuelve como la serpiente al huevo, donde reside el principio de metamorfosis y asimilación con el entorno, es decir con la Unidad, desde un lugar o territorio corporal más habitable, en calma.

⁵ Narciso: homosexualidad y su “espejo humeante” (Tezcatlipoca).

Maldoror está instintivamente del lado de la caridad humana [...] del lado de los débiles contra los fuertes [...] El mal está lejos de ser su pasión primitiva [...] la injusticia le inspira el odio, el odio lo empuja hacia excesos furiosos, de los cuales, cada uno a su vez, Dios, los hombres, y él mismo son víctimas insuficientes [...] es feroz porque es tierno, es despiadado por exceso de piedad (Blanchot, 1990, p.95-97).

Así como Baudelaire, la búsqueda de Ducasse no es la del mal ni por sí mismo, “sino con el fin de transformarlo en un bien: la belleza, es decir, en una flor del mal. El poeta intenta convertir su maldición a través del arte y de la vida bella en una bendición” (Orejudo, s.f., p.2). “Maldoror casi nunca produce sufrimiento sin recibirlo al punto y que muy a menudo es el único en padecerlo, en una inmovilidad parecida a la muerte” (Blanchot, 1990, p.99). A este respecto el diálogo entre el sueño y la muerte será indisoluble, hacia el subterráneo acuoso del inconsciente donde la creación de figuras, bestiario de horror desplegado y de lucidez perturbadora, es un vaivén de inmersión continúa e incesante, hacia el mar que a distancia se contempla, *Viejo océano de olas de cristal*. “¿Cómo no reconocer en *Maldoror* la obra más impregnada de sueño, aquella que representa con mayor fuerza la tragedia de la lucha paralizada en el seno de la noche?” (Blanchot, 1990, p.100).

Arcanos menores (La Templanza)

De acuerdo al Tarot según Ouspensky (1976) el Grial simboliza la sangre, el elixir del roble y el muérdago. El mago Merlín, desde la visión arquetípica, representa al Loco del bosque que accede a lo sagrado, sacrificándose al desaparecer, poseedor del conocimiento. Las copas que vierte sobre la tierra y el río, según la interpretación del Tarot de Marsella, corresponden de acuerdo a Ouspensky al presente, pasado y futuro; para Lautréamont sólo existe el presente, la acción con facultad de traducirse en gerundio, lo que está sucediendo ante la mirada del espectador/ lector. La Templanza no existe sino el arco que Maldoror templea, para maquinar desde la lógica el siguiente crimen, tan sólo el respiro que toma el lector al transitar de una página a otra. Templar significa atemperar las aguas, mezclar calor y frío, por ejemplo, la composición de dos o más sustancias hasta lograr una sola, homogénea. En el arcano mayor de esta carta

aparece una figura femenina, alada, vierte un líquido similar al agua, de una vasija a otra. Concebida en unión de dos o más elementos resulta un tercero, tríada fundacional que representa a la Unidad al completar la figura geométrica o *Santísima Trinidad*, podría ser: cielo/ tierra/ y abismo (mar).

Hay sólo un estado de aparente quietud en la obra, además del cuidado al imperturbable sueño del hermafrodita o al deseo de no despertar más de la metamorfosis del cerdo, donde la fisonomía es vegetal. La contemplación detenida del paisaje posibilita percibir la respiración de la naturaleza, lo vivo. Maldoror en su expresión más orgánica, yace asimilado a una piedra o un árbol; sentado, su postura se aproxima a la tierra, mas no se inclina, curva su espalda en una media luna, de acuerdo a la interpretación visual de André Masson. Se ha detenido quizás por segundos, lo suficiente para enraizarse, una colonia de animales le habita y rodea. Sólo un respiro, lo suficiente para germinar vida, ser parte de la emanación continua, deviene. El verbo se convierte en gerundio o infinitivo. *Para que algo viva algo debe morir*. Resulta “criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la mata” (René Girard, 1995), a propósito de Hubert y Mauss en *La violencia y lo sagrado*. En culturas antiguas el asesinato concebido desde el carácter ritual, era considerado un sacrificio cuya finalidad era y, sigue siendo a través de la continuidad de la ceremonia, en la repetición cíclica reestablece un orden en la comunidad, de la temporalidad en el sentido de la restitución de la vida y su permanencia.

Hay una extraña fascinación al observar el sacrificio, un deleite. La contemplación de lo bello podría ser terrible o terriblemente bello, desde la mirada del verdugo; su concepción guiará al espectador. La idea de belleza proviene de lo terrenal a lo etéreo, (de abajo hacia arriba) la exacerbación de los sentidos y el carácter instintivo en expansión sin medida, es capaz de crear un caos magnífico, en diálogo con la renovación de la naturaleza y sus ciclos. Maldoror se sitúa en el centro de una espiral, abre la brecha del tiempo, evoca a las cuatro direcciones, previo al asesinato. El sacrificio constituye el regreso al origen, la revelación colectiva restablece a Cronos. Lejos de la búsqueda de un posible ordenamiento, Maldoror accede al origen del microcosmos –como si pudiera regresar al propio– desde su filiación a la naturaleza, al agua, al mar uterino, noche, a la gestación del sueño. Ahí es también lugar de metamorfosis.



La Templanza, Tarot de Marsella.

Una figura alada, de pie, vacía un líquido de una jarra azul a una roja. Las figuras con alas en el Tarot son siempre representaciones femeninas. Es agua o al menos podemos intuir al observar la imagen, “sugiriéndonos la representación de la esencia pura, quizá de la energía” (Nichols, 1980, p.364). Es la conciliación de opuestos, las energías masculina y femenina, el yin y el yang, día y noche, por ejemplo. Cuando el mundo consciente e inconsciente se mezclan es preciso que rija La Templanza, ya que “estos dos mundos podrían irrumpir el uno dentro del otro de la manera más confusa” (Nichols, 1980, p.353). Ocurre precisamente en *Los Cantos*, a partir de La Templanza el héroe transita al interior de la consciencia. Maldoror vierte las aguas: sueño (en su género: pesadilla) y mar (nocturno), aunados a procesos inconscientes deviene, según la transmutación alquímica, en la transformación corporal. La metamorfosis se instaura en un origen primigenio, puro, animal, cuya fuerza será magnificada; dotado de una carga simbólica, en suma, la potencia del ataque trazará un vórtice: destrucción y creación.

Las aguas entremezcladas son flujo en movimiento, emanación incesante. El agua de los ríos y cascadas ríe, por momentos, a carcajadas, otras veces parece decir algo, quizá son los espíritus que la rodean. En el trayecto del camino del héroe-anfibio avanza hacia el fin del viaje en el orden arquetípico del Tarot, de la carta XIII “a la danza ejecutada por el esqueleto de La Muerte le sigue danza ritual que La Templanza ejecuta con las aguas vivas. Podríamos pensar que las dos danzas son un único acontecimiento” (Nichols, 1980, p.359); la inclinación de sus cuerpos, el uno al otro, parece formar una elipse. Dicho movimiento culminará en la carta XXI, sin embargo, la secuencia no es lineal, tampoco la vida, su curso sigue en espiral, “alternando giros elevados y descensos rápidos” (Nichols, 1980, p.359). En *El Mundo* una elipsis en forma de guirnalda corona la danza de la figura central, el hermafrodita. El fin de *Los Cantos* o el regreso a la Unidad o a la completud que podría ser Todo o Vacío, siguiendo la antítesis que rige la obra, culmina en el encuentro de Maldoror con el Creador, al usurpar su lugar como fuente de creación de mundos posibles. Desde el origen, el silencio, más allá del bien o mal, le permitirá acceder a la danza en el sueño del hermafrodita.

El Mundo

El bailarín yace enmarcado por una guirnalda oval, lo protege, es el huevo de la vida, su danza, libertad en movimiento. El bosque circunda al hermafrodita del Canto II, la luna vela su sueño de coexistir entre seres de su misma especie, libre, sin ser juzgado por su género dual. Las energías creadoras femenina y masculina configuran su esencia. Ese contacto con el sí-mismo, es decir con la propia naturaleza, es el espíritu del hermafrodita que danza, según Jung. “El sí-mismo está realizado por completo [...] es una unidad incorruptible” (Nichols, 1980, p.483). Reescribo. La guirnalda posee una forma elíptica llamada mandorla. Su forma recuerda a la semilla, a los planetas girando en su órbita, en ambos casos representa la vida. También evoca al huevo filosófico, dentro de éste se revela el oro, para los alquimistas el estado último del proceso se conoce como *fijación*. Danzar implica un estado de conocimiento, al realizarla el hombre se vincula con los dioses y restablece el equilibrio de la naturaleza. “La danza simboliza el acto de la creación [...] la danza de la Muerte [...] al igual que Shiva,

ejecutaba la danza eterna de la creación y la destrucción” (Nichols, 1980, p.484-485). Los alquimistas situaron una figura femenina dentro de la mandorla, que es el *anima mundi*, alma del mundo. Esa fuerza permanecía oculta en la materia, sin embargo, animaba todo lo vivo, desde los cuerpos celestes hasta los elementos de la tierra. Era misión de los alquimistas liberarla de la naturaleza inconsciente, a decir de Jung: “La idea del *anima mundi* coincide con el inconsciente colectivo, cuyo centro es el sí-mismo. Es la guía de la humanidad que, a su vez, es guiada por Dios” (Nichols, 1980, p.492). En el proceso de “iluminación” la persona autorrealizada conducirá (vertiginosamente) a su órbita (o al vórtice de un agujero negro) a quienes forman parte de ella.

La lectura de Maldoror es un vértigo. Ese vértigo parece el efecto de la aceleración de un movimiento tal que el envolvimiento del fuego, en el centro del cual uno se encuentra, procura la impresión de un vacío ardiente o de una inerte y sombría plenitud (Blanchot, 1990, p.73).

Esa afección tendrá lugar dentro de una comunidad, es decir la renovación del sí-mismo resplandecerá en el entorno colectivo. En el fondo hay un espejo de obsidiana, creación y destrucción son términos duales e inseparables. Los cuatros animales que se ubican en las esquinas superiores de la carta de El Mundo son alados y, en las inferiores, terrestres. Simbolizan también “las cuatro direcciones, los cuatro elementos, los cuatro fluidos”, bíblicamente, los “cuatro animales del Apocalipsis”, continuas evocaciones de Maldoror a los cuatro rumbos.

Los cuatro montan la guardia y son testigos de la danza de la vida. Juntos, forman un rectángulo que contiene dentro de sí la mandorla. En todas sus representaciones aparece esta carta como un círculo incluido dentro de un rectángulo que une las realidades del cielo y la tierra (Nichols, 1980, p.495).

En alquimia la relación entre la verdad terrenal y celeste se conoce como “cuadratura del círculo”. La unión de ambas figuras representa la unidad. Lautréamont encontró el principio geométrico en las “matemáticas severas”, la lógica rigurosa en sus razonamientos, la ironía en el lenguaje (arriba) y, sus transformaciones (retórica) en el bestiario maldororiano (abajo) para acceder a su propio inconsciente, cuyas imágenes

configuran arquetipos extraídos del sueño y del agua oscura a la superficie, en arcanos mayores del Tarot, a través de los cuales establecemos un diálogo desde la colectividad. Esta propuesta de lectura de *Los Cantos*, proviene más allá del esoterismo que configura la obra, del inconsciente, lo que significa para Jung, a decir de Nichols (1980), la “observación del mundo interior”.

CAPÍTULO I

Triángulo luminoso

Lógica y tensión de espíritu, de Lautréamont a Edgar Allan Poe
según Rubén Darío

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

Rubén Darío

I

Darío publicó el ensayo *Los Raros* (1896) en Buenos Aires, sin embargo, su escritura tuvo lugar hacía doce años —cuando el simbolismo en Francia se encontraba en pleno desarrollo—. Fue el primero en introducir el movimiento literario en Latinoamérica, a través de sus traducciones y, desde el modernismo a los autores noveles en su ensayo, entre los que encabezan la lista del mal: Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Jean Moreas, Jean Richepin, Rachilde, León Bloy y Lautréamont. Darío “advertía” e incitaba a las jóvenes generaciones a la lectura de *Los Cantos de Maldoror*, citando al pie la enunciación de la Cábala “No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo” (Darío, 1905, p.176) refiriéndose, por supuesto, a Lautréamont.

Léon Bloy fue el verdadero descubridor del conde de Lautréamont [...] 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 montevidiano, cuya obra me tocó hacer conocer a América en Montevideo (Darío, 1905, p.175).

El carácter espectral al que se refiere Darío se relaciona con la falta biográfica de Isidore Ducasse, disfrazado bajo el pseudónimo de Lautréamont; publicó unos cuantos ejemplares de *Los Cantos*, que llegaron a manos de Léon Bloy, el primero en juzgarlo de alienado mental: “quien ha escrito los «Cantos de Maldoror» puede muy bien haber sido un poseso” (Darío, 1905, p.176). Tras la escritura de *Los Raros* (1896), Darío fue catalogado como “decadente”, por ello y por sus versos, el libro se publicaría hasta 1905. Por su parte E. A. Poe, “el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte” (Darío, 1905, p.17), fue introducido en la literatura francesa y al simbolismo por Charles Baudelaire; a raíz de sus traducciones, acompañado también por las de Stéphane Mallarmé. *El cuervo* de Poe es quizás uno de los poemas con más traducciones y lecturas, Baudelaire señala la clave de su recepción literaria.

La elección del tono más poético de todos: el melancólico, y el sentimiento más poético de todos: el amor a una difunta [...] El cuervo se vale de la repetición, del estribillo, de la lógica del sueño en donde todo parece moverse de otra forma [...] *The Raven* impuso un imaginario y trajo consigo una “filosofía de la composición” que podemos avalar o rechazar, pero, llegados a un punto, no ignorar (Villarreal, 2015, p.IX-XI).

Darío encuentra vertientes entre Poe y Lautréamont, atisbos para entender mejor la creación poética: la intuición por la naturaleza, los efluvios del alcohol y la veneración por las “matemáticas severas”.

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 fue celeste, y Lautréamont infernal (Darío, 1905, p.177).

Poe estaba dotado de belleza física, agilidad corporal e intelectual. Huérfano desde niño “nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio” (Darío, 1905, p.23). Si bien tendría el respeto de sus

compañeros de clase por cultivar la declamación o la envidia por sus demás cualidades, su padrastro *jamás*, como repetiría incesante *el cuervo*, imaginaría el referente universal en el que se convertiría su obra.

¿Cuánta no ha de haber sido la hiel que tuvo que devorar este ser exquisito, humillado por un origen del cual en días posteriores habría orgullosamente de gloriarse? Son esos primeros golpes los que empezaron a cincelar el pliegue amargo y sarcástico de sus labios. Desde muy temprano conoció las asechanzas del lobo racional. Por eso buscaba la comunicación con la naturaleza, tan sana y fortalecedora (Darío, 1905, p.24).

Poe describe el *modus operandi* a partir del cual cobró unidad *El cuervo*. La *filosofía de la composición* (1846) en un tratado analítico, un vistazo al taller del relojero, el lugar donde ocurre la magia.

Es mi intención poner de manifiesto que ni un solo detalle de su composición puede ser achacado a un accidente o a la intuición, y que el poema, trabajado detalle por detalle, llegó a su conclusión con la precisión y la rígida secuencia de un problema matemático (Poe, 1846).

Dicha construcción literaria del engranaje perfecto corresponde más a la del cuento, que a la libertad creativa del poema que no se ciñe a una estructura de fondo y forma determinados. El poema como ese flujo constante, emanación vertida por la palabra misma, al tiempo que se va creando o al vertedero del inconsciente como lo concibieron años más tarde los surrealistas, sería refutado por Poe. Es importante reconsiderar esa *Filosofía* ya sea como una manifestación de su poética: su concepción de la belleza o su filiación por las matemáticas, principio de creación, más allá de ser un recetario de instrucciones seguidas al pie para escribir *El cuervo* o el poema.

Poe apuesta por una sola lectura al determinar la extensión del poema en relación a la unidad, ese primer golpe a la vista. Ciento ocho líneas finales contiene *El cuervo*. Resumiendo, así 1) definir la extensión para lograr el efecto deseado. 2) La contemplación de lo bello, la belleza como efecto, esa “intensa y pura elevación del alma”. 3) Elección “del tono de su más alta manifestación”: la melancolía. 4) El *leitmotiv*, eje giratorio de la estructura del poema: un refrán sonoro y enfático como cierre de cada estrofa: *nevermore*, en su repetición y variación pronunciado por el

cuervo. Hasta aquí la definición de unidad y variación del poema. 5) La universalidad: la muerte de una mujer hermosa lamentada por su amante, “el tema más poético del mundo”. 6) Comenzar la escritura por el final del poema para determinar ritmo, metro, largo de cada estrofa y clímax. 7) Elementos requeridos en el poema: complejidad o adaptación; sugestión y simbolismo interno.

Al desarrollo de la idea preconcebida que comienza por el desenlace/ trama/ incidente/ y, tono afín a la intención para lograr construir un efecto estético original descrito por Poe. La pregunta es ¿cuántas obras consideradas universales se han escrito así? Una ironía se encierra en la aparente develación del proceso creativo, ya sea al proponer una fórmula a manera de ejercicio literario o, la soberbia de poder asir el flujo creativo y “clasificarlo”. Resulta interesante el análisis de las combinaciones y del cálculo en Poe, la “claridad y exactitud, iluminación, mística y, ante todo, Matemática, los presupuestos críticos esenciales de la poesía pura” (Elizondo, 1998, p.11). “La poesía no es la tempestad, tampoco el ciclón. Es un río majestuoso y fértil” (Ducasse, 1870, p.22). Isidore Ducasse falsea también con el *modus operandi* creativo y principalmente con la ironía, al “arrepentirse” de haber cantado al mal como lo hizo a través de Maldoror/ Lautréamont, para negarlo en busca de provocar al lector desear el bien, en *Poesías* (1870).

Reemplazo la melancolía por el valor, la duda por la certeza, la desesperanza por la esperanza, la maldad por el bien, las quejas por el deber, el escepticismo por la fe, los sofismas por la frialdad de la calma y el orgullo por la modestia (Ducasse, 1870, p.21).

Con ese epígrafe o declaración personal comienza *Poesías*. Ducasse eleva el canto contra toda la literatura que había servido al mal hasta entonces, incluidos los simbolistas franceses, de Poe a Baudelaire, “grandes cabezas fofas de nuestra época”. “Un poeta debe ser más útil a su tribu que cualquier otro ciudadano” afirma Ducasse (1870), en tanto que exalta volver la mirada hacia Confucio, Buda, Sócrates y Jesucristo, pensadores que repercutieron a la fundación de civilizaciones y más tarde religiones con el ideal del bien. “Es preciso contar en adelante con la razón, que sólo opera sobre las facultades que presiden la categoría de los fenómenos de la bondad pura” (Ducasse, 1870, p.44). Mientras la idea del bien es una sola, el mal posee varios caminos. La obra de Lautréamont es un referente tácito de las interpretaciones del mal. Ducasse en una carta a Poulet-Malassis prometía entregar al editor Lacroix una

selección de los poemas más bellos de Byron, Lamartine, Victor Hugo, Musset y Baudelaire corregidos en el “sentido de la esperanza”. Reescritos. Así intentar reivindicar la circulación de *Los Cantos*, desde la escritura de *Poesías*.

Esboza el nuevo procedimiento, que es aún más ofensivo y pernicioso que el que pusiera en juego Maldoror; se puede afirmar que eleva al cuadrado la monstruosidad, al corregir textos ajenos “en el sentido de la esperanza”. El presupuesto es arrasar con toda la propiedad literaria (Calasso, 2002, p.91).

Lo que significa tomar la literatura del mal para cantar al bien y no desde el bien. A lo que Ducasse responde con dos supuestos, el primero sería retomado a partir de la reescritura, intertextualidad y plagio estético; el segundo desde su visión y concepción de la belleza. “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Estrecha de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa” (Ducasse, 1870, p.49). La poesía sería escrita entonces “por todos y no por uno”. “Sólo se puede juzgar la belleza de la vida por la de la muerte/ Sólo se puede juzgar la belleza de la muerte por la de la vida” (Ducasse, 1870, p.64,67). Aquí la concordancia con las afirmaciones de Poe en la *Filosofía*, la búsqueda de la belleza como “única legítima provincia del poema” y “tesis poética”. La “precisión y rigurosa consecuencia” devino en la escritura de *Poesías*, desde el plagio advertido, continuando con la “tenaz prudencia” de sus refutaciones lógicas y, silogismos contradictorios que abundan en la obra o en la *plaque* que dejó inconclusa al morir.

En Poe reina el «ensueño» desde la niñez [...] Por una parte, posee en su fuerte cerebro la facultad musical; por otra, la fuerza matemática. Su «ensueño» está poblado de quimeras y de cifras como la carta de un astrólogo (Darío, 1905, p.24).

Lautréamont recurre al estribillo que recuerda al dictado del cuervo: *nevermore*, en la estrofa del *Viejo océano de olas de cristal*, donde comienza con una oda al mar y al Leviatán que vive en él, en su repetición y variación de la unidad, cierra con la reiteración *Te saludo, viejo océano*. El sonido y el tono permean la originalidad, una búsqueda elaborada que en Lautréamont se construye a partir del discurso. Da la impresión que *Los Cantos* se escriben en tanto el lector transita por las páginas “sombrias y llenas de veneno” y, no desde un proceso meditado, fríamente esbozado

como el asesinato. La “lógica rigurosa” exigida por Lautréamont desde la primera estrofa en *Los Cantos*, es una invitación y reto a la lectura, para lograr una “tensión de espíritu” que lleve al lector por los “abruptos senderos”. Desde esta lógica Lautréamont buscó remontar al plano físico la significación del triángulo, reinterpretarlo en premisas del lenguaje: lógica, aritmética y geometría, aderezadas por la ironía.

II

En una especie de escala de sonidos descendente, el universo surge de la plenitud del Uno, del bien, y actúa los intervalos de las leyes de la armonía que se remontan a Pitágoras (s. VI a.C.) y a su teoría de la armonía de las esferas (Roob, 2011, p.19).

Pitágoras escuchaba el golpe del martillo y el yunque en una forja cuando recordó la leyenda del Yámblico: el valor del sonido corresponde a relaciones cuantitativas, números y términos geométricos. El mundo está constituido por armonía y números; proporciones ideales que pueden expresarse en secuencia de sonidos (Roob, 2011). De este paradigma Pitágoras consigue tensar la cuerda del laúd a distinta altura, ésta resultará en la división de las escalas en la armonía musical. La música de los planetas se refiere al tiempo que toman en girar en su órbita alrededor del sol. El yámblico o yámblico se retomó en la métrica de la poesía clásica que contempla los ritmos utilizados en el soneto.

Según Pitágoras las posibilidades de este mundo están contenidas en el número cuatro, como las evocaciones que realiza Maldoror, previo a cometer el asesinato o el mal, hacia los puntos cardinales. Crea una cruz invisible, punto medio desde donde se desprende la vorágine, fuerza centrífuga provocada por la honda que, proyectará el cuerpo de Mervyn en una onda hacia el infinito en el Canto VI. Son las matemáticas el ápice desde el cual se gesta la destrucción, se trata de una ecuación perfecta, maquinada a través del lenguaje, la lógica y el silogismo para construir una retórica de crueldad que construye, como la tensión de la cuerda que sostendrá el cuerpo sin vida de Mervyn. El lenguaje es un arma configurada desde el pensamiento.

Me disteis la lógica, que es como el alma misma de vuestras enseñanzas, llenas de sabidurías; con su silogismo, cuyo complicado laberinto no es sino más comprensible, mi inteligencia sintió redoblar sus audaces fuerzas (Lautréamont, 1869, p.158).

Son las *matemáticas severas* equivalentes en el lenguaje al principio de crueldad en Lautréamont, planea el asesinato mientras saca el filo al cuchillo, advierte la ejecución. Esta construcción del pensamiento, antes de cazar a la presa, también se desarrolla en los cuentos de Poe, quien establece a manera de introducción narrativa, da

cuenta de la acción que ha transcurrido o tendrá lugar. Podría ser un don adquirido, un poder exhibido en cada estrofa que, le permite adelantar los pasos que lo conducen al crimen, visualizarlos. Lautréamont describe el encuentro con tres deidades que deriva en las matemáticas del lenguaje, en sentido metafórico. Posee la lucidez del cazador que espera el trastabilleo o el punto de quiebre en su presa para saltar hacia ella.

Durante mi infancia, os aparecisteis a mí, cierta noche de mayo, bajo los rayos de la luna, en una pradera verdeante, a orillas de un límpido arroyuelo, las tres iguales en gracia y en pudor, las tres, como reinas, llenas de majestad [...] corrí presuroso con las manos crispadas en vuestros blancos senos. Me alimenté, agradecido, con vuestro fecundo maná y sentí que, en mí, la humanidad crecía y se hacía mejor. Desde entonces, oh diosas rivales, no os he abandonado (Lautréamont, 1869, p.156).

Aparición o visión en el sueño, diosas o hadas le dotan de la capacidad de reflexión del lenguaje y, será consciente de ello en todo momento. La escritura será una continua reflexión y cuestionamiento de sí, en la idea de dios nietzscheana, derrotado y devorador, el Saturno a sus hijos de Goya, el regreso al mito.

El orden que os rodea, representado sobre todo por la perfecta regularidad del cuadrado, amigo de Pitágoras, es mayor todavía; pues el Todopoderoso se ha revelado por completo, él y sus atributos, en ese memorable trabajo que consistió en hacer brotar, de las entrañas del caos, vuestros tesoros de teoremas y vuestros magníficos esplendores (Lautréamont, 1869, p.155).

De la geometría sagrada se deriva el principio de las formas: la figura del compás señala en su abertura en 45° el triángulo, contenido en el círculo; el radio de éste será un patrón de medida, así las octavas pitagóricas del sonido, en conjunto son ocho, colocadas en orden ascendente conformarán una escala completa de do-a-do. La ilustración creada por el poeta visionario inglés William Blake da cuenta de ello.



William Blake, 1805, Newton.

En el conocimiento oculto se mantiene el referente de ese principio de orden dentro del caos, dará como resultado la proporción sagrada, la medida áurea. Esa espiral creará patrones de repetición en la naturaleza, en el nautilus, succulentas, fractales; en la armonía de las formas orgánicas, de todo lo vivo, precedida por la armonía del sonido. El orden perfecto. La Unidad.

La brillante revelación de axiomas y de jeroglíficos eternos, que existieron antes del universo y que se mantendrán tras él [...] cómo es posible que las matemáticas contengan tanta impotente grandeza y tanta incontestable verdad (Lautréamont, 1869, p.156).

Esa verdad oculta en los números devela el nombre de Dios, supuesto descrito en la Cábala, la búsqueda de la combinación a la cual sólo puede accederse a través de las matemáticas y, que constituye ese orden perfecto al que pertenece el reino animal, el macrocosmos y el microcosmos, el arriba y abajo, el cuerpo humano. Sin embargo, la afonía con el sonido de las esferas, el mal en el género humano reside en la consciencia de su práctica, la voluntad de llevarlo a cabo, a través del raciocinio y del lenguaje. “¡Oh santas matemáticas, ojalá pudiérais, con vuestro perpetuo trato, consolar el resto

de mis días de la maldad del hombre y de la injusticia del Gran Todo!” (Lautréamont, 1869, p.158). Es la lucha del hombre contra sí y contra el Creador, la tensión permea las páginas de *Los Cantos*, en la literatura dejó testimonio de la raíz del mal expuesta, situada bajo el microscopio. Desde la mirada clínica del psicoanálisis la obra ha sido analizada a detalle desde la mirada de Marcelo Pichón-Rivière (1946). En su estudio de conferencias dictadas sobre Lautréamont, apunta a la estrofa citada, perteneciente al Canto II “Oh matemáticas severas...” la vinculación con el pitagorismo y el ocultismo, el único momento en que ésta se vuelve explícita. Afirma, sin embargo, que “toda la literatura de su época (de Ducasse) está impregnada de esta influencia”. Considerando este principio, frontispicio de construcción de la obra como creación de mundo que, podría develarse a partir del triángulo: “el tres es símbolo genital de potencia y el quince está relacionado con la edad de Narciso y el hermafrodita” (Pichón-Rivière, 1946, p.126).

¡Aritmética!, ¡álgebra!, ¡geometría!, ¡trinidad grandiosa!, ¡luminoso triángulo! [...] quien os conoce y os aprecia no desea ya otros bienes en la tierra; se contenta con vuestros goces mágicos; y llevado por vuestras sombrías alas, sólo desea ya elevarse, con ligero vuelo, construyendo una espira ascendente, hacia la esférica bóveda de los cielos (Lautréamont, 1869, p.155).

Pichon-Rivière (1946) señala que el número tres se repetirá continuamente en Lautréamont. Según Marcel Boll la concepción de la divinidad para los hindúes está dividida en: Brahma, Vishnu y Shiva; para los egipcios en Osiris, Isis y Horus, trinidad retomada también por el cristianismo; los antiguos concebían al universo en cielo, tierra e infierno, después en tres lugares: cielo, purgatorio e infierno; los tres grandes dioses: Júpiter, Neptuno y Plutón; las tres grandes diosas: Minerva, Juno y Venus, y sucesivamente. En la Tabla de Esmeralda, piedra labrada que contiene las doce tesis atribuidas a Hermes Trimegisto, la última se refiere a la sabiduría universal dividida en tres partes y por él poseída. A partir de este “documento” toda relación con la alquimia se ajustaría a este principio (Roob, 1991, p.8-9).

Vuestras modestas pirámides durarán más que las pirámides de Egipto [...] El fin de los siglos verá, de pie todavía sobre las ruinas de los tiempos, vuestras cifras cabalísticas [...] mientras las estrellas se hundirán, con desesperación, como trombas, en la

eternidad de una noche horrible y universal, y la humanidad, llena de muecas, pensará en arreglar sus cuentas con el juicio final (Lautréamont, 1869, p.157).

La lucha contra el Creador se desarrolla en *Los Cantos*, atemporal, como si comenzara en el principio de los tiempos, oposición del bien y mal, relación inconciliable. Sin embargo, en Maldoror será siempre a la inversa, los términos se intercambian, el mal es sublevado hasta sus últimas consecuencias. Tras enfrentamientos entre este héroe trágico, amorfo y el Creador, el Canto VI resulta una noveleta que, sin dejar de lado la prosa, prepara al lector para el enfrentamiento final en donde sabemos de antemano quién resultará victorioso.

Oh matemáticas concisas, por el riguroso encadenamiento de vuestras tenaces proposiciones y la constancia de vuestras férreas leyes, hacéis brillar, ante los ojos deslumbrados, un poderoso reflejo de esa verdad suprema cuya huella se advierte en el orden del universo (Lautréamont, 1869, p.155).



El Diablo, Tarot de Marsella.

Romper el orden establecido es la rebeldía de Maldoror, comparada con el ángel caído, nos devuelve a la figura arquetípica del arcano: El Diablo, carta número 14 del Tarot. La oda a las matemáticas, indicio del manejo retórico a través del lenguaje. Esclavitud a las bajas pasiones, el mal encarnado, son características que ambos personajes recrean a la perfección; lo que Bloy condena en *Los Cantos* en blasfemia y alienación. En relación a la aritmética Lautréamont escribe:

La utilicé para desenmascarar las perniciosas artimañas de mi enemigo mortal, para atacarle, a mi vez, con habilidad y hundir en las vísceras del hombre un aguzado puñal que permanecerá para siempre clavado en su cuerpo; pues es una herida de la que no se recuperará (Lautréamont, 1869, p. 157-158).

Herida que propiciará a múltiples personajes de la obra, por ejemplo, a la niña que toma una siesta bajo un platanar y embestirá en compañía de su fiel *bulldog*. El ataque se acompaña del instinto, a través de sus transformaciones animales o de su sabueso, como se plasma en la carta 0 del Tarot, El Loco que es energía o impulso de creatividad y ensoñación. Éste ronda por el mundo con un saco ligero, sostenido por una vara sobre su hombro, a su lado camina un perro (de presa), así deambula Maldoror por el mundo con esa conciencia del mal, ejercida de un hombre hacia el otro, hacia el Creador o hacia sí mismo.

El último canto culmina con el asesinato de Mervyn a través de la mecánica, su cuerpo es convertido en una honda, para situar a la aritmética en el dominio del conocimiento e irá *in crescendo* a lo largo de la obra. Antes que esto suceda Maldoror vencerá al Creador para poder cazar al adolescente, representación de inocencia y bondad. La aritmética resulta ser el eje que tensa la cuerda de un laúd, hasta romperla y proyectar el cuerpo de Mervyn al vacío. Las matemáticas son principio y justificación a partir del lenguaje, de la construcción de la obra y el cierre de la misma. Una serie de motivos recurrentes en el ritual del sacrificio, la evocación a los cuatro rumbos o puntos cardinales implican el regreso al origen.

Sin vosotras, tal vez hubiera sido vencido en mi lucha contra el hombre. Sin vosotras me hubiera derribado en tierra y me hubiera hecho besar el polvo de sus pies. Sin vosotras, con garra páfida, habría lacerado mi carne y mis huesos (Lautréamont, 1869, p.158).

Las matemáticas son junto al lenguaje y la ironía, herramienta o arma de disección, desde la exactitud de sus principios, ecuaciones comprobables —que no están libres a otras interpretaciones, salvo a sus propias leyes—, así la frialdad del escalpelo sobre la piel abierta, recorriéndola. Ese orden sublime deviene del caos, más próximo a la divinidad, de la creación de las formas la proporción áurea evoca a la armonía, la perfección de la naturaleza, Unidad: “esa verdad suprema cuya huella se advierte en el orden del universo” (Lautréamont, 1869, p.155). Maldoror ejecuta dicha ecuación, llama a los cuatro rumbos para delimitar el vórtice, espiral de la creación que destruye y (re)crea el origen del caos, ese reino. Es la fuerza de la naturaleza, en medio del bosque yace la figura humana más frágil de la creación, el hermafrodita que sueña en caminar libre, bajo la luz de la luna.

CAPÍTULO II

¡Oh pulpo de mirada de seda!

Sexualidad y género

Que cada uno permanezca en su propia naturaleza.

Lautréamont

Uno de los pasajes más conmovedores de *Los Cantos de Maldoror* (1869), es el sueño del hermafrodita que habita en medio del bosque. Son contadas las estrofas de los seis apartados que conforman *Los Cantos*, en los que hay una quietud o un silencio sin que ocurra el asesinato o el acecho de Maldoror y éste no es la excepción, salvo por la compasión con la que Lautréamont describe la existencia y la fragilidad de esta criatura. La atmósfera de ensueño en la que se desarrolla la estrofa, bajo el claro de luna, es casi sublime, conmovedora. El pasaje es luminoso, la naturaleza funge de mediación o protección a la debilidad del ser que habita refugiado en la noche, alejado de la sociedad por su condición corporal y sexual. El bello hermafrodita no ha sido aún mancillado. Lautréamont ordena a Maldoror tener compasión de él, representa una proyección de sí, tanto en las páginas del libro como fuera de éste.

Pocos son los estudios literarios que abordan el tema de la sexualidad en *Los Cantos*, aunque ésta no se considere el centro de las transformaciones de Maldoror, guiadas por el instinto animal ante la amenaza, en defensiva u ofensiva, para inducir al lector a encontrar en él una representación del lobo-hombre que podría ser. Maldoror vaga por el mundo, comete el asesinato a destajo, terrible *flanêur*, más allá de los límites entre lo animal y lo humano, la crueldad conforma su instinto de supervivencia; grito expandido a lo largo de la obra, toma fuerza desde la naturaleza enfurecida, mar, viento y, de los instrumentos de ataque “garra o ventosa” que utiliza en sus metamorfosis ante el hombre y el Creador como imagen de éste. Lejos de una

disertación moral, sin perder de vista la ética que conlleva deslindar el vínculo entre animal y hombre, la estética de *Los Cantos* reside en su búsqueda de la belleza al “cantar el mal”; en la violencia descarnada que ejecuta con maestría, el amor en las entrañas de la obra, permea, por momentos, una quietud inusitada y rasgos de la condición humana de Lautréamont/ Maldoror, antes de atacar de nuevo.

Bachelard (1939) afirma en *Lautréamont*, “lo que biografía no dice, la obra lo canta”, aun cuando la biografía esté fuera del análisis literario de la obra, cabe destacar la obsesión del autor por “no dejar memorias” (Lautréamont, 1870). Unos cuántos rastros se conocen de su vida, lo que cuenta para el lector es la obra y, en relación a la sexualidad de Ducasse es importante revisar los estudios de Enrique Pichon-Rivière desde el psicoanálisis y, desde Bachelard el *complejo inconsciente* de una poesía primitiva, para determinar cómo la sexualidad ejercida en un contexto histórico-social, aporta otros lazos para comprender la obra y desde dónde surge la escritura.

¡Adiós, hermafrodita!

Allí, en un bosquecillo rodeado de flores, duerme el hermafrodita, sumido en un profundo sopor, sobre la hierba empapada en llanto. La luna ha desprendido su disco de la masa de nubes y acaricia, con sus pálidos rayos, ese dulce semblante de adolescente. Sus rasgos expresan la más viril energía junto a la gracia de una virgen celestial (Lautréamont, 1869, p.140-141).

En medio del bosque, el hermafrodita duerme, exiliado por su condición al poseer ambos sexos. Rechazado por su anatomía, sueña con un mundo de seres semejantes a él y, abraza a un amor que desaparece al despertar. En su cuerpo habitan hombre y mujer; inacabado, engendro, llora “una lágrima de reproche contra la Providencia”.

Cuando ve a un hombre y a una mujer paseando por una avenida flanqueada de plátanos, siente que su cuerpo se divide en dos, de abajo a arriba, y cada nuevo fragmento va a abrazar a uno de los paseantes; pero es sólo una alucinación y la razón no tarda en recuperar su poder (Lautréamont, 1869, p.142).

Su naturaleza se manifiesta en una silueta delicada, confluyen el Yin: lo femenino, calmo, nocturno, receptivo y, el Yang: lo activo, diurno, masculino, principios de equilibrio en la dualidad de los contrarios, fuerzas que conforman el mundo. La criatura divina ejerce una conexión con la tierra, flora y fauna la protegen, por un lado la energía viril; por otro, la gracia virginal. Ante otro ser humano es imperfecto, mas su constitución es completa. No es un ser de oscuridad, ajeno a criaturas que habitan fangosos pasajes de *Los Cantos*, tiende al bien, contradiciendo la afirmación de Bachelard (1939): “ningún vegetalismo, símbolo de vida tranquila y confiada, es sensible en la obra de Lautréamont”. “Sueña que es feliz; que su naturaleza corporal ha cambiado o que, al menos, ha emprendido el vuelo en una nube púrpura, hacia otra esfera, habitada por seres de su misma naturaleza” (Lautréamont, 1869, p.143). Aunque “le [tomen] por loco”, es capaz de provocar la compasión humana. Un día, cuatro hombres enmascarados recibieron órdenes de golpearlo e internarlo en un “hospicio de alienados”, comenzaron a latiguar su espalda, él/ ella se defendió con sensibilidad, sabiduría y humanidad, de tal manera que otorgó el perdón a quienes intentaron lastimarlo.

Les habló con tanto sentimiento, con tanta inteligencia sobre muchas ciencias humanas que había estudiado y que mostraban la gran instrucción de aquel que no había, todavía cruzado el umbral de la juventud, y sobre el destino de la humanidad, desvelando así por completo la poética nobleza de su alma, que sus guardianes, sin una gota de sangre en las venas por la acción que habían cometido, desataron sus rotos miembros, se arrastraron a sus pies solicitando un perdón que les fue concedido y se alejaron dando muestras de una veneración que, por lo común, no se concede a los hombres (Lautréamont, 1869, p.141-142).

Revalorado por su conocimiento, se convirtió en un ser respetado por la sociedad, sagrado. Confinado al aislamiento por considerarse un monstruo y, por temor al reclamo de su cuerpo ante una pareja hombre o mujer, decidió por el narcisismo. El mito de Narciso y el hermafrodita son desde el psicoanálisis, el amor del sujeto a su propia imagen encontrada en *el otro*, a su mismo sexo. La soledad del hermafrodita es la de Lautréamont, alejado de la sociedad, representado desde el inconsciente en Maldoror. El hermafrodita y Lautréamont demuestran tener la genialidad del poeta y no la insania, para escapar del encierro (Pichon-Rivière, 1946). Recordemos que la homosexualidad

fue tratada en el psiquiátrico como alienación o trastorno mental hasta 1973, cuando se consideró una orientación sexual.

Desde la interpretación del inconsciente colectivo propuesta por Carl Jung, equivalentes en la psique a los instintos del cuerpo, los arquetipos del Tarot son atribuidos como proyección: el hermafrodita, con características andróginas, se encuentra, por ejemplo, en las cartas El Diablo y El Mundo. El Diablo se relaciona con Maldoror, *alter ego* de Lautréamont, en la violencia y destrucción que ejerce a su paso; un mago de cualidades negativas, perversas. Las máscaras del diablo se despliegan en Maldoror en la metamorfosis: héroe trágico, orgánico. En los mitos las representaciones de las deidades fundacionales poseen ambos sexos. El hermafrodita, próximo a Dios, sin maldad ni crueldad en él, añora ser amado; Lautréamont aleja a Maldoror del solitario melancólico, de tocar su *cabellera sagrada*. “Que tu pecho se ensanche, persiguiendo la quimérica esperanza de la felicidad; te lo concedo” (Lautréamont, 1869, p.144). Maldoror/ Lautréamont ruega al cielo por él mismo.

¡Que su ilusión se prolongue hasta que despierte la aurora! Sueña que las flores bailan en círculo a su alrededor, como inmensas guiraldas enloquecidas, y le impregnan de suave perfume mientras canta un himno de amor, entre los brazos de un ser humano de mágica belleza. Pero sus brazos estrechan sólo un vapor crepuscular; y cuando despierte no lo estrecharán ya. No despiertes, hermafrodita, no despiertes todavía, te lo suplico (Lautréamont, 1869, p.143-144).

El arquetipo en El Mundo baila desnudo, es andrógino, integra lo femenino y lo masculino, consciente de su identidad representa un equilibrio psíquico; permanece inmutable, sin cambiar su naturaleza, interactúa con ella conjuntando la polaridad de la energía positiva y negativa, enmarcado por una guirnalda que lo protege. Simbólicamente la carta significa una realización de sí, acepta la condición de su cuerpo (Nichols, 1980). Es el deseo manifiesto en el sueño del hermafrodita, sin las transformaciones a las que recurre Maldoror para asimilarse en el mundo.⁶

⁶ Otras cartas que se relacionan con el hermafrodita en *Los Cantos*, son las de soledad e introspección: El Loco: intuición; El Ermitaño: sabiduría, conocimiento, iluminación individual, retiro voluntario (por deformación física); La Papisa: energía femenina creadora; La Emperatriz: Madre naturaleza y El Mago: prestidigitador o poeta.



El Mundo, Tarot de Marsella.

¡Oh pulpo de mirada de seda!

En la primera edición de *Los Cantos* se publicó sólo el primero, firmado anónimamente (***) en 1868. La edición completa se imprimió un año más tarde, bajo el seudónimo de Lautréamont, con la sustitución del nombre de Dazet, compañero de estudios de Ducasse en el Lycée de Tarbes⁷. Las figuras adolescentes: Lohengrin, Elsenor, Reginaldo, Mario, Leman y sobre todo Mervyn, representan sus dobles con un vínculo de amor homosexual. Dazet aparecerá en diversas animalizaciones como: pulpo de mirada de seda, rinoceronte, oso marino, sapo, ácarus sarcopte, etc. (Pichon-Rivière, 1946).

¡Oh pulpo de mirada de seda!, tú, cuya alma es inseparable a la mía, tú el más bello de los habitantes del globo terráqueo, que mandas sobre un serrallo de cuatrocientas ventosas [...] ¿por qué no estás conmigo, con tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio sentados ambos en algún roquedal de la orilla, para contemplar ese espectáculo que adoro? (Lautréamont, 1869, p.96-97).

⁷ En la edición mencionada Dazet será reemplazado por múltiples nombres y animales, en una transposición autobiográfica que intentará borrar para *no dejar memorias* o rastros de su existencia, hasta que una fotografía suya es encontrada por el biógrafo Jean-Jaques Lefrère en un álbum familiar de Dazet.

El amor de Maldoror es otra vez hacia él, en su desdoblamiento a Dazet, hacia su semejante, “el hombre se ha creído bello en todos los siglos, pero en realidad no cree en su belleza sino por amor propio” (Lautréamont, 1869, p.97). El mar es símbolo de identidad, ensimismada. “Tu grandeza moral, imagen del infinito, es inmensa como la reflexión del filósofo, como el amor de una mujer, como la belleza divina del pájaro, como las meditaciones del poeta. Eres más hermoso que la noche” (Lautréamont, 1869, p.102). El hombre es un animal dotado con características más allá de su reino, “*toda la animalidad está a su disposición*”, un asesino especializado. El conocimiento de éste es inventario de agresión. Entre los 185 animales que conforman el bestiario ducassiano, la garra y la ventosa son los símbolos de ataque dominantes en las transformaciones de Maldoror; la ventosa es la que otorga el goce sexual prolongado. Entre las encarnaciones de la ventosa se encuentran: la araña, la sanguijuela, la tarántula, el piojo, el vampiro y el pulpo. Las formas se hinchan y se multiplican en la metamorfosis, el tentáculo tiene la voluntad de poseer (Bachelard, 1939). Las diversas formas de ataque ocurren de manera gratuita o bien, por la felicidad que la metamorfosis le provoca, en ambos casos, la crueldad se relaciona con la conducta animal. El océano es concebido como espejo del lobo-hombre. “Bienaventurados son cuando no les envuelves, definitivamente, en tus hirvientes pliegues para ir a ver, sin ferrocarril, en tus acuáticas entrañas, cómo se encuentran los peces y, sobre todo, cómo se encuentran ellos mismos” (Lautréamont, 1869, p.101).

Lautréamont lleva al límite la ironía para hacer, a través de *Los Cantos*, que el lector aspire al bien. Esta fue su “excusa” por haber “cantado al mal” y fingir arrepentimiento en el *plaque* inconcluso a *un libro futuro*, *Poesías* (1870). Sin embargo, llevaría a cabo en una tensión continua la dialéctica del amor-odio, “matamos lo que se amamos” (Rosario Castellanos, 1960). Instinto de vida y de muerte latentes ante una frustración por amar, así la obsesión de Maldoror por la belleza de Mervyn, a quien acecha hasta asesinarlo en el Canto VI.

En Sade la perversión y el libre albedrío ocurren al concebir al sujeto como objeto del placer, en donde la clase privilegiada goza de libertad sin límites para alcanzarlo (Blanchot, 1949). Éste es ejercido como ley humana, en Lautréamont es instinto de supervivencia, el hombre es objeto, cambia su forma en diversos animales para ejercer la violencia ante sus semejantes y hacia el Creador. La profundidad del mar se presenta en el foso del alma humana, coincide con la carta El Diablo al exhibir el aspecto sombrío del hombre, al enfrentar ese lado oscuro que nos habita, con aspecto de

murciélago, es también chupador de sangre. El hombre tiene la conciencia de su capacidad para cometer el mal (Nichols, 1980), en contacto con la naturaleza (animal), el origen primitivo de la agresión surge en el instinto del “hombre civilizado”.

Dime, pues, si eres la morada del príncipe de las tinieblas. Dímelo... dímelo, océano (sólo a mí, para no entristecer a quienes no han conocido, aún, más que ilusiones), y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan hasta las nubes tus salobres aguas. Tienes que decírmelo, para que me alegre al saber que el infierno está tan cerca del hombre (Lautréamont, 1869, p.103).

Atisbos de una homosexualidad descrita o develada en la obra, en medio de un contexto histórico-social determinado, aporta otros lazos para comprenderla, el ideal de belleza y la estética en *Los Cantos* van acompañados por un guiño de crueldad. Ducasse en *Poesías*, “arrepentido” de haber “cantado al mal”, alega haber exagerado el tono para “oprimir al lector a desear el bien”, llevando al límite la ironía. Las transformaciones en Maldoror tienen origen en el cuerpo y en la sexualidad como una pulsión latente, desde la frustración por ejercerla o como instinto desemboca en la violencia verbal. Las metáforas están ligadas a la metamorfosis y ésta funciona como una adaptación al “medio imaginario”, a la atmósfera en la que se desarrolla cada estrofa (Bachelard, 1939).

Los arquetipos junguianos son representaciones de la naturaleza humana (psíquica) manifestados en pulsiones por el inconsciente. Cada arquetipo corresponde al ciclo o camino del héroe trágico (Maldoror: orgánico) ante las vicisitudes de la vida. Manifestaciones que dan origen en la imaginación a las formas animales. La danza del andrógino en la carta El Mundo o en el hermafrodita en *Los Cantos* simboliza el acto de creación poética y no desde un acto de insania. Los dobles adolescentes de Maldoror, a lo largo de la obra, exhiben un juego de espejos en donde la preferencia por lo semejante se evidencia en diversos grados, es decir asimila el narcisismo como indicio de homosexualidad.

¡Me encontraba frente a mi primer amor!

Buscaba un alma que se me pareciera, y no podía encontrarla. Registré todos los rincones de la tierra; mi perseverancia fue inútil. Sin embargo, no podía permanecer solo [...] era necesario que alguien tuviera las mismas ideas que yo.

Lautréamont

Maldoror medita desde un acantilado en el mar, quién podría “aprobar su carácter”, amarlo. “La tempestad iba a iniciar sus embates y el cielo se oscurecía ya, haciéndose de un negro casi tan horrendo como el corazón del hombre” (Lautréamont, 1869, p.168). Un navío comienza a hundirse, los pasajeros intentan alargar su vida contra la tormenta y las olas, “torbellino del abismo”. Maldoror se propone disparar a todo aquel que se aproxime a la orilla para salvarse. “Entonces no tenía límites para mi furor; sufría accesos de crueldad y me convertía en terrible para quien se acercara a mis huraños ojos, siempre que perteneciera a mi raza” (Lautréamont, 1869, p.172). El odio de Maldoror hacia el hombre lo lleva a matar hasta el hartazgo, con “insignificante goce”. Observa cómo los pasajeros del navío hundido son devorados por seis tiburones. Un hembra tiburón, hambrienta, disputa los jirones de miembros flotantes. Maldoror dispara a uno de los tres tiburones que aún la circundan; se arroja al mar para salvarla y se encuentran.

Se miran a los ojos durante algunos minutos; y cada uno de ellos se asombra al encontrar tanta ferocidad en la mirada del otro [...] contuvieron su aliento con profunda veneración, ambos deseosos de contemplar por primera vez su retrato [...] se unieron por fin en un acoplamiento prolongado, horrendo y casto... ¡Por fin había encontrado a alguien que se me pareciera!... ¡Ya no estaría solo en la vida! (Lautréamont, 1869, p.174-175).

Maldoror sólo es capaz de amar en el mar. Ahí sucede la realización del encuentro sexual entre Maldoror y la hembra tiburón. El mar y Maldoror son reflejo del hombre y de sí, se vinculan con la carta El Diablo, en donde fundida la corporeidad entre bestia y hombre: el mar/ Maldoror, posibilita la unión con la hembra tiburón y las

implicaciones éticas que conlleva la metamorfosis. Sin perder de vista que no es la sexualidad de Ducasse lo que está en juego, sino cómo es ejercida en la obra. El encuentro con la hembra tiburón, “fuego negro y frío”, es la única estrofa en donde se concluye el acto. Ante el amor la conciencia del mal pervive. “La función primera de la imaginación es crear formas animales” (Bachelard, 1939). Maldoror ama a la hembra tiburón que, no es semejante a su especie. La mayoría de los acercamientos de éste con alguna mujer son a partir de la prostitución, la locura o la violación, con excepción de la energía femenina creadora y destructora de la naturaleza y, con la delicadeza del hermafrodita. La consumación con la hembra tiburón borra los límites entre lo animal y lo humano, equilibra con ella la energía del yin y del yang, encontrándola semejante en crueldad, desde el narcisismo.

Capítulo III

Hijo de la hembra tiburón

Género y violencia

I

Soy hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Me sorprende... ¡creía ser más! Por lo demás, ¿qué importa de dónde vengo? Si hubiera dependido de mi voluntad, habría preferido ser hijo de la hembra tiburón, cuyo apetito es amigo de las tempestades, y del tigre de reconocida crueldad (Lautréamont, 1869, p.95).

El origen, la genealogía bífida o de transformaciones de Maldoror, posee mayor proximidad a lo animal que a lo humano. Las relaciones que entabla con el femenino, a excepción de su vínculo con naturaleza y la propia, están regidas por un halo de violencia, por medio del asesinato, la prostitución o la evocación a la madre, en reminiscencia al mar. El único pasaje de *Los Cantos* en donde consuma el deseo sexual con la energía femenina, la conjunción del ying-yang, es en el horizonte acuoso, con la hembra tiburón a quien habría anhelado como progenitora. Esta unión monstruosa conlleva una metamorfosis animal, mientras sucede el encuentro. En toda la obra la consumación sexual entre hombre y mujer se realizan a través de la prostitución o la pederastia.

Que cada uno permanezca en su propia naturaleza, repite como mantra el hermafrodita ermitaño. Inmerso en el bosque, teme exhibir su corporalidad, esconde su desnudez distanciado de la sociedad para no ser rechazado; reconoce su incapacidad por disociarse de ambos sexos o por decantarse hacia alguno de ellos. Es la estrofa más luminosa de *Los Cantos*, donde la quietud y silencio reinan para no perturbar el sueño,

de asimilarse al mundo sin prejuicios ni violencia y tal vez de la aceptación a la otredad: “No mezcla su presencia entre los hombres ni entre las mujeres; su pudor excesivo, nacido de la idea de que sólo es un monstruo le impide conceder su ardiente simpatía a nadie” (Lautréamont, 1869, p.142).

Sueña que las flores bailan en un círculo a su alrededor, como inmensas guirnaldas enloquecidas, y le impregnan de su suave perfume mientras canta un himno de amor, entre los brazos de un ser humano de mágica belleza. Pero sus brazos estrechan sólo un vapor crepuscular; y cuando despierte, no lo estrecharán ya. No despiertes [...] (Lautréamont, 1869, p.144).

Sin embargo, no se trata propiamente del desdoblamiento de Lautréamont en Maldoror, espejo de sí; el ermitaño, iluminado por la luna, cuyo tratamiento con cierto dejo de inusitada ternura, no volverá a repetirse en la obra. Su integridad física quedará resguardada de Maldoror, la voz omnisciente le prohíbe acercarse. Ambas energías, masculina y femenina yacen exacerbadas en un solo cuerpo; en realidad éstas se encuentran en cada ser humano, en la reproducción vegetal el hermafroditismo no es aislado. Maldoror, héroe híbrido, se asimilará corporalmente, en sus distintas transformaciones animales para copular con su igual, en medio de un abrazo marino y lúgubre, con la hembra tiburón.

El nadador y la hembra tiburón, a la que él ha salvado, se encuentran uno ante otro. Se miran a los *ojos* durante algunos minutos; y cada uno de ellos se asombra al encontrar tanta ferocidad en la *mirada* del otro [...] la hembra del tiburón hendiendo el agua con sus aletas, Maldoror batiendo las olas con sus brazos; contuvieron su aliento con profunda veneración, ambos deseosos de contemplar, por primera vez, su vivo retrato (Lautréamont, 1869, p.174).

La fisonomía descrita de Maldoror/ Lautréamont, lo/ se concibe escamado, con rasgos de putrefacción en el rostro, cadáver viviente. Ante la imagen que el espejo le devuelve en el pasaje del Canto V, se desconoce. Si bien, reconoce la imagen que le refleja, proveniente de la región más oscura, renuncia a disputarle la palma del mal, como si fuera el espejo de obsidiana o el foso del alma humana lo que contempla. Es

posible que el lector, por momentos, sea engañado por la voz que le guía hasta rasgar en su inconsciente; la idea de una entidad más profunda que Maldoror es casi inconcebible. No es más que reflejo, imagen fragmentada de lo que somos el género humano, con la raíz del mal inserta.

Nadie ha visto todavía las verdes arrugas de mi frente, ni los salientes huesos de mi demacrado rostro, parecidos a las espinas de algún gran pez, o a las rocas que cubren la orilla del mar [...] cubro mi ajado semblante con un pedazo de terciopelo, negro como el hollín que llena el interior de las chimeneas: los ojos no deben ser testigos de la fealdad que el Ser supremo, con una sonrisa de poderoso odio, puso en mí (Lautréamont, 1869, p.95).

Maldoror, extranjero de sí y, por tanto, del Otro, lo destierra y destaja; contrario a la idea de asimilación y unidad que significa para los griegos Artemisa, la diosa conciliadora. Contrapone los términos, “la capacidad de integrar en su seno lo que le es foráneo, de asimilar al otro sin caer en el salvajismo, lo que es propio de la cultura. El Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad” (Vernant, 2001, p.36). Se identifica desde la falta de reconocimiento/ aceptación del yo, por consecuencia del género humano y de su Creador, el repudio proviene de su centro.

Sólo me queda ya romper este espejo, en mil pedazos, con la ayuda de una piedra... No es la primera vez que la pesadilla de la momentánea pérdida de la memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro situado ante el desconocimiento de mi propia imagen (Lautréamont, 1869, p.235-236).

La ciudad griega congenió y adoptó a esta Artemisa extranjera como expresión de alteridad, constituyendo su mismo “a partir del Otro y con el Otro”. No es posible concebir ni definir “el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros. Si el Mismo permanece encerrado en sí mismo, no puede haber pensamiento” (Vernant, 2001, p.38). Gorgo, es el “reverso siniestro de la Gran Diosa cuya herencia ha sido asumida por Artemisa” (Vernant, 2001, p.49). Ante *Los Cantos*, la inscripción o afirmación dictada por Serrat Crespo (1988) en su Introducción a la obra, abre el camino del inconsciente en el que, a pesar de su voluntad se encontrará reflejado el lector.

No podemos hacerles decir lo que no dicen...Y sólo dicen su propia escritura. Actúan, así, como un espejo en el que cada uno puede contemplar –sin temor– su propio rostro, con la convicción de que sus ojos se han posado en la mirada de “otro”. Y ese “otro” tiene múltiples rostros, tantos como quieran atribuírsele, tantos como “estudiosos” se detengan, escudriñadores ante el espejo” (Serrat Crespo, 1988, p.83).

En esa relación se establece la alteridad, Maldoror/ Lautréamont, Maldoror/ reflejo de sí. Ante el espejo, en la construcción edípica, a través de la inmersión al origen marino, al sueño del retorno al origen, podrá enlazarse sexualmente al imitar a la especie que ha considerado su igual en ferocidad y fuerza, para sumergirse en el abrazo de un solo cuerpo, desde la concepción de su imagen deforme, anfibia. Ese cuerpo escamado que devuelve a Maldoror el espejo, criatura humana, pariente de lo marino, vuelve a nacer en las aguas de la tierra, simiente de vida. “En el juego angustioso de un espejo frente a otro” (Xavier Villaurrutia, 1937), Maldoror se disputa la palma del mal, desde la oscuridad más profunda que la imagen refracta, el encuentro de dos almas, engendradas en el mismo mar nocturno. De ahí, el anhelo ferviente: provenir de la entraña de la hembra tiburón.

En medio de la tempestad que seguía rugiendo; a la luz de los relámpagos; teniendo por lecho nupcial la ola espumosa, mecidos por una corriente submarina como en una cuna y rodando sobre sí mismos hacia las desconocidas profundidades del abismo, se unieron por fin en un acoplamiento prolongado, horrendo y casto... ¡Por fin había encontrado a alguien que se me pareciera!... ¡Ya no estaría solo en la vida!... (Lautréamont, 1869, p.174-175).

II



La Papisa, Tarot de Marsella.

¿Que sombra dibuja, con incomparable potencia, en la pared de mi habitación, la fantasmagórica proyección de su silueta encallecida [...] Quien quiera que seas, defiéndete; pues voy a dirigir contra ti la honda de una terrible acusación: estos ojos no te pertenecen... ¿De dónde los has cogido? Cierta día, vi pasar ante mí a una mujer rubia; sus ojos eran iguales que los tuyos: se los arrancaste (Lautréamont, 1869, p.232-233).

La segunda carta del Tarot, La Papisa, es la energía femenina creadora, junto a la tercera carta, La Emperatriz, simboliza la encarnación de las energías en la Tierra; ambas están ligadas a la carta de El Mago, orquestación del principio activo. La unión de La Papisa y El Mago concentran y concilian la energía masculina y femenina que, en suma, dan como resultado el número 3, en su conjunción terrenal: el hermafrodita. Ambas cartas se relacionan con las divinidades y diosas en el plano celestial. La Diosa Madre descrita en los mitos tiene un simbolismo ambivalente para las culturas

mesoamericanas, es creación y destrucción, en sentido inverso, retomado por Lautréamont coloca al mal en la mayor aspiración posible, la naturaleza encarna la fuerza de este dualismo. Más allá de considerar a la natura el centro, vórtice que contiene ambas fuerzas desde la cual devienen sus transformaciones animales, *Los Cantos de Maldoror* son una oda a la naturaleza, ese lugar donde la voz poeta inicia la evocación a los rumbos, antes de realizar el asesinato.

En los tiempos del culto a la Diosa, “ella reunía la totalidad de los opuestos: la creación y la destrucción, lo femenino y lo masculino, la vida y la muerte: ella sostenía *el equilibrio que sustenta el orden universal*”. Los hallazgos de sus representaciones provienen del Paleolítico: esculturas, relieves, grabados. Las imágenes más antiguas datan del 27,000 al 26,000 a.C., extendidas en una superficie de 3,000 km² que cubre casi toda Europa. Figurillas que son imágenes arquetípicas de feminidad y fertilidad, con vulva, vientre y senos abultados. Las diosas detentaban el cultivo, la filosofía, la escritura y la sabiduría; alimentaban y educaban seres humanos para que fueran fieles a su doctrina, ellas poseían cargos políticos. La diosa aparece como personaje sobrenatural y gobernadora en la realidad mítica. Una sociedad matrimonial basada en el culto a una Diosa universal, tuvo vigencia por miles de años hasta el cuarto milenio a.C. (Serrano, 2006).

“Sólo a través de la mujer se encarna el espíritu. Es ella la que acoge la chispa divina en su vientre, la protege y finalmente la hace realidad. Ella es el vehículo de la transformación” (Nichols, 1980, p.109). Es el símbolo Yin (principio de divinidad femenina), representada en la Virgen María, Isis, Ishtar, Astarté; la diosa sostiene en sus manos el libro que representa la Divina Palabra. A través de la Papisa el espíritu “será llevado a la realidad”. La tiara que porta en su cabeza evoca a su poder realizado en la tierra, el cielo y bajo el agua. Esta tiara se relaciona también con Hécate, mas no en cuanto al aspecto vengativo de ésta (Nichols, 1980). Es la energía de lo calmo, contraria al movimiento y al fuego de la carta El Mago. Es agua, luna, frío, oscuro, fluido. El número 2, son los pilares que la enmarcan, su esencia es la paradoja. Todo abarca, bien, mal, vida, muerte. Madre de vida, preside también a la muerte. Le pertenece el mundo de la experiencia interior (Nichols, 1980). Jung denominó al ánima “lado femenino”. La suma de las energías masculina y femenina, ambas polaridades interactúan al mismo nivel en cada individuo, “sin ellos no habría vida, ni creatividad”. “La naturaleza de la mujer es lunar [...] lo mismo que puede dar la vida que traer inundaciones o sequías, dependiendo sólo del capricho de la Gran Diosa” (Nichols, 1980, p.117).

Mientras que la Papisa representa la energía femenina en el plano espiritual. La Emperatriz “conecta el cielo con la tierra, el espíritu con la materia” (Nichols, 1980, p.129). Ilustraciones del Tarot la relacionan con un ser alado y, con la insignia del águila en el escudo que porta en sus manos. El significado es ascensión, transformación y liberación. La Papisa y la Emperatriz conjuntan los *cuatro misterios femeninos*, vinculados, en cierta manera, con los ciclos de la gestación animal y de la cosecha, con la vegetación y Ceres: formación, preservación, alimentación y transformación. “La Papisa sirve al espíritu; la Emperatriz hace que el espíritu se cumpla” (Nichols, 1980, p.133). La Papisa sostiene el libro del conocimiento mientras la Emperatriz lleva a cabo dichas profecías o saberes; es la unión de los opuestos, del Yin solar del Mago y del Yang lunar de agua de la Papisa, ejerce el Triángulo, la Trinidad.

Pitágoras consideraba al tres como el primer número real. Decía que los dos primeros números eran solamente esencias, ya que no correspondían a ninguna figura geométrica y, por tanto, no tenían realidad física. El tres crea el triángulo, una superficie plana con un principio, una mitad y un fin, una realidad tangible que corresponda a la experiencia humana (Nichols, 1980, p.133).

En este sentido, la mujer es concebida en sus etapas de vida: infancia, adolescencia y adultez, en *Los Cantos* será representada en esta línea de tiempo: niñez, implica la violación, adolescencia y madurez, la prostitución y como madre (ausente), reminiscencia en el mar maldororiano. En relación al bestiario, la “araña de gran especie” representa al mecanismo de succión prolongada, en medio del sueño, la pesadilla. La madre es la naturaleza (o Emperatriz en el Tarot) en su aspecto “nefasto”, destructivo. Para Maldoror la violencia no posee límites ni de edades ni de género, se manifiesta también hacia el género masculino en la infancia y en la adolescencia, recordamos el asesinato maquinado del joven Marvyn en el Canto VI y en la adultez, hacia el hombre, aquel vampiro, lobo-hombre vuelca su ferocidad al devorar a su semejante a destajo, en el plano de lo terrenal y hacia el cielo, en contra de la divina Providencia o hacia el Creador. Otra vez la manifestación del arriba y abajo, hacia donde Maldoror lanza su mirada, “puesto que finjo ignorar que mi mirada puede dar la muerte, incluso a los planetas que giran por el espacio” (Lautréamont, 1869, p.232-233).

III

Hijo de la hembra tiburón

Cierto día, con los *ojos* vidriosos, mi madre me dijo: «Cuando estés en tu lecho y escuches los ladridos de los perros en la campiña, ocúltate bajo tus mantas, no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como todos los demás humanos de rostro pálido y alargado. Te autorizo, incluso, a ponerte ante la ventana para contemplar este espectáculo, que es bastante sublime.» Desde entonces, respeto el deseo de la muerte. Como los perros, siento necesidad de infinito... (Lautréamont, 1869, p.93-94).

Este es uno de los pasajes más emblemáticos, traducido por Rubén Darío en el ensayo *Los Raros* (1896), para introducir en Latinoamérica a *Los Cantos*. También es una de las primeras reseñas de la obra, donde reta al lector, a manera de “prohibición”, a la su lectura, cuyo autor emparenta a los “cascabeles de la locura” en palabras de Darío. Maldoror en su infancia observa pelear a los perros de presa, su madre le “ordena” que mire fijamente la escena, una lección en donde el aprendizaje inserta en la memoria este cuadro, digno de apreciación a la crueldad al desgajarse. Es quizás la única estrofa en la que Lautréamont evoca a la figura materna, desde el paraíso de la infancia.

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 los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura [...] Un breviario satánico, impregnado de melancolía y tristeza [...] ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniera a encarnarse en este mundo? (Darío, 1893, p.175-176).

Hijo abisal de una hembra tiburón concibe al cuerpo, centro de mutaciones intermitentes. Sin recurrir a las artes ocultas o al encantamiento, Maldoror se transmuta a voluntad para asimilarse o aproximarse al reino animal, desde esa condición de supervivencia primigenia, supuesto de “salvajismo primitivo”, el asesinato se ejerce como la cadena alimenticia. La especie mayor devora a la más débil, un acto de

supervivencia o de defensa. Maldoror desarrolla el gusto, la fascinación por observar los crímenes que construye desde la lógica y la aritmética, antes de adquirir la forma animales para cometerlos, hacia su misma especie o hacia el Creador.

Lejos de la idea animista del mundo, Lautréamont revisita la Enciclopedia natural del Dr. Chenu, a través de la reescritura y del lenguaje, a partir de dos funciones principales que enuncia Bachelard (1932), para otorgar la muerte: la garra y la ventosa, como elementos predominantes de succión y desgarramiento. Bachelard contabiliza alrededor de 185 especies nombradas dentro del bestiario de *Los Cantos* e identifica en el estudio de la obra al perro, al caballo, al cangrejo, a la *araña de gran especie* y al sapo entre los más evocados, mas no en su dinamismo encarnado en símbolos y sus representaciones. La serpiente, el perro y el caballo son los tres animales cuya forma y voz forman la composición de lo “monstruoso”. Por su conducta y por las sonoridades que le son propias, también el caballo puede expresar la presencia inquietante de una Potencia de los Infiernos que se manifiesta en forma animal (Vernant, 2001, p.70).

Lautréamont concibe *Los Cantos* en un contexto histórico en donde la idea de infierno perdía vigencia o credibilidad entre los fieles, posterior a la Inquisición que perduró cientos de años. En el s. XIX escribir sobre el infierno desde un tratamiento partiendo de la burla, la ridiculización o la ironía, fue un sello distintivo en Ducasse, sin embargo, para Calasso en *La literatura y los dioses* (2001), éste no fue el mayor escarnio, sino el plagio a las grandes obras “de las cabezas fofas” de toda la literatura del s. XIX. El plagio no se había considerado entonces como una reformulación estética: reescritura o apropiación literaria.

En palabras de Minois (1991): “Las manifestaciones de Satanás son múltiples: casos de posesión, de esterilidad, de metamorfosis, males inexplicables, sortilegios y actos de brujería de todas clases”. La Iglesia como institución, se encargó de “endurece(r) los rasgos del infierno. Puesto que los innovadores rechazan las penas eternas, el discurso eclesiástico las amplía y las codifica con una minuciosidad sin parangón [...] jamás las creencias oficiales sobre el infierno estuvieron tan elaboradas” (Minois, 1991, p.397). Convirtiéndose en «el freno más eficaz para las pasiones del hombre».

En buena medida el discurso de Maldoror desde la concepción del dualismo: arriba y abajo, cielo e infierno, bueno o malo está regido por la contraposición de términos que funge como separación de mundos, para exacerbar en el plano ascendente la belleza en el sentido de la crueldad y, desde ahí lanzar la honda de su aullido hacia el

Creador y hacia el género humano. La construcción de la imagen del horror es el mayor enaltecimiento de lo bello. En la campiña francesa se dice que el perro “aúlla a la Luna” o “aúlla a la muerte”. Los perros simbolizan a la diosa Hécate, quien posee tres rostros y está vinculada a la magia, a la Luna negra o devorada; es representada en ocasiones con el Cerbero o perro de tres cabezas. La figura del perro puede ser una encarnación del bien o lo contrario, de las fuerzas demoníacas, mas no en su conversión sino en su representación. (Durand, 1960). La escena de los perros devorándose en la oscuridad se desarrolla al claro de luna, como inicia la estrofa del hermafrodita en medio del bosque.

El viento gime a través de las hojas con sus lánguidas notas y el búho entona su grave lamento que eriza los cabellos de quienes lo escuchan. Entonces, los perros, enfurecidos, rompen sus cadenas, se escapan de las lejanas granjas; corren por la campiña, aquí y allá, presas de la locura (Lautréamont, 1869, p.93).

En el Tarot en la carta de La Luna el héroe no aparece, se encuentra sumergido en el reino animal en el inconsciente. Es el momento más oscuro del *viaje*, se plantea un camino que sigue a la línea de la vida y tampoco es lineal, está descrito a través de los 22 arcanos mayores en donde el fin es la culminación o concreción de un ciclo. En este señalamiento el camino el héroe/ anfibio se encuentra entre dos mundos y los escenarios que erige; quizás sea el intersticio entre la vigilia y el sueño o la pesadilla, en medio de ese líquido ennegrecido, la viscosidad en donde sólo Maldoror es capaz de remar, ahí se desarrollan *Los Cantos*. La luna representa la naturaleza y simboliza “la noche oscura del alma”. Artemisa es la diosa benigna; Hécate, la bruja negra de los perros salvajes. Ellos son guardianes del mundo inferior. El héroe deberá dejarse dominar por su lado instintivo y no matar a los perros, sólo así podrá salvarse (Nichols, 1980). En la carta sin número definido, la de El Loco, el perro aparece —en el camino, viaje de ruta incierta— junto al Loco, la energía activa junto a su lado instintivo, no se trata de un animal de compañía, es un radar o luz que se activa para advertir el peligro. Este es el primer acercamiento de Maldoror con el instinto, se hará acompañar de éste en su madurez; como en un paisaje japonés en donde el observador contempla fijamente, intentando descifrar el lenguaje de la naturaleza o de la supervivencia, aprende su dialéctica.

Diríase que sufren de rabia, que buscan un gran estanque para apaciguar su sed. Sus prolongados aullidos aterrorizan a la naturaleza [...] Los animales salvajes, sin atreverse

a acercarse para participar en aquel banquete de carne, huyen, temblorosos, hasta perderse de vista [...] Los perros [...] se arrojan unos contra otros, sin saber lo que hacen, y se desgarran en mil jirones con increíble rapidez. No lo hacen por crueldad. Cierta día, con los ojos vidriosos, mi madre me dijo: «Cuando estés en tu lecho y escuches los ladridos de los perros en la campiña, ocúltate bajo tus mantas, no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como todos los demás humanos de rostro pálido y alargado. Te autorizo, incluso, a ponerte ante la ventana para contemplar este espectáculo, que es bastante sublime.» [...] Como los perros, siento necesidad de infinito... ¡Y no puedo, no puedo satisfacer esta necesidad! (Lautréamont, 1869, p.94).

La observación de la muerte conlleva un éxtasis, desde un carácter sagrado la revelación deviene al asesinato o al silencio; una angustia no de espera sino de quien es su testigo, en este caso, el lector. Sorpresivamente será ejecutada por Maldoror, no sin que el espectador intuya la irrupción violenta, ese vértigo al transcurrir las páginas es un acto premeditado, desde la construcción lógica de Lautréamont, prepara la ejecución ante su testigo, la escudriña. El fiel *bulldog* está determinado por la violencia que Maldoror le impone, sin embargo, no tomará en préstamo su cuerpo, no habrá transferencia, simbólicamente el hocico del animal no se multiplicará a través de la imagen “la triple violencia de un cerbero”. El perro de presa no cometerá el crimen, es partícipe y, por el contrario, fracasa en la escena de la vejación a la niña que duerme bajo el platanar; primero ésta es perpetrada por el *bulldog*, luego por la ira de Maldoror en una de los pasajes más atroces y, por momentos, casi intolerable de la obra.

Pasaba Maldoror con su perro de presa; ve a una chiquilla que duerme a la sombra de un plátano y cree, primero, que es una rosa. No podría decirse qué se abrió antes camino, si la visión de la niña o la resolución que le siguió. Se desviste con rapidez, como un hombre que sabe lo que se dispone a hacer. Desnudo como una piedra se ha arrojado sobre el cuerpo de la muchacha y le ha quitado la ropa para cometer un atentado al pudor... ¡A la luz del día! [...] ordena al perro que la estrangule, con el movimiento de sus quijadas, a la ensangrentada niña. Indica al perro montaraz el lugar donde respira y aúlla la sufriente víctima y se aparta, para no ser testigo de la entrada de los puntiagudos colmillos en las venas rosadas [...] se limitó, aquel lobo de monstruoso hocico, a violar también la virginidad de aquella delicada niña. De su desgarrado vientre, la sangre corre de nuevo por sus piernas y a través del prado. Sus gemidos se unen al llanto del animal

[...]

Se acerca al altar sacrificial y ve el comportamiento de su perro [...] Le da un puntapié y le revienta el ojo [...] Saca de su bolsillo una navaja americana, compuesta por diez o doce hojas que sirven para distintos usos [...] provisto de semejante escalpelo [...] se dispone, sin palidecer, a hurgar valerosamente en la vagina de la desgraciada niña [...] extrae, uno tras otro, los órganos internos [...] y, por fin, el propio corazón son arrancados de sus fundamentos y llevados a la luz del día por la espantosa abertura (Lautréamont, 1869, p.193-195).

Sin más detalles a los que el lector podrá recurrir, sin más preámbulo que las imágenes convocadas, a presenciar cómo aún sin ejercer metamorfosis alguna, salvo la multiplicación del número 3 en la navaja americana de Maldoror, para comete una vez más el crimen gratuito. Al comienzo de la estrofa una mujer deambula en locura, había rezado a la Providencia en agradecimiento por haberle concedido la maternidad de una hija pródiga. Hacia el final de la narración un espectador casi omnisciente, testigo del crimen, otorga a Maldoror el “beneficio de la duda”, esa cierta “complicidad” que identificamos como rasgo distintivo del pacto patriarcal, en el sentido de “protección” entre la manada del mismo género, sin importar su relación de parentesco.

Le compadecí porque, probablemente, no conservaba el uso de su razón cuando manejó el puñal de hoja cuatro veces triple, lacerando de arriba abajo las paredes de las vísceras [...] su vergonzosa conducta debía de ocultar un odio muy grande contra sus semejantes puesto que así se ensañaba en las carnes y las arterias de una inofensiva niña, que fue mi hija (Lautréamont, 1869, p.194).

Una ironía en donde la carcajada final, innecesaria, culmina este apartado.

Ésta se llama Prostitución

Una mujer desnuda se tendió a mis pies. Yo, a ella, con triste semblante: «Puedes levantarte.» Le tendí la mano con la que el fraticida degüella a su hermana. La luciérnaga, a mí: «Toma una piedra y máatala. —¿Por qué?, le dije.» Ella, a mí: «Ten cuidado, tú, el más débil, porque yo soy el más fuerte. Ésta se llama *Prostitución*.» (Lautréamont, 1869, p.91).

Al centenario del nacimiento del poeta montevideano, en 1946 el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière dictó una serie de conferencias en torno a *Los Cantos*, en el Instituto Francés de Estudios Superiores en Argentina. Años más tarde, Marcelo, su hijo, compiló la edición que se publicó bajo el título *Psicoanálisis del Conde del Lautréamont*. Resulta interesante que teorías como la psicología o el psicoanálisis se han servido de la literatura y a la inversa para explicar sus conceptos, por ejemplo, el ensayo de *Lo siniestro* de Sigmund Freud en su evocación a los cuentos de horror fantástico del autor alemán E.T.A. Hoffmann; los estudios fenomenológicos de Bachelard en relación a los cuatro elementos, que tanto han aportado a la interpretación literaria; los principios del surrealismo, basados en la escritura automática, flujo del inconsciente y el sueño, nodos centrales del proceso creativo. La aportación de los estudios de Pichon-Rivière develó indicios del aspecto biográfico, fantasmal de Ducasse, se relacionan con la sexualidad y pulsiones, quizás a manera de respuesta, para describir la estética de la obra, no desde lo literario sino desde lo clínico. Bachelard (1932) enuncia “ante *Los Cantos* lo que la biografía no dice, la obra lo canta”, eso que tantos investigadores, con mayor o menor fortuna, intentamos desentrañar.

Desde la división del mundo, a partir de cosmovisiones y mitologías, en contraposición y dualidad, arriba y abajo, propuesto por Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), es posible determinar mayor claridad los supuestos que el catolicismo ha condenado y señalado históricamente “del lado del mal”. Jung concibe a la Esfinge, por haber sido engendrada por el Perro de Gerión con su hijo, la Gran Prostituta apocalíptica del Antiguo Testamento. En el Apocalipsis el

Dragón está ligado a la Pecadora, evocando a los monstruos y bestias que habitan en el mar (Durand, 1960). En la Biblia la prostitución es considerada como un sacrilegio, hacer un pacto con ella implica declararse endemoniado, en este caso la transgresión se da en el lenguaje a través de sus figuras y símbolos.

«Te prefiero a la luciérnaga, porque me apiado de los desgraciados. No es tu culpa si la justicia eterna te ha creado.» Ella, a mí: «Algún día los hombres me harán justicia [...] Déjame partir para que pueda ocultar, en el fondo de los mares mi tristeza infinita. Sólo tú y los horrendos monstruos que hormiguean en aquellos negros abismos, no me despreciáis. Eres bueno. Adiós, tú que me has amado.» (Lautréamont, 1869, p.92).

«¡Adiós! Una vez más: ¡adiós! ¡Te amaré siempre!... Desde hoy, abandono la virtud.» [...] cuando oigáis el viento invernal gimiendo sobre el mar y junto a las orillas, o por encima de las grandes ciudades [...] decid: «No es el espíritu de Dios que pasa; es sólo el agudo suspiro de la prostitución unido a los graves gemidos del montevidiano.» (Lautréamont, 1869, p.92).

El pacto con la prostitución adquiere el sentido de pacto con el vicio, la homosexualidad y con el vínculo materno (Pichon-Rivière, 1946). El psicoanalista interpreta la estrofa desde el complejo de castración, la sexualidad incestuosa y el carácter siniestro. Sin afán de adentrar este análisis en dichas interpretaciones, apunto a señalar cómo a través del desarrollo de *Los Cantos*, el tema de la sexualidad se desenvuelve en transformaciones y personajes que se tornan simbólicos; al comienzo son velados biográficamente de la primera edición de la obra, aún es posible identificarlos, no sólo a partir de las notas de traducción sino por la fuerza de la imagen, el horror que recrean, son estallido y pulsión intermitentes. Dazet es nombrado sin alteración alguna, llamado por su nombre en la edición del primer canto (1868), fue su compañero de Ducasse en el Liceo Imperial de Tarbes de 1860 al 62, cuando éste tenía catorce años. Posteriormente, en la edición completa el autor anónimo cambia la firma realizada con tres asteriscos por el pseudónimo de Lautréamont y, Dazet aparece a través de la metamorfosis del “pulpo de mirada de seda”, entre otras. “Todas las figuras de adolescentes que aparecen después bajo diferentes nombres, como Lohengrin, Elsenor, Reginaldo, Mario, Leman, etc., pero sobre todo Marvyn, representan sus dobles, así como también objetos de amor en un vínculo homosexual” (Pichon-Rivière,

1946, p.72). Son animalizaciones de Dazet:

El pulpo de mirada de seda, el rinoceronte, el oso marino, el sapo, al ácarus sarcopto que produce la sarna [...] y el crimen de Marvyn (última representación de éste) a manos de Maldoror representa el desenlace, en la fantasía, de una relación frustrada (Pichon-Rivière, 1946, p.73).

Volviendo a la disertación en torno a las relaciones de Maldoror con el femenino, establecidas a través del asesinato y, la prostitución en donde la representación de la sexualización de la mujer no distingue edad.

Muchacha, no eres un ángel e irás volviéndote, a fin de cuentas, como las demás mujeres. No, no, te lo suplico; no aparezcas de nuevo ante mis cejas fruncidas y atravesadas. En un instante de extravío, podría cogerte los brazos, retorcerlos como si escurriera la colada o romperlos con estruendo, como dos ramas secas, y obligarte luego a comerlos, empleando la fuerza [...] Podría, levantando tu cuerpo virgen con brazo de hierro, tomarte por las piernas, hacerte girar a mi alrededor, como una honda, concentrar mis fuerzas al descubrir la última circunferencia, y arrojarte contra el muro [...] Se arrancarán sin tregua jirones y jirones de carne; pero la gota de sangre permanece indeleble, en el mismo lugar, y brillará como un diamante [...]

No temas, daré a media docena de criados la orden de guardar los venerados restos de tu cuerpo y preservarlos del apetito de los voraces perros. Sin duda el cuerpo ha permanecido pegado en el muro, como una perla madura, y no ha caído a tierra; pero, si no se presta atención, los perros saben dar grandes saltos (Lautréamont, 1869, p.136-137).

“Tal vez esa muchacha no era lo que pretendía”, así da comienzo este apartado. Nuevamente aparecen dos imágenes recurrentes, la mecánica de la honda hace girar el cuerpo y estrellarlo contra la pared. Esta evocación resulta constante en el despliegue de la fuerza física que Maldoror imprime al ataque; la otra imagen es la que sucede por la mente del lector mientras esto ocurre. Los perros aparecen como manada de sabuesos, aves de rapiña prestas, sobrevolando al cadáver para descender a limpiar el “desperfecto”. Otra vez no está la multiplicación de su hocico, ni la fuerza, el animal aparece como elemento servil, carroñero, a la espera del cuerpo despedazado para

llevarlo a su madriguera y alimentarse. El cuerpo caído toma el lugar de la presa, en la cadena animal nada se desperdicia. El necrófago vuelve a su guarida satisfecho mientras el cazador que, ha experimentado la conquista de una especie menor, a la que ha vencido con fuerza, un grito de desesperación ocurre en la revelación después del asesinato. Al saberse en aislamiento voluntario, para resignificarse por el dolor corporal que se inflige, en medio de la oscuridad o, insertarse en el espíritu fatídico al reconocerse parte de lo vivo.

Mientras ninguno de mis rasgos se mueve, mirando fijamente el espacio lleno de tinieblas, acurrucado en el fondo de mi amada caverna, presa de una desesperación que me embriaga como el vino, lacero con poderosas manos mi pecho hecho jirones. ¡Y sin embargo siento que no tengo la rabia! ¡Y sin embargo siento que no soy el único que sufre! ¡Y sin embargo, siento que respiro! (Lautréamont, 1869, p.95).

En este sentido, el dolor enunciado no es por regresar de la transformación animal a su condición anfibia o no-humana, sino de “pertenecer” al género humano, padecer esa condición de la cual “no es posible escapar” del cuerpo físico sin regresar a él, sino hasta la muerte, por eso la espera. También se reconoce sufriente de la humanidad que arrastra, sin empatía por la otredad, le proporciona el gozo momentáneo al degustar el dolor ajeno. Esta noción debió resignificar vivir con el fin de ser verdugo y espectador del otro.

Demostraría mucha prudencia si, durante el tiempo estrictamente necesario para romper de un martillazo la cabeza de una mujer, olvidara su sideral majestad para revelarnos los misterios entre los que se ahoga nuestra existencia, como un pescado al fondo de una barca (Lautréamont, 1869, p.130)

Lejos de un sacrificio ritual, en la mayoría de los casos, las comparaciones abundan en una violencia por demás gratuita. La despersonalización de los hechos requeriría otro pseudónimo: Lautréamont en Maldoror, una doble proyección o máscara bajo la que se oculta la voz del poeta para cometer la atrocidad de estos crímenes: el arrepentimiento no existe.

He terminado el vendaje: el agua salada ha lavado mi restañada frente y he cruzado con vendas mi rostro. El resultado no es gran cosa: cuatro camisas empapadas de sangre y

dos pañuelos. A primer golpe de vista no parecía que Maldoror tuviera tanta sangre en sus arterias; pues en su semblante sólo brillan cadavéricos reflejos (Lautréamont, 1869, p.128).

La confusión entre Maldoror y Lautréamont resulta evidente en este fragmento del Canto II, un rayo ha cercenado su rostro, la sangre no deja de manar, mientras intenta escribir lucha ante la parálisis en sus dedos; cree que ese “castigo” ha descendido del cielo, por el hecho de existir el rechazo fuera intrínseco hacia él, puesto que “los ojos no deben ser testigos de la fealdad que el Ser supremo, con una sonrisa de poderoso odio, puso en mí” (Lautréamont, 1869, p.95). Esa necesidad de desdoblamiento podría ser una manifestación del *alter ego*, en un ente superior en crueldad, que toma el lugar del mismo Lautréamont, una primera máscara de Ducasse.

¡Lo decidí desde el día de mi nacimiento! ¡Ellos no me aman! Podrán verse los mundos destruyéndose y el granito deslizándose, como un cormorán, por la superficie de las olas, antes de que yo toque la mano infame de un ser humano (Lautréamont, 1869, p.136).

En este retraimiento hacia la relación que podría tener con la otredad, su negación lo lleva hacia ese diálogo interior en donde la disociación ocurre por medio de la “identificación proyectiva” de Maldoror y el Otro (Alter ego), señala Pichon-Rivière (1946). En la representación literaria el desdoblamiento responde al mito de Narciso, el enamoramiento de sí, a través de la percepción de su reflejo al situar su rostro frente al agua o ante el espejo cuya imagen le devuelve, por momentos, irreconocible. Una lucha continua, frente al padre (Providencia o Creador) y a la madre (naturaleza del mal intrínseca en el ser humano) se desarrolla de principio a fin en la obra. “Así vive el niño la muerte de su madre, como un abandono, y la sustitución simbólica que hace de la madre [sic] a través del mar le sirve para expresar su irremediable nostalgia de ella” (Pichon-Rivière, 1946, p.79). Ese regreso al origen resulta en el sueño amniótico de volver al seno materno, espacio acuoso donde hemos sido creados, de acuerdo a la cosmovisión de culturas antiguas: volveremos al mar, calcinados en una balsa con flores, sin retorno, o debajo de la tierra, para reintegrarnos a la materia en el seno de la Madre, creadora.

Esta mujer, con su poder mágico, me dio una cabeza de palmípedo y convirtió a mi hermano en escarabajo: tal vez merezca, incluso, peores tratos que los que acabo de enumerar [...] El pelícano [...] recuperando en su cerro la majestuosa impassibilidad de un faro, como para advertir a los navegantes que prestaran atención a su ejemplo y preservar su suerte del amor de las sombrías hechiceras, siguió mirando al frente (Lautréamont, 1869, p.260-61).

La relación de Maldoror con la mujer, representación del femenino, está entretejida por la violencia y la prostitución. Desde la clasificación propuesta por Durand (1960) la mujer, en el contraste mencionado, posee la fuerza de la naturaleza, a través de la relación cíclica/ lunar desde donde se vincula con el mundo físico (lo terrenal), con sus ancestras y linaje. Creadora y destructora, desde el carácter nefasto, la menstruación se ha desvirtuado con el fin de desdeñar el poder de su creación. De ahí, el conocimiento de las plantas y su medicina, fueron considerados como prácticas paganas o de hechicería, desde el tratado del *Malleus Malleficarum* (1946). Posiblemente el reconocimiento de la dualidad que lo constituye, huérfano de madre, Ducasse concibe a la natura en la creación destructora y lo extraordinario de ésta, desde lo calmo y oscuro del mar, la muerte. Otro rasgo de feminidad en cualquier etapa de vida le resulta intolerable; la única hembra con la que se engarza sexualmente pertenece a la especie de los selaquimorfos. En la lucha de Maldoror frente al Creador, su hijo desciende a este horizonte, en estado de ebriedad pasa la noche en un burdel, por un breve instante, en el “infierno en la tierra”; desacralizado, desmitificado de la divinidad que lo constituye, le otorga la lujuria y la perversidad humanas para lograr vencer al Creador, al final del Canto VI y asesinar a Mervyn.

“Lo primero que Lautréamont escuchó en su vida fue su propio grito, despertó con su grito, su primera relación con el mundo fue de esta manera” (Pichon-Rivière, 1946, p.114). A este respecto, reescribe Pichon-Rivière (1946) de Bachelard: “Se engañan los que ven en esos Cantos una maldición teatral. Se trata de un universo activo, un universo gritado. En ese universo, la energía es una estética”, donde la belleza se torna en la inversión de términos y adquiere el grado de sublime. La estética de lo bello se enraiza a la noción de la crueldad, al sueño (despierto) y a la muerte. El cuerpo, epicentro de transformaciones animales, posee la atmósfera del mal sueño, vigilia extrema aunada a la angustia y al horror, clasificación que Jorge Luis Borges denominó: pesadilla, *nightmare*, *cauchemar*: *Mal d’aurore*.

Capítulo IV

La facultad del sueño despierto

La naturaleza de la pesadilla y la animalidad

*La metamorfosis jamás fue, a mi modo de ver, más que el alto y magnánimo fragor
de una felicidad perfecta que yo aguardaba desde hacía tiempo.
¡Por fin había llegado el día en que me había convertido en cerdo!*

Lautréamont

*Quien mira hacia afuera, sueña;
quien mira hacia adentro, despierta.*

Jung

I

Un estado de paz y felicidad suprema encuentra Maldoror al convertirse en cerdo o al ejercer la metamorfosis, su condición se aproxima a lo primigenio, lo animal, se asimila a la naturaleza, más allá de las leyes establecidas por el hombre y su gran falta de humanidad y empatía. Para Borges (1980) “los sueños son el género; la pesadilla, la especie”. Gran parte de la vida humana o animal (de acuerdo a la especie) transcurre en posición horizontal. Soñamos por lapsos de veinte minutos, el primer sueño no logramos recordarlo, transitamos un periodo de hora y media, aproximadamente, para llegar al sueño profundo (REM). Las manifestaciones del inconsciente, aunadas a la incesante actividad cerebral, nos permitirán acceder a la proyección de imágenes y emociones que yacen en nuestro interior. Atravesado el lapso de proyección, el ciclo volverá a repetirse.

Descifrar esas imágenes ha sido considerado por los antiguos, fuente de conocimiento por la capacidad de acceder al sueño premonitorio, cuya información es útil para la tribu y para el que sueña. Ese don de transgredir el tiempo al asomarse por una mirilla al futuro o esa voz que dicta al soñante cómo y por dónde continuar su camino. Manifestaciones que Jung retomó para configurar su teoría del inconsciente colectivo, esa psique personal se remite a una memoria atemporal, originaria, reside en el género humano, de ahí su representación en símbolos y arquetipos. ¿De dónde proviene esa voz que dicta, la de una conciencia o una memoria que ha estado ahí, tal vez antes de que soñáramos? En el intento por dilucidar la naturaleza del sueño, desde una visión antropológica, Descola en *Más allá de la naturaleza y cultura* (2005), encuentra en él un vínculo de carácter totémico.

El sueño remite a “todo lo que se relaciona con los tiempos de la formación del mundo”. Aquellos seres del sueño “son presentados casi siempre como híbridos de humanos y no-humanos [...] son humanos por su comportamiento, el dominio del lenguaje, la intencionalidad que exhiben sus acciones [...] pero en apariencia llevan el nombre de plantas o animales y son el origen de los reservorios de espíritus [...] se incorporan desde entonces a los individuos de la especie o del objeto que representan y a los humanos que tienen esa especie o ese objeto por tótem (Descola, 2005, p.225).

Entendemos por totémico, a partir de Descola, a la representación animal, planta o espíritu que posee una carga simbólica para una comunidad, así como atributos sagrados. Aún cuando la escritura y sus procesos sean parte del flujo del inconsciente, dentro del bestiario ducassiano no hay propiamente un animal que pueda ser considerado tótem. El carácter simbólico del animal con mayor peso o carga mítica es la *vieja araña de gran especie*, para Maldoror es una metáfora de la pesadilla y la muerte. El carácter onírico, como hemos mencionado, permea por completo la obra; a través del sueño se desarrollarán las distintas metamorfosis animales, en esa atmósfera de vigilia o *sueño despierto* se proyecta la pesadilla. Descola (2005) evoca a Radcliffe-Brown quien enuncia al sueño, “aurora del mundo”, si retomamos el término en su contraposición Mal de aurora o *Mal d'aurore/ Mal d'horreur*, en este juego entre palabras y su significado, en suma, resultan la composición del nombre del héroe-anfibio Maldoror.

Cabe mencionar que las clasificaciones propuestas para el totemismo provienen de culturas originarias de Australia, ya que no hay otro indicio en el mundo de “un

conjunto tan vasto de poblaciones que hayan desarrollado de manera tan sistemática, explícita y homogénea la idea que hay una continuidad moral y física entre grupo de humanos y grupos de no-humanos” (Descola, 2005, p.251). Hallowell señala que esas entidades protectoras, benevolentes se manifiestan no sólo en el sueño, sino también en un estado de vigilia, en forma de animal. Es decir, “en el sueño, los animales se deforman mucho más pronto que las cosas” (Bachelard, 1939, p.19). Descola distingue dos clases de tótems para denominar sus atributos: color o espesura de la sangre, vigor o languidez, agresividad o pasividad, determinación o indolencia, en los de “sangre caliente y de sangre fría”, así resumidos por Brandenstein. En Maldoror la espesura del sueño es viscosa. Mas no de una metamorfosis aletargada, como la descrita en Kafka, el ímpetu por vivir se agota; en *Los Cantos* la polaridad es contraria, el deseo por vivir se multiplica, exalta. La metamorfosis resulta urgente, directa, es más rápida que el pensamiento, *à toute à l’heure*.

El horror de lo que se desliza, viscoso [...] asalto de la animalidad polimorfa que viene a imponer sus múltiples *fórmulas* de nado [...] sus *formas* delirantes y móviles, llenas de horror [...] nunca se sabe dónde va a encontrar el gesto a la pata o el diente, el cuerno o a la garra (Bachelard, 1939, p. 22).

“Es el exceso de ganas-de-vivir el que deforma los seres y determina las metamorfosis” (Bachelard, 1939, p.12). Las formas animales yacen en producción, no en reproducción; la acción crea la forma. Lautréamont responde a la creación de una *poesía de violencia pura*. Jean Cassou reconoció la relación entre la expresión de Lautréamont y la de Sade, sin embargo, “la violencia en Sade sigue siendo humana” (Bachelard, 1939 p.14). No hay metamorfosis. Lautréamont transgrede la frontera de lo humano en una *metratopía*: “la conquista de otro movimiento”, de un tiempo restaurado. El montevideano “vive en un tiempo que muere”, la acción conforma una serie de momentos en la firme voluntad, decisión por agredir/ actuar. “El ser humano siempre debe sufrir una metamorfosis con el poema verdadero. La función principal de la poesía, es la de transformarnos [...] Los monstruos, sumas de fogosas metamorfosis en Lautréamont” (Bachelard, 1939, p.94,118).

Bachelard identifica en el *bestiario ducassiano* una estadística de 185 animales, sin repetición, entre los que destaca por aparición al perro, sapo, cangrejo, caballo y araña, aunque estos no posean mayor carga simbólica, el *impulso monstruoso*. Lejos de

apegarse al estudio de la forma, dado que ninguno de ellos lleva a cabo la metamorfosis con la finalidad de agresión, centra su mirada en los medios animales: cuerno, diente, colmillo, garra, ventosa, pata, pico, dardo y veneno son representados explícitamente en *Los Cantos*, aun sin ser activos. Se trata de una crueldad gratuita que responde al *doble llamado de la carne y la sangre*: la garra y la ventosa. La garra domina, sus referencias son innumerables, el símbolo de voluntad conjunta el dualismo del instinto erótico y agresivo, el *ataque vital o sexual es puntiagudo*; mientras que la ventosa otorga goces prolongados y resulta con mayor dominio en el bestiario, de ésta se deprenen la sanguijuela, tarántula, vampiro y pulpo, ahí la viscosidad poética. Hinchazón y multiplicación en su máxima expresión, el goce sexual se superpone a la alimentación. *El verbo es violencia*. El tentáculo envuelve y posee, el deseo de succión está vinculado al vampirismo activo y pasivo.

Esta vez me presento para defender al hombre; yo, el despreciador de todas las virtudes; yo, a quien el Creador no ha podido olvidar desde el glorioso día en que, derribando de su zócalo las crónicas del cielo donde, por no sé qué infame artimaña, estaban consignados *su* poder y *su* eternidad, apliqué bajo su axila mis cuatrocientas y le hice lanzar gritos terribles...

Cuál no fue su asombro cuando vio a Maldoror, convertido en pulpo, alargar hacia su cuerpo sus ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar con facilidad la circunferencia del planeta. Tomado por sorpresa, se debatió unos instantes en ese abrazo viscoso que se hacía cada vez más estrecho... (Lautréamont, 1869, p.179).

Repensando el rasgo totémico que pudiera habitar *Los Cantos*, a razón del flujo inconsciente y sueño como “un pasado rememorado ni un presente retroactivo, sino expresión de la eternidad verificada en el espacio” (Descola, 2005, p.225), que los conforma. Sin ser la araña ni el pulpo, ni las representaciones de la garra y la ventosa, cuya carga simbólica no posee un carácter sagrado y, tampoco permea el pensamiento de una comunidad, ¿cómo podríamos identificarlo? “Cada ser humano se asocia al elemento no-humano, vegetal o animal, del que fue primitivamente escindido. Ese elemento (...) será su tótem” (Descola, 2005, p. 250) citando a Moisseeff. Al inicio del Canto II Maldoror lucha contra la parálisis en sus dedos, un rayo le hiende el rostro

como respuesta a sus múltiples ataques lanzados a la Providencia; una ambigüedad resulta en la escritura de la estrofa, por momentos, descrita desde la tercera persona, el autor bajo pseudónimo, luego un juego de espejos entre éste y Maldoror. De pronto, “a primer golpe de vista no parecía que Maldoror tuviera tanta sangre en sus arterias; pues en su semblante sólo brillan cadavéricos reflejos” (Lautréamont, 1869, p.128). Es decir, Maldoror es la propia escisión del poeta montevideano, tótem de sí, metamorfosis de éste. Una caja de múltiples transformaciones sucede dentro de otra caja, sueño amorfo e independiente dentro del sueño. “Los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua [...] la pesadilla tiene un horror peculiar y ese horror peculiar puede expresarse mediante cualquier fábula” (Borges, 1980, p.54). Retomando esta premisa de la fábula y el sueño, tan bien entendida por Bachelard en *Lautréamont* (1939), entonces ¿desde qué punto de vista suceden las metamorfosis en Maldoror? Descola describe la relación de metamorfosis posibles entre los seres actantes, en medio del sueño, serie de representaciones proyectadas que toman o usurpan el lugar del otro, una transposición ocurre entre los seres cambiantes de forma, a voluntad.

La interacción entre los animales y los humanos se concibe, asimismo, bajo una forma de relación de afinidad [...] en razón de la facultad de metamorfosis reconocida a todos: los humanos pueden convertirse en animales, los animales pueden convertirse en humanos y el animal de una especie puede transformarse en un animal de otra [...] Las relaciones entre humanos y no-humanos se presentan, en efecto, como relaciones de comunidad a comunidad (Descola, 2005, p.33-34).

Las relaciones de Maldoror con el mundo están regidas a partir de su andar solitario, el reino vegetal forma parte del paisaje, es el viento y la fuerza del mar los que se arremolinan o levantan con toda la furia de la creación/ destrucción que entraña la naturaleza. Desde la idea del antropocentrismo Maldoror interactúa con el reino animal, desde la verticalidad, se asume en principio desde el logos y la postura erguida, para luego zambullirse en el océano, ser el pulpo que abraza la tierra o convertirse en cerdo en el sueño, tan lejos del hombre, tan cerca de “los charcos más cenagosos”, asimilado en el reino animal: “¡Hace ya mucho tiempo que no me parezco a mí mismo! El hombre y yo [...] nos separamos, con los temblores del odio, tomando dos caminos opuestos, como si nos hubiéramos herido recíprocamente con la punta de una daga” (Lautréamont, 1869, p.217). Para Descola las visitaciones nocturnas, lugar de la

metamorfosis, ocurre dentro del sueño.

Cuando las plantas, los animales o los espíritus que son sus hipóstasis visitan a los humanos bajo la misma apariencia que ellos —las más de las veces, en los sueños—, o cuando los humanos, en general chamanes, van a visitar a esas mismas entidades [...] —los no-humanos exhiben su interioridad bajo el aspecto de la fisicalidad humana, y los humanos abandonan su fisicalidad para asumir la de un no-humano o moverse sin trabas en el mundo de las formas inferiores— (Descola, 2005, p.212).

Es decir, se colocan desde la misma perspectiva o punto de vista de quienes son visitados y el que asiste al encuentro. Sigue Descola, reescribo, la metamorfosis es el elemento culminante de la visitación, al intercambiar la posición o postura del cuerpo físico entre espectador y visitante, “coincidir con la perspectiva desde la cual cree que el otro se contempla a sí mismo”. Cambia el lugar de observación. “El humano ya no ve al animal como lo ve habitualmente, sino tal cual este se ve a sí mismo, como humano” (Descola, 2005, p.212). Se dice que en la transformación se “encarna(n) de manera ejemplar los atributos particulares de comportamiento, humor y apariencia reconocidos a los humanos a quienes representa”, de acuerdo con Brandenstein al animal se le designa por “la cualidad que es su característica principal, y no a la cualidad por el animal” (Descola, 2005, p.240).

Así, Lautréamont selecciona entre los animales cuyas cualidades se remiten a la fuerza que se multiplicará en sus representaciones: garra y ventosa. “La función primera de la imaginación es crear formas animales” (Bachelard, 1939, p.46). El lenguaje se ha considerado el signo distintivo entre la humanidad y su relación con el entorno: plantas y animales; sin embargo, estos poseen sistemas de organización y de comunicación no verbal compleja, pertenecientes a cada especie, lo cual es propio de la naturaleza. Si las transformaciones de Maldoror están sustentadas en la imaginación y el lenguaje, para la creación del imago y el símbolo es preferible la adjetivación, ya que ésta se remite a la función y, al colocar sustantivos la enunciación del bestiario hace visible la presencia animal, según Bachelard (1939). Maldoror en el “dominio” ejercido por el “hombre” ante la bestia o el animal, decide intercambiar los roles, al situarse en la perspectiva del animal o bestia al acecho.

Saber cazar es saber encontrar a la presa, y saber encontrarla es adoptar el punto de vista del animal buscado, percibir las cosas a su manera, ponerse en su lugar [...] captar desde adentro ese entrelazamiento de destinos y deseos que tejen la trama del mundo en movimiento (Descola, 2005, p.293-294).

Este punto de vista se ha suscitado en las transformaciones amerindias, en este caso, la búsqueda de Maldoror en el entendimiento hacia el animal, apresa su forma, es la bestia que caza a otro hombre subvirtiendo los términos: cazador humano, a la presa de un animal, en el fondo otro hombre. En *El explorador indio, saberes y artes prácticas del indio americano* (1989), de Charles A. Eastman («Ohyesa»), originario de una tribu sioux, ahonda en la relación y el pacto de convivencia entre el hombre, conocedor de su entorno y de la naturaleza que lo rodea, en un acto de respeto, tanto en la moderación de la caza, como en la utilización de los recursos naturales. El explorador sabe que ante un animal salvaje es preciso levantar los brazos y mirar fijamente al oso grizzly, por ejemplo, hasta que éste tenga por seguro que el hombre no le representa una amenaza y no teme, entonces se retirará en silencio. Al poder reconocer los sonidos de la naturaleza, del bosque nocturno y el viento, con la certeza de que ningún animal acudirá a su acecho, salvo que éste sea una amenaza o perturbe con intención a alguna especie salvaje. Por sí mismo el animal no es enemigo del hombre, éste sí podría serlo si se lo propone, al cazar o talar inmoderadamente el entorno que habita, al disponer un orden distinto al que la naturaleza *per se* establece.

La conversión en otra entidad corpórea implica el desdoblamiento, salir de sí para ocupar el lugar del animal, su punto de vista, para aprehender a través del otro. En el “juego de espejos” logra reconocerse desde la mirada externa, la imagen devuelta, ¿cómo sucede esta afirmación de identidad personal en la conversión animal en Lautréamont? La transfiguración corporal es una transformación del mundo posible, desde una concepción animal en el *continuum* de la cadena de depredación, entre una especie y otra, como acto de supervivencia, a este respecto, puntualiza Descola.

La depredación, es, pues, un fenómeno de destrucción productiva indispensable para la perpetuación de un individuo; lejos de expresar una crueldad gratuita o un deseo perverso de aniquilación, transforma a la presa, al contrario, en un objeto de la mayor importancia para quien la incorpora: la condición misma de su supervivencia (Descola, 2005, p.458).

Además de ser la presa el elemento que contribuye, de alguna manera, a la preservación de la especie, sucede también en el sacrificio ritual de un animal, árbol o planta —*es un hombre o una piedra o un árbol el que se dispone a iniciar el cuarto canto*— (Lautréamont, 1869), el enaltecimiento del valor desde el momento de su caza o al cortarlos, para que sepan el propósito de su muerte, ya sea para ser ofrendados a una deidad, para pedir por la lluvia para la cosecha, para solicitar permiso de cazar al venado (o hikuri) o porque el árbol será la representación de la vida, *axis mundi*, en medio del ruedo, del círculo sagrado en la Danza del Sol. Hay un equilibrio, por tanto, en esa consciencia de caza o tala, por preservar las diversas especies. Mas no siempre es así. Hobbes destaca la condición del hombre: “consiste en ser un lobo para sus congéneres”, la visión centrada en su propio interés lo conduce a “intentar incesantemente desposeer a los otros”. En una afirmación personal de yo, la cacería del otro resulta, más allá de un reto, una encomienda en donde “para ser verdaderamente yo mismo, debo apoderarme de otro y asimilarlo”. Es decir, un canibalismo metafórico, “sin el cuerpo de ese otro, sin su identidad (la usurpación de), sin el punto de vista que él tiene sobre mí, yo estaría incompleto” (Descola, 2005, p.461). A este respecto, ¿de qué manera se lleva a cabo el asesinato, concebido desde el sacrificio con una finalidad ritual o de la pervivencia de la especie, motor de vida?

Maldoror en la metamorfosis se dirige hacia una fuerza (autoridad superior), como un joven estudiante ante sus profesores, ante la retórica misma o ante el Creador, lucha entre la carta El Mago (hacedor de mundos, energía primordial masculina) y las criaturas que provienen de él: “Me teme y le temo” [...] “una *mitología del poder* debe crear dioses violentos y dioses rebeldes” (Bachelard, 1939, p.67). Hay una constante evocación al número 3, en la noción de unidad entre las dos energías creadoras, principios masculino y femenino, dan como resultado la vida en la tierra, representada en la geometría sagrada por la imagen del compás abierto (ilustrado por Blake). El triángulo esta contenido al trazar el círculo completo, símbolo de la Unidad. Esta evocación se encuentra antes de cometer el asesinato, en donde también la enunciación a los 4 rumbos, palabras dirigidas al horizonte (*contra las estrellas del norte, contra las estrellas del este, contra las estrellas del sur, contra las estrellas del oeste* (Lautréamont, 1869), invitación a los dioses a ser testigos de la crueldad que está por realizarse, —petición de permiso practicado por culturas originarias en la apertura de una ceremonia—, previas a la acción que culmina en la figura de una honda o torbellino, espiral dirigida al infinito, más allá de la Providencia, al principio de los tiempos.

El sacrificio era concebido como ofrenda a los dioses para renovar los ciclos de la siembra, la vida. Existe una revelación, un silencio, en la comunidad que lo observa. Para Mircea Eliade, en *Lo sagrado y lo profano* (1956), el tiempo sagrado, fundado por los dioses, *ab origine*, se encuentra en la fiesta (o ceremonia). Es circular, reversible, “eterno presente mítico”, se reintegra a partir del rito en la repetición anual de la cosmogonía, ritualiza el fin del mundo en su creación. La fiesta (o sacrificio) es la actualización del mito al origen, “instante prodigioso en que una realidad ha sido creada” (Eliade, 1956, p.50). En *La violencia y lo sagrado* (1972), René Girard señala una ambivalencia en el sacrificio, se trata de un crimen, la víctima debe morir porque es sagrada, de lo contrario no se le sacrificaría. La violencia no distingue a la víctima, el logos sí, Maldoror busca a otra, insaciable, para satisfacer el goce de ver e infringir el dolor ajeno. Ahí yace la profanación de lo sagrado.

La violencia conlleva un principio gratuito, puro, instante ducassiano de agresión, reside tanto en el instinto como en la inteligencia. La crueldad se sitúa en el origen del instinto; la conducta animal inicia en la crueldad. La agresión resulta imprevisible para el atacante como para la víctima (Bachelard, 1939, p.133).

Cuando el crimen es contra un infante, el tiempo adquiere una *doble duración*, la acción es también tiempo de pensamiento, requiere preparación y argumentación desde la lógica. El hombre, suma de posibilidades vitales, *superanimal*, toda animalidad a su disposición, reescribo. “El animal no es más que un asesino especializado. Le queda al hombre el triste privilegio de totalizar el mal, de inventar el mal” (Bachelard, 1939, p.23). “Yo llamaba hombre al animal capaz de una acción gratuita” (André Gide). La niñez “no es más que un pretexto para el aprendizaje de la crueldad” (Bachelard, 1939, p.64). Es decir, un salto de la crueldad física a la moral. Hacia el final de *Los Cantos*, es el instante para “la muerte de Lautréamont. Maldoror mata a Marvyn, que es un desdoblamiento de Lautréamont, lo asesina en la plaza Vendôme” (Pichon-Rivière, 1946, p.123). Al convertir el cuerpo del adolescente en una honda, “Marvyn, seguido por la cuerda, se parece a un cometa que arrastra tras sí su llameante cola” (Lautréamont, 1869, p.325).

Es preciso, lo sé, apoyar con gran número de pruebas la argumentación de mi teorema [...] Me río a mandíbula batiente cuando pienso que me reprocháis que lance amargas

acusaciones contra la humanidad [...] y contra la Providencia: no me retractaré de mis palabras, pero no me será difícil, contando lo que he visto, sin más ambición que la verdad, justificarlas (Lautréamont, 1869, p.291-292).

II



El Ermitaño, Tarot de Marsella.

*Revela
su corazón sensible:
el ermitaño
Sôchô*

En el Canto VI Lautréamont describe a Maldoror, paseante en la tierra, *flâneur*, con ciertas características de omnipresencia, capaz de trasladarse de una ciudad a otra, cuyo andar proviene desde antiguas civilizaciones, realiza sutiles metamorfosis para sembrar la guerra y discordia en la humanidad. De acuerdo a la visión oriental, en la relación entre hombre y naturaleza, “el entorno es percibido como fundamentalmente indistinto de uno mismo, un ambiente en el que se expande la identidad colectiva” (Descola, 2005, p. 63). Es decir, la unidad latente donde la especie conviva idealmente en armonía, desde la contemplación del paisaje, indicio poético del haikú o de otras

formas poéticas, orientales, en donde la contemplación de la belleza remite a la emoción del espectador, observar al cerezo desflorar con una ráfaga de viento, ante la imposibilidad de no conmoverse ante ello.

“Tú, que paseas por el muro, como el símbolo mal reflejado de una danza fantástica, el enfebrecido bamboleo de tus vértebras lumbares. ¿Pero quién te ha escalpado?” (Lautréamont, 1869, p.233). Es el andar de Maldoror, héroe-anfibio cuyo reflejo se encuentra en el fondo del espejo o en el mar de sí: “Viejo océano eres símbolo de la identidad: siempre igual a ti mismo” (Lautréamont, 1869, p.98). Vaga sin titubear en la oscuridad, por momentos acompañado de su perro de presa, en otros, fiel a su propia sombra. Arquetipo del hombre que ha decidido vivir lejos de la civilización, en el desierto o en alguna gruta, símbolo de su propia identidad. La carta El Ermitaño es la representación del viejo sabio, arquetípico. Sin edad definida, vive en la soledad de su silencio. Camina e ilumina sus pasos con una lámpara pequeña. Hermana en espíritu con la carta El Loco, su presencia alumbró “la búsqueda temerosa del alma humana” (Nichols, 1980, p.223); la confronta como a la imagen del espejo humeante, Tezcatlipoca, al develar su sombra, Maldoror. Contrario a iluminar con su luz la oscuridad, su oscuridad ilumina su paso por el mundo, su devenir lo recrea al presente. Entre sus manos, una llama encendida, ésta podría relacionarse con la iluminación espiritual, en Maldoror el carácter ascendido del conocimiento surge del dominio de las *matemáticas severas*, la búsqueda del principio áureo le permite acceder al origen del caos, recrearlo. A través de sus diversas metamorfosis sublima el éxtasis que consigue al realizar el asesinato.

El fuego controlado de aquella lámpara produce calor y lo protege de los animales, en descontrol éste puede tornarse en una bestia, devorar al *viejo sabio* y destruir su mundo (Nichols, 1980). “El fuego de la poesía de Ducasse es negro y frío [...] Maldoror sólo puede amar en el mar” (Bachelard, 1939, p.43). Ese fuego, el que le hierve en las venas, es capaz de incendiarlo todo. El color amarillo de la carta del Tarot representa la búsqueda de la piedra filosofal, “enterrada en lo más profundo de la tierra y de la naturaleza humana” (Nichols, 1980, p.234); que tanto acecharon los alquimistas por descubrir y liberar, el ermitaño lo consigue: Jung lo llama el “desconocido sí-mismo”.

Ese conocimiento implica el de la sombra, la otredad encerrada, el *alter ego*, es “preferible” no verlo, Maldoror lo enfrenta al dialogar con su reflejo. El reconocimiento personal significa esa iniciación o principio de iluminación. Hay en el ser humano una

necesidad imperiosa de sentir pasión por algo, dedicar su vida y energía al “servicio de una más alta autoridad”. Este arquetipo nos recuerda el olvidado arte: la soledad (Nichols, 1980). En ese desprendimiento de la sociedad para dar lugar al descubrimiento del yo, ¿cómo replantea Maldoror su relación con el mundo desde la colina escarpada frente al mar, en medio del bosque o en la oscuridad del sueño despierto?

Hace más de treinta años que no he dormido. Desde el indecible día de mi nacimiento, siento por las tablas somníferas un odio irreconciliable [...] Noche tras noche, obligo a mis lívidos ojos a mirar las estrellas [...] una astilla de madera separa mis hinchados párpados (Lautréamont, 1869, p.262).

La imposibilidad de cerrar los ojos durante el día o la noche, es también la impronta de no poder dejar de ser testigo de crueldad humana, hacia el mismo hombre. Ante la vigilia incesante en el desarrollo de *Los Cantos*, ¿podría existir una incapacidad por distinguir la realidad del sueño en Maldoror? “¡Que llegue el día fatal en que me duerma! Al despertar, mi navaja barbera, abriéndose paso a través del cuello, probará que nada era, en efecto, más real” (Lautréamont, 1869, p.264-265). En ese linde, el sueño se transforma en metamorfosis de la realidad y no al contrario. El carácter onírico de la obra permite al lector adentrarse y atestiguar, los fantasmas –*de la succión siempre son andróginos*– (Bachelard, 1939), recreados por el inconsciente hasta llegar al periodo del REM del sueño, metamorfosis de sí, deviene en el lapso de profunda inmersión que da origen a la pesadilla. “La metamorfosis es un mecanismo por el cual el poeta o creador expresa determinadas situaciones psicológicas que deben ser interpretadas como el contenido de un sueño” (Pichon-Rivière, 1946, p.149). Es decir, dentro de sus propias leyes, es la realidad del sueño, desplegándose, lo que nos compete. En la numerología la novena carta, El Ermitaño, representa el viaje al origen, este podría ser la gestación del *sí-mismo* o el sueño soñándose. Entra y sale del silencio, la inmersión en el mar del inconsciente cuya práctica supondría el dominio de bestias o demonios interiores, tras el reconocimiento del sí-mismo, es decir ¿el sueño se da cuenta que es soñado o hace consciente el proceso de la metamorfosis?

Soñaba que había entrado en el cuerpo de un cerdo, que no me era fácil salir de él y que revolcaba mi pelambre en los charcos más cenagosos [...] no pertenecía ya a la

humanidad [...] y experimentaba una alegría más que profunda [...] La metamorfosis jamás fue, a mi modo de ver, más que el alto y magnánimo fragor de una felicidad perfecta que yo aguardaba desde hacía tiempo. ¡Por fin había llegado el día en que me había convertido en cerdo! Probaba mi dentadura en la corteza de los árboles; contemplaba mi hocico con delicia [...] Regresar a mi forma primitiva supuso para mí tan gran dolor que, por las noches, lloro todavía [...] ¡Cuántas veces [...] me he mezclado con las piaras de cerdos para recuperar, como un derecho, mi destruida metamorfosis! (Lautréamont, 1869, p.237-39).

¿Cómo sucede el regreso del paraíso soñado por Maldoror, despertar en su vigilia, soñar con los ojos abiertos para mirar el abismo con todas sus grietas? Hay una congoja al volver del sueño con las manos vacías, después de poseer los atributos del cerdo, pues no se encarnan más en él ni en sus transformaciones posteriores. “Es en realidad una identificación, se transforma por identificación con el cerdo y con las condiciones y características que él [Maldoror] da al cerdo” (Pichon-Rivière, 1946, p.152). Estar por un momento en el paraíso anhelado, la *felicidad perfecta* y el hastío que sucede al despertar, sin palpar el sueño, no logra modificar de una vez por todas sus mandíbulas, su condición corpórea, semihumana. Maldoror vuelve a la vigilia, al hartazgo. “Es la vida sorda la que arde, es la vida precisa la que ataca, la que juega y piensa es la vida soñadora” (Bachelard, 1939, p.131). De pronto, los reinos se entrecruzan, personajes, discursos y sueños en un entramado donde flora y fauna se erigen en una exuberancia que florece, poblando por completo el cuerpo del que deseó, alguna vez, volverse uno con el entorno natural.

Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento. Mis pies han echado raíces en el suelo y compone, hasta mi vientre, una especie de vivaz vegetación, llena de innobles parásitos, que no deriva todavía de la planta pero que ha dejado de ser carne. En mi axila izquierda se ha instalado una familia de sapos y cuando uno de ellos se mueve, me hace cosquillas. Cuidad de que no se escape uno y vaya a rascar, con su boca, el interior de vuestra oreja [...] ¿Deseáis saber, no es cierto, por qué tengo una espada implantada verticalmente en mis riñones? [...] La hoja se adhiere con tanta fuerza al cuerpo que nadie, hasta hoy, ha podido extraerla (Lautréamont, 1869, p.229-230).

Al fin Maldoror se convierte en ese *hombre, piedra o árbol*, da inicio al Canto, logra la inmersión de su cuerpo inmóvil, anclado en la tierra en el pasaje vegetal que lo circunda. La realización de esta metamorfosis no toma forma animal de ataque. Es un silencio, vegetalismo puro donde la vida imperturbable sucede a su alrededor, como en la carta El Mundo; el andrógino situado en el centro de la guirnalda, danza de pie, rodeado en las cuatro esquinas por los animales que representan los principios de las energías elementales activas. La danza, celebración de la vida.



El Mundo, Tarot de Marsella.

III

Vieja araña de gran especie

Días y noches, sin tregua ni reposo, horribles pesadillas hacen que mane sangre de su boca y sus orejas; y que los espectros se sientan a la cabecera de su cama para arrojarle a la cara, impulsados a su pesar por una fuerza desconocida, unas veces con voz suave, otras con voz semejante a los rugidos de combates, con implacable persistencia.

Lautréamont

Para Borges la pesadilla se configura por un derroche de imágenes que emanan de ella, en particular: “episodios de malestares físicos, de una persecución, y el elemento del horror, de lo sobrenatural” (Borges, 1980, p.52). Los salvajes no distinguen entre vigilia y sueño. Para ellos el sueño es episodio de la vigilia, recuerda Frazer (Borges, 1980, p.38). Toda la vigilia es sueño, reescribo. “En una pesadilla, van a reunirse pedazos de seres diversos” (Bachelard, 1939, p.46). Dentro de la clasificación interior del sueño sus orígenes lingüísticos se remontan tanto al inglés como al francés, *nightmare* quiere decir “yegua de la noche”, transita entre cortinas rojas y aterciopeladas de nuestros sueños y, nos devuelve a los fotogramas oníricos, sórdidos del universo de David Lynch, a la obra de Heinrich Füssli. De acuerdo a su representación etimológicamente *niht mare* o *niht maere* significa el “demonio de la noche”, sentado sobre el estómago de una mujer recostada, le provoca el mal sueño, *le cauchemar*, en francés. “¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no?” (Borges, 1980, p.55).

Volviendo al carácter simbólico, el animal que posee mayor carga mítica o arquetípica y, podría ser elevado al grado totémico es la *vieja araña de gran especie*, para Maldoror, metáfora de la pesadilla y la muerte que espera, pasivamente, al recibir la succión. Aunque el *ataque vital o sexual* sea puntiagudo, la ventosa otorga goces prolongados, domina el *bestiario ducassiano*: sanguijuela, tarántula, vampiro o pulpo, su viscosidad poética. El tentáculo en su hinchazón y multiplicación al succionar se

relaciona al vampirismo activo y pasivo.

Palpa, con la mano, la amplia herida de su cuello en la que la tarántula ha adquirido la costumbre de cobijarse, como en un segundo nido, mientras su rostro destila satisfacción. Espera que esta noche (¡esperadlo con él!) vea la última representación de la succión inmensa; pues su único deseo sería que el verdugo terminara con su existencia; la muerte y estaría contento. Mirad la vieja araña de gran especie, que saca lentamente la cabeza de un agujero practicado en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación (Lautréamont, 1869, p.280).

Esta estrofa cierra el ciclo de la prosa de ensueño para dar lugar al último canto, una noveleta de 30 cuartillas donde atestigüaremos el asesinato de Marvyn, previo a ello, la succión de la *araña de gran especie* es “la muerte del mismo Maldoror [...] durante diez años él tuvo la pesadilla de la araña” (Pichon-Rivière, 1946, p.168). En referencia al mito griego, “el tejido de Minerva representa las metamorfosis por las cuales los dioses han castigado a sus rivales, mientras que el tejido de Aracné representa a los dioses disfrazados, metamorfoseados, para poder satisfacer sus amores prohibidos [...] Minerva transforma a su rival en araña” (Pichon-Rivière, 1946, p.170). Ésta se relaciona con el símbolo del destino, fatalidad, muerte y peligro, posee un carácter sagrado y de adivinación. Reescribo. A la picadura de la tarántula o el mal causado por ésta se le denomina «tarantismo», produce inmovilidad o parálisis en el sujeto (o víctima), según la creencia popular sólo podía curarse con ayuda de la música. En la Edad Media a la danza violenta se le nombró *tarantela*, a causa de una epidemia, ocasionaba una depresión profunda, seguida de un estado de excitación. El significado inconsciente de superar la picadura, es trascender la muerte o la depresión, por medio del baile. Extraña manía que dio origen a la danza macabra. La víctima o el sujeto paralizados bailan, metafóricamente hasta la muerte, representada por la picadura (Pichon-Rivière, 1946).

Para Freud la araña hembra es mayor que el macho, incluso, es devorado por ella. La succión de la *araña de gran especie* es realizada a través del vientre, por los genitales (Pichon-Rivière, 1946). Los personajes Elsenor y Reginaldo surgen en la dualidad representada por los gemelos, de aquella entraña: la pesadilla comienza⁸.

⁸ La imagen recurrente del hombre en la alcoba a la espera de la inminente picadura de la araña, aparece también en el cuento de Juan José Arreola, *La Migala*: “Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil,

“Mujer, me hablas de desgracias; si ha existido, en la larga espiral del tiempo, una desgracia real, es la desgracia de quien turba ahora el sueño de sus semejantes” (Lautréamont, 1869, p.108). La irrupción del sueño implica volver a la condición escarpada, no-humana de Maldoror, derrotar la metamorfosis cuya realidad onírica lo convierta en animal, siempre y cuando éste no termine; o morir en medio de un goce prolongado que lo lleve a la danza, entre figuras fantásticas, abismarse hasta encontrar el origen, trascender el cuerpo físico, para volver al mar. “El suicidio como regresión al seno materno, tiene en última instancia el sentido de volver a nacer, pero nacer más fuerte y protegido” (Pichon-Rivière, 1946, p.158). Una mejor versión de sí, sin duda más animal que humana. “La idea de lo bello va siempre unida en él a la muerte, lo bello aparece como un revestimiento de la muerte [...] lo maravilloso como una superación de lo siniestro (Pichon-Rivière, 1946, p.166-167).

Proveniente, quizá de la vigilia o ese (mal) sueño despierto: La espiral, ese trazo concéntrico podría iniciar con un punto, la continuidad de la línea en regresión temporal se dirige a su centro, contrayéndose hacia el lugar donde origina su creación. O bien, podría comenzar en la inmovilidad, de ese silencio primigenio deviene un punto cuyo desenvolvimiento será un vórtice, expansión cuya fuerza se proyectará, atravesando cualquier límite a su paso hacia el cosmos. Una explosión de energía, la violencia en su estado más puro crea con esa potencia el origen, armonía en la perfección del caos.

porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña. Sin embargo, siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona”.

Recuperado en: <https://www.uv.mx/lectores/general/la-migala-de-juan-jose-arreola/>

En la canción Lullaby, de la banda The Cure: “Suddenly a movement in the corner of the room/ And there is nothing I can do/ When I realize with fright/ That the spiderman is having me for dinner tonight/ [...] And I feel like I'm being eaten/ By a thousand million shivering furry holes/ And I know that in the morning I will wake up/ In the shivering cold”.

Recuperado en: <https://www.thecure.com/lyrics/lullaby/>

En versos propios del libro *Verde fuego de espíritus* (2014)/ *Green fire of the spirits*: “Mamá/ no apagues la luz/ Algo grave sube al pie de mi cama/ pares de piernas y ojos/ A cada paso una nota ascendente/ Escala por mis nervios una melodía/ que no es de este mundo” (G. Arredondo, 2022, p.116).

Capítulo V

¡Oh matemáticas severas!

Geometría sagrada: La proporción áurea en *Los Cantos*

La poesía es la geometría por excelencia.

*¡Oh santas matemáticas, ojalá pudierais, con vuestro perpetuo trato,
consolar el resto de mis días de la maldad del hombre y de la injusticia del Gran Todo!*

Lautréamont

Maldoror, mal de aurora o mal de horror

El sol negro precede al sol joven, el que despunta al alba. La aurora da fin a las tinieblas, enrojece. Hora áurea, de oro. Ese sol, avivado por el fuego creador, es perpetuado en sangre luz. Atemporal. Maldoror no cesa de violentar a ese (Sol) Padre y a su prójimo. Una maquinaria trabaja en vigilia ideando el mal y al amanecer continúa. La aurora separa día y noche, los contrarios necesitan del otro para manifestarse. Así la divina Trinidad se reproduce en este mundo ternario, el espíritu del hombre contiene también los principios: “el reino de Dios, reino de los infiernos y reino de este mundo” (Boehme, 1682, p.214, en Roob, 2011). El mundo sensible o encarnado proviene de las tinieblas, de la ira de Dios; la luz representa el amor del hijo y el corazón del (Sol) Padre. De ahí deviene la estirpe de Maldoror, el mal triunfa en el héroe trágico, mitad hombre (lenguaje) y mitad bestia transformada. Engendro de un dios fracasado, blasfema contra Él por haber creado al hombre, del lado de la crueldad por naturaleza y,

por tanto, contra su semejante. El amor y la ira residen en toda criatura. Maldoror descifra en la geometría la divinidad hacia la cual arremete. Define su fórmula para cantar al mal a través del lenguaje: lógica, silogismo e ironía. “La ciencia que emprendo es una ciencia distinta de la poesía” (Lautréamont, 1870, p.57).

Oh matemáticas severas [...] me disteis la lógica, que es como el alma misma de vuestras enseñanzas, llenas de sabiduría; con su silogismo, cuyo complicado laberinto no es sino más comprensible [...] Fui el primero que descubrió, en las tinieblas de sus entrañas, ese vicio nefasto, ¡el mal!, que en él supera al bien (Lautréamont, 1869, p.158).

La idea del bien es una, el mal posee varios caminos. Maldoror encuentra su fuerza en la naturaleza. Contempla la perfección de sus formas, la geometría (sagrada) trazada en el viento, “soplaba con furor desde los cuatro puntos cardinales” (Lautréamont, 1869, p.168). Éste contiene la espiral y el círculo. Evoca las cuatro direcciones para crear la vorágine, ataque expansivo. “De los cuatro rincones del horizonte se acercan en una nube perpetua... Vi sus rapaces alas trazando, por encima de ti, el monumento de las espirales como alentándote a que apresuraras al crimen” (Lautréamont, 1869, p.236).

La espiral se contrae y se expande, es su condición orgánica, abrir, cerrar, abrir para instaurar el perímetro, como el tejido de la telaraña para atrapar a su presa, exacerba el dominio de su poder bajo su mirada que alcanza a los astros o su grito, risa irónica. Cierra para concentrar el acecho, dirige su palabra hacia el punto de fuga, debajo de la tierra nada en las profundidades donde la luz no alcanza, criatura abisal. Surca en el inconsciente de su víctima, el lector es testigo; circunda para proteger hasta del viento, de no perturbar el sueño del hermoso hermafrodita, iluminado por la luz de luna, en medio del bosque.

El nombre de Dios

Es dual, emanación de sí mismo, “unidad insondable y eterna”. “Se encuentran allí en potencia seis especies de energía seminal. En la S se esconde el misterio de la

esencia andrógina de Dios” (Roob, 2011, p.220). S de sophia y del hijo virginal Sohn. Espiral, espirar, espíritu. En antiguas tradiciones el número tres es de vital importancia, para los celtas representa los elementos fundamentales: Agua, Aire y Tierra⁹, el fuego es la transformación de éstos. Simboliza al espíritu que mueve a los elementos, giran espirales alrededor de su eje. Los tres elementos en conjunción con el fuego equivalen a la unidad total, a Dios. El cristianismo desterró la noción de la tríada: cuerpo, alma y espíritu, restando sólo cuerpo y alma y, en ella el conflicto de términos contradictorios sin mediación, (contraposición o división histórica de dualidades): día/ noche, luz/ sombra, hombre/ mujer, bien/ mal (Markale, 1996). Lo sagrado y lo profano fueron separados, es decir, se desterró el pensamiento mágico. La conciliación de los extremos conlleva a “una tenebrosa y profunda unidad” (Baudelaire). Al eliminar la oposición de los contrarios, se percibe la unidad, *todo es uno*. El alma, *espejo de fuego en el que Dios se ha revelado*. La tríada Maldoror/ Lautréamont/ Isidore, Creador y su semejante recrean un mundo. Sin embargo, “la desgracia no está ni en nosotros ni en las criaturas. Está en Elohim”. Y Él “está hecho a la imagen del hombre” (Lautréamont, 1870, p.60, 54). Elohim significa en hebreo, en plural, “dioses”. Eloah es Dios, Creador, Todopoderoso. Ya sea que Lautréamont lo haya concebido en plural: la tríada, principio creador o en las Escrituras: Yahvé, se remite a Él como una sola entidad.

Se sabe lo que es el sol, los cielos. Tenemos el secreto de sus movimientos. En la mano de Elohim, instrumento ciego, resorte insensible, el mundo atrae nuestros homenajes. Las revoluciones de los imperios, las fases del tiempo, las naciones, los conquistadores de la ciencia, todo esto viene de un átomo que trepa, que dura un sólo día, que destruye el espectáculo del universo en todas las edades (Lautréamont, 1870, p.65-66).

En el Tarot la carta 1, El Mago, el prestidigitador representa al hacedor, creación cuya energía, a través de su conjunción con la segunda carta, La Papisa, ambos principios del yin y yang en activo, se materializan en la tierra, unidad en la tercera carta, La Emperatriz. La Tierra es también la conjunción de estas fuerzas y la naturaleza, esa potencia de creación y destrucción, (lugar de transformaciones en

⁹ Pascal Quignard en *El origen de la danza* (2017), define el orden el que conocemos, establecemos contacto con la experiencia de vida: a través del agua en el seno materno, el segundo, la tierra, *con respecto al mar*, a la ductilidad del agua y de la *piel que contiene* y, el tercer elemento, al nacer, al instante de ser expulsados al mundo, es el *espíritu lingüístico*, el aire.

Maldoror) se expande y contrae, emanación de vida y transición: muerte. Maldoror juega a ser El Mago, aunado a su esencia femenina, naturaleza, expande y contrae en su animalidad: vertedero de caos orgánico, vivo.

Para los cabalistas el *mundo en sí mismo* confabula cuatro principios, la Unidad. Son las cuatro letras del Nombre de Dios, Jehovah, *Yod, He, Vau y He*. La primera letra expresa el *principio activo*, inicio o causa primera, movimiento, energía, "Yo"; la segunda letra expresa el *elemento pasivo*, inercia, quietud, el "No Yo"; la tercera, el *balance de los opuestos*, la "forma"; y la cuarta, el *resultado* o *energía latente* (Ouspensky, 1976, p.7). Cada fenómeno u objeto contiene estos cuatro principios, es decir, está en todo. "La Palabra o Logos es el origen del mundo. Logos significa también razón; la Palabra es el Logos, la Razón de todas las cosas" (Ouspensky, 1976, p.8).

En la alquimia los cuatro elementos son: fuego, agua, aire y tierra, corresponden a las cuatro letras cabalísticas; en la magia son, en el orden descrito los cuatro tipos de espíritus: elfos o salamandras, ondinas, silfos, y gnomos; en esa continuidad en el Tarot son bastos o cetros, copas, espadas y oros o pentáculos; en cada palo de la baraja el Rey significa fuego, la Reina, agua, el Caballero, aire y el Paje o la Sota, tierra; en esa correspondencia el As, el Dos, el Tres y el Cuatro (Ouspensky, 1976). Desde la lectura de Ouspensky de la carta 4 en el Tarot: "Yo soy La Gran Ley", dice el Emperador.

Soy el *nombre de Dios*. Las cuatro letras de su nombre están en mí y yo estoy en todo. Yo soy los cuatro principios. Estoy en los cuatro elementos. Estoy en las cuatro estaciones. Estoy en los cuatro puntos cardinales. Estoy en los cuatro signos del Tarot [...] Así como la tierra envuelve en sí al fuego, al agua y al aire; así como la cuarta letra del Nombre incluye en sí las tres primeras y llega a ser la primera, así mi cetro encierra el triángulo completo y da a luz en sí mismo la semilla de un nuevo triángulo (Ouspensky, 1976, p.31).

También encuentra en el habla de El Emperador el fuego, a su vez es la palabra. La carta El Sol también es la expresión del habla, de él emerge la emanación de vida, donde "la Naturaleza está constantemente naciendo de la unión de dos principios" (Ouspensky, 1976) o fuerzas activas. ¿Es Maldoror la representación del Emperador, *flâneur*, encarnado en la tierra? De acuerdo a su aspiración, asesinar al Creador, tomar su lugar, transferirse a través de los animales elegidos por su función de ataque para su

ocupación y, subvertir la creación, expandir el caos que origine estrellas, planetas, para cantar al ¿bien?



El Emperador, Tarot de Marsella.



El Sol, Tarot de Marsella.

¡Las tres Margaritas han muerto!

*Había comprado un pajarillo para mis tres hermanas;
para mis tres hermanas había comprado un pajarillo.*

Lautréamont

Las tres Margaritas, cuando advirtieron que iba a perderse toda esperanza, se tomaron de la mano, de común acuerdo, y la cadena viviente fue a acurrucarse [...] no dejaron escapar lágrima alguna y su rostro no perdía en absoluto su arrebolado frescor [...] simplemente permanecían inmóviles. Se arrastraron hasta el interior de la perrera y se tendieron en la paja, una junto a otra (Lautréamont, 1869, p.311- 312).

El último canto es para Maurice Blanchot (1949) una noveleta. Lautréamont propone la ruptura del género litetario para sublimar los cantos escritos en prosa que, considera frontispicio de la obra, “cimientos de la construcción” (Lautréamont, 1869, p.290); el Canto VI culmina con el asesinato de Mervyn, el adolescente, a manera de recurso utiliza el conocimiento de la física y la mecánica. Las tres Margaritas se relacionan con la noción de la tríada, realiza la unidad, el todo. El número tres equivale a lo infinito, eterno. Esa eternidad es el objetivo de la búsqueda, el fondo del Laberinto. Tanto el Laberinto como el Grial pueden significar la absorción del ser en un punto sin retorno y, en ese centro se encuentra la realidad esencial (Markale, 1996). De acuerdo con Pitágoras, de la creación del triángulo, representado en la iconografía de Blake en el compás abierto, sobre el piso o suspendido, es el inicio de la geometría sagrada: el dibujo del círculo encierra al triángulo y, su vez el cuadrado contiene ambas figuras.

¡Luminoso triángulo! [...] el orden que os rodea, representado por la perfecta regularidad del cuadrado, amigo de Pitágoras, es mayor todavía; pues el Todopoderoso se ha revelado por completo, él y sus atributos, en ese memorable trabajo que consistió en hacer brotar, de las entrañas el caos, vuestros tesoros de teoremas y vuestros magníficos esplendores (Lautréamont, 1869, p.155).

Las tres Margaritas constituyen en cada movimiento y lágrima la unidad. Sus rasgos físicos no son particulares en la narración, lo es la cadena de desolación, el

cuerpo amorfo, una sola entidad, llora la pérdida de su mascota favorita a manos del padre. El dolor se multiplica en la masa corporal que dejará de respirar al unísono. Paracelso, en el tratado *Botánica oculta, Las plantas mágicas*, encuentra tres principios en cada sustancia o materia creciente, la fuerza vital consiste en la unión de éstos: —azufre (fuego) disolución y consumición—, mercurio (agua) —eliminación y sal (tierra)— purificación. Volatilidad, fluidez y solidez. Lautréamont era consciente del proceso alquímico en la conformación del microcosmos, la fusión de la sal, el azufre y el mercurio, tríada paracélsica de la constitución de la vida.

Arranqué un piojo hembra de la cabellera de la humanidad. Se me vio acostarme con él durante tres noches consecutivas, luego lo arrojé a la fosa [...] y, al cabo de algunos días, miles de monstruos, hormigueando en una compacta maraña de materia, surgieron a la luz (Lautréamont, 1869, p.152).

Roob (2011) menciona siete etapas correspondientes a los siete peldaños en ascensión, siete niveles de consciencia —“apresúrate a subir los peldaños de la escalera en espiral, y vuelve a mí con rostro alegre” (Lautréamont, 1869, p. 299)— en resumidas cuentas este es el proceso llevado a cabo por los alquimistas para obtener la piedra filosofal. En distintas iconográficas los autores coinciden en ilustrar, a través de minerales, animales y símbolos el conocimiento oculto: Unión y cópula/ Elevación del alma, preñez/ Purificación/ Júbilo del alma, nacimiento, sublimación/ Solidificación/ multiplicación/ y Resurrección. “Esa maraña horrenda se hizo, con el tiempo, más inmensa, mientras iba adquiriendo la propiedad líquida del mercurio, y se dividió en varias ramas que se nutren, actualmente, devorándose entre sí” (Lautréamont, 1869, p.152). Si bien, Lautréamont no concibe la metamorfosi encarnada de Maldoror desde los principios alquímicos, por ejemplo, fuego, sol, león y animales de la iconografía hermética como águila o pelícano en su relación con la búsqueda de purificación de metales o de la piedra filosofal, sí lo hace a través de la *alquimia del verbo*: retórica, ironía y hipérbole.¹⁰

¹⁰ Artaud en *México y Viaje al país de los tarahumaras* (1975) encuentra en las ceremonias rituales indígenas la significación de la cruz, lejos de vincularse a la religiosidad, concentra los cuatro rumbos, las cuatro razas, los cuatro puntos, para dibujar en un trazo invisible el círculo, lugar donde comienza el mundo. “Para contemplarte es necesario que la vista haga girar su telescopio, con un continuo movimiento, hacia los cuatro puntos del horizonte, al igual que un matemático, para resolver una ecuación algebraica”; “contra las estrellas del norte, contra las estrellas del este, contra las estrellas del sur, contra las estrellas del oeste” (Lautréamont, 1869,

Ayudado por una metamorfosis, sin abandonar su carga, se mezcla con la bandada de las demás aves [...] Negro como el ala de un cuervo, tres veces nadó por entre el grupo de palmípedos de resplandeciente blancura; tres veces conservó el color distintivo que les asimilaba a un bloque de carbón (Lautréamont, 1869, p.317-318).

En palabras del montevideano este sería el proceso alquímico descrito por Paracelso, sin embargo, del azabache al blanqueamiento hay una negación multiplicada, esto no quiere decir que la conversión a lo sublime no se realice: la oscuridad es elevada por tres al grado de pureza. Una vez más, la inversión de términos. Son innumerables, a lo largo de *Los Cantos*, las evocaciones al número tres (creación, concreción), a los cuatro puntos cardinales o elementales que configuran la esencia de Maldoror, al asemejarse en la fuerza y ser, por momentos, ese Gran Todo que es Nada, para aniquilar a su paso.

Règinald golpeó por tres veces el eco con las sílabas de tu nombre, y tres veces respondiste con un grito de voluptuosidad [...] El que duerme lanza gemidos, parecidos a los de un condenado a muerte, hasta que despierta y advierte que la realidad es tres veces peor que el sueño [...] Considera que nadas en felicidad pues no pensarás en hambre, durante tres inmensos días [...] Durante tres días me arrodillé en la iglesia [...] (Lautréamont, 1869).

El continuo llamamiento a la tríada resuena en referentes bíblicos, culturales, por ejemplo: *Tres veces cantó el gallo*, La Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, que representa en las tres primeras cartas del Tarot evocadas, la encarnación en el mundo, la resurrección de Jesús al tercer día, *según las escrituras*... Maldoror las retoma para convertirse simbólicamente en triángulo, a su vez círculo (espiral y vorágine) y cuadrado (los cuatro rumbos), a través de la metamorfosis para crear el mal. De ahí, la geometría sagrada o los principios áureos aparecen en conjunto o en la multiplicación de fuerza o de ataque. Pichon-Rivière (1946) recuerda que “el tres es el símbolo genital de potencia y el quince está relacionado con la edad de Narciso y el hermafrodita”. La dualidad presente, mítica, evocada por la deidad que destruye y crea.

p.99, 93). Cuatro matarifes golpean una bolsa que toman por perro sarnoso, por órdenes de Maldoror, conteniendo el cuerpo de Mervyn; el cuarto de ellos rescata al adolescente, “abrió el paquete y sacó de él, uno tras otro, los miembros” (Lautréamont, 1869, p.320).

Famélico amor que se devora a sí mismo [...] creando, a la larga, una pirámide de serafines, más numerosos que los insectos que hormiguean en una gota de agua, los entrelazará en una elipse que hará girar, como un torbellino, a su alrededor (Lautréamont, 1869, p.185).

Bachelard (1939) menciona la “composición, casi geométrica, del vuelo y del nado” en Maldoror, una “geometría proyectiva, la geometría esencial es la geometría primitiva”. Es decir, se construye a partir del trazo de figuras, formas primarias como los colores, deriva en una paleta con gama de claroscuros y texturas que serán “puestos a prueba” en los primeros cantos; ensayadas hasta lograr su amplitud en la noveleta, concebida por Blanchot. En el Canto IV, el logra asesinato de Mervyn tras haber derrotado al Creador, Lautréamont describe el cuerpo suspendido de la presa, en medio la Plaza Vendôme, advierte: “no es menos cierto que las colgaduras, en forma de media luna, no reciben ya la expresión de su simetría definitiva en el número cuaternario: id a verlo vos mismo, si no me queréis creer” (1869).

El mar, regreso incesante a la madre y la muerte, en la interpretación de Pichon-Rivière, también es el sueño. Una de las mayores referencias literarias de Ducasse, además del plagio estético a la Enciclopedia del Dr. Chenu, dice Lefrère, la imagen de leviatanes ascendiendo al cielo, de Byron. La estética del mal, indicio del rompimiento de olas (la tradición): la poesía moderna y el poema en prosa, la noción del *flâneur* proviene de Charles Baudelaire. Una serie de referencias se entretajan para nombrar la impronta de Lautréamont, el paso de aquel cometa por la literatura latinoamericana. Hasta entonces, el inicio de las formas calcáreas, acuoso donde inicia la vida, resuena a la obra de Blake.

Viejo océano, tu forma armoniosamente esférica, que alegra el grave semblante de la geometría, me recuerda en exceso los minúsculos ojos del hombre, semejantes a los del jabalí por su pequeñez y a los de las aves nocturnas por la perfección circular del contorno (Lautréamont, 1869, p.97).

Capítulo VI

El hombre y la mar

Travesía por el Atlántico, la presencia engarzada de Baudelaire a Maldoror

En la literatura existe un parteaguas al referirse a la presencia de Baudelaire. Más allá de las corrientes literarias a las que se le vincula, parnasos o simbolismo, Baudelaire fue el primer poeta moderno. Antes de *Las flores del mal* (1857) no hay registro poético que implique la renovación de la forma: del poema en prosa, ni un tratamiento temático, a propósito de su crítica social que desestabilizó e incomodó a la sociedad parisina, retrato grotesco de la condición humana. La escritura era una validación de acuerdo a “lo establecido”, el “buen” comportamiento, “lo aceptado”. Baudelaire apunta a los cimientos endebles, clases y prácticas sociales, desde una estética del mal, como Maldoror invierte los términos y antítesis de la naturaleza: amor, belleza y muerte, realizados a través de personajes marginales, cuyo destino es inevitablemente trágico, desvalido.

Retomó la estructura clásica del soneto en su primera publicación, *Las flores del mal*, el giro estilístico tramó la urdimbre en la temática de lo grotesco, lúgubre, “prohibido”, sexo, muerte, excesos, efluvios del alcohol y opio, la naturaleza en descomposición. La obra fue condenada por el diario *Le Figaro*, digna de censura, como la novela *Madame Bovary* (1856), de Gustav Flaubert. En el poema en prosa conserva el sonido, ritmo y desarrollo de la imagen, sin corte de versos, sin métrica, le permitió acceder a un discurso fluido y puntual; instaura una atmósfera y un escenario en cada poema determinados, donde introdujo personajes y alegorías. Conoció la tradición, observó con el instinto a cuestas y la suficiente locura como el arquetipo El Loco y su pulsión creativa, *flâneur*, cuya mirada no resta indiferente ante la podredumbre del mundo, fracaso de una sociedad civilizada. Hay en el poema en prosa pequeños cuadros, viñetas, fábulas de horror, los personajes son el centro. La metáfora se extiende,

conserva su unidad, la puntuación exacta recrea el silencio, el discurso dialógico resignifica el lenguaje. Ahí surgió el modernismo.

Por supuesto, el reconocimiento de su obra y su aportación literaria no existirían sin perspectiva. Años más tarde, Arthur Rimbaud junto a Paul Verlaine se autodenominaron “poetas malditos”, conformaron un grupo literario y continuaron indagaciones y experimentaciones en dicha estética. Casi a fin de siglo, Guillaume Apollinaire y Stéphane Mallarmé llevaron al límite la disposición del verso en la página en blanco, la grafía (o letra), unidad mínima de significado; palabra o imagen poética representada en dibujo, a través de caligramas por Apollinaire; o el cuestionamiento al lenguaje en la búsqueda de la sustancia o el silencio originario, lugar donde surge la creación, la poesía para Mallarmé. La ruptura continúa en múltiples fragmentos hasta la última y gran vanguardia, el surrealismo.

Cabe mencionar dos momentos clave en la recepción literaria del poeta francés en Latinoamérica: 1) El modernismo representado por Rubén Darío, en el ensayo *Los raros* (1896), dio a conocer a diversos autores considerados excéntricos, a través de un análisis crítico, aunado a sus traducciones, nombra a Edgar Allan Poe, al unísono con Baudelaire (quien tradujo a Poe al francés), Leconte de Lisle, Villiers de L'isle Adam, Verlaine, Léon Bloy —el primer crítico en condenar *Los Cantos de Maldoror* y el tachar de alienado a Lautréamont—, Jean Moreas, Rachilde, Ibsen y el mismo Lautréamont, entre otros. Para finales del siglo XIX, para los poetas modernistas, la influencia tras la lectura de Baudelaire fue determinante, incluso, Ramón López Velarde mencionó no haber sido el mismo después de ella. La edición completa de *Las flores del mal* se publicó hasta 1905 —retardo atribuido, posiblemente, tras el veto en la segunda mitad del siglo—, poemas sueltos y prosas varias fueron traducidas, lo cual lleva a pensar en su lectura en la lengua original; Julián del Casal tradujo poemas en prosa, es legible en su escritura el hedor de aquellas flores. Baudelaire poseyó cuidado del ritmo en dicha forma poética, aliteración y puntuación, como proceso quirúrgico para zurcir en cada texto la silueta de los personajes marginales.

2) De la reflexión en la cautela extrema del lenguaje, práctica heredada, la poética de Alejandra Pizarnik en Latinoamérica, escribe justamente la tradición de los poetas malditos, simbolistas, románticos y surrealistas, su evocación comenzó Baudelaire, en sus primeros libros. Si bien, Lautréamont ejerce una influencia vital en la obra de Pizarnik, retomó al pie de la letra la insignia “la literatura hecha por todos” (Ducasse, 1870), es decir la escritura como plagio estético, descrita en los *Diarios*

(2003). Es posible trazar el ideal poético que construyó a partir del maravilloso ensayo de Valentine Penrose, *La condesa sangrienta* (1962), para escribir, a manera de palimpsestos, el ensayo homónimo en prosa. Aprehendió de Baudelaire su obsesión por la lengua y la búsqueda incesante por la palabra justa, la forma del poema en prosa; de Mallarmé, el abismo esencial donde emerge la poesía y el silencio; de Artaud, el delirio, la locura y el diálogo continuo con la psiquiatría.

Lautréamont escribió en su lengua materna, en un francés con ciertos rasgos latinizados, a decir de Serrat Crespo (1988) en su Introducción a la obra. Nació en Uruguay, Montevideo, hijo de un canciller francés, creció entre guerras y cercos, estudió en el Liceo de Tarbes y regresó a París en el año de la muerte de Baudelaire (1867); la edición de *Las flores mal* se publicó diez años antes. La primera edición de *Los Cantos de Maldoror* (1868), contenía sólo el Canto I, la distribución fue mínima. Ducasse murió en 1870 dejando inconclusa la *plquette* titulada *Poesías*. Sirva esta breve recontextualización para señalar la recepción que tuvo Lautréamont, de acuerdo al contexto histórico de Baudelaire, en *Los Cantos* y, destacar el legado de *Poesías*: la reescritura y el plagio estético, indicio y práctica del arte contemporáneo, en la obra de Pizarnik, por ejemplo. Tanto la lectura de Baudelaire como de Lautréamont conlleva un reto/ advertencia al lector, ante el perfume o hedor de aquellas flores malsanas y otros efluvios, emanan esas *páginas sombrías y llenas de veneno* (Lautréamont, 1869).

I

Epígrafe para un libro condenado

Lector plácido y bucólico,
Sobrio y simple hombre de bien,
Arroja este libro saturniano,
Orgíaco y melancólico.

Si no has cursado tu retórica
En lo de Satán, el astuto decano,
¡Arrójalo! tú no comprenderás en él nada,
O me creerás histérico.

Pero si, sin dejarse encantar,
Tu mirada sabe penetrar en los abismos,

Léeme, para aprender a amarme;

Alma curiosa que sufres
Y vas buscando tu paraíso,
¡Compadéceme!... Sino, ¡Yo te maldigo!
(Baudelaire, 1861, p.226).

*

Pliegue al cielo que el lector, enardecido y momentáneamente feroz como lo que lee, halle, sin desorientarse, su abrupto y salvaje sendero por entre las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno; pues, a menos que ponga en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual, como mínimo, a su desconfianza, las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua. No es bueno que todo el mundo lea las páginas que siguen; sólo algunos saborearán sin peligro ese fruto amargo. Por lo tanto, alma tímida, antes de adentrarte más por semejantes landas inexploradas, dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante. Escucha bien lo que te digo: dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante [...] (Lautréamont, 1869, p.83).

En este mismo tono inicia la publicación de sus primeras obras, vetadas, con algunos ejemplares a la venta. Si bien, *Las Flores del mal* están escritas en verso, Lautréamont no da pie a la contemplación pausada, el largo aliento de su prosa disecciona estrofas extendidas, el medio para la ensoñación del horror y la metamorfosis. Baudelaire concibió a la modernidad en “la búsqueda de lo eterno y atemporal a través de la fugacidad de lo transitorio y lo circunstancial” (Marín, 2012, p.5). Separar de la “moda” el elemento poético, en el sentido histórico, “extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1863). El poema en prosa, para el poeta francés es “un instrumento expresivo que se adapta perfectamente a sus impulsos creadores. Fondo y forma acoplan sus ritmos” (Marín, 2012, p.6). Para Lautréamont no hubo tiempo de cortar el verso, tras él la sombra de la “muerte prematura”, casi inexplicable. El verso suspendido en el vertiginoso flujo del pensamiento, la creación de imágenes provenientes del inconsciente, ejercicio de escritura automática que Breton reivindicó para fundar el surrealismo, sustentado en dichas prácticas y bajo los principios establecidos en los *Manifiestos del surrealismo* (1924): amor, locura y poesía. La

manifestación del inconsciente, en imágenes y símbolos, es concebida por Jung en los arquetipos, traducida en los arcanos mayores del Tarot, lección bien aprendida y descrita por Nichols.

En Baudelaire el *flâneur* es un andante, vagabundo arquetípico, representado en la carta El Loco, sin número ni destino fijo altera el “orden social”, incomodidad generada por los personajes marginales. Relegado al que desviamos la mirada, *joker* o bufón de la corte real, tiene la función de espiar, guiado por la intuición, mira hacia adentro, hacia su interior; en la baraja de Waite aparece con los ojos vendados. Desde la paradoja, Baudelaire expone y dialoga tras observar, interioriza sus reflexiones. Pregunta El Loco: “¿Qué buscan en el Cielo, todos estos ciegos?” (Nichols, 1980, p.135); como El Ermitaño son personajes aislados, andan su propio camino, son puente entre el caos del mundo inconsciente y el orden de la conciencia; el ímpetu de la acción donde *los extremos se tocan*.

¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo,
Oh, Belleza? Tu mirada infernal y divina,
Vuelca confusamente el beneficio y el crimen [...]
Tú contienes en tu mirada el ocaso y la aurora [...]
¿Surges tú del abismo negro o descendes de los astros? [...]
De Satán o de Dios ¿qué importa? Ángel o Sirena,
¿Qué importa si, tornas –hada con ojos de terciopelo...
Ritmo, perfume, fulgor ¡oh, mi única reina!–
El universo menos horrible y los instantes menos pesados?
(Baudelaire, 1860, p.41).

Baudelaire evoca a la divinidad, del abismo a la tierra, la eleva aún más, “lo que es abajo es arriba” en la contraposición de términos o antítesis del “bien”. Apuesta por la exaltación de los sentidos, también Poe a través del alcohol, *l’absinthe*, el consumo de opiáceos y hachís para acceder a los *paraísos artificiales*, a la embriaguez que hace posible tolerar la existencia. “El opio agranda lo que no tiene límites,/ Prolonga lo ilimitado,/ Profundiza el tiempo, socava la voluptuosidad,/ Y de placeres negros y melancólicos/ Colma el alma más allá de su capacidad” (Baudelaire, 1857, p.75).

El Loco es el iluminado y la naturaleza un bodegón de muerta. Su viaje es circular, espiral de violencia expansiva en *Los Cantos*. Ni siquiera el viento resta

indiferente ante el paso del *flâneur*. Desde la concepción de la poesía como lo infalible y lo verdadero, ese lugar habitable donde guarecerse: “Una forma exquisita y una idea trascendente del orden universal, una nueva manera de sentirse en el mundo y consigo mismo” (Bueno García, 1995, p.264). Ya sea para asimilarse a través de la metamorfosis o al instaurar distintos cánones estéticos, desde un lenguaje más cotidiano para dar el vacío del hombre atraído por la doble naturaleza: belleza y crueldad.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
Suaves cual los oboes, verdes como las praderas,
Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de cosas infinitas [...]

*

¡Frutos puros de todo ultraje y vírgenes de grietas,
Cuya carne lisa y firme atraía las mordeduras!
(Baudelaire, 1857, p.21-22).

*

Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días. ¡Oh!, qué dulce resulta entonces arrancar brutalmente del lecho a un niño que nada tenga todavía sobre el labio superior y, con los ojos muy abiertos, simular que pasa suavemente la mano por su frente [...] Luego, de pronto, cuando menos lo espera, hundir las largas uñas en su tierno pecho, cuidando de que no muera [...] A continuación, se bebe la sangre lamiendo sus heridas [...] Nada es mejor que su sangre extraída como acabo de explicar y caliente todavía, salvo sus lágrimas, amargas como la sal (Lautréamont, 1869, p.89).

La naturaleza representada en la mitología griega en Ceres, la Tierra y la mujer se encuentran relacionadas con la tercera carta del Tarot, La Emperatriz. Tres, número triangular, unión de energía masculina y femenina, manifestadas en el plano físico, terrenal. La idea de lo femenino para Baudelaire cobra el sentido de *femme fatale* o desvalida; próxima a una vampiresa, a una viuda negra o a una mantis religiosa, ambas en conjunción con la pulsión de muerte. “Elogia los poderes embriagadores y

embaucadores de la mujer artificial y seductora que despierta en el hombre los placeres del paraíso” (Orejudo, s.f., p.5).

¡Oh, mujer peligrosa, oh seductores climas!
¿Adoraré también tu nieve y tu escarcha,
Y, lograré extraer del implacable invierno
Placeres más agudos que el hielo y el hierro?
(Baudelaire, 1857, p.76).

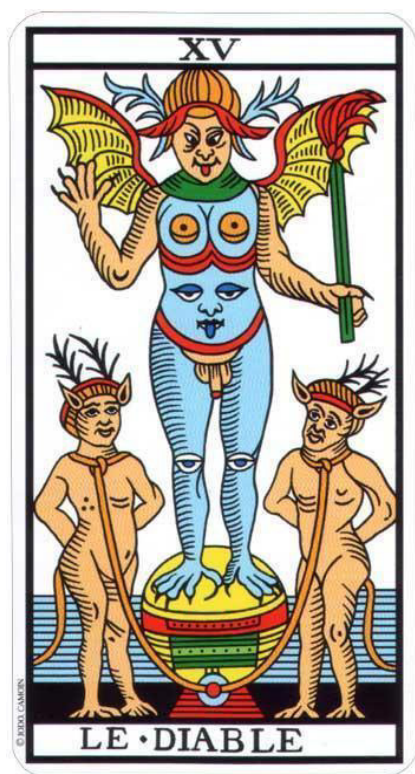
*

¡Oh, blasfemia del arte! ¡Oh, sorpresa fatal!
¡La mujer de cuerpo divino, prometiendo la ventura,
Por lo alto termina en un monstruo bicéfalo! [...]

¡Pobre gran belleza! ¡El magnífico río
De tus lágrimas vuélcase en mi corazón receloso [...]
En los raudales que el Dolor hace brotar de tus ojos!

—Pero, ¿por qué llora ella? Ella, beldad perfecta [...]

—¡Ella llora, insensata, porque ella ha vivido!
¡Y porque vive! Pero, lo que ella deplora
Sobre todo, lo que la hace temblar hasta las rodillas,
Es que mañana, ¡ah! ¡tendrá que vivir todavía!
¡Mañana, pasado mañana y siempre!— Como nosotros
(Baudelaire, 1859, p.39-40).



El Diablo, Tarot de Marsella.

Tal vez ocultara bajo una ingenua envoltura, una inmensa astucia, el peso de dieciocho años y el encanto del vicio. Ha ocurrido que mercenarias del amor se expatriaran, alegremente, de las islas británicas y cruzaran el estrecho. Lucían sus alas, revoloteando en dorados enjambres, ante la luz parisina; y, al verlas, decías: «Pero si son todavía niñas; no tienen más de diez o doce años.» En realidad tenían veinte (Lautréamont, 1869, p.136).

La carta 15 del Tarot es El Diablo, el número quince va “relacionado con la edad de Narciso y el hermafrodita”, recuerda Pichon-Rivière (1946). Dualidad mítica evocada, deidad en vínculo a la atadura de excesos, lujuria, deseo o la exacerbación de términos para Baudelaire: belleza doliente o del inframundo: mujer/ demonio. El destino trágico: *paraíso en el infierno*, círculo de donde no hay salida, repetición incesante; “condena”, “esclaviza” al que yace atrapado en el *eterno retorno*. Enaltecidos, endiosados. “Oh, Satán, apiádate de mi larga miseria!/ Padre adoptivo de

los que en su negra cólera/ Del paraíso terrestre arrojó Dios Padre” (Baudelaire, 1857, p.177-178).

Todo lo tuyo para mí es placer, morboso o petulante;

Sé lo que quieras, noche negra, roja aurora;

No hay una fibra en todo mi cuerpo palpitante

Que no exclame: ¡Oh mi querido Belzebú, te adoro!

(Baudelaire, 1859, p.60).

*

Ángel lleno de bondad, ¿conoces el odio,

Los puños crispados, en la sombra y las lágrimas de hiel,

Cuando la venganza bate su infernal llamado,

Y de nuestras facultades se hace la capitana?

Ángel lleno de bondad, ¿conoces el odio?

(Baudelaire, 1853, p.69).

¿De dónde proviene la noción del mal sino del éste o de su raíz inserta en la humanidad? De acuerdo al pensamiento celta en *Las tres espirales* (1996), de Markale, la división dual del mundo, desde la imposición de la religión católica y el dogma, nombra “paganismo” a cualquier creencia no avalada por la institución; el pensamiento mágico, el conocimiento de las plantas, la partería, la sabiduría, legado del propio linaje, de las abuelas y de la medicina tradicional. Los celtas conciben el mundo a partir de la tríada que, permite situar un punto medio o equilibrio, por ejemplo, cielo/ horizonte/ tierra, izquierda/ centro/ derecha, con la finalidad de no generar divisiones, contraposición, sin polarizar, lograr un acuerdo. La religión responde: cielo/ infierno, ángel/ demonio, hombre/ mujer. La idea del pecado original finca el origen del mal, en la renuncia a permanecer en el paraíso, Eva (o Adán), morder la manzana, como género humano. E. Cioran concibió el mal como semilla intrínseca en el hombre, pues ya venía *maldito desde el comienzo*. Más allá del cristianismo, reescribo, Baudelaire recupera los valores paganos, asocia como Platón la belleza y el bien, no desde la naturaleza ni la razón, sino “a través del arte que sitúa al hombre sensible e imaginativo en el centro de la experiencia estética” (Orejudo, s.f., p.3).

Pero, he aquí que rozando la costa, más de cerca
Para turbar los pájaros con nuestras velas blancas,
Vimos que era una horca de tres ramas,
Destacándose negra sobre el cielo, como un ciprés.

Feroces pájaros posados sobre su cebo
Destruían con saña un ahorcado ya maduro,
Cada uno hundiendo, cual instrumento, su pico impuro
En todos los rincones sangrientos de aquella carroña;

Los ojos eran dos agujeros, y del vientre desfondado
Los intestinos pesados caíanle sobre los muslos,
Y sus verdugos, ahítos de horribles delicias,
A picotazos lo habían absolutamente castrado [...]

En tu isla, ¡oh, Venus! no he hallado erguido
Mas que un patíbulo simbólico del cual pendía mi imagen...
—¡Ah! ¡Señor! ¡Concédeme la fuerza y el coraje
De contemplar mi corazón y mi cuerpo sin repugnancia!
(Baudelaire, 1852, p.169-170).

*

Una horca se levantaba sobre el suelo, a un metro de éste, estaba colgado de los cabellos un hombre con los brazos atados a la espalda. Le habían dejado las piernas libres, para acrecentar sus torturas [...] Sufría tal suplicio desde hacía tres días. Gritaba: ¿Quién me desatará los brazos?, ¿quién me desatará los cabellos? Me disloco en movimientos que sólo logran separar más de mi cabeza la raíz de los cabellos; no son ni la sed y el hambre las principales causas que me impiden dormir [...] «¡Que alguien me abra la garganta con un guijarro acerado!» Cada palabra era precedida y seguida de intensos aullidos (Lautréamont, 1869, p.222-223).

El número 3, imagen triangular es una evocación constante en Lautréamont, para “hacer aparecer” a las energías creadoras, femenina y masculina, encarnadas en la tierra que, en sentido inverso a la creación antecede el acto de crueldad. La imagen, simbólicamente vinculada a la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, ya

mencionado, el triángulo de Blake lo devuelve al círculo, la Unidad; retorno donde no hay escapatoria de la realización *ad infinitum*, lo que “carece” de toda racionalidad, posee la belleza: violencia pura. Si bien, la búsqueda de Baudelaire no está ligada al ocultismo ni a las prácticas herméticas, de pronto, recurre a la noción de Unidad en “Alquimia del dolor” y, al reconocimiento de los espíritus de la naturaleza —“Cuando llegue el invierno de las nieves monótonas,/ Cerraré por todas partes portezuelas y postigos/ Para edificar en la noche mis feéricos palacios”— (Baudelaire, 1857, p.123); desde ese paganismo, con sensibilidad y delicadeza de alas, enuncia el mal.

—Yo he visto algunas veces, en el foro de un escenario trivial
Que inflamaba la orquesta sonora,
Un hada encender en un cielo infernal
Una milagrosa aurora [...]
(Baudelaire, 1857, p.84).

*

El Uno te ilumina con su ardor,
El otro en ti te pone su duelo, ¡Natura! [...]

Hermes desconocido que me asistes
Y que siempre me intimidas,
Tú me haces al igual de Midas,
El más triste de los alquimistas;

Por ti yo cambio el oro en hierro
Y el paraíso en infierno [...]
(Baudelaire, 1860, p.116).

En este sentido, la inversión de términos resulta una antítesis para los cánones estéticos de la belleza, las costumbres y la idealización del amor: “Es lascivo, cruel,/ Yace aquí aquel que por haber amado mucho a las ramera,/ Descendió, joven aún, al reino de los topos” (Baudelaire, 1843?, p.249). La desmitificación coloca a la “amada”, o amante, lejos de la fragilidad, lo sutil, calmo, con aura luminosa a su alrededor, la nombra sin eufemismos: Prostitución, personificada o convertida en alegoría, ser que

ilumina la ciudad, la noche con su presencia, su propio fuego. Para Baudelaire el “permiso” y la muerte, dos hermanas que proporcionan, casi el oxímoron, “placer terrible” y “horrenda dulzura”. También en Lautréamont hay dos representaciones femeninas: mujer y luciérnaga, la primera le pide que mate a la otra, con ellas entablará un diálogo de complicidad y empatía, ante el fatídico hecho de saber que ambas han sido creadas por la *justicia eterna*: «Algún día los hombres me harán justicia [...] Sólo tú y los horrendos monstruos que hormiguean en aquellos negros abismos, no me despreciáis. Eres bueno. Adiós, tú que me has amado» (Lautréamont, 1869, p.92).

A través de las luces que atormentan el viento
La Prostitución se enciende en las calles;
Como un hormiguero ella abre sus salidas;
Por todas partes traza un oculto camino,
Cual el enemigo que intenta un asalto;
Ella se agita en el seno de la ciudad de fango [...]
(Baudelaire, 1852, p.139).

*

Tomé una gran piedra; con muchos esfuerzos, la llevé a duras penas a la altura de mi pecho; me la cargué al hombro con los brazos. Subí a una montaña hasta la cima: desde allí aplasté a la luciérnaga. Su cabeza se hundió tanto en la tierra como alto es un hombre; la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias. Fue a caer en un lago, cuyas aguas descendieron un instante, atorbellinándose y abriéndose en su inmenso cono invertido. La calma volvió a la superficie; la luz sanguinolenta se apagó (Lautréamont, 1869, p.91-92).

*

La Licencia y la Muerte son dos gentiles ramera,
Pródigas de besos y ricas en salud,
Cuyo vientre siempre virgen y cubierto de andrajos
En la incesante labor jamás ha procreado [...]
Y la tumba y la alcoba, en blasfemias fecundas
Nos ofrenda, vez a vez, como dos buenas hermanas,

Terribles placentes y horrendas dulzuras
(Baudelaire, 1842, p.164).

III

La alusión al mar, seno materno o la muerte, se encuentra en ambos poetas, no sin la dosis exacta de ironía que permea a lo largo de sus poéticas. Sin maldad no hay ironía, la risa sarcástica tras cometer el crimen, burla hacia el Creador y hacia el hombre; ésta deviene al escarnio, a la reescritura de las “cabezas fofas”, autores de las grandes obras del s. XIX, enunciadas una a una por Ducasse. El verdadero triunfo sobre el mal es el plagio estético, aplaudido de pie por Calasso en *La literatura y los dioses* (2001). La ironía en el mismo tono sostiene la advertencia al lector para “alejarse” de la obra, la voz del anfibio, criatura humana o vampiro: Maldoror y el *flâneur* acompañan de la mano al lector; Maldoror es la voz que dicta en la conciencia, esa que ya no (nos) abandona.

¡Yo te odio, Océano! tus saltos y tus tumultos,
Mi espíritu en él los recobra. Esta risa amarga
Del hombre vencido, lleno de sollozos y de insultos,
Yo la escucho en la risa enorme del mar.

¡Cómo me agradarías, oh, noche! ¡Sin estas estrellas
Cuya voz habla un lenguaje conocido!
¡Porque yo busco el vacío, y el negro, y el desnudo!
(Baudelaire, 1860, p.114).

*

No conozco tu oculto destino; todo lo que te concierne me interesa. Dime, pues, si eres la morada del príncipe de las tinieblas. Dímelo [...] y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan hasta las nubes tus salobres aguas. Tienes que decírmelo para que me alegre al saber que el infierno está tan cerca del hombre [...] Viejo océano de olas de cristal...

Hagamos un esfuerzo y cumplamos, con el sentimiento del deber, nuestro destino en esta tierra. ¡Te saludo, viejo océano! (Lautréamont, 1869, p.103-104).

*

¿No soy yo un falso acorde
En la divina sinfonía,
Gracias a la voraz Ironía
Que me sacude y me muerde?

¡Ella está en mi garganta, la grita!
¡Es toda mi sangre, este veneno negro!
¡Yo soy el siniestro espejo
Donde la furia se contempla! [...]

Yo soy de mi corazón el vampiro
—Uno de esos grandes abandonados
A la risa eterna condenados,
¡Y que no pueden más sonreír!
(Baudelaire, 1857, p.118).

Con la sentencia o reto al lector a continuar la lectura, en palabras de Darío, inicia el *canto*, la publicación para ambos autores. El señalamiento de “paso prohibido” es una invitación dirigida al inconsciente, a transitar por desolados senderos. Más allá de traspasar la línea, a las páginas siguientes, el reto es palpar ese *fruto amargo* en la lengua, pasearlo por la boca como a un caramelo, hasta extraer por completo su sabor. Escupirlo luego, sin que logre perturbarnos ni dejar una impronta oscura en el cuerpo o, cortar con una navaja afilada la lengua, sin causar disgusto. Disfrutarlo de principio a fin, para salir ilesos de la lectura. A diferencia de Baudelaire, Lautréamont “se retracta” por la maldad vertida en *Los Cantos*, su intención era hacer al lector desear el “bien” o el “mal”, de acuerdo a la inversión de términos en la obra. Mal o bien son conceptos que responden a cuestiones morales más que estética. Fundamentada en la crueldad, tono, ironía, visión de mundo decadente, humanidad y fracaso en la empatía, divisiones sociales, raciales, lingüísticas, confrontan ese punto de quiebre, incomodidad. Llaga abierta a través de la cual dialogan ambos autores, para subsistir o navegar en *paraísos artificiales*, bodegones de naturaleza muerta o de ensueño (pesadilla); mar de transformaciones desde el lenguaje poético, para que la vida suceda aunada a la muerte, transición o exaltación de la belleza, vista desde el arte y la literatura.



William Blake, 1794, El anciano de los días.

Conclusiones

Sin más resabio

¿Deseaba Lautréamont en la profunda oscuridad abisal, mar del inconsciente, el bien? Es decir, otra forma de vivir en el mundo, un lugar más allá del vacío insondable y el aullido. Desde el sueño imperturbable del hermafrodita en el claro del bosque, sin recurrir a la metamorfosis, pues ya no sería necesaria para asimilarse al reino animal, al poseer ambos sexos como cierta flora, fauna o deidad creadora. La realización del sueño o la muerte, otro lugar para habitar, por un instante en la quietud.

Hay un amor desmedido en Lautréamont por la naturaleza, la venera con devoción e imperiosa necesidad por encarnar su forma originaria, primitiva, tanto arquetípica. Ese catálogo de bestias y funciones de ataque, animalario fantástico, la transformación corporal de Maldoror. Releo el Canto II, sueña el hermafrodita bajo la luna, lejos de lo “humanamente” establecido, como El Ermitaño iluminado tras el conocimiento de sí en soledad; conocedor de las ciencias humanas, devela la “poética nobleza de su alma”. Conjunción de energías masculina y femenina (yin/ yang) contenidas en él, cuyos rasgos “expresan la más viril energía junto a la gracia de una virgen celestial” (p.141), representadas por las cartas El Mago y La Papisa, triangulan el acto de creación y destrucción en el plano físico, por medio de La Emperatriz como divinidad, Gea o emanación de vida.

El conocimiento y la continua evocación a la geometría sagrada en Maldoror, triángulo, círculo y cuadrado, *tres veces tres*, cuatro puntos cardinales, para trazar la espiral: vórtice del caos. Lo contrae y lo expande para tejer la red a su presa, hundirle su garra o succionarla con su ventosa. Son múltiples las metamorfosis del héroe-anfibio, sin embargo, ninguna vence la “barrera” del sueño y la vigilia, materializarse al despertar. El hermafrodita sueña: es posible emprender el vuelo “hacia otra esfera, habitada por seres de su misma naturaleza”, asimilarse ya no a través del bestiario, sino a su propia y doble naturaleza.

Dos tipos de sueño ocurren en *Los Cantos*, en un intento por clasificarlos: la angustia producida por el exterior, el sueño imperturbable del hermafrodita, la felicidad por habitar entre seres iguales en naturaleza, desde lo humano; o desde la animalidad, la misma emoción de Maldoror al convertirse en un cerdo, por ejemplo y, la desolación al despertar sin el cuerpo transformado, desencanto al regresar a la condición de criatura humana. Esa “realidad” es la verdadera pesadilla. Un punto de conciliación es la *facultad del sueño despierto*, la vigilia, metamorfosis incesante de Maldoror, donde cuerpo y sueño son territorios para realizarla. El insomnio es la pulsión del acecho, la estrategia que construye para cazar a la siguiente víctima, maquinaria de una ciudad que no duerme.

La realización de ambos sueños sería posible: adquirir la forma animal a partir del sueño inducido o habitar entre seres de la especie humana o no humana, en cualquier caso, Lautréamont busca el acercamiento físico desde la corporalidad adquirida, con criaturas pertenecientes al reino animal o de origen mítico, al concebir el cuerpo desde el doble género, contenedor de energías sexuales, creadoras.

El Ermitaño

Hay un vacío latente de significado, recuerda Nichols (1980) de Yeats. Esa búsqueda deriva según Jung en los aspectos de la psique y la consciencia del ego, proviene del nacimiento como instinto de ésta. Esa necesidad de apasionarnos por algo, para otorgarle sentido, por servir a una fuerza más grande. Ese poder tenderá al bien o al mal, de acuerdo al derrumbe de (lo que culturalmente significan) la espiritualidad religiosa y la construcción familiar, esa impronta. La carta o el arquetipo El Diablo impera ante ese panorama, servir al mal es una correspondencia a lo que no está presente. Maldoror tiene como fin vencer al Creador para cometer “el mayor atentado”, la muerte de Mervyn, el adolescente pleno de gracia y belleza, manifestación de la propia divinidad.

Energía del polo nocturno, caos circundante, busca sobreponerse y ensombrecer, ser luz negra, naturaleza embravecida, creación que fulmine al Gran Todo en el Gran Vacío. Ducasse aspiró, tal vez sin premeditar, al silencio esencial donde proviene para Mallarmé la palabra antes de serlo, el poema. El montevideano se sumergió en el

uróboros donde yace la oscuridad, antes o después de la hecatombe. Esa gravedad atraída a su centro, masa oscura, es también ingravidez, desplome en caída libre dentro de sí. La constante de mirar hacia adentro, para dejar de mirar. La tendencia más allá del bien o el mal fue hacia el vacío antes de existir, el retraimiento tras la decantación. Será el lector quien decida en la bifurcación del camino su sendero. Ante la insignia de Ducasse (1870) “He cantado el mal [...] para oprimir al lector y hacer que desee el bien como remedio”, para esta lectora cansada de girar en la espesura del abismo, la encomienda se ha cumplido.

Vertederos

Otros territorios posibles para la investigación y la escritura en los escenarios podrían ser: a) La relación de *Los Cantos* con la iconografía de Blake, ese parentesco donde convergen ambos poetas, visionarios de inframundos y sueños. b) La reescritura o palimpsestos desde el plagio estético, literario de Ducasse en *Poesías*, a la práctica en el arte contemporáneo como premisa; la influencia de éste en Hispanoamérica. Ese rastro en cada una de sus huellas. c) A partir de la lectura propuesta en torno al inconsciente y al carácter simbólico, interpretaciones esotéricas y estéticas derivadas, por ejemplo, de la alquimia o la numerología en el Tarot¹¹. Su número corresponde a la novena carta, El Ermitaño. Iniciación, gestación e iluminación. El *Viejo sabio* en su representación arquetípica: elemento tierra, habita el desierto, la cueva o la montaña, su fuego alumbró el autoconocimiento para contemplar la interiorización de sus bestias, dominio ejercido a voluntad. Exacerbado. En conjunción con el agua, mar de transformaciones, Maldoror es capaz de abrasar con sus tentáculos al mundo. Entonces la serpiente vuelve a morder su cola.

¹¹ De acuerdo la fecha de nacimiento de Isidore Ducasse (4 de abril de 1846):

4+4+1+8+4+6

8+9+10= 27

2+7=9.

Bibliografía de consulta

Poéticas

Lautréamont, C. (2004). *Los Cantos de Maldoror*. (Trad. de Manuel Serrat Crespo). España: Cátedra. (1869).

Ducasse, I. (2001). *Poesías*. (Trad. de Braulio Arenas). México: Coyoacán. (1870).

Estudios teóricos-críticos

Bachelard, G. (1997). *Lautréamont*. (Trad. de Angelina Martín del Campo). México: FCE. (1939).

Blanchot, M. (1990). *Lautréamont y Sade*. (Trad. Enrique Lomera Pallanes). México: Fondo de cultura económica. (1963).

Calasso, R. (2002). “IV. Elucubraciones de un asesino en serie” en *La literatura y los dioses*. (Trad. Edgardo Dobry). Barcelona: Anagrama. (2001). (p. 79-100).

Darío, R. (1905). *Los Raros*. España, Barcelona: Casa Editorial Maucci. (1893).

Recuperado el 20 de jun. de 2017 en

<http://www.poderjudicial.gob.ni/centenario-dario/pdf/los-raros.pdf>

González Arredondo, V. (2009). «Las uniones posibles entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Los cantos de Maldoror». Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Querétaro. Recuperada el 13 de julio de 2020 en:

<http://www.dropbox.com/s/vumrgqlp8vehv1o/Las%20uniones%20posibles.%20Pizarnik%26Lautr%C3%A9amont.pdf>

_____. (2015). *Voracidad, grito y belleza animal: La condesa sangrienta, de Alejandra Pizarnik y Los Cantos de Maldoror, de Lautréamont*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Guillot Muñoz, A. y G. (1974). *Lautréamont y Laforgue*. (Trad. de María Elena Martínez de Guillot). Uruguay: Arca Editorial. (1925).

Lefrère, J. (2008). *Lautréamont*. París, Francia: Flammarion.

Mateos Mejorada, S. (1996). *De Gaspar de la Nuit a Les Chants de Maldoror: en torno al tema de la sangre*. Revista de Filología Francesa. (10). Madrid: Universidad Complutense.

Pierssens, M. (1984). *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

_____. (2005). *Ducasse et Lautréamont: L'envers et l'endroit*. Francia: Presses Universitaires de Vincennes et Du Lérot, éditeur.

Pichon-Rivière, M. (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Argentina: Argonauta. (1946).

Pleynet, M. (1977). *Lautréamont*. (Trad. de C. Casillas y M. Arranz). España: Pre-Textos.

Estudios estéticos, antropológicos, filosóficos y literarios

Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente de la Edad Media hasta nuestros días*. (Trad. del francés de Francisco Carbajo y Richard Perrin). Barcelona: Acantilado. (1975).

Arreola, J. J. (2013). *La Migala*. México: La Caja de Cerillos Ediciones (Colecciones ilustres).

Artaud, A. (1984). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. (Prol. de Luis Mario Schneider). México: Fondo de Cultura Económica. (1975).

Bataille, G. (2005). *El erotismo*. (Trad. de Antoni Vivens y Marie Pauln). México: Tusquets. (1957).

_____. (1977). *La literatura y el mal*. (Trad. de Lourdes Ortiz). España: Taurus. (1967).

BBC Mundo. (2017). “Muere Robert Spitzer, el psiquiatra que desmintió que la homosexualidad fuera una enfermedad - BBC Mundo”. Recuperado el 7 Jun. 2017 en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/12/151228_ciencia_muere_robert_spitzer_psiquiatra_homosexualidad_ch

Bernard, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet. (1959).

Blanchot, M. (1995). *The Writing of the Disaster*. (Trad. de Ann Smock). Estados Unidos: University of Nebraska Press.

Blake, W. (2002). *El matrimonio del cielo y el infierno*. (Trad. de Xavier Villaurrutia). México: Gobierno del Estado de Veracruz-Llave. (1790).

Breton, A., Soupault, P. (2021). *Los campos magnéticos*. Trad., introducción y notas de Julio Monteverde. España: WunderKammer. (1920).

_____. (2001). *Manifestos del surrealismo*. (Trad. de Aldo Pellegrini). Argentina: Argonauta. (1924).

Borges, J. L. (2007). *Siete noches*. (5ta. reimpresión). Madrid: Alianza Editorial. (1980).

Bueno García, A. (1995). *Les fleurs du mal de Baudelaire*: Historia de su traducción, historia de la estética en Actas del III Coloquio de la Asociación de profesores de filología francesa de la Universidad Española (APFFUE). (Coord. por Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler). (ISBN 84-477-0466-19). (p. 263-272).

Caillois, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*. (Trad. de Juan José Domenchina). México: Fondo de Cultura Económica. (1942).

Chénieux-Gendron, J. (1989). *El surrealismo*. (Trad. de Juan José Utrilla). México: Fondo de Cultura Económica. (1984).

Cioran, E. M. (1995). *La caída del tiempo*. (Trad. de Carlos Manzano). Barcelona: Tusquets. (1966).

Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y cultura*. (Trad. de Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu editores. (2005).

Detienne, M. (1982). *La muerte de Dionisos*. (Trad. Juan José Herrera). España: Taurus. (1977).

Durand, G. (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. (Trad. Victor Goldstein). México: Fondo de Cultura Económica. (1964).

_____. *La imaginación simbólica*. (1971). Argentina: Amorrortu. (1964).

Eastman, Ch. A. (1989). *El explorador indio: Saberes y artes prácticas del indio americano*. (Trad. de Jordi Quingles). España: José J. de Olañeta. (1914).

Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. (Trad. de A. Medinaveitia). Madrid: Ediciones Cristiandad. (1949).

_____. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. (Trad. de Luis Gil). Madrid: Guadarrama/ Punto Omega. (1956).

- Elizondo, S. (1992). *Teoría del Infierno y otros ensayos*. México: El Colegio Nacional, Ediciones del Equilibrista.
- Freud, S. (1992). *Obras completas: Vol. 17*. (Trad. de José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (1917-1919).
- García-Ávila, C., Mercado-Vilchis, A. G. (2018). Huellas de Charles Baudelaire en Julián del Casal: Un caso de traducción literaria. *La Colmena*, 97, 53-69.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. (Trad. de Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama. (1972).
- Gómez de Liaño, I. (2001). *Iluminaciones filosóficas*. España: Siruela.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. (Trad. y prólogo de Manuel Arranz). España: Pre-Textos. (1966).
- Jodorowsky, A., Costa, M. (2004). *La vía del Tarot*. (Trad. de Anne-Hélène Suárez Girard). México: Grijalbo.
- Lara Zavala, H. (1986). "Para una geometría del cuento" en *Contra el Ángel*. México: Vuelta, 1991. p. 250-256. Recuperado el 15 de feb. de 21 en <https://es.scribd.com/document/306179349/Lara-Zavala-Hernan-Para-Una-Geometria-Del-Cuento>
- Markale, J. (1997). *Las tres espirales, Meditación sobre la espiritualidad céltica*. (Trad. Borja Folch). Palma de Mallorca, España: José J. de Olañeta. (1996).
- Marín Hernández, D. (2012). "Poemas en prosa" de Ch. Baudelaire, en la traducción de Enrique Díez-Canedo (1920). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 25 de julio de 2022 en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b687>
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales: Exploraciones en la cosmología*. (Trad. de Carmen Criado). Madrid: Alianza Editorial. (1970).
- Lévi-Straus, C. (1988). *Tristes trópicos*. (Trad. de Noelia Bastard). Barcelona: Paidós. (1955).
- Minois, G. (2005). *Historia de los infiernos*. (Trad. Godofredo González). Barcelona: Paidós. (1991).
- Moure Pazos, I. (2011). *Les Chants de Maldoror y La Biblia a través de la iconografía bestiaría*. Castilla: Estudios de Literatura, N. 2. Recuperado el 6 de agosto de 2023 en <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/12217>.
- Nadeau, M. (1948). *Historia del Surrealismo*. (Trad. y prólogo de Raúl Navarro). Buenos Aires: Ed. Santiago Rueda. (1944).

- Nichols, S. (1989). *Jung y el Tarot*. (Trad. Pilar Basté). Barcelona: Kairós. (1980).
- Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia*. (Trad. de Andrés Sánchez Pascual). España: Alianza Editorial. (1872).
- Orejudo Pedroza, J. C. (2002). *El pecado del conocimiento en la obra de Baudelaire. El sentido del viaje en el contexto de Las Flores del Mal*. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperada el 23 de sep. de 2022 en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11736?locale-attribute=es>
- _____. (2010). *Baudelaire. La conciencia poética de la modernidad*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura.
- Orozco, O. (2009). *Relámpagos de lo invisible: Antología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ouspensky, P. D. (?). *The Symbolism of the Tarot. Philosophy of Occultism in Pictures and Numbers*. (Trad. Benjamín Valdivia). New York: Dover. (1976).
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa completa*. España: Lumen.
- _____. (2002). *Poesía completa*. España: Lumen.
- _____. (2003). *Diarios*. España: Lumen.
- Penrose, V. (2006). *La condesa sangrienta*. (Trad. de María Teresa Gallego y María Isabel Reverte). España: Siruela. (1962).
- Poe, E. *El cuervo*. (2015). (Trad. Héctor González, Juan Antonio Pérez Bonalde, Ricardo Gómez Robelo, Rafael Lozano, Rubén Darío; comp. y pref. José Javier Villarreal). México: Secretaría de Producción editorial, FFYL, UANL, serie editorial Los Raros. (1846).
- Poe, E. A. (2016). *El cuervo seguido de Filosofía de la composición*. (Ed. bilingüe de Enrique López Castellón, traducciones de Baudelaire, Mallarmé y Pessoa). Madrid: Adaba Editores. (1846).
- Paracelso. (1990). *Las Plantas mágicas: Botánica oculta*. España: Editorial Humanitas. (?)
- Quignard, P. (2017). *El origen de la danza*. (Trad. de Silvio Mattoni). España: Interzona. (2013).
- Raymond, M. (2002). *De Baudelaire al Surrealismo*. (Trad. de Juan José Domenchina). España: Fondo de Cultura Económica. (1940).
- Roob, A. *Alquimia y mística*. (2011). (Trad. de Carlos Carames). Madrid: Taschen. (1997).
- Serrano, A. S. (2007). *Osiris: El huevo de obsidiana*. Barcelona: Ediciones Indigo.

Verani, H. J. (1990). *Las vanguardias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J-P. (2001). *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*.

(Trad. de Daniel Zadunaisky). Barcelona: Gedisa. (1985).

Índice de imágenes

*Tarot de Marsella.

*William Blake, 1794, El anciano de los días, acuarela. Recuperado el 12 de diciembre de 2023 en <https://historia-arte.com/obras/el-anciano-de-los-dias>

_____, 1805, Newton, grabado. Recuperado el 12 de diciembre de 2023 en <https://historia-arte.com/obras/newton>