

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
Departamento de Literatura

Análisis de los principales procedimientos cómicos utilizados  
en los tres primeros cantos de *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánica  
con mención en Literatura.

Manuel Eduardo Naranjo Igartiburu.  
Profesor guía: Luis Vaisman Abrahamson

Santiago, Chile  
2005

## I. Introducción – Fundamentación del Tema

Este trabajo tiene como objetivo principal explicar *algunos* de los procedimientos cómicos utilizados en los tres primeros cantos de *Los cantos de Maldoror*<sup>1</sup>, texto escrito por Isidore Ducasse<sup>2</sup> bajo el seudónimo del Conde de Lautréamont, que fue publicado por primera vez en forma íntegra el año 1869 en Francia. Digo *algunos* humildemente porque este texto, dadas sus desconcertantes características que veremos a continuación, desde su aparición hasta hoy en día se ha burlado de múltiples intentos de análisis realizados de acuerdo a variados enfoques teóricos y metodológicos (simbólicos, psicoanalíticos, psicológicos, herméticos, etc.), ya que éstos siempre, de una u otra forma, han dejado afuera aspectos significativos de *Los cantos*, manteniendo éstos una insultante e inalterable autonomía a lo largo de los años. Las razones de la resistencia de estos cantos a cualquier tipo de interpretación satisfactoria son varias. En primer lugar porque la lectura de *Maldoror* es un vértigo que “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”<sup>3</sup>. En segundo lugar, porque es un texto que contiene su propio comentario, su propio análisis. Esto hace que sea muy difícil hablar de él, ya que lo que podemos decir con mayor exactitud, el autor ya lo ha dicho y en esta misma obra (es decir, se ha adelantado a todo comentario explicándose permanentemente a sí mismo). El mismo Lautréamont lo dice explícitamente: “Todo está explicado, tanto los grandes detalles como los pequeños” (canto IV, estrofa 11). En tercer lugar, porque la actitud del poeta frente al lector es de abierto combate, es decir, quiere encontrar en éste no un receptáculo pasivo de determinada anécdota más o menos bien relatada o de ciertos hallazgos estéticos del autor, sino a un verdadero contrincante, para quien la lectura se convierta en una lucha. Desde esta perspectiva, trata de provocar sus reacciones, de exasperarlo o confundirlo, para más tarde, cuando menos lo espera, explicarlo todo y calmarlo, siempre que el lector haya soportado la lucha y alcance con lucidez ese “más tarde”. Lautréamont dice al respecto: “este sentimiento de viva estupefacción, del cual uno debe generalmente tratar de sustraer a los que consumen su tiempo leyendo libros o folletos, yo hice toda clase de esfuerzos para provocarlo” (canto VI, estrofa 1). En cuarto lugar, porque es un texto que posee una compleja estructura: consiste en seis cantos que contienen una sucesión de estrofas que agrupan episodios, reflexiones, himnos, *aparentemente* inconexos (con la excepción del canto VI en el que existe una trama unitaria). Ahora bien, dentro de estas estrofas son

---

<sup>1</sup> Para este trabajo utilizaré la versión de *Los cantos de Maldoror* contenida en las *Obras Completas* del Conde de Lautréamont, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1986. Prologada y traducida por Aldo Pellegrini.

<sup>2</sup> Isidore Ducasse (1846- 1870). Poeta uruguayo- francés. Hijo de un diplomático francés, nació y vivió en Montevideo hasta los 14 años cuando viajó a Francia. Aparte de publicar *Los cantos de Maldoror* bajo el seudónimo del Conde de Lautréamont, publicó en 1870 un librito titulado *Poesías*, esta vez usando su nombre verdadero. Muere a consecuencia de una fiebre maligna. No se conocen más aspectos de su vida que siempre ha estado sumida en el más hondo de los misterios.

<sup>3</sup> Blanchot, Maurice: *Lautréamont y Sade*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990. (p. 73)

frecuentes las intercalaciones de digresiones *de apariencia* gratuita que producen bruscos cambios de estilo y de tono, pasando de la más grave sobriedad a tiradas de una prolijidad infinita donde se acumulan frases incidentales que, con la aparente pretensión de aclarar el texto, no hacen más que oscurecerlo. La estructura del poema adquiere así una forma laberíntica. En quinto lugar, porque es un texto en el que lo serio y lo burlesco se confunden íntimamente en un tipo de humor que deja indeciso sobre la verdadera intención de lo que se lee. Y en sexto lugar, porque es un texto en el que se mezclan permanentemente elementos contradictorios: el delirio y la lucidez, la desesperación solemne con la burla sarcástica de la misma, la fantasía y el cálculo, la crueldad y la piedad, los accesos de furor y la parálisis, entre otras oposiciones.

En el párrafo anterior destacué la palabra *apariencia* con cursiva para referirme a la supuesta arbitrariedad e irracionalidad que existe en la construcción de *Maldoror*, justamente para afirmar lo contrario, es decir, que la estructuración de este texto obedece a leyes autónomas que nada tiene que ver con las leyes convencionales de uso común, pero que no son, sin embargo, arbitrarias. Blanchot dice al respecto: “*Maldoror* está lleno de sentido. No hay una frase que no sea clara, un desarrollo que no esté vinculado: ningún truco, ningún salto; incluso, lo extraño de las figuras, lo raro de las escenas depende de motivos que se nos muestran”<sup>4</sup>. En ese sentido, procedimientos que a primera vista parecen ilógicos, en realidad son recursos que obedecen a una deliberada construcción de un mundo paradójico por parte del autor. Un ejemplo de esto es la división en estrofas aparentemente sin vinculación. Este recurso, con el cual Lautréamont finge retomar todo desde un principio, le permite no estar obligado a retomar sus temas en el punto a que los ha llevado la ficción y a abandonarlos bruscamente si éstos aun no han alcanzado la madurez suficiente con respecto a los demás. Sin embargo, a medida que el texto avanza y los contextos son más propicios de acuerdo a su oscura lógica, siempre los retoma (encontrando su punto de desarrollo verdadero) bajo una forma diferente para que sean reducidas al mínimo las complicidades literarias. De esta modo, situaciones, escenas, imágenes, todo se repite, todo regresa siempre a la superficie, después se hunde en las profundidades, luego emerge de nuevo transformado (a veces de manera irreconocible) y de nuevo se retira. Marcha inexorable a lo desconocido. Metamorfosis verbal. En el fondo, escritura consciente (incluso de lo que no sabe y de lo que no puede decir).

Ahora bien, para intentar hacer cualquier tipo de análisis al “lúcido” y autosuficiente mundo descrito en *Los Cantos*, aparte de la consideración de sus problemáticas características detalladas más arriba, hay que tener otro tipo de precauciones. En primer lugar, hay que tener cuidado en pretender analizar determinados momentos sin considerar el contexto o de definir el contenido de éstas partes en sí mismo, ya que debido a una poderosa y corrosiva ironía que lo inunda todo, el significado de cada detalle no sólo se duplica con una intención burlona, sino que se abre de una manera ambigua hacia una oscilación indefinida de sentidos improbables. De esta manera, por

---

<sup>4</sup> Blanchot. Op.Cit. (p.73).

ejemplo, donde hemos visto remordimientos, hemos posiblemente dejado de ver una denuncia del remordimiento, y allí donde vemos al remordimiento convertirse en su propia burla, no vemos el desgarramiento que restablece, en el seno del sarcasmo, el poder disimulado del remordimiento. Y en segundo lugar, hay que tener la conciencia de que esta es una obra en movimiento, es decir, es una creación progresiva que va haciéndose, un *work in progress*, una obra en curso, que Lautréamont conduce sin duda a dónde quiere, pero que también lo conduce adonde él no sabe, no porque se deje arrastrar a la deriva por una fuerza furiosa y ciega, sino porque esta fuerza “conductora” de la obra es su manera de ser delante de sí mismo, de precederse, el porvenir mismo de su lucidez en vías de transformación. Hago notar esto porque en el transcurso de *Los Cantos* el humor se va transformando (y complejizando), describiendo una curva que crece hasta el canto III, donde la violencia y el horror grotesco alcanzan su clímax. Para entender el humor de *Los cantos* entonces, es necesario antes que nada tener una lectura atenta para entender las verdaderas intenciones del narrador, su visión de mundo, la singular forma con que estructura el texto, las relaciones ocultas que existen entre imágenes o ideas contenidas en estrofas aparentemente independientes y básicamente todo lo que se dice entre líneas. Ya lo dice el propio Lautréamont, que siempre se adelanta a cualquier tipo de juicio, al principio de la obra: “Quiera el cielo que el lector, animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno; pues, a no ser que aplique a su lectura una lógica rigurosa y una tensión espiritual equivalente por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro impregnarán su alma, igual que el agua impregna el azúcar” (canto I, estrofa 1).

He querido empezar este trabajo señalando algunas de las desconcertantes características generales (por ahora solo formales) de *Los cantos de Maldoror* para dejar en claro que esta es quizás una de las obras literarias más originales y perturbadoras jamás escritas y que por lo mismo cualquier tipo de análisis (independiente de sus propósitos) que se haga sobre ella va a ser parcial, limitado y bastante complicado (por no decir trunco desde un principio); y para señalar algunos elementos y procedimientos que son de vital importancia para entender los mecanismos con que opera lo cómico en esta obra. Mi intención de trabajar el tema de lo cómico con este texto se debe principalmente a que considero que el humor, con todas sus variantes, es el punto en torno al cual se condensan los distintos aspectos de *Los cantos*, es lo que determina su particular estructura, es lo que generalmente prefigura y determina las imágenes, reflexiones o mecanismos que contienen sus estrofas y es lo que conforma el estilo de la obra en general. El mismo Lautréamont lo dice en un momento de *Los cantos* al colocar a la risa en el primer lugar de los elementos que participan en su obra: “La risa, el mal, el orgullo, la locura aparecerán, alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia, y servirán de ejemplo a la estupefacción humana” (canto IV, estrofa 2). Sin embargo, hecho notable, los principales comentaristas de esta obra como Maurice Blanchot y

Gastón Bachelard<sup>5</sup>, no le dan a este punto la importancia que se merece, basando sus interpretaciones en otro tipo de consideraciones (el primero en la coherencia y lucidez de Lautréamont y el segundo en una explicación psicológica y caracterológica de éste a través de la obra). No hace falta señalar que esta sorprendente omisión me impulsó con mayor fuerza a realizar este trabajo. Pero trabajar el tema de lo cómico con *Los cantos* también se debe a razones de índole personal. Personalmente creo que este texto, cuya lectura es una experiencia inolvidable, presenta un nuevo tipo de humor extremo y desmesurado en el que se mezcla de manera inaudita lo serio, lo terrible, lo grotesco con lo lúdico, lo ingenioso, lo sublime, siendo imposible saber si hay que reír o llorar frente a lo que se lee. Ya lo dice el increíblemente lúcido Lautréamont que es consciente del efecto que produce su obra: “No puedo contener la risa, me contestaréis. Acepto esa explicación absurda, pero entonces que la vuestra sea una risa melancólica. Reíd, pero llorando al mismo tiempo” (canto IV, estrofa 2). Desde mi punto de vista, la extraña experiencia de reír y llorar a la vez frente a lo más atroz y absurdo, le permite al hombre conocer más profundamente al universo y a sí mismo (confiriéndole una particular sabiduría), le permite superar los abismos más oscuros con la conciencia clara de lo vivido, le permite acceder a un nuevo estadio de la existencia en donde las luces y sombras que va presentando la vida se pueden aceptar de mejor forma.

Ahora bien, tengo varias razones para explicar por qué sólo analizaré algunos procedimientos cómicos de los tres primeros cantos (por medio del análisis de algunas de sus estrofas). En primer lugar, porque es imposible, debido al escaso número de hojas disponibles para este trabajo, realizar un análisis serio y minucioso de los procedimientos cómicos de todos los cantos. En segundo lugar, porque (como lo comprobaremos en el análisis), *Los cantos* completos están estructurados de acuerdo a distintos elementos o mecanismos “cómicos” (en especial por distintos tipos de ironías en el plano del discurso que hacen muy difícil establecer lo que debe interpretarse literalmente y lo que debe leerse en clave irónica) por lo que explicarlos también implica referirse (a veces extensamente) al contexto en el que están situados (por esta razón explicar los mecanismos cómicos de una sola estrofa puede ser un proceso inesperadamente largo). Y en tercer lugar, porque es interesante seguir la evolución del humor grotesco que se anuncia en el primer canto, se establece en el segundo y alcanza su clímax en el tercero (cabe destacar que los cantos restantes, si bien continúan utilizando los mismos procedimientos cómicos que los tres primeros, nunca éstos alcanzan los niveles de “hilaridad” (o mejor dicho de congoja perpleja) que logran provocar los primeros. Los criterios que utilicé (e intenté conciliar) para seleccionar las estrofas en las que basé mi análisis fueron dos: por la riqueza y variedad de procedimientos cómicos desplegados y por su capacidad de hacerme reír (reacción que me demostraba si tal o cual estrofa estaba bien lograda o no con respecto al tema del humor).

---

<sup>5</sup> Bachelard, Gastón: *Lautréamont*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Finalmente puedo decir, visto todo lo anterior (el carácter único de *Los cantos*), que hay dos maneras incompatibles de afrontar un trabajo de este tipo: realizar un análisis, independiente de cualquier teoría determinada, que se vaya haciendo de acuerdo a lo que el mismo texto vaya proponiendo a medida que éste avanza (como lo hace Blanchot) o realizar un análisis de acuerdo a un determinado corpus teórico. Ambos caminos tienen para el comentarista ventajas y desventajas. El primero tiene la ventaja de permitirle un acercamiento más original, más personal y probablemente más certero acerca de *Los cantos*. Sin embargo, esta libertad puede jugarle en contra: por no basarse en un determinado corpus teórico sino en su propia capacidad de analizar e interpretar, puede cometer errores infantiles, omisiones importantes, dejar aspectos significativos de lado, etc. El segundo camino tiene la ventaja de permitirle realizar un análisis quizás más frío y despersonalizado, pero más objetivo, ordenado y sólido por estar sustentado en presupuestos teóricos otorgados por autores reconocidos por la crítica especializada. La desventaja de esta estrategia de análisis es que siempre las teorías empleadas pueden estar equivocadas o no ser lo suficientemente exhaustivas de acuerdo a lo que requieren *Los cantos*. Por otro lado es un hecho comprobado que las obras literarias verdaderamente transgresoras como ésta desbordan cualquier tipo de reducción teórica (que se use una menor o mayor bibliografía tampoco asegura que un análisis sea más satisfactorio, ya que el texto siempre tendrá matices no considerados; más atrás ya me referí a esto). Yo, más por las exigencias de este trabajo (debo demostrar que aprendí y sé aplicar distintas teorías que tratan el tema de lo cómico) que por una convicción personal, voy a emplear la segunda forma de análisis descrita. De acuerdo a esto utilizaré los textos tratados en el seminario de grado que me parecieron más pertinentes para intentar describir la risa lautreamoniana. El corpus teórico elegido es el siguiente (no están en orden de importancia): *La risa* de Henri Bergson<sup>6</sup> (incluyo en el apéndice un resumen que realicé durante el seminario de las principales ideas expresadas en este texto), *Eironeia* de Pere Ballart<sup>7</sup>, *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire<sup>8</sup>, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura* de Wolfgang Kayser<sup>9</sup> y *Los significados de la comedia* de Wylie Sypher<sup>10</sup>

## II. Marco Teórico

### a) *La risa de Henri Bergson:*

Como incluyo en el apéndice de este trabajo un resumen en donde expongo los principales planteamientos expresados en este texto, ahora sólo me limitaré a expresar lo esencial de la propuesta de Bergson con respecto a lo cómico. Para Bergson lo cómico (que implica ejercer una

---

<sup>6</sup> Bergson, Henri. *La risa*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1962.

<sup>7</sup> Ballart, Pere: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Edit. Quaderns Crema, España, 1994.

<sup>8</sup> Baudelaire, Charles: *Lo cómico y la caricatura*. Edit. A. Machado libros, Madrid, 2001.

<sup>9</sup> Kayser, Wolfgang: *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Edit. Nova, Buenos Aires, 1964.

<sup>10</sup> Sypher, Wylie: *The meanings of comedy*, en **Comedy**, John Hopkins University Press, 1956, pp. 191- 258. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

lúcida inteligencia y tener una distancia frente a lo que causa la risa) se debe básicamente a un efecto de rigidez mecánica o de velocidad adquirida tanto del cuerpo como del espíritu en una situación que justamente demanda lo contrario, es decir, una cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia. Por eso nos reímos por ejemplo de la caída involuntaria de una persona (lo que revela una rigidez física), de los acontecimientos que le suceden a los distraídos como Don Quijote (que al vivir de acuerdo a otra realidad demuestran una rigidez de espíritu) y de las personas dominadas por ciertos vicios que las convierten en verdaderas marionetas (lo que revela una rigidez de carácter). De esta manera, lo cómico para Bergson es inconsciente, es decir, obedece a un automatismo muy cercano a la distracción. En este mismo sentido dice que para la sociedad (que siempre demanda a sus integrantes tensión y elasticidad) toda rigidez del carácter, del espíritu y del cuerpo será sospechosa porque puede ser indicio de una actividad que se adormece, lo que es una amenaza para toda la sociedad. De esta forma, la risa (que responde a esto que inquieta) es un gesto social que tiene como fin el perfeccionamiento general, ya que da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. Desde esta perspectiva, la risa es el castigo a lo rígido que constituye lo cómico. Ahora bien, Bergson hace en este texto (para una mejor comprensión de los mecanismos con que se realiza lo cómico) una serie de categorías de lo cómico dependiendo esencialmente de dónde y cómo esto ocurre y a través de qué medios se expresa. Así este autor analiza lo cómico de las formas, lo cómico de los movimientos, lo cómico de situación, lo cómico verbal y lo cómico de los caracteres. Para ver el detalle de cómo estos mecanismos operan ver el resumen del apéndice. Por último diré que Bergson identifica tres procedimientos esencialmente cómicos que son los opuestos de los caracteres exteriores de lo vivo (según él éstos son: el cambio continuo de aspecto, la irreversibilidad de fenómenos y la individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma): la repetición (no de una palabra que un personaje repite sino de una situación que se produce en muchas ocasiones cortando el curso cambiante de la vida), la inversión (que consiste básicamente en el “mundo al revés”, en la inversión de papeles) y la interferencia de series o equívocos (toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez dos sentidos totalmente distintos). Concluye finalmente Bergson que la risa, cumpliendo su finalidad de castigar y corregir las faltas a la sociedad, tiene como misión intimidar humillando.

**b) Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura de Wolfgang Kayser:**

De este texto me importa rescatar, un poco más exhaustivamente que el resto de los textos teóricos empleados para este trabajo ya que *Los cantos de Maldoror* así lo requieren, la concepción global de la noción de lo grotesco que Kayser extrae de su estudio de la literatura y la pintura a partir del siglo XVI hasta el siglo XX. Según Kayser lo grotesco, englobando las distintas características que presenta cada siglo en particular, se refiere siempre a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallan suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad,

es decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la simetría y al orden natural de las proporciones. Su rasgo más característico puede definirse como la mezcla de lo animal y lo humano, o bien, lo monstruoso, que surge de la confusión de los dominios recién señalados. De esta manera, lo grotesco es algo extraño, hostil, inhumano, no natural, desproporcionado, carente de sentido.

Otras de las características esenciales de este concepto están tomadas de las pinturas de Bruegel, donde el distanciamiento se convierte en una especie de hipótesis a partir del cual el mundo ordinario se contempla con frío interés. Bruegel, señala Kayser, pintó nuestro mundo cotidiano en proceso de distanciamiento sin la finalidad de advertir, enseñar o despertar la compasión, sino justamente para exponer su carácter incomprensible e inexplicable. El hecho de que el propio artista no ofrezca interpretación alguna del sentido de su obra, sino que permita que lo absurdo se mantenga precisamente como absurdo, crea la inseguridad del receptor que constantemente se pregunta cómo son las cosas en realidad. Kayser en ese sentido especifica los sentimientos fundamentales que el grotesco despierta en el espectador. Estos son la sorpresa, el estremecimiento, un tipo de congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no se encuentra apoyo alguno y una sonrisa difícil de definir con exactitud, pero que puede ser involuntaria y abrir abismos, o bien puede contener la amargura. Esto demuestra que lo grotesco abarca un contenido de verdad. No se trata de un reino peculiar y de un fantasear completamente libre, sino que el mundo grotesco es y no es nuestro mundo a la vez.

Una vez que el término grotesco apunta hacia los tres dominios (el proceso creador, la obra y la percepción de ésta) se convierte en categoría estética. El primero en hacerlo, según Kayser, fue Friedrich Schlegel en su "Discurso sobre la poesía" donde anota que en el aspecto siniestro de lo grotesco se revela el misterio más hondo del ser. Para él, lo grotesco es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen dolor. Cabe señalar, en ese sentido que la diferencia fundamental que existe entre lo cómico y lo grotesco es que mientras lo cómico anula de un modo inocuo la grandeza y dignidad, colocándonos sobre el terreno seguro de la realidad, lo grotesco en cambio, destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie. Algo similar ocurre con la perspectiva satírica. En la representación deformante y risible se hace oír una apelación, un llamado a la transformación. Pero detrás de la copia negativa que ofrece la sátira se siente la imagen positiva como posibilidad del hombre, cuando en el caso del grotesco el proceso de desilusión es completo e insalvable. Éste intenta quitar al lector la seguridad que le inspira su imagen del mundo y la protección que le ofrecen la tradición y la comunidad humana. Esto es precisamente lo que no harán muchos autores, quienes al tender constantemente hacia lo humorístico e ingenuo, permiten que el contemplador se mantenga a considerable distancia de lo ocurrido, defendiendo así su seguridad y libertad al deleitarse con la comicidad. En otros no se alcanzará lo grotesco pues todo tendrá lugar en un mundo desde el principio tan extraño, que no se producirá el efecto de distanciamiento característico. En el grotesco legítimo resulta que en algún momento tomamos parte, pues en



cierto instante los sucesos tienen una validez específica. Con esta participación nuestra queda abolida la distancia dispensadora de libertad. En el caso de la comicidad en cambio, conservamos junto con la distancia también la seguridad de no estar afectados.

Pero Schlegel no sólo relacionó lo grotesco con lo cómico, sino también con lo trágico, al decir que su fuerza produce horror. Sin embargo, señala Kayser, hay diferencias fundamentales entre lo grotesco y lo trágico. Lo grotesco, al distanciarnos del mundo, nos lo hace parecer absurdo. Igualmente lo trágico también encierra lo absurdo, pero se trata de acciones aisladas que amenazan con destruir los principios del orden moral de nuestro mundo. En el caso de lo grotesco, no interesan las acciones que se ocupan de un lugar solitario, ni la destrucción moral del mundo, sino el fracaso de la orientación física en el mundo. Por otra parte, la tragedia no permanece del todo inaprehensible, sino que nos ofrece en lo absurdo, vislumbrar un posible sentido escondido en el destino que preparan los dioses o en la grandeza del héroe trágico que se rebela en el sufrimiento. El artista de lo grotesco, como vimos más atrás, no puede dar sentido a sus creaciones.

Luego de esta somera revisión se observa que los contenidos grotescos se repiten. Enunciaré algunos motivos importantes. Pertenece a ellos todo lo monstruoso. Dentro de esta categoría se encuentran los animales fabulosos, con importante manantial de imágenes del Apocalipsis bíblico. Los animales preferidos por lo grotesco son las arañas, los búhos, los murciélagos, es decir, los animales nocturnos que viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre. Por otro lado, lo mecánico al cobrar vida, se va distanciando y otro tanto sucede a lo humano cuando pierde su vida. Constituyen motivos duraderos los cuerpos petrificados tornados en autómatas y marionetas; y las caras petrificadas convertidas en máscaras. También serán motivos recurrentes la disolución de todo orden dentro de un grupo social definido, para lo que se recurrirá al Juicio Final, a las guerras, a las catástrofes naturales, etc. Sin embargo, el motivo grotesco por excelencia será la locura (que implica la aniquilación del concepto de personalidad o desdoblamiento del yo), pues su alienación nos distancia del mundo y lo muestra bajo otras perspectivas. También es común la utilización de personajes tipos entre los que están la figura exteriormente grotesca (en su apariencia y movimientos, mezcla elementos humanos y animales), los artistas excéntricos y las figuras demoníacas de apariencia y conducta grotescas (su sola presencia trae la ruina).

En resumen, lo grotesco sufriría una pérdida esencial tan pronto como fuéramos capaces de nombrar a los poderes desconocidos y asignarles un lugar dentro del orden cósmico. La respuesta a la pregunta de quién se anuncia sobre ese trasfondo amenazante se encuentra en la convicción de Kayser de que lo grotesco es la representación del *id* fantasmal. Pero pese a toda la desorientación y todo el estremecimiento que nos producen los poderes oscuros que están en acecho, éstos nos producen una inclasificable risa que nos trae una secreta liberación.

### **c) Lo cómico y la caricatura de Charles Baudelaire:**

Lo que me importa destacar de este texto es la concepción que tiene Baudelaire de la risa (que según él es satánica) y la separación que hace entre lo cómico (cómico significativo) y lo grotesco

(cómico absoluto). Pero antes de eso hay que hacer una especie de introducción para que estos planeamientos puedan ser bien comprendidos. Primero que nada hay que decir que Baudelaire inicia sus argumentos a partir de la sentencia de un anónimo pensador cristiano: "El sabio sólo ríe temblando". Según esa concepción, la risa humana tiene algo de pecado original, ligada como está al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. El paraíso, la conjunción de todo lo bueno, no admite la risa porque la alegría absoluta no puede propiciar ese espasmo deformador. Como el llanto, la risa es hija de la pena, signo de miseria moral; pero así como las lágrimas suelen ser un desahogo, también la risa ayuda a endulzar el corazón del hombre, pues los fenómenos engendrados por la caída se convertirán en medios de rescate. De esta forma, la primera aproximación que hace Baudelaire con respecto a lo cómico es en términos míticos: lo cómico es un elemento diabólico y condenable, ante el cual un espíritu puro sólo puede sentir estupefacción y temor.

A partir de estos razonamientos y las reflexiones acerca de la risa que causa la caída involuntaria de un hombre en la calle (lo que revela según él que quien se ríe experimenta un sentimiento momentáneo de superioridad ante el contratiempo ajeno) Baudelaire dice que la risa es satánica, y por tanto profundamente humana. Ella es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, signo a la vez de una miseria infinita con relación al "Ser absoluto" de quien posee el concepto, grandeza infinita con relación a los animales. La risa se origina en el perpetuo choque de esos dos infinitos. Por otro lado, lo cómico (la potencia de la risa) reside en el que ríe y de ningún modo en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos dice Baudelaire que éste sea un filósofo que haya adquirido por costumbre la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su propio yo. Cabe señalar que Baudelaire, sin embargo, no deja de destacar que la convulsión nerviosa del que ríe es también, a otro nivel, un síntoma de flaqueza, y que pocos individuos están más infundadamente convencidos de su superioridad que los locos, entre quienes la risa es una expresión casi permanente. En ese sentido se entiende la expresión del poeta de que "la debilidad se regocija de la debilidad".

Ahora bien, Baudelaire distingue entre una hilaridad que emana de lo cómico (esto es, de una imitación pasablemente hábil de la realidad) de la risa cuya fuente es lo grotesco, o sea, una creación combinada con cierta facultad imitadora de elementos preexistentes en la naturaleza. La primera noción (que denomina como cómico significativo) se caracteriza por su simplicidad, su costumbrismo, su intención satírica como expresión de la superioridad del hombre sobre el hombre. La segunda noción, que Baudelaire prefiere bautizar como cómico absoluto o grotesco, implica una risa apoyada en mecanismos más profundos, mucho menos utilitarios y que aspiran a dar cuenta de la superioridad del hombre, no respecto de sus congéneres, sino de la naturaleza. De acuerdo a esto, lo cómico significativo es más fácil de analizar al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral. Lo cómico absoluto en cambio, al aproximarse mucho más a la

naturaleza, sólo puede ser captado a través de la intuición. No es de extrañar que Baudelaire, frente a esta dicotomía, abogue manifiestamente por lo cómico absoluto o grotesco, ya que éste domina a lo cómico desde una altura proporcional.

**d) Los significados de la comedia de Wylie Sypher:**

Antes que nada debo decir que este texto de Sypher posee tantas ideas interesantes respecto de lo cómico que bastaría por sí solo para sustentar un trabajo de este tipo. Sin embargo, para poder disponer de las ideas de otros autores en el análisis de *Los cantos*, sólo utilizaré algunos de sus planteamientos (con los que seré eso sí exhaustivo). Del primer capítulo “Nuestro nuevo sentido de lo cómico”, pongo de relieve su concepción de que la comedia y la tragedia de la época moderna son de alguna forma afines, o que la comedia puede decirnos muchas más cosas acerca de nuestra situación que la tragedia no nos puede revelar. Esto se debe, según él, a que se ha comprobado por medio de catastróficos hechos (como las dos guerras mundiales del siglo XX), que la vida humana es constitutivamente absurda. Sypher señala en ese sentido que esta nueva apreciación de lo cómico surge de la confusión existente en la conciencia moderna que ha sido tristemente herida “por las políticas del poder, que trajeron consigo los estragos de las bombas, la miseria de los campos de concentración y la eficiencia de las grandes mentiras”\*. Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que lo afectan, ha experimentado “la succión del absurdo”; en sus momentos más lúcidos el héroe moderno es consciente de que no es nada más que un sirviente o un bufón. En suma, dice Sypher, hemos sido forzados a admitir que el absurdo es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sin sentido, en otras palabras, lo cómico.

Este sentido de lo absurdo, señala Sypher, está en la raíz del pensamiento existencialista cristiano de Kierkegaard que escribió “lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque donde hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente”. Ahora bien, la comedia más elevada para Kierkegaard es la comedia de la fe; dado que el hombre religioso es aquel que sabe por su propia existencia que hay un abismo insalvable entre Dios y el hombre, y sin embargo tiene la infinita y obsesiva pasión por dedicarse completamente a Dios, que lo es todo, mientras que el hombre no es nada. Sin Dios, el hombre no existe; por eso “cuanto más completa y sustancialmente exista un ser humano, tanto más descubrirá lo cómico”. El hombre finito debe arriesgarlo todo para encontrar un Dios infinito: “el acto de existir es una tarea muy esforzada, y es patética y cómica en idéntico grado”. La fe comienza con un sentimiento de “la discrepancia, la contradicción, entre lo infinito y lo finito, lo eterno y lo mudable”. La sinceridad de la fe se prueba en uno por la “sensibilidad a lo cómico”. Si uno existe como ser humano, debe ser hipersensitivo al absurdo; y la contradicción más absurda de todas es que el hombre debe arriesgarlo todo sin seguro contra la pérdida total. Esto es precisamente lo que el común de los “cristianos” se resisten a hacer, según Kierkegaard; ellos desean encontrar un camino “seguro” hacia la salvación, encontrar a Dios sin atormentarse, y basar su fe en lo probable, razonable, seguro. Esto en sí es ridículo: aun en su vida religiosa el hombre se enfrenta permanentemente

con lo totalmente azaroso bajo la forma del absurdo. He querido revisar con más profundidad estas ideas de Kierkegaard expresadas por Sypher en su texto, porque tienen gran relevancia para entender la particular “comedia de la fe” que se muestra en *Los cantos de Maldoror*.

En cuanto a por qué la comedia puede decirnos más cosas de nuestra situación que la tragedia, Sypher dice que básicamente se debe a que el artista cómico, a diferencia del artista trágico que siempre atribuye a lo desconocido leyes absolutas e irrevocables, comienza por aceptar el absurdo, lo improbable en la existencia humana. Por lo tanto tiene menos resistencia que el artista trágico para representar lo que aparece incoherente e inexplicable, y de ahí que rebaje el umbral de la percepción artística. Después de todo, afirma Sypher, es la comedia y no la tragedia la que admite lo desordenado en el ámbito del arte; y lo grotesco depende de la adopción de un foco irracional.

Del segundo capítulo “Los antiguos ritos de la comedia” (en el que Sypher intenta probar que las contradicciones de la comedia moderna se deben a que retoman inconscientemente elementos ambiguos que están presentes en el origen de la comedia en Grecia) utilizaré su concepción de que la comedia es un escenario para el sacrificio y la fiesta debido a que nació, junto a la tragedia, a partir de una suerte de rito de la fertilidad. Más atrás de la tragedia y la comedia, señala Sypher, existe un ceremonial prehistórico de muerte y resurrección, el rito del asesinato del año viejo (del rey viejo) y el recibimiento de la nueva estación (la resurrección o iniciación del rey adolescente). Asociado al asesinato del rey viejo y al acto de devorar su cuerpo sacrificado, estaba el antiguo rito de expurgar a la tribu mediante la expulsión del chivo expiatorio sobre cuya cabeza se amontonaban los pecados cometidos durante el año que se iba. El chivo expiatorio de esa purgación o catarsis pública era a menudo el hombre o el animal divino, que hacía el papel de víctima a la que se transferían los pecados y desgracias de los fieles. Este antiguo rito de muerte y resurrección, entonces, parece tener un doble significado: la muerte del dios o rey para salvarlo a él y a la tribu de la infertilidad de la vejez, y la expulsión de los males (o demonios) en medio del regocijo de un pueblo redimido por el sacrificio del héroe-víctima. De este sacrificio y fiesta rudimentario evolucionaron la poesía cómica y la trágica, utilizando como trama una fórmula “canónica” más antigua que ambas, un drama tradicional (folk) elemental del que derivaron, por oscuros caminos, la acción (mito) del teatro ateniense. En su forma típica, la arcaica ceremonia de la fertilidad –que incluye la muerte o sacrificio de un dios-héroe (el año viejo), el renacimiento de un dios-héroe (el año nuevo), y la purgación del mal mediante la expulsión de un chivo expiatorio (que puede ser dios o demonio, héroe o villano)- requiere una competencia o *agon* entre el rey viejo y el nuevo, el asesinato de un dios o rey, una fiesta y un matrimonio para conmemorar la iniciación, reencarnación o resurrección del dios asesinado, y una procesión triunfal final con cantos de extático júbilo. A continuación de esta revelación de los misterios de la vida, venía la proclamación y ascenso de este rey-dios: hay una “apoteosis”, epifanía, o manifestación del joven dios-héroe (una teofanía). Los ritos pueden adoptar la forma de una iniciación o prueba de la fuerza del héroe o de su fertilidad, tal vez bajo la forma de un “interrogatorio” o catecismo, después del cual le

sobreviene un “descubrimiento” o reconocimiento –una *anagnórisis* o nuevo conocimiento. O si no, el sacrificio podría ser interrumpido por un intruso inoportuno (un *alazon*) que presencia los ritos secretos; es un profanador de los misterios, un extraño (“alien”). Este personaje debe ser puesto en fuga o desconcertado en una “lucha” que también puede ocurrir bajo la forma de un catecismo, en el que él no conoce las respuestas correctas. Así, dice Sypher, podemos nuevamente ver que la acción cómica es doble, puesto que es a un tiempo un debate racional y una orgía fálica. Lógica y pasión aparecen así unidas en la fórmula cómica original.

La forma dramática conocida como tragedia, afirma Sypher, en algún momento suprimió la magia sexual de su modelo de acción, dejando solamente la representación del sufrimiento y la muerte de un héroe, un rey o un dios. La comedia, sin embargo, mantuvo la acción erótica en el primer plano, junto con el desordenado regocijo por el renacimiento o resurrección del dios-héroe que sobrevive a su *agon*. En este sentido, la comedia conserva la arcaica “doble oportunidad” de su modelo de acción, el significado dual e incompatible de sacrificio y fiesta, de crueldad y festival, de lógica y licencia. De esta forma la tragedia a diferencia de la comedia es una forma de arte “cerrada,” con un significado único, fijo, y limitado. La tragedia exige una ley de necesidad o destino, y una determinación que sólo puede alcanzarse tensando la lógica de la trama o “unidad de acción” con principio, medio y fin. Dentro de los confines de esta acción el héroe es entregado al sacrificio o la muerte. La comedia en cambio, puede libremente entregar la conducción de la acción a la sorpresa, al azar, y a todos los cambios de fortuna que quedan fuera del ámbito de necesidad de la acción trágica; y puede presentar al personaje por su propio interés, sin estar supeditado estrictamente a su función en la acción. En resumidas cuentas, la tragedia, a diferencia de la comedia, no recorre el repertorio completo del ciclo ceremonial (que comprende nacimiento, lucha, muerte y resurrección), ya que elimina la última fase. Esto significa que es una forma de drama menos compleja, menos ambigua que la comedia.

Tomando en cuenta esto Sypher afirma que la comedia tiene su propia catarsis, su propia purgación. Recordemos, antes de explicarla, que la tragedia produce una “catarsis” que nos libera de las pasiones dañinas por medio de la purificación pública autorizada de nuestro yo, facultándonos así para enfrentar equilibradamente las calamidades de la vida. En ese sentido la tragedia es considerada como “homeopática” porque la acción trágica, inoculándonos con grandes dosis de conmiseración y temor, nos inmuniza para los peligros que todos debemos enfrentar. La catarsis cómica en cambio es una liberación, un desprenderse de las máscaras que nos ponemos en nuestro trato con los demás, los cuales se han puesto máscaras decentes para tratar con nosotros. Por esta razón no es menos homeopática en sus efectos. Freud, recuerda Sypher, dice que el sinsentido es un agente tóxico que actúa como algún “veneno” requerido reiteradamente por la economía del alma. Bajo el embrujo de esta intoxicación reclamamos por un instante nuestras “antiguas libertades,” y luego de descargar nuestros impulsos inhibidos, en la locura recuperamos la sanidad que se va desgastando en los ademanes cotidianos. Tenemos una compulsión que nos insta a ser morales y decentes, pero también resentimos las obligaciones que hemos aceptado. La

irreverencia del carnaval nos descarga de nuestros resentimientos y purga nuestras ambivalencias de modo de poder retornar a nuestros deberes como hombres honestos. La comedia cura la locura con la locura. Ahora bien, la perspectiva cómica puede alcanzarse sólo si apunta sus dardos a la vida “seria.” Los ritos cómicos son necesariamente impíos, pues la comedia es tanto sacrilegio como liberación. Freud se dio cuenta del valor que tiene la impudicia al decir que la acción cómica es un modo de “representación por lo opuesto,” y que el hombre necesita mancillar periódicamente lo sagrado y entregarse a la locura. Por eso, concluye Sypher, nos sentimos reflejados en el actor de comedias, que satisface nuestra necesidad de cometer irreverencias.

El tercer capítulo del texto de Sypher titulado “Los disfraces del héroe cómico” también tiene planteamientos pertinentes para el análisis de lo cómico en *Los cantos de Maldoror*. Éste trata básicamente en destacar y probar que el héroe cómico es más amplio, complejo y humano de lo que se cree a primera vista (es decir, éste es más que un maniquí o una autómatas que hace movimientos automáticos, que se ven ridículos cuando son “interrumpidos”, como lo señala Bergson). Para afirmar esto dice que los héroes cómicos siempre de algún modo toman parte en el antiguo ritual de fiesta y sacrificio que vimos más arriba, representando el papel de alazon o de eiron (o de alazon- eiron a la vez). En la comedia más antigua había una lucha, o *agon*, con el Impostor (o *alazon*) que observaba con ojo profanador los ritos sagrados que no debía ver. El alazon era puesto en fuga después de una competencia sea con el joven rey o con un personaje llamado *eiron*, el “hombre irónico.” El alazon es un jactancioso que reclama para sí una buena parte de la victoria del agonista. Era el deber del eiron, que a menudo profesaba ignorancia, reducir al alazon, confundirlo. A veces el mismo rey asumía el papel del eiron –“el bufón irónico”- para desinflar al jactancioso o “intruso inoportuno” que aparentaba saber más de lo que de verdad sabía. Así, en algún sitio en el corazón de la antigua comedia –comedia ritual- había un combate del eiron-rey contra el alazon-intruso-impostor. En medio de estos dos personajes se encuentra el hombre “sincero” que ni exagera ni subestima. De esta manera, el alazon es el alter ego del eiron. Los dos extremos aparecen juntos.

Ahora bien, la ironía “derrota a los contrincantes en su propio terreno,” porque en el curso del debate cómico la supuesta sabiduría del alazon queda reducida al absurdo, y el mismo alazon convertido en clown. Se revela así la profunda ambigüedad del héroe cómico: el Impostor, el enemigo de Dios, no sólo es el alter ego del ironista; es el doble del mismísimo dios. El dios debe ser asesinado y devorado; por lo tanto el sentimiento de culpa de la tribu que surge del sacrificio del rey-dios se transfiere a la figura del alazon, el antagonista y profanador que sirve como chivo expiatorio por el daño inferido al dios en la ceremonia de la fertilidad. El impostor profana los ritos; luego es golpeado y expulsado. Así racionaliza la tribu su pecado persiguiendo a aquél que osa mirar. La vituperación y expulsión del Antagonista-Impostor es la contrapartida más oscura de la procesión triunfal final, que trae al nuevo dios que ha vencido en el *agon*. Para ser salvador, el dios debe ser odiado y asesinado. Tiene una naturaleza doble: el que es venerado y el que es vilipendiado. El alazon es uno de los disfraces que usa el héroe-dios antes de su sacrificio; también

es, por eso mismo, el yo “antagonista” que debe ser repudiado antes de que el adorador sea “poseído” por el dios. De allí la ambivalencia hacia el héroe cómico.

Sin embargo, dice Sypher, el alazon- eiron puede ser simplemente el agente de Dios, como el Mefistófeles de Goethe, que explica que él es “el espíritu que niega infinitamente” pero que también es “parte de un poder que podría hacer solo el mal, pero engendra el bien.” El Impostor, Profanador o Demonio es una “oscuridad que forma parte de la luz.” El mal es inherente a Dios, y para alcanzar la salvación, el hombre debe atravesar una “negación de la negación.” Por lo tanto, Fausto se encuentra atado al impúdico espíritu que no es otra cosa que su propio lado oscuro. Fausto exclama: “¿Por qué debo estar encadenado a este compañero infame que prospera en la desgracia y se deleita con la ruina?” Él aún no sabe que el que lo acicatea –el Tentador- es un delegado de Dios. Y el eiron, que puede asumir los rasgos del bufón y chivo expiatorio, es, en su otro yo, un burlador, un blasfemo, un Ofensor. Encarna, otra vez, el lado de dios contra el cual debe rebelarse antes de que el dios pueda ser adorado. Dios debe ser odiado antes de que pueda ser amado, negado antes de ser aceptado. El comediante, según Sypher, desempeña el papel de Santo Tomás el dudoso: es a la vez una piedra rechazada por el constructor, y la piedra angular del templo. La comedia es destructiva y creativa.

Cuando aparece como Tentador el héroe cómico que se instala “afuera” (porque es el espectador distanciado que ha sido puesto, o se ha puesto él, fuera de los códigos aceptados), debe ponerse la máscara. Se disfraza de clown o diablo, según se necesite, con el atuendo de bufón, ironista o loco. Debe llevarnos, finalmente, al páramo donde encontraremos a nuestro yo “sombra,” aunque hayamos renegado de estos yo en la vida pública. Allí en la soledad el dios en nosotros es confrontado por el Adversario, nuestro “otro” yo, que despliega ante nuestros ojos ilusiones de pompa, conocimiento y placer. Al tentarnos, el Adversario debe poseer los rasgos de la inocencia, debe encantarnos con su educada buena voluntad, alegría, refinamiento, y magnanimidad. Para experimentar el hechizo de este Tentador debemos asumir el espantoso riesgo de entrar en una “situación límite” en la que nada se da por sentado y donde debemos descubrir de nuevo todos nuestros valores sin ayuda de “los otros.” Aquí, señala Sypher, estamos solos caminando por los márgenes de la razón. El Adversario nos acompaña a este encumbrado precipicio de la comedia, al borde del abismo desde donde echamos un vistazo al caos. Allí debemos pararnos en el límite de la sinrazón y el absurdo, sin marearnos. Si no nos caemos, o nos lanzamos, podríamos ser salvados. Sólo si asumimos este riesgo podremos dejar a Satanás a nuestras espaldas. El Adversario debe ser expulsado. El Tentador debe perecer. Esto es, debemos sacrificarlo para salvarnos. El héroe cómico se encuentra entonces con lo que Kierkegaard llama elecciones cerradas, de sí/no, extremos entre los cuales no hay punto medio, por lo que sólo pueden ser trascendidos. Es decir, el héroe cómico acepta lo irreconciliable en la existencia humana. Se encuentra cara a cara con lo inexplicable y lo absurdo. Está solo en una situación en la que no hay absolutamente ningún término medio. Se encuentra en una situación de peligro extremo que no se puede relacionar con ninguna “virtud” o ética humana. Sólo puede trascender su dilema por la

adopción de una “perspectiva desde el infinito” –contemplándolo desde la infinita distancia de la fe, una perspectiva extrapolada tanto más allá de la ética, que se extiende desde la “eternidad”. Pero precisamente porque está cara acara con lo inexplicable, al héroe cómico se le da la oportunidad de ser “rescatado”. A menudo, destaca Sypher, el héroe cómico es rescatado porque la improvisación y la incertidumbre son las premisas de la acción cómica y la diosa Fortuna preside sobre extensos segmentos de la escena cómica. Pero sobre el héroe trágico la ley de inevitabilidad o necesidad pesan considerablemente, y no le se puede recatar, porque en la tragedia el hombre debe de alguna manera asumir responsabilidad por los defectos en la naturaleza de las cosas o al menos sufrir un castigo por ellos.

Por último, del capítulo final “Los significados sociales de la comedia” subrayo la idea de Sypher de que la comedia representa una resistencia a la autoridad, momentánea y públicamente útil, y un escape a sus presiones; su mecanismo es una libre descarga de energía síquica reprimida, o de resentimiento, a través de la risa. Destaco también su razonamiento de que la ambivalencia de la comedia reaparece en sus significados sociales, porque la comedia es odio y diversión, rebelión y defensa, ataque y escape.

Uno de los impulsos más fuertes que la comedia puede descargar de las profundidades del ser social según este autor es el odio hacia el “extraño,” especialmente cuando ese que es “diferente” atiza cualquier duda inconsciente acerca de las creencias de esa sociedad. Entonces el comediante descubre infaliblemente a su audiencia, ella misma presa silenciosa de miedos ignotos. Puede señalar a la víctima, aislarla de las simpatías ciudadanas, y exponerla cruelmente al castigo del ridículo. En este papel el artista cómico es “conservador” o incluso un “reaccionario” que protege nuestra autoestima. Dondequiera que la comedia sirve como mecanismo de defensa público, afirma Sypher, nos convierte a todos en hipócritas: tratamos de hacer desaparecer nuestras dudas riéndonos. Doquiera que la comedia es un síntoma de miedo, nuestro júbilo indica el celo con que maltratamos a nuestro chivo expiatorio. Sin embargo esta defensa del *status quo* ocurre en una sociedad en que ya existe un conflicto oculto en los estándares sociales; y el comediante también puede aparecer al otro lado de la barricada, con los revolucionarios. Por ejemplo, señala Sypher, la figura de Tartufo es un foco para el conflicto que se da entre un ideal de integridad personal y la piedad inescrupulosa de una clase codiciosa. “Al despreciar a Tartufo despreciamos nuestra propia hipocresía, ya se trate de un falso ascetismo puritano o de la resbaladiza indulgencia de los jesuitas”. Tartufo sólo podría originarse en una sociedad intranquila respecto de honestidad. Es un signo de lo que rechazamos. O también podría el comediante evadir el conflicto, aliviando la tensión entre los ideales que se oponen mediante la risa. Puede habilitarnos para “ajustar” estándares incompatibles sin resolver el choque entre ellos. Así, nos reímos cuando Tartufo pone nuestro conflicto al descubierto, porque tal vez no deseamos reconocer que también nosotros ambicionamos poder, mujeres, y dinero y que todas estas cosas pueden ser más deseables que la piedad. Nos reímos de Tartufo porque no tenemos la intención de comprender claramente lo que significa.



A su alborotado modo, dice Sypher, la comedia aniquila el poder del mal en la persona del chivo expiatorio. Sin embargo ya hemos visto que esta risa triunfal es un modo de defensa, porque el enemigo que tiene poder sobre nosotros debe ser neutralizado transformándolo en una víctima inocua. La comedia es a la vez una defensa contra el Enemigo y un asalto victorioso dirigido en su contra. Se desvanece en medio de una explosión coral de júbilo. En sus momentos de mayor logro, el arte cómico nos libera del peligro sin destruir nuestros ideales ni concitar la artillería del puritano. La comedia puede ser un instrumento para dominar nuestras desilusiones cuando vivimos presos en una sociedad deshonesto o estúpida. Según Sypher, después de reconocer nuestras malas acciones, podemos liberarnos gracias a una risa confiada y plena de sabiduría, que produce la catarsis de nuestra disconformidad. Percibimos las fallas en las cosas, pero no siempre tenemos que darnos por vencidos, aunque vivamos en un mundo humano. Si somos capaces de reírnos sensatamente de nosotros mismos y de los demás, el sentimiento de culpa, de desesperanza, de ansiedad, o de miedo puede superarse. De esa forma, afirma este autor, somos capaces de ver *dónde estamos*. Ser capaz de reír ante el mal y el error significa que los hemos superado. La comedia puede ser una compensación filosófica además de psicológica, concluye Sypher. Cada vez que tomamos conciencia de que éste no es el mejor de los mundos posibles, necesitamos la ayuda del comediante para enfrentar “los insuperables defectos de la realidad.” Nos refugiamos en su compañía en un orden lógico al reírnos de las imperfecciones del mundo circundante; el artista cómico nos libera de las limitaciones de las cosas tal como son.

**e) *Eironeia* de Pere Ballart:**

De este impresionante texto, en el que Ballart recorre la historia de la ironía desde su origen socrático a sus formulaciones más recientes para luego describir sus diversos ámbitos y componentes esenciales, usaré en primer lugar su propuesta del “minimum” irónico, que consiste en que toda ironía (desde el enunciado más conciso al discurso más extenso) debe satisfacer, para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: 1) un dominio o campo de observación; 2) un contraste de valores argumentativos; 3) un determinado grado de disimulación; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloración afectiva, y 6) una significación estética. Con todo ello Ballart quiere decir que solamente cuando ocurran esos seis factores se puede hablar con propiedad de que un determinado texto se amolda a una figuración de carácter irónico. Hay que apreciar que los seis rasgos conforman un cuadro de una heterogeneidad considerable: los cuatro primeros abarcan una serie de circunstancias “técnicas” que acompañan a la figuración, mientras que los dos últimos tienen que ver con la actitud que ésta supone en cada caso, y con el papel desempeñado respecto del conjunto de la obra. Pasaré a señalar lo que Ballart entiende por cada uno de estos rasgos:

1) Dominio o campo de observación: este primer ítem irónico es más que un verdadero rasgo distintivo, un factor previo, inherente a la configuración textual del fenómeno pero que sólo a posteriori, es decir, tras una lectura en clave irónica del pasaje a examen, podrá ser justamente

valorado por el analista. Las preguntas a que éste intentará dar respuesta serán: ¿de qué instancias emana la ironía?, y –entendido el término “dominio” en su acepción más material- ¿cuál es su exacta demarcación en el cuerpo del discurso?. Como esta divisoria es difícil de trazar, Ballart opina que la distinción entre ironía verbal e ironía situacional es la más válida a la hora de precisar la naturaleza del dominio que llena en cada caso la figuración. Esta pareja de conceptos hace posible reconocer con bastante exactitud si el contrasentido irónico de un pasaje es producto de un empleo específico de las palabras del discurso o bien, por el contrario, del concurso de unos hechos, acciones o situaciones de significado disonante. *Decir* y *presentar*, pues, son los verbos que definen el proceder distinto de una y otra ironía.

2) Contraste de valores argumentativos: es el que usualmente se conoce como contraste “entre apariencia y realidad” en la ficción literaria. Sin embargo, señala Ballart, determinar qué es apariencia y qué es realidad en la ficción literaria es bastante difícil y problemático. Por ejemplo, dice, en el caso de un narrador no fidedigno o en una superposición de varios niveles narrativos ¿cómo asegurarse de qué es lo aparente y qué lo real?. Tales complicaciones no permiten más que reconocer en la figuración irónica el conflicto entre valores de distinto signo, formando parte cada uno de una posible argumentación cuyo concurso invocan los enunciados de la ironía. Todo ello invalida cualquier alusión indiscriminada a las categorías generales de apariencia y realidad, a no ser que se especifique a menudo que se hace referencia a lo que el ironista tiene por real y aparente en un determinado pasaje. Para eso será necesario explicar la ambigüedad de cada ironía e indicar a qué nivel o entre qué instancias se suscita el contraste.

3) Disimulación: desde el eiron clásico, señala Ballart, el ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es completa. Por supuesto, los medios por los que se consuma esta disimulación no son siempre los mismos: el responsable de una ironía verbal debe impersonarse en la figura de alguien aparentemente mucho más ingenuo que él; por el contrario, quien dispone de modo adecuado todo los elementos que promueven una ironía de situación está disimulando, no sus comentarios reales, sino su misma presencia como instancia interesada en el texto. De ahí que este factor básico este íntimamente emparentado con la recurrente problemática del “distanciamiento” irónico; quien finge (pero no para engañar) o quien se esconde no hacen más que dar pruebas de su despego respecto de aquello de lo que tratan. Por otra parte, son también fruto de la disimulación los equívocos en los que tan a menudo caen las víctimas de la maniobra irónica. Éstas se revelan incapaces de reconocer la ironía en las palabras de un oponente o, en el caso de los dominios situacionales, incapaces de sospechar que se oculta a sus ojos un desenlace inesperado en la acción que han emprendido o en la que están inmersos, desenlace que, cuanto más insospechado sea, mayor efecto irónico (esto es, mayor contraste argumentativo) deberá alcanzar. Por lo tanto, el analista debe analizar los dispositivos empleados por el ironista (procedimientos retóricos, ficcionalización de su propia persona, dramatización de la acción) para disfrazar su actuación y su auténtico paradero ideológico.

4) Estructura comunicativa: Ballart dice que no desatender ninguno de los componentes que regulan el funcionamiento de la ironía obliga a definir también el marco comunicativo en el que, por obra de los artificios del escritor, se inscriben sus figuraciones. El discurso que decide acogerse a una modalidad significativa de valores irónicos adquiere de inmediato una distintividad que se hace patente en la estructura comunicativa que diseñan sus enunciados. El curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una lectura en clave irónica. Pero a esta diversificación del posible receptor, destaca Ballart, se añade el hecho de que, de un modo inmanente al texto, se pueden multiplicar las figuras comunicativas interpuestas entre el emisor y el receptor reales (algo frecuente en la narrativa, donde el narrador puede ejercer de segundo ironista). Así, el abanico de posibilidades con que cuenta el ironista no es nada despreciable.

5) Coloración afectiva: entre los factores que condicionan la correcta interpretación del signo irónico están aquellos que afectan en especial al sentido con que el lector viste la detección de aquel contraste argumentativo. En ese sentido, Ballart dice que en primer lugar es necesario abordar la coloración afectiva que acompaña a ese descubrimiento, ya que no todas las ironías pretenden suscitar el mismo género de reacciones sentimentales en el lector. Las más corrientes pulsán la cuerda de lo cómico; otras apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector hacia un personaje, hábito u opinión; otras persiguen que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo; y otras se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres. Pese a que todas seguirán siendo ironías, cada una buscará alianzas con la compasión, el terror, la hilaridad y el compromiso. Corresponde al estudioso de la ironía dirimir qué capitales emocionales son los que la ironía pone en juego en cada contexto determinado.

6) Significación estética: esta última variable, que según Ballart, permite describir el circuito global de lo irónico, lleva al analista a una reflexión de carácter teleológico. Nadie se aparta de la literalidad porque sí, sin una razón que no tenga un estrecho vínculo con las motivaciones que llevan al acto mismo de la creación artística. En sí misma, la ironía representa un medio de escapar a las reglas de la coherencia que la racionalidad pública impone, de las que se zafa a través de una lógica férrea pero ostensiblemente inadecuada a su objeto. Ahora bien, señala Ballart, esa liberación del discurso, siempre que aparece en un contexto literario, debe responder a algún principio de necesidad. Por tanto, y en relación inseparable de la coloración afectiva, cabe decir que toda ironía lleva implícita una información que dice bastante del proyecto total que la obra representa. De esta manera, el estudio de la significación estética de la ironía debe llevar necesariamente al ejercicio de la interpretación global de la obra que la contiene, así como a la valoración de la mayor o menor excelencia artística de la figuración construida y de su adecuado engarce en el plan general de la obra.

Ballart, luego de explicar el “minimum” irónico (que abarca la esencia de lo irónico, pero no sus accidentes), completa la aproximación al fenómeno irónico con una exposición de sus variantes estilísticas. Según este autor sólo a partir de ese rasgo esencial se puede entender en cada caso qué instancias en choque son las que desencadenan la contradicción irónica. De acuerdo a qué tipo de contrastes una ironía desencadena, Ballart identifica tres grandes grupos de ironías, cuya diferencia específica es el entablar el contraste argumentativo entre planos de significación muy dispares. Esos grupos son las ironías de contraste en el texto, las ironías de contraste entre el texto y el contexto comunicativo y por último las ironías de contraste entre el texto y otros textos.

1) Ironías de contraste en el texto: este grupo, que comprende el mayor número de las ironías que se practican en la literatura, está formado por aquellos pasajes cuyo contraste se inscribe en la órbita del propio texto, al disponer un desfase irónico entre una parte y otra de la obra, pudiendo entenderse por “parte” tanto un tono expresivo como un episodio, o un esquema lógico de exposición del material. La amplitud de este grupo obliga a Ballart a introducir las siguientes subdivisiones según si el contraste se establece: a) entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido; b) entre un elemento y otro de la forma de la expresión, y c) entre un elemento y otro de la forma del contenido.

a- Contrastes entre la forma de expresión y la sustancia del contenido: esta ironía despunta cuando la “realidad” que el texto instituye y que el lector “naturaliza”, asimilándola a la suya propia, es desmentida por algún juicio o actitud producto de una deliberada manipulación expresiva, y que, por consiguiente, se inscribe en los límites de la forma de la expresión. El emisor del mensaje (narrador o yo poético) opta por hacer las veces del eiron clásico, y el desfase entre aquello que dice y lo que el receptor entiende que sería lo adecuado es el que obliga a este último a desechar la simple lectura literal de aquellas palabras. Las variantes retóricas que este procedimiento favorece son múltiples: entre ellas la antífrasis (en la que se emite un falso elogio acerca de aquello que se pretende denunciar); la disimulación del ironista de su propia opinión sobre las materias que trata; en otras ocasiones los personajes fingen necedad o ignorancia. Otra variante de este tipo de ironías es la lítote, en que la presunta ignorancia es más bien una impropiedad del tono, que resulta insuficiente para referir en sus justos términos la realidad contada. Cabe subrayar que, bajo sus auspicios, la expresión del ironista no llega ya a falsear la realidad en ninguna de sus incidencias y detalles: la información no sufre alteraciones. Es la intensidad del caso, su correcta valoración, admirativa, patética o violenta aquello que el ironista atenúa, gracias al efecto amortiguador de la perífrasis, eufemismos y reticencias, que presentan los hechos distanciadamente, con sordina. Por su parte, la *reductio ad absurdum* es otra de las posibilidades que se le ofrecen al ironista que se niega a aceptar un compromiso lógico con lo que está contando. En este caso su ironía consiste en distorsionar su argumentación, quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento. También es muy propio de estas ironías el que el desajuste entre la expresión y el contenido tenga lugar por una excesiva artificiosidad en aquélla. Son muy comunes las ironías en las que el autor derrocha una “exuberancia verbal” que resulta

desmesurada en relación a la acostumbrada nimiedad de lo narrado. La hipérbole es el soporte retórico más empleado en estas circunstancias. Por último Ballart hace mención de aquellos casos en los que el emisor no desempeña el papel del eiron, sino que juzga suficiente colocar al alazon ante los ojos del lector y dejar que él mismo se desacredite (ej. narradores no fidedignos).

b- Contrastes en la forma de expresión: se caracterizan las ironías de esta especie por presentar, al nivel del discurso y de sus señas estilísticas, conflictos entre los valores connotativos que cabe atribuir al uso, generalmente en contextos muy restringidos, de dos o más tonos, registros o expresiones disonantes entre sí. El procedimiento habitual de estas ironías es el siguiente: el lector, situado por el tono de lo escrito en una cierta atmósfera afectiva se ve de golpe, en virtud del anticlímax, transportado a una esfera de significación completamente distinta, donde la seriedad y la limpidez del tono anterior se trocan en un discurso que las alusiones obscenas, escatológicas, o simplemente vulgares convierten, por contraste, en ridículo, quedando contaminado al mismo tiempo el primero de los registros. La yuxtaposición de lo más abstracto y lo más cotidiano, seguro detonador de la risa, es uno de los recursos más utilizados de esta clase de ironías.

c- Contrastes en la forma del contenido: las ironías que ciñen su contraste al plano de la forma del contenido son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación. Corresponden a este tipo de ironías la ironía *dramática* y la ironía *de acontecimientos* en las que un personaje (a diferencia del resto) interpreta de forma evidentemente errónea la realidad que le rodea. Ballart destaca que la funcionalidad de este tipo de ironías es muy variable. Por lo general, dice, el escritor busca con la contradicción de los sucesos y las situaciones un efecto detonante e inmediato, que haga sentir al lector un poco la perplejidad de sus personajes. Sin embargo, el juego de significaciones que tienen literariamente unos hechos y otros puede servir a veces a maniobras mucho más sutiles, que pretenden poner en tela de juicio la verosimilitud misma de toda la narración.

2) Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo: son aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia. Para que el contraste entre los dos ámbitos se haga evidente, basta con que el texto invoque la presencia de su autor real o que se nombre a sí mismo como objeto con existencia efectiva. Este tipo de ironías dejan traslucir casi siempre la distanciada superioridad del autor sobre su creación, y de ahí el calificativo de "románticas".

3) Ironías de contraste entre el texto y otros textos: este grupo de ironías tiene en la parodia su procedimiento de mayor rendimiento expresivo, que al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee,

plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica —y un incremento de sentido— a favor del texto parodiante. La ironía tiene aquí, dice Ballart, un evidente alcance intertextual que acentúa el exigente trabajo que la figuración reclama de su receptor: en este caso no sólo deberá ser capaz de detectar su presencia, sino que habrá de tener conocimiento del texto parodiado para poder calibrar el valor de la distorsión efectuada, el valor del contraste provocado. Es frecuente que la parodia tienda a recrear una serie de hechos o situaciones que fuesen especialmente memorables en la obra original. Pero este tipo de parodias, según Ballart de carácter sainetesco y preocupadas sobre todo en consumir una quiebra del decoro, revelan un rango demasiado servil respecto del texto de origen y la literatura de calidad no suele registrar muchos ejemplos de este tipo de simple ejercicio deformante. Por el contrario, tiene mucha mayor incidencia en la literatura moderna y contemporánea la ironía que nace de parodiar un estilo, convención, o registro determinados.

### III. Análisis

#### Canto Primero

El primer canto de *Maldoror*, seguramente por haber sido escrito y publicado de forma independiente por Ducasse un año antes que el resto de los cinco cantos<sup>11</sup>, es una especie de prefacio, algo inmaduro y tímido aun, del texto que vendrá después. Digo inmaduro porque a pesar de que introduce algunas ideas esenciales para comprender el texto y establece el aspecto formal que tendrá la obra en general (una parodia de las epopeyas clásicas con la correspondiente división de ésta en cantos y éstos a su vez en estrofas aparentemente independientes, a excepción del Canto VI que tiene una trama unitaria) no establece de manera clara cuales son sus objetivos y es notoria la influencia de ciertos textos y autores en la construcción del estilo de la obra y de su personaje principal (especialmente la Biblia, Dante, Milton, Byron, Baudelaire y representantes de la “novela negra” como Maturin). Desde el punto de vista de lo cómico, el canto primero se destaca respecto de los demás por la poca ironía, por la relativamente débil presencia de elementos grotescos, por la ausencia de metamorfosis, por el indicio muy débil de vida animal y al contrario, por una exposición demasiado seria de las rarezas morales del mundo, exposición que, en esta forma general, no volverá a repetirse. A pesar de esto, este canto contiene de manera latente varios procedimientos cómicos que después se desatarán en los otros cantos y por esta razón es interesante analizar algunos de ellos para observar luego (en el análisis de algunas estrofas del resto de los cantos) como éstos se van haciendo más complejos a medida que el texto avanza.

En primer lugar me gustaría señalar los mecanismos cómicos de las estrofas I (“Quiera el cielo que el lector...”<sup>12</sup>) y II (“Lector, quizá deseas que invoque al odio...”), ya que aparte de que juntas conforman un particular exordio del primer canto que parodia a los de las epopeyas clásicas, en ellas se anuncia de inmediato el tipo de humor que tendrán *Los cantos*. En la primera estrofa a través de un lenguaje apropiadamente elevado, el Conde de Lautréamont (que cumple la función de narrador en esta obra) invoca al cielo para que el lector no se desoriente a través de estas páginas “sombrias y rebosantes de veneno” y lo exhorta si posee un “alma tímida” a no seguir leyendo las páginas que seguirán, ya que este texto es sólo para algunos iniciados que deberán poseer una lógica rigurosa y una tensión espiritual “equivalente a su desconfianza” para saborear este “fruto amargo”. A continuación Lautréamont, para ejemplificar lo recién dicho, compara el camino que debe hacer un lector prudente y razonable con la obediencia de las grullas respecto de la grulla más vieja que las guía, cuando ésta previendo una tormenta cambia de dirección y el resto

---

<sup>11</sup> En efecto, el primer canto Ducasse lo publicó de forma independiente en 1868 sin firmarlo con ningún nombre.

<sup>12</sup> Como sé que hay ediciones de *Los cantos de Maldoror* que no enumeran las estrofas de cada canto como en la edición con que estoy trabajando, cuando me refiera a una en particular pondré entre paréntesis como ésta comienza para que el interesado pueda ubicarla en cualquier publicación.

de las grullas la sigue sin cuestionar su decisión (cabe señalar que este pasaje se inspira innegablemente en otro que está contenido en el canto V del "Infierno" de la *Divina Comedia*). En la segunda estrofa, Lautréamont le asegura irónicamente al lector (que trata como "monstruo" de "asqueroso hocico") que en esta obra se colmará hasta el hartazgo de una dicha completa "como los ángeles que habitan en la magnificencia" si previamente se ejercita en "respirar tres mil veces seguidas la conciencia maldita del Eterno". En estas dos primeras estrofas de la obra existen varios procedimientos que cumplen una función cómica. Para empezar estas dos estrofas que cumplen la función de introducir o invitar al lector a la obra son una parodia de los exordios de las epopeyas clásicas. Afirmo esto porque si bien estas estrofas tienen un lenguaje (engañosamente) elevado y conforman una unidad independiente del "desarrollo" de la obra (como los exordios de la epopeya clásica) no cumplen con dos características básicas de éstos que son la invocación de las musas y el dar cuenta a grandes rasgos de las causas de los acontecimientos que se relatarán a continuación. En este caso, Lautréamont, en vez de invocar a las musas, apela irónicamente al principio a un difuso cielo que olvida rápidamente para luego referirse directamente al lector con el que a partir de ahora entablará una conflictiva relación a lo largo del texto. Con respecto a lo segundo, Lautréamont prácticamente no cuenta nada sobre lo que tratará su texto, sino todo lo contrario al dar mensajes paradójicos al lector: por un lado le advierte misteriosamente (sin justificar por qué) que este es un libro sombrío que es preferible que no lea y luego le dice que si se sumerge en su lectura experimentará un "éxtasis inmóvil" y se llenará de un gozo indescriptible (como veremos *Los Cantos* completos están contruidos en base a un proceso dialéctico de afirmación y negación, de construcción y destrucción, que da como resultado una estructura laberíntica). Otro aspecto que transgrede los exordios clásicos es el brusco cambio en la forma de expresión que ocurre cuando Lautréamont, olvidando el lenguaje elevado usado anteriormente, trata de improvisar al lector de "monstruo" de "asqueroso hocico" (rasgos característicos de lo grotesco según Kayser). Este sorpresivo anticlímax, que causa una segura risa o por lo menos una sonrisa, de acuerdo a Ballart corresponde a un tipo de las ironías de contraste en el texto (específicamente a aquellas que se generan por los contrastes en la forma de expresión), ya que rompe la atmósfera afectiva anterior (ya enrarecida) para transportar (y contaminar) lo ya dicho a una esfera de significación completamente distinta (lo que revela que el trato ambiguo pero bien intencionado entablado con el lector anteriormente es sólo una fachada, ya que en realidad la actitud de Lautréamont con él es de agresividad y combate). Otra ironía evidente (casi no es necesario explicarla), también producto del contraste en la forma de la expresión y la sustancia del contenido, se produce cuando Lautréamont dice que el lector se colmará de dicha en esta obra si previamente se ejercita en "respirar tres mil veces seguidas la conciencia maldita del Eterno". La ironía radica en que es imposible encontrar placer experimentando algo que se imagina tan terrible (ambas experiencias son irreconciliables). En realidad, este particular exordio, como veremos más adelante, aparte de las ironías señaladas, está completamente contaminado por una ironía de tipo



global (de contraste en el texto), siendo muy difícil de establecer sus verdaderas intenciones y qué es mentira y qué es verdad.

Una estrofa de oscura hilaridad que anuncia de forma clara cuál va a ser el tipo de humor que va a recorrer *Los cantos* es la estrofa VI (“Hay que dejarse crecer las uñas durante quince años...”). En ésta, Maldoror (el personaje principal de este texto que es una especie de alter ego de Lautréamont), le “explica” al lector cómo se tortura a un adolescente indefenso que ha sido raptado consiguiendo de igual forma su “amor” (el hecho de que Maldoror haga estas explicaciones colocando al lector como el ejecutante de estas acciones, desplaza de alguna forma su responsabilidad en este crimen y se la otorga perversamente al lector). Lo sorprendente de esta tortura que describe con lujo de detalles al estilo de Sade (que consiste en enterrarle las uñas en el pecho a un adolescente con los ojos vendados en el momento que menos lo espera, para posteriormente lamerle la sangre como un vampiro) es que en un momento determinado Maldoror le desata las vendas de los ojos y simula acudir en su ayuda (como si fuera otra persona) desde otra habitación para crearle falsas expectativas de salvación, ya que después de un instante nuevamente se pone a lamer sus lágrimas y sangre. Posteriormente le pide perdón al adolescente y le dice que cuando ellos “hayan abandonado esta vida efímera” él podrá torturarlo de la misma forma y así ambos serán castigados por igual quedando sus conciencias tranquilas. Después de hablar en estos términos con el adolescente, Lautréamont- Maldoror le dice al lector que de esta forma “habrás hecho daño a un ser humano, pero al mismo tiempo serás amado por él: es la mayor dicha que puede concebirse”. Finalmente, Maldoror le dice al lector que como el adolescente quedará lisiado de por vida podrá internarlo en un hospital y la sociedad, por este hecho, lo llamará “magnánimo”. Así, este hecho comprueba y consagra la “santidad del crimen”. Esta estrofa tiene una gran profusión de procedimientos que cumplen una función cómica. Para empezar destaco la asombrosa inversión de los papeles de victimario a víctima que opera entre Maldoror y el adolescente (cabe señalar que esto obedece claramente a una necesidad extrema por parte de Maldoror de justificar sus retorcidos actos y así “auto perdonarse”; pero analizar esto no compete a este trabajo). Este mecanismo de inversión o del “mundo al revés” es señalado por Bergson como uno de los procedimientos esencialmente cómicos (aparte de la repetición y los equívocos). El hecho de que esta inversión sólo haya sido momentánea causa mayor asombro y por consiguiente mayor “risa”<sup>13</sup> (aparte de recalcar la crueldad del personaje). Pero también este hecho (junto con la tortura misma y la promesa de Maldoror al adolescente de que él podrá torturarlo en otro plano de la existencia) revela a un ser de conducta grotesca (paradójica e impredecible) que actúa de manera extraña e inhumana y a un mundo (bastante parecido al “real”) desquiciado, caprichoso y absurdo que se rige de acuerdo a normas desconocidas para nosotros. Por otro lado, como va a ser común, la ironía contamina a todo el pasaje. A pesar de que Maldoror constantemente le señale al lector que nada es más grato que arrebatar brutalmente a un niño de su lecho, torturarlo,

---

<sup>13</sup> Risa que se parece a la “risa satánica” descrita por Baudelaire.

beber su sangre y escuchar por largas horas sus gritos “sublimes”, su deseo de que éste le haga lo mismo posteriormente demuestra que el placer conseguido por medio de estos actos no está exento de arrepentimiento, que este deleite también implica experimentar sufrimiento (Maldoror lo dice explícitamente: “¡Y con todo yo he sufrido a la par de mi víctima!”). Así, la veracidad de afirmaciones como que este tipo de tortura puede provocar el “amor” de la víctima hacia el victimario y que puede otorgarle en general a este último una gran dicha (comprobando de esta forma que el crimen es “santo”), es por lo menos relativa. Esto se debe a que toda esta estrofa está estructurada en general de acuerdo a ironías (según la clasificación de Ballart) que se generan por el contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido en el mismo texto (en este caso, Maldoror disimula aparentemente, entre otras cosas, detrás de una “plácida” explicación de cómo debe torturarse a un adolescente, un angustioso sentimiento de culpa con respecto a este hecho y una oscura concepción del placer y el amor basada en la autodestrucción). Esta ambigua visión respecto de lo narrado es rematada finalmente por Lautréamont- Maldoror con una cruel ironía cercana al sarcasmo<sup>14</sup> (producto del contraste en la forma del contenido) cuando señala que el victimario será considerado “magnánimo” por la sociedad (que ignora lo sucedido) si lleva a su víctima (que él dejó lisiada) a un hospital. Estos hechos de imposible conciliación en el mundo “real” (la valoración del victimario como un “hombre de bien” por parte de la sociedad y el abandono de la víctima a su suerte) retoma nuevamente el procedimiento cómico de la inversión o del “mundo al revés” explicado por Bergson. Con esto Lautréamont- Maldoror recalca lo que dije más arriba, es decir, que el mundo descrito en *Los Cantos* se rige por “leyes” grotescas (paradójicas, injustas y absurdas) imposibles de ser interpretadas (el hecho de que el mundo “real” extraliterario también posea por lo general estas características, acentúa el estremecimiento que produce esta obra por sí sola, ya que queda abolida la distancia dispensadora de libertad propia de las ficciones literarias). Cabe destacar en este sentido, que la configuración grotesca del mundo de *Los Cantos* por parte de Lautréamont hace imposible que éste tenga una perspectiva satírica aunque lo parezca (como en esta estrofa, al denunciar en el fondo una conducta aparentemente “reprobable”) básicamente porque Lautréamont en primer lugar no construye sus ironías en base a un programa moral inequívoco y en segundo lugar porque es prácticamente imposible establecer sin lugar a dudas cuando está ironizando y cuando no. En esta estrofa por ejemplo, es difícil determinar si la culpa que experimenta Maldoror luego de torturar a un adolescente indefenso es en realidad un sentimiento de real remordimiento o es una desgarrada burla de su propia culpa (el hecho de que yo crea más en lo primero que en lo segundo es algo totalmente subjetivo).

En el resto de las estrofas de este canto, Lautréamont continúa utilizando los mismos procedimientos cómicos arriba descritos (especialmente ironías de contraste en el texto), pero con una menor cuota de hilaridad, ya que como dije más arriba, al ser este canto algo inmaduro en comparación con el resto porque fue hecho un año antes por Lautréamont (que claramente aun no

---

<sup>14</sup> Diccionario de la RAE. Sarcasmo: Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel.

tenía una idea precisa de cómo iban a ser los demás cantos y que aun no poseía la maestría demostrada después en el uso del lenguaje), en él predomina una exposición “seria” (muy ambigua) de su pesimista y paradójica visión del mundo y el hombre. Sin embargo, me gustaría señalar brevemente (no dispongo de mucho espacio) algunos de ellos. En la estrofa IV (“Hay quienes escriben...”) Lautréamont dice por un lado que él no quiere lograr el aplauso público por medio de esta obra y por otro que ambiciona que los pensamientos “altaneros y perversos” de su héroe Maldoror lo conozcan todos los hombres. Esto se opone a lo que él mismo dice en la estrofa I, más arriba vista, en la que le sugería al lector si tenía un “alma tímida” a no seguir leyendo este texto. Esta ironía fruto del contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, revela que en realidad él quiere que los hombres lean su obra y que lo aplaudan por ella, y que la advertencia hecha al lector en la estrofa I respecto del carácter sombrío de esta obra es solo una forma de capturar aun más su atención. Como veremos a lo largo de este análisis, muchas ironías del texto se identifican y entienden tomando en cuenta estrofas a veces bastante distantes entre sí. En la estrofa V (“He visto durante toda mi vida...”) Maldoror dice que frente al patético espectáculo de los hombres que se pervierten mutuamente en nombre de la “gloria”, él no pudo reír como los otros a pesar de haberse hundido un cuchillo en el “sitio donde se unen los labios”. Esta afirmación de Maldoror de que él “no ríe” es bastante irónica, contradictoria y por lo tanto risible, ya que como lo estamos viendo en este análisis, esta obra está estructurada de acuerdo a un oscuro humor (pero humor al fin y al cabo). Desde mi punto de vista, la imagen de Maldoror con la boca sangrante intentando reír como los hombres sin lograrlo (descubriendo en este fracaso otro tipo de risa que mezcla lo cómico y lo trágico, el placer y el sufrimiento<sup>15</sup>) es una buena metáfora para describir la risa cortante y desgarradora de *Los cantos*. Ésta se parece innegablemente al estremecimiento, a la congoja perpleja que causa lo grotesco según Kayser.

Por último, no puedo dejar de referirme a los mecanismos cómicos de la estrofa XIV (“Si algunas veces resulta lógico atenerse...”), que es una especie de epílogo de este canto. En ella, Lautréamont (que aquí se confunde con el autor real de la obra, es decir, Ducasse) comenta el primer canto recién terminado pidiéndole al lector que no sea severo con “aquel que hasta ahora sólo ha estado probando su lira” y obligándolo a admitir si es “imparcial” que éste tiene un “fuerte sello personal en medio de sus imperfecciones”. Luego declara que pronto escribirá un segundo canto y que el final del siglo XIX tendrá su poeta que ha nacido en costas americanas, particularmente “en la desembocadura del Plata”. Finalmente se despide del lector diciéndole que no se desespere, pues tiene un amigo en el vampiro y en el “acarus sarcopte productor de la sarna”. Como vemos, esta estrofa está contaminada por varios tipos de risibles ironías. En primer lugar, resalta particularmente la integración en el discurso por parte de Lautréamont de elementos pertenecientes a las condiciones de hecho que tiene lugar la comunicación literaria (Ballart denomina a este procedimiento como ironías “románticas” o de contraste entre el texto y su

---

<sup>15</sup> Esto recuerda la concepción de Sypher de que la comedia y la tragedia de la época moderna son afines

contexto comunicativo) al comentar su propia escritura, que escribirá un segundo canto y que “el” poeta del final del siglo XIX nació en la desembocadura del Plata (una clara referencia al verdadero lugar de nacimiento de Ducasse). Al llevar a cabo esa interiorización, Lautréamont- Ducasse revela primero el carácter convencional de la obra, producto de un artificio compartido por la audiencia, y segundo, su distanciada superioridad sobre su creación. Ahora bien, con respecto a las opiniones que hace sobre su propia obra y de que él va a ser “el” poeta de fines del siglo XIX, es imposible de determinar categóricamente si hay que interpretarlas literalmente o si disimulan una escurridiza ironía o una burla respecto de su obra y de sí mismo. Por ejemplo, la opinión de Lautréamont de que este primer canto posee un “fuerte sello personal en medio de sus imperfecciones” es perfectamente razonable pensarlo sin utilizar ningún tipo de ironía de por medio. La ironía, si existe en este caso, está dirigida más bien a parodiar el estilo del discurso de las críticas literarias convencionales. Respecto de lo segundo (de que él va a ser “el” poeta de fines del siglo XIX), ya vimos anteriormente que aparentemente le interesa que su obra sea conocida por todos los hombres, por lo que quizás de verdad en esta parte de *Los cantos* Lautréamont- Ducasse tenga la ambición de convertirse en el poeta más importante de su época. Sin embargo, pensar esto sin cuestionamientos, desde mi punto de vista, es una ingenuidad muy grande, ya que *Los cantos* completos están estructurados de acuerdo a una ironía global que lo corroe todo y a un juego de oposiciones paradójicas, siendo por lo general imposible determinar sin vacilación si las afirmaciones o acontecimientos de cualquier estrofa deben interpretarse de acuerdo a una lectura literal o en clave irónica, y si ante éstos hay que reír o llorar (para mí la maestría de Lautréamont radica justamente en que siempre desorienta al lector justo cuando éste creía haber encontrado algún “piso” para interpretar la obra). En la despedida final en la que Lautréamont le dice al lector que no se desespere por el resto de la obra, pues tiene un amigo en el vampiro (una referencia a Maldoror) y en el acarus sarcopte, hay una clara intención burlona e irónica de parte de él (producto del contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido), ya que estima como “amistositas” a dos criaturas claramente grotescas que por distintas razones le causan daño al hombre. Esto revela también, que en esta parte considera a su obra como algo negativo y desagradable para la mayoría de los lectores (lo que se opone a lo que dijo en la segunda estrofa vista al principio, en cuanto a que la lectura de *Los cantos* colmará al lector de una dicha indescriptible). En ese sentido, la supuesta “desesperación” del lector por leer otros cantos similares a éste es una broma que Lautréamont dirige a su propio texto que reconoce que es de difícil lectura. Esta conciencia confirma también lo que dije más arriba, en cuanto a que es inverosímil creer, por la corrosiva ironía utilizada permanentemente en *Los cantos* por Lautréamont, que éste considere en serio que él será “el” poeta del final del siglo XIX, ya que sabe de antemano, a pesar de sus posiblemente reales deseos de gloria, que por sus complejas características sólo unos pocos podrán apreciar su obra.

## Canto Segundo

A partir del segundo canto, *Los cantos de Maldoror* experimentan una notable unidad y madurez debido quizás a que Ducasse los escribe un año después y en ese año, por razones que desconoceremos para siempre, éste adquiere una mayor habilidad en el uso del lenguaje (logrando crear un estilo propio que no se basa tan evidentemente en determinadas obras literarias como el primer canto) y una mayor lucidez respecto de lo que quiere expresar en esta obra (confesando con toda claridad el propósito que lo impulsa a escribir *Los cantos* en la estrofa IV: “Mi poesía consistirá en atacar al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiese debido engendrar esa carroña”). Desde el punto de vista de lo cómico, este canto continua utilizando los mismos mecanismos que el anterior, pero éstos se hacen aun más complejos y extremos, ya que los elementos grotescos se acentúan gradualmente, la ironía no sólo duplica los significados de cada detalle con una intención burlona (como sucedía por lo general en el canto primero) sino que los comienza a abrir de manera ambigua hacia una oscilación indefinida de sentidos improbables, y el aparentemente absurdo juego dinámico de antagonismos irreconciliables (manifestado tanto al interior de las estrofas como en la estructura misma del poema) se consolida definitivamente como uno de los elementos más significativos de *Los cantos de Maldoror*.

De este canto me gustaría analizar especialmente los procedimientos cómico de la larga estrofa IX (“Hay un insecto que los hombres alimentan a su costa...”), básicamente porque considero que es la que provoca más “risa”, además de que expresa muy bien el “humor” presente en el resto de las estrofas de este canto. En ésta, Maldoror realiza entre otras grotescas bromas un sacrílego, irónico y grotesco canto de glorificación a unos piojos bastante particulares que los hombres temen y alimentan a su costa con su sangre. La razón de este miedo radica en que si a éste piojo no se le “satisfacen sus legítimas necesidades” sería capaz, “merced a un oculto poder, de adquirir el tamaño de un elefante y aplastar a los hombres como espigas”. Debido a este terrible poder, dice Maldoror, el hombre lo tiene en la “más alta estima por sobre todos los animales de la creación” y le otorga su cabeza como trono, donde el piojo fija sus garras en la raíz de los cabellos “con dignidad”. Ahora bien, más adelante cuando el piojo está gordo y entra en una edad avanzada, se “le sacrifica a fin de que no sufra los achaques de la vejez” y se le organizan “grandiosos funerales, como a un héroe”, donde se “combinan frases multicolores sobre la inmortalidad del alma, sobre la futilidad de la vida, sobre la voluntad inexplicable de la providencia”. Pero “consolaos, humanos, de su dolorosa pérdida”, añade Maldoror, ya que “para que vuestra desesperación sea menos amarga”, el piojo antes de morir “incubó muchas docenas de queridos huevos, sobre vuestros cabellos desecados por la succión encarnizada de esos temibles forasteros”. A continuación, Maldoror le explica al lector que los piojos sólo succionan sangre al hombre y no también “los

sesos, la columna vertebral, todo su cuerpo” aunque lo deseen infinitamente, porque “carecen de la fuerza suficiente”. “Desgraciadamente- agrega- son pequeños esos bandoleros de enorme melena. No servirían para concriptos, pues no alcanzan la talla exigida por la ley”. A pesar de eso, señala inmediatamente después que “desgraciado el cachalote que luchara con un piojo; sería devorado en un abrir y cerrar de ojos, a pesar de su talla”. Termina esta sección Maldoror diciendo que no es recomendable acariciar un piojo, pues “la piel desaparece por un extraño encantamiento”, que “los piojos nunca pueden llegar a cometer tanto mal como el que les sugiere su imaginación” y que él de todos modos está “contento por la magnitud del mal” que le comete al hombre.

En la segunda sección de esta estrofa, Maldoror realiza un canto de glorificación propiamente tal al piojo (como si éste fuera una deidad) diciendo entre otras cosas que “en tanto que el mundo vacío no tenga límites, que la humanidad desgarre sus propios flancos en guerras funestas, que el hombre desconozca a su creador y se burle de él- no sin razón- tu reino estará asegurado sobre el universo”. Después dice que éste es un “hijo de la inmundicia”, ya que sin ésta probablemente no existiría. Finalmente, Maldoror dice que para asegurar que los piojos sigan acosando al hombre, él sacó un piojo hembra de “la cabeza de la humanidad”, se acostó con ella y luego la echó a un foso de “cuarenta leguas cuadradas y de profundidad proporcionada”. Fruto de esa relación nacieron al cabo de unos días, millares de monstruos que se devoraban unos a otros a no ser que Maldoror les arrojara como alimento “algún bastardo recién nacido cuya madre desea su muerte” o un brazo que lograra cortar a alguna muchacha “de noche, merced al cloroformo”. Una vez hecho esto, Maldoror con una pala extrae de este “yacimiento inagotable” bloques enormes de piojos, los corta a hachazos y los transporta durante la noche a las arterias de las ciudades, provocándoles éstos a los hombres lesiones abrasadoras como si fueran una verdadera plaga bíblica. Termina la estrofa Maldoror diciendo que si la tierra estuviera cubierta de piojos la raza humana sería aniquilada y él “con alas de ángel, inmóvil en los aires” presenciaría semejante espectáculo.

Como podemos apreciar, en esta estrofa memorable se conjugan una serie de paradójicos y chocantes mecanismos “cómicos” que revelan muy bien la particular configuración del mundo realizada por Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*. Para empezar, puedo decir que esta estrofa en su conjunto es una sarcástica parodia a la poesía épica (como la mayoría de las estrofas de este texto) que se caracteriza por la majestuosidad de su tono y estilo, y por relatar sucesos legendarios o históricos de importancia nacional o universal centrados por lo general en la figura de un héroe, lo que le confiere unidad a la composición. Esto se debe esencialmente al uso de ironías producto del contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido (lo que deja en evidencia la voluntad de Lautréamont de burlarse del elevado lenguaje utilizado en las epopeyas) y de ironías producto del contraste en la forma del contenido, aparte de una fuerte presencia de elementos grotescos (que le quitan al tono y estilo de la estrofa cualquier tipo de solemnidad). Pero veamos parte por parte.

En la primera sección señalada, Lautréamont expresa, por medio de un afectado y sarcástico lenguaje elevado, que los hombres le temen al piojo teniéndolo en la máxima estima por sobre

todos los animales, porque si a éste no lo dejan succionarles su sangre, sería capaz de “adquirir el tamaño de un elefante” y aplastarlos como espigas. Por esta razón, los hombres le otorgan su cabeza como trono donde el piojo se agarra de la raíz de los cabellos “con dignidad”. Todo este pasaje está estructurado de acuerdo a marcados elementos grotescos y a una sarcástica ironía creada por el contraste entre la forma de la expresión y la forma del contenido, ya que, respecto de lo primero, nos presenta a un particular “piojo”, que por su increíble poder de cambiar de tamaño desafiando el orden natural de las proporciones, es más bien un siniestro monstruo (característica esencial de lo grotesco según Kayser) ante el cual sería normal sentir un profundo respeto producto del miedo y por esta razón estimarlo por encima de todos los animales, y respecto de lo segundo, porque a pesar del terrible poder que Lautréamont le adjudica éste, se comprende, por la afectación del lenguaje (claramente hiperbólico) empleado por éste, que su sinceridad no es completa, y que este temible “bandolero de enorme melena” no es en realidad más que un simple y minúsculo piojo. De esta forma, hay una marcada intención en esta estrofa por parte de Lautréamont de hablar de cosas pequeñas como si éstas fuesen grandes (Bergson llama a este procedimiento de transposición como *exageración*). Ahora bien, el hecho de que la expresión “con dignidad” (refiriéndose a la “actitud” con que el piojo se agarra de los cabellos de los hombres) cause risa, se debe a que, como dice Bergson, todo animal provoca risa cuando es sorprendido teniendo una actitud o expresión parecida a la humana. En el pasaje que sigue a continuación (en el que Lautréamont describe cómo un piojo que ha alcanzado la vejez es sacrificado por el resto que después le organiza “grandiosos funerales”), Lautréamont continúa usando, con una evidente intención sarcástica, elementos de lo grotesco al presentar a los piojos realizando acciones propias de los hombres (circunstancia que ya es cómica de por sí, según Bergson) lo que implica una monstruosa mezcla de los dominios de lo animal y lo humano; y un incongruente lenguaje elevado que no tiene ninguna relación con el grotesco espectáculo a que en realidad se refiere (esta contradicción demuestra que el lenguaje empleado en este pasaje está configurado, al igual que en el anterior, de acuerdo a una ironía de contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido). Este desfase entre lo que Lautréamont dice y lo que nosotros como lectores entendemos que sería lo adecuado (lo que nos obliga a desechar la simple lectura literal de sus palabras) se ejemplifica cuando éste señala, fingiendo admiración, que los piojos le organizan “grandiosos” funerales al piojo que sacrifican en su vejez como si éste fuera un “héroe”, ya que sabemos en primer lugar, desde nuestra perspectiva de seres humanos, que éste no es más que un desagradable parásito cuyo único mérito es succionarnos sangre (lo que no tiene nada de heroico), y en segundo lugar, que a éste Lautréamont en el pasaje anterior le había adjudicado terribles poderes nefastos para el hombre (por lo que no habría razones para referirse a él de forma tan admirativa). Ballart denomina al procedimiento retórico mediante el cual se emite un falso elogio acerca de aquello que se pretende denunciar como *antífrasis*. Pero Lautréamont claramente en este pasaje no sólo quiere manifestar la incompatibilidad en el uso de un lenguaje elevado para describir algo monstruoso, sino también, mediante la concepción de lo cómico y el procedimiento

de la inversión explicados por Bergson (por el cual los piojos toman el lugar de los hombres), ofrecer una grotesca y sarcástica burla del comportamiento de los hombres en ciertas ceremonias sociales (en este caso en los funerales). Bergson señala al respecto, cuando habla de lo cómico calcado sobre lo vivo, que toda ceremonia o acto social encierra un cómico latente que no esperará más que una ocasión para manifestarse a plena luz. Para que esto suceda, indica Bergson, basta que nuestra atención se reconcentre en lo que tiene de ceremoniosa (es decir, en lo que nos sugiere que es un mecanismo superpuesto a la vida) y que nos olvidemos del grave objeto que la convoca para que los que en ella participan nos den la impresión de marionetas que se mueven. En el caso de este pasaje, lo que permite que lo cómico (que para este autor es básicamente todo aquello que dé la impresión de rigidez) aflore es la indicación de que los piojos (reflejos invertidos de los hombres que, por sus grotescas características, le quitan cualquier tipo de solemnidad a la ceremonia en que participan) en los funerales combinan estereotipadas, y por lo tanto rígidas, “frases multicolores sobre la inmortalidad del alma, sobre la futilidad de la vida, sobre la voluntad inexplicable de la providencia”. De esta forma, esta parte de la estrofa también es una sarcástica burla a los discursos fúnebres que siempre abordan los mismos lugares comunes. Pero “consolaos, humanos, de su dolorosa pérdida”, añade enseguida Lautréamont- Maldoror, ya que “para que vuestra desesperación sea menos amarga”, el piojo antes de morir “incubó muchas docenas de queridos huevos, sobre vuestros cabellos desecados por la succión encarnizada de esos terribles forasteros”. En el pasaje recién citado se puede ver que Lautréamont- Maldoror utiliza cómicamente el mismo tipo de ironía que ha usado hasta el momento, al atribuir equívocamente a los hombres un sentimiento de dolor por la muerte de un ser tan perjudicial para él, y un cruel humor parecido a la risa satánica de Baudelaire (caracterizada por un sentimiento paradójico de superioridad y de flaqueza a la vez) al describir con evidente deleite perverso y autodestructivo (ya que después de todo él también es un sólo un ser humano) como el piojo después de muerto torturará con más fuerzas al hombre por medio de su numerosa descendencia. El pasaje que viene después está plagado de contradictorias ironías de contraste en la forma del contenido, pues Lautréamont señala que los piojos sólo le succionan la sangre al hombre y no también “los sesos, la columna vertebral, todo su cuerpo” aunque lo deseen, porque “carecen de la fuerza suficiente” y que éstos “no servirían para concriptos, pues no alcanzan la talla exigida por la ley” (lo que se contradice a lo que él dijo al inicio de la estrofa cuando contó que los piojos podían “adquirir el tamaño de un elefante y aplastar a los hombres como espigas”). Pero esta ambigüedad se acrecienta a un más, cuando más adelante dice que “desgraciado el cachalote que luchara con un piojo; sería devorado en un abrir y cerrar de ojos, a pesar de su talla” y que no es recomendable acariciarlo, pues “la piel desaparece por un extraño encantamiento”, lo que reafirma nuevamente los terribles y sobrenaturales poderes que a éste le atribuyó Lautréamont al inicio de la estrofa. Este paradójico juego de afirmaciones y negaciones con que están estructurados *Los cantos* (en el que es imposible obedecer a una evidente voluntad de Lautréamont de confundir y exasperar al lector, para que éste pueda *experimentar* verdaderamente por un momento el



absurdo, el mal, la nada, el abismo, en el fondo, un universo grotesco y desquiciado que sólo puede tolerarse por medio de una negra y trágica risa (que a pesar de todo nos trae una secreta liberación).

En el inicio de la segunda sección de esta estrofa, Maldoror parodia el estilo y el tono de los himnos religiosos al realizar sin previo aviso un grotesco canto de glorificación al piojo, que en este parte es considerado como una deidad. Lo que causa un profundo desconcierto (no me atrevo a llamarlo risa) en este particular himno, es la sarcástica consideración por parte de Maldoror de que un ser tan insignificante y minúsculo pueda dominar a este “globo egoísta” tomando el lugar de un dios. En esta operación “cómica” actúan varios mecanismos ya vistos antes como la inversión o “mundo al revés”, la confusión grotesca de dominios incompatibles (en este caso de lo animal con lo divino), y el uso de un lenguaje cínicamente elevado y antifrástico para referirse a esta absurda y angustiante disolución de las ordenaciones de nuestra realidad, donde lo bajo ocupa el lugar de lo alto, lo ínfimo de lo inmenso, lo finito de lo infinito (lo que demuestra que éste está estructurado de acuerdo a una ironía de contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido). Pero todos estos procedimientos “cómicos”, más allá de configurar peculiarmente el aspecto formal del discurso en este lugar de la estrofa, desde mi punto de vista, expresan a un nivel más profundo, una pequeña parte de la compleja y torturada “comedia de la fe” (concepción de Kierkegaard que es retomada por Sypher) que se muestra a lo largo de *Los cantos de Maldoror*. Digo “pequeña parte” porque hay numerosas estrofas en este texto que tratan sobre la conflictiva relación de amor- odio que mantiene Maldoror con Dios, que por no reunir una variada cantidad de mecanismos cómicos o simplemente por el limitado espacio de este trabajo, no las analicé. Cabe destacar que al igual que el humor, esta ambigua relación se va modificando progresivamente de canto en canto, para finalizar en una aparente paz (pero analizar eso es tema para un trabajo con otro tipo de objetivos). A pesar de lo anterior, creo que a través del himno que Maldoror le hace al piojo en esta estrofa, se expresa bien su contradictoria y cómica fe, que seguramente, por el carácter blasfemo y aparentemente nihilista de muchas de sus estrofas, podría parecer que no existía. Ésta, al igual que la descrita por Kierkegaard, surge del sentimiento de Maldoror de que existe un abismo insalvable entre Dios (que es infinito) y el hombre (cuya vida es patéticamente contradictoria y por lo tanto cómica). A pesar de esa terrible convicción, Maldoror lo arriesga todo para intentar alcanzarlo y entenderlo. Pero en ese camino espiritual propio (que se origina por su extrema misantropía al pensar que el hombre es el culpable directo de los males que aquejan a este mundo absurdo dominado por la crueldad) descubre que no lo satisface un Dios hecho a la medida del hombre (que tanto odia) como lo presenta la mayoría de las religiones. Es más, este hecho provoca que su misantropía se extienda a este tipo de Dios, a quien como imagen arquetípica del hombre, atribuye las faltas humanas (dicho de otra forma: el mundo hecho a la medida del hombre convierte al hombre en culpable; el hombre hecho a la medida de Dios convierte a su vez a Dios en culpable). Pero detrás de esta exasperada lucha contra este tipo de Dios, considerado imperfecto, Maldoror deja libre un más allá, la probabilidad de un Dios que no

esté hecho a la medida del hombre, justificando el secreto carácter religioso que algunos atribuyen a la blasfemia. De esta manera, Lautréamont, al igual que los gnósticos, plantea el doble principio de un Dios creador o demiurgo (principio del mal) y un Dios desconocido en el que ve la armonía y el orden. Todo esto se ve reflejado en el himno al piojo (éste último, visto lo anterior, metáfora del demiurgo hecho a la medida del hombre corrompido). Al colocar sarcásticamente a un ser tan grotesco en el lugar de Dios, Lautréamont- Maldoror está expresando implícitamente su crítica al Dios hecho a la medida del hombre de la mayoría de las religiones, que según él, es culpable de las desgracias de este mundo, y la necesidad de trascenderlo para encontrar al verdadero “creador” que en nada se parece al hombre. Esto queda demostrado, cuando Lautréamont-Maldoror dice a través de un lenguaje fingidamente admirativo (que contrasta con la gravedad de lo dicho) que el piojo tendrá su reino “asegurado sobre el universo”, en tanto que “el mundo vacío no tenga límites, que la humanidad desgarré sus propios flancos en guerras funestas, que el hombre desconozca a su creador y se burle de él”. De esta manera, este himno en apariencia blasfemo, es en realidad un desesperada y contradictoria búsqueda de lo absoluto en medio de un mundo grotesco y cruel, lleno de engañosas ilusiones. La comedia de la fe de *Los cantos de Maldoror* radica entonces en que Lautréamont- Maldoror, pese a todos estos inconvenientes, aun intenta saltar el abismo que existe entre el hombre y el verdadero “Dios” (o cómo quiera que esto se llame) para establecer una imposible comunicación directa con él.

En la última parte de esta estrofa es evidente la voluntad de Lautréamont por describir distanciadamente (o insensiblemente, como diría Bergson) un grotesco y absurdo mundo, especialmente a través de las monstruosas acciones de Maldoror. Como señalé más atrás, éste extraño y maligno ser, para asegurar que los piojos sigan acosando al hombre, se acuesta con un piojo hembra (mezclando grotescamente en ese acto los dominios de lo animal y lo humano), que fruto de esa relación, da a luz a millares de pequeños monstruos. Maldoror mantiene a estos “piojos” en un foso por un tiempo y posteriormente los deja en las arterias de las ciudades, para que éstos como plagas, ataquen a los hombres. Ahora bien, el brutal hecho de que Maldoror alimente a estos monstruos, para que no se devoren entre sí, con “algún bastardo recién nacido cuya madre desea su muerte” o con un brazo que lograra cortar a alguna muchacha “de noche, merced al cloroformo” (lo que demuestra que Maldoror es un personaje grotesco tipo, de acuerdo a la clasificación que hace Kayser, ya que su sola presencia trae la ruina al resto) rompe de pronto el carácter “irreal” del pasaje que distanciadamente nos presentaba Lautréamont hasta ese momento y mediante estas estremecedoras imágenes, que más que risa causan amargura (risa satánica), nos demuestra que este pasaje abarca un contenido de verdad, ya que existe una denuncia de la bestialidad y el desamor con que a veces actúan o podrían llegar a actuar verdaderamente los hombres. Pero, desde mi perspectiva, esta parte de la estrofa, a nivel de la sustancia del contenido, tiene una directa relación con lo dicho implícitamente por Lautréamont en su himno al piojo recién visto (que antecede inmediatamente al pasaje que estamos viendo). De acuerdo a esto, Maldoror (que busca ante todo la desgracia del hombre), por su grotesca conducta, por su

sistemática crueldad, por su siniestro poder de suspender las ordenaciones de la realidad y de mezclar los dominios de la naturaleza para conseguir sus propósitos (como si fuera un ser sobrenatural), tiene una gran semejanza con el nefasto Dios Piojo, metáfora sarcástica del demiurgo hecho a la medida del hombre, que es causante de las miserias del hombre. El hecho de que Maldoror distribuya estos monstruosos seres por las ciudades para causar dolorosas lesiones a los hombres, recuerda también al terrible actuar del Dios del Antiguo Testamento, que por la “desobediencia” de los hombres respecto de sus sagrados mandamientos, de vez en cuando les enviaba diluvios y plagas para castigarlos o aniquilarlos definitivamente (en efecto, es sorprendente la similitud de estos piojos, por su aspecto y por el dolor que provocan a los hombres, con la plaga de las langostas descrita en el Éxodo). De esta forma, es evidente la crítica de Lautréamont al Dios de la primera parte de la Biblia por considerarlo una expresión más del monstruoso demiurgo que domina al mundo. Termina Lautréamont irónicamente la estrofa señalando que Maldoror miraría “inmóvil en el cielo” y “con alas de ángel” la aniquilación de la raza humana por la acción de los piojos que él envió. La ironía, evidente, se produce por el contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, pues Lautréamont fingidamente estima a Maldoror como una especie de ser divino (que incluso tiene “alas de ángel”) cuando en realidad es un diabólico monstruo. Ahora bien, el hecho de que esté “inmóvil en el cielo” demuestra en él un grado de rigidez cómica (recordemos que para Bergson lo cómico se debe esencialmente a un efecto de rigidez mecánica) impropia para un ser todopoderoso que supuestamente gobierna a este “globo egoísta”. Con esta rigidez, Lautréamont desde mi falible punto de vista, puede estar demostrando que el poder de Maldoror es mecánico, inflexible, y por lo tanto cómico a pesar de todo. A través de él, se puede inferir que Maldoror quiere infundirle al alma de los hombres su propia inercia y reducir sus cuerpos a un puro automatismo bestial. Por esta razón, la única forma de vencerlo es consiguiendo la gracia (que según Bergson es lo opuesto de lo cómico), es decir, infundir al cuerpo la inmaterialidad de su propia alma. Pero este final de la estrofa, por otro lado también puede significar, por el distanciamiento de Maldoror (que desde el cielo observa la aniquilación de la raza humana) una expresión de lo que Baudelaire llama cómico absoluto, es decir, la superación del hombre sobre la naturaleza. Todas las interpretaciones para analizar lo cómico (y en realidad lo que sea) en esta estrofa son válidas (como en la gran mayoría de las estrofas de *Los cantos de Maldoror*), ya que todo el discurso está construido en base a una ironía que no solo duplica los significados de cada detalle sino que los comienza a abrir de forma ambigua hacia una oscilación indefinida de sentidos improbables.

Antes de pasar al canto tercero, me gustaría demostrar brevemente que en el segundo canto se consolida el aparentemente absurdo juego dinámico de antagonismos irreconciliables (que por lo general se había manifestado hasta ahora al interior de las estrofas) en la estructura misma del poema. Esto se comprueba por la deliberada intención de Lautréamont por colocar estrofas contiguas totalmente opuestas en cuanto a su contenido. Así, por ejemplo luego de la estrofa de los piojos que recién vimos, Lautréamont coloca la estrofa de las matemáticas que básicamente es

un himno a la pureza, a la lógica, sin ningún tipo de ironía que altere su honesto sentimiento de admiración. Este procedimiento, como ya lo señalé en algún momento, busca lograr la desorientación y perplejidad del lector frente a un mundo (aparentemente) inestable y muchas veces monstruoso, en el que subyace a pesar de todo un lejano y quizás inalcanzable orden.

### **Canto Tercero**

En el canto tercero, como señalé en la introducción de este trabajo, la violencia y el horror grotesco, que progresivamente se habían ido anunciando en los cantos anteriores, alcanzan su clímax. La estrofa que me parece que expresa de mejor manera esta torturada y cruel forma de humor es la II (“Allí tenéis a la loca que pasa bailando...”). Comienza Lautréamont esta terrible estrofa describiendo detalladamente a una enigmática loca que, indiferente a los sucesos del mundo, camina de un lado para otro rememorando vagamente algo. Lautréamont dice respecto de ella entre otras cosas que “su rostro ha dejado de parecerse a un rostro humano, y lanza carcajadas como la hiena”, “ha perdido un zapato, pero no lo nota”, “ los niños la persiguen a pedradas como si fuera un mirlo”, “marcha hacia delante como la hoja del álamo, viéndose arrastrada, ella, su juventud, sus ilusiones y su felicidad pasada que vuelve a ver a través de las brumas de una inteligencia destruida, por el torbellino de las facultades inconscientes”. Luego Lautréamont nos cuenta que en un momento dado a esta loca se le cae sin darse cuenta un rollo de papel que un desconocido posteriormente recoge y lee. A continuación Lautréamont nos da a conocer el contenido de este manuscrito (como si fuésemos el desconocido que lo recogió). En la primera parte de éste la mujer cuenta básicamente cómo la “Providencia” (luego de muchos años de esterilidad) le envió una hija, cómo ella la crío con amor, cómo después de un tiempo ésta demostró tener un espíritu inquieto al hacerle constantes preguntas ingenuas sobre “graves cuestiones” a propósito de cosas sencillas como los animales, cómo ella se cuidaba de contradecirla para mantener intacto su mágico mundo infantil, y como ésta, inocente aun de la maldad del mundo real, comenzó a escaparse al campo para cazar colibríes y mariposas con una redcilla. Luego de contar esto, el tono de la mujer se ensombrece diciendo que ella “no habría de gozar por mucho tiempo” de la presencia de su hija y que estaba por llegar la hora en que ésta debía, de modo inesperado, “despedirse de los encantos de la vida”. En la segunda parte del manuscrito, la mujer relata de improviso y con lujo de detalles cómo Maldoror asesina a su hija, a pesar de que dice que ella no estuvo presente en ese crimen (“Me contaron lo que había sucedido”, señala). Éste sucedió de la siguiente manera: en una de sus escapadas al campo la niña se quedó dormida a la sombra de un plátano, Maldoror que pasaba por ahí con su bull-dog la ve y la viola a la luz del sol sin ningún tipo de pudor, luego se viste precipitadamente con “el espíritu disconforme” y le ordena a su perro que la estrangule con la presión de sus quijadas señalándole “el lugar por donde respira y llora la víctima sufriente, y se hace a un lado para no ser testigo de la penetración de los puntiagudos dientes en las venas rosadas”, pero el perro (“ese lobo de hocico monstruoso”) no entiende la orden de su amo y también viola a la niña inocente.

Maldoror cuando vuelve al lugar y ve al bull-dog entregado a sus bajos instintos, le da un puntapié en el ojo, reventándose; irritado por esta agresión, el animal huye por el campo arrastrando a la niña durante un trecho que “siempre resulta demasiado largo por corto que fuere”. Maldoror se dirige hacia la niña y con un cortaplumas americano hurga “animosamente” en su vagina, sacando de aquel “orificio ampliado” los órganos internos (incluido el corazón). Finalmente, Maldoror detiene la carnicería al comprobar que la niña (“pollo vaciado”) había muerto hace rato. Luego de describir el asesinato de su hija, la madre cuenta que un pastor, testigo del crimen, hizo el relato mucho tiempo después, cuando estuvo seguro de que el criminal había alcanzado libremente la frontera, y de que ya no tenía que temer la venganza de éste en caso de que lo delatara. Termina la loca el manuscrito diciendo que siente lástima por la perversidad del asesino de su hija cuya conducta vergonzosa “debía cobijar un odio inmenso contra sus semejantes”. Al finalizar de leer este rollo de papel, señala Lautréamont, el desconocido se desmaya. Cuando recobra el conocimiento dice que ya no comprará bull-dogs, no charlará con los pastores y no se acostará a dormir a la sombra de los plátanos.

Al ver el resumen de esta estrofa (que en realidad es un relato perfectamente estructurado sin ninguna de las comunes y abruptas digresiones con que Lautréamont interrumpe su discurso) podemos darnos cuenta que este último en ella emplea los mismos mecanismos cómicos antes explicados, pero acá los lleva a su paroxismo, debido a su manifiesta intención por describir un mundo aun más monstruoso y violento (en el que la inocencia y el amor no tienen cabida) que los señalados en los dos primeros cantos. Cabe señalar antes de entrar de lleno en el análisis, que es notoria la influencia en esta estrofa de ciertos elementos usados y abusados por la novela negra, en especial la truculencia de la trama y el hábil manejo del suspenso (esto se refleja en la estructura del relato, que de acuerdo a lo anterior, va gradualmente revelando detalles significativos de la historia, manteniendo de esta forma la atención del lector hasta el final). En la primera parte de la estrofa, Lautréamont describe insensiblemente desde una considerable distancia (propia de lo cómico absoluto y de la ironía) la figura de una enigmática loca. Ésta reúne todas las características de un ser grotesco tipo según la concepción de Kayser: está loca (motivo grotesco por excelencia) y su apariencia y movimientos mezclan elementos humanos y animales. Desde el punto de vista de la concepción de lo cómico de Bergson, esta mujer es cómica, ya que al vivir de acuerdo a otra realidad al tratar de recordar vagamente algo, revela una “rigidez de espíritu” que trae como consecuencia una “cómica” rigidez corporal y moral (que se expresa en una mueca arraigada y en movimientos mecánicos que la hacen parecer una marioneta). Pero la descripción distante de este patético y cómico ser a la vez (ya que la insensibilidad acompaña a la risa) de pronto se convierte en amargura cuando Lautréamont señala irónicamente por medio de una lítote que “los niños la persiguen a pedradas como si fuera un mirlo” lo que demuestra la crueldad del hombre desde la infancia. A pesar de la impropiedad del tono utilizado por Lautréamont, que resulta insuficiente para referir en sus justos términos la realidad contada, éste igualmente crítica (de una forma oblicua) la intolerancia social hacia los extraños o marginales. El

segmento siguiente en que Lautréamont relata cómo a esta pobre mujer, sin darse cuenta, se le cae un rollo de papel, que posteriormente lo recoge y lee un “desconocido” (claramente una cómica personificación del lector) dando a conocer su contenido, es una ingeniosa y truculenta forma de permitir que la loca (que en el presente de la narración tiene sus facultades mentales perturbadas) pueda contar su terrible historia desde su propia perspectiva (lo que la hace más dramática y perturbadora).

El principal procedimiento cómico de la primera parte del manuscrito de la mujer es la utilización de una ironía *dramática* (producto del contraste en la forma del contenido) para describir la terrible suerte de su hija que inocentemente se dirigió a su propia muerte como si estuviera destinada de antemano. Ésta cruel ironía se establece básicamente por la contradicción entre dos sucesos contiguos que expresan concepciones de mundo antagónicas de imposible conciliación. En el primero se destaca la supuesta bondad del mundo y de la Providencia por medio de la descripción de la hermosa relación de amor entre la mujer y su despierta e inocente hija, y de la armónica relación que ésta última establece con la naturaleza representada por el campo (al que le gustaba ir a jugar); y en el segundo se manifiesta la maldad y locura del mundo (y por consecuencia también de Dios o mejor dicho del demiurgo como en el canto anterior comprobamos) por medio de la sádica violación y asesinato de la hija de la mujer a manos de Maldoror, que más encima queda impune de su crimen. Cabe destacar sin embargo que la descripción de la mujer del fatal choque de estos dos sucesos irreconciliables (que busca la perplejidad del lector) no ocurre abruptamente sino gradualmente por medio de expresiones como que ella “no habría de gozar por mucho tiempo” de la presencia de su hija y que estaba por llegar la hora en que ésta debía, de modo inesperado, “despedirse de los encantos de la vida”. Este procedimiento le hace entender al lector primero que nada que algo terrible va a ocurrir y más profundamente que la supuesta bondad del mundo que al principio describe la madre no es cierta, y que ésta piensa en realidad que fue un error no haberle respondido a su hija esas “graves cuestiones” que ella ingenuamente le preguntaba.

La segunda parte del manuscrito, en donde la madre cuenta propiamente tal la violación y el asesinato de su hija por Maldoror, el horror grotesco alcanza su clímax. Maldoror, como nunca antes en *Los cantos*, demuestra ser un ser de conducta grotesca al cometer un crimen tan bajo y tan absurdo (que lo asemeja a un animal) que se hace aun más grotesco por el hecho de ni siquiera lo hizo feliz (luego de haber violado a la inocente niña se vistió precipitadamente con “el espíritu disconforme” y luego no fue capaz de asesinarla al principio él mismo, ordenándole al perro que lo hiciera por él), lo que revela que su actuar obedece a un bestial automatismo inconsciente (cualidad de lo cómico según Bergson). Pero lo más notable (y también lo más grotesco) de la descripción de la sádica violación y asesinato de la niña por parte de la madre, es que en ésta se estructuran una serie de procedimientos cómicos (englobados por un discurso irónico) impropios para describir algo que se intuye tan doloroso. En efecto, todo el discurso de la madre en esta parte de su relato está estructurado de acuerdo a una ironía entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, en especial la litote, que es una impropiedad del tono que

resulta insuficiente para referir en sus justos términos la realidad contada. Desde mi punto de vista, Lautréamont estructura el discurso de la mujer de esta manera por varias razones: recalcar la creciente alienación mental de la mujer en el momento en que escribió el manuscrito (que su estado presente confirma), acentuar las brutalidades de Maldoror y su perro (ya que por medio de la litote se dice menos para decir más) y para dejar indeciso al lector respecto de la verdadera intención de lo que lee (al estar mezclado íntimamente lo trágico con lo cómico). Ahora bien, los demás procedimientos “cómicos” empleados en la afectada descripción del crimen de la niña por parte de su madre, tienen que ver principalmente con lo grotesco, la atenuación insensible del discurso de la madre frente a lo narrado y la progresiva transformación de una persona en una cosa (procedimiento descrito por Bergson cuando habla de lo mecánico calcado sobre lo vivo). Éstos se ven reflejados desde el primer momento cuando el siniestro bull-dog de Maldoror (que por sus descripciones físicas y su comportamiento es más un monstruo que un perro) no entiende la orden de éste y en vez de matarla, la viola con lujuriosa pasión. Lo “cómico” de este pasaje radica primero que nada en la inesperada equivocación del perro (lo que demuestra su accionar mecánico, bestial), en la grotesca violación que éste le hace a la niña como si fuera un hombre (lo que implica una confusión de los dominios de lo animal y lo humano y que éste cause risa justamente por su comportamiento parecido al humano) y en la paulatina transformación de la niña en una cosa que no merece la más mínima consideración (todo, claro está, expresado a través de un discurso irónico que atenúa la gravedad de los hechos). A continuación, como vimos más arriba, Maldoror le revienta el ojo a su perro al verlo entregarse a sus “bajos instintos”, por lo que éste huye despavorido por el campo arrastrando a la niña por un breve trecho. De este pasaje (que utiliza los mismos mecanismos cómicos arriba señalados) llama la atención especialmente la extraña agresión de Maldoror a su perro (lo que implica una ironía de contraste en el contenido), ya que esto se opone a su tradicional comportamiento cruel y despiadado, revelando una tardía e inusitada compasión por su víctima o por lo menos un cuestionamiento interno respecto de lo que hace, que se relaciona con la disconformidad que sintió luego de haber violado a la niña. Esto demuestra que su “maldad”, expresada a través de una grotesca conducta, no es algo que se dé espontáneamente en él, que sus actos monstruosos obedecen más que a una decisión meditada a un automatismo inconsciente que lo hace parecer una grotesca autómatas. Este hecho lo convierte en un “héroe” trágico (por su desgarramiento interno que esconde un sentimiento de rebelión frente al destino que le tocó vivir) y cómico a la vez (por su forma, conducta y actos rígidos). Por otro lado, la imagen del siniestro bull-dog arrastrando a la niña por el campo, también reúne una serie de estremecedores elementos grotescos y “cómicos”. Lo grotesco se manifiesta principalmente a través de la monstruosa figura que por un momento conformaron el perro y la niña debido a su innatural unión y lo “cómico” por la transformación momentánea de ésta última en una cosa inanimada durante el trayecto en que el perro la arrastró por el campo (lo que la hace parecerse a una grotesca marioneta colgando de un hilo). Sin embargo, es en el pasaje siguiente (donde Maldoror extrae a través de la vagina de la niña la mayoría de sus órganos) que esta torturada

concepción del “humor” alcanza su máxima cima. Esto se debe en primer lugar a la forma con que la loca describe este macabro espectáculo, ya que si bien continua utilizando el mismo lenguaje irónico que atenúa la gravedad de la realidad de lo narrado (litote) con que estructuró la mayoría del discurso de su manuscrito, en esta parte la impropiedad del tono para referirse a la desventurada niña llega a niveles francamente chocantes y paradójicos, tomando en cuenta que ella es su madre. Un ejemplo de esto sucede cuando se refiere a su hija como “pollo vaciado” luego de que Maldoror le hubo extraído gran parte de sus órganos por puro placer. Esta grotesca comparación de la mujer para referirse a los restos mortales de su hija asesinada, si bien sirve para acentuar la brutalidad del crimen, revela también un gran desapego emocional respecto de este hecho (en esta parte de la estrofa, la mujer se encuentra muy lejos de cuando dijo al principio que si hubiera estado presente en la escena del crimen “habría defendido a aquel ángel a costa de mi sangre”). Esta paradójica contraposición de consideraciones (que revela el uso por parte de Lautréamont de una ironía de contraste en la forma de expresión en esta parte del texto) deja en ridículo la seriedad del primer registro cuando expresaba su preocupación y amor por su hija (o por lo menos cuestiona su veracidad). Esto comprueba nuevamente el juego dinámico de antagonismos (donde en realidad nada queda claro a propósito) con que están contruidos *Los cantos de Maldoror*. La segunda razón por la que este pasaje alcanza el clímax del horror grotesco (que sin embargo provoca una amarga risa), es la monstruosa y absurda conducta de Maldoror, que olvidando las vacilaciones antes señaladas, destripa a la niña como un animal salvaje sólo porque notó que “el césped no había desaparecido bajo el color de tanta sangre vertida” (insulsa justificación que no hace más que subrayar la irracionalidad de su acto). Lo “cómico” del grotesco comportamiento de Maldoror es que claramente obedece a un automatismo inconsciente que lo hace parecer una marioneta de sus propios instintos y pasiones (Bergson llama a esto “rigidez de carácter”). La última razón que hace de esta parte de la estrofa una “joya” del humor negro, es la transformación definitiva de la niña en una cosa informe, inhumana, y por lo tanto grotesca debido a los continuos daños que le hicieron Maldoror y su bull-dog. Esta “cosificación” queda demostrada cuando la propia madre se refiere a la vagina de su hija como “orificio ampliado” (expresión más apropiada para hablar de una maniobra de ingeniería, por ejemplo) o cuando se refiere a su cadáver como “pollo vaciado” (lo que confunde los dominios de lo animal y lo humano), como recién lo vimos. Cabe señalar que obviamente esta situación causa risa porque olvidamos por un momento la gravedad del asunto descrito (ya lo decía Bergson al señalar que la insensibilidad acompaña a la risa y Baudelaire al decir que lo cómico reside en el que ríe y de ningún modo en el objeto de la risa).

En la última parte de su manuscrito, la mujer emplea un ambiguo lenguaje (que causa gran perplejidad en el lector) en el que es muy difícil establecer qué debe ser interpretado literalmente y qué en clave irónica, ya que, como comprobamos más arriba, es imposible establecer sin lugar a dudas, sus verdaderos sentimientos con respecto a lo que relata (de estas ambiguas consideraciones no se salva ni siquiera su hija, a la que por momentos parece amar y en otros



parece causarle la más absoluta indiferencia, incluso cuando ésta sufre terriblemente). Esta ambigüedad en esta parte de su discurso obliga al analista, desde mi punto de vista, a considerarlo desde dos perspectivas a la vez: irónica y literal. De acuerdo a la primera, estimar que ésta finge aquello que denuncia a través de una expresión deliberadamente inapropiada para referir en sus justos términos la realidad contada y de acuerdo a la segunda, estimar que ésta sufre una alienación mental que la hace tener respuestas emocionales distintas a las esperadas frente a determinados hechos. Estas dos perspectivas son aplicables cuando la loca se refiere al comportamiento del pastor, único testigo del crimen de su hija, que “hizo el relato mucho tiempo después, cuando estuvo seguro de que el criminal había alcanzado libremente la frontera, y de que ya no tenía que temer la venganza de éste en caso de que lo delatara”. Desde la perspectiva irónica, este pasaje es una muda pero potente crítica a la cobardía e inconsecuencia del pastor, que no sólo no ayudó a la niña estando cerca de la escena del crimen sino que también, por su miedoso silencio, a que el criminal huyera del país (el hecho de que él sea pastor, un supuesto representante de Dios en la Tierra, hace que su comportamiento sea aun más reprobable; no hace falta decir que esta es una virulenta crítica a la inconsecuencia de los representantes de las iglesias y en el fondo a la falsa moral cristiana en general). Ahora bien, por medio de la perspectiva literal, la mujer en este pasaje no está emitiendo ningún juicio en particular sobre el comportamiento del pastor, sólo se refiere a él porque cumple un papel determinado en su relato. Esta misma dificultad para poder interpretar las verdaderas intenciones de la mujer, se produce cuando ésta termina su manuscrito diciendo que siente lástima por la perversidad del asesino de su hija, cuya conducta vergonzosa “debía cobijar un odio inmenso contra sus semejantes”. Desde la perspectiva irónica, en este pasaje la mujer, por medio de una fingida compasión hacia el asesino de su hija, está expresando en realidad con mayor fuerza todo lo contrario, es decir, el odio que siente hacia Maldoror por su cruel y absurdo crimen (sentimiento esperable para alguien a quien le han bestialmente asesinado a su hijo). Contrariamente, desde la perspectiva literal, la mujer, claramente con sus facultades mentales algo alteradas (de las que da prueba su actual estado y ciertos elementos paradójicos en su manuscrito), en este pasaje está expresando honestamente su compasión por Maldoror, ya que a pesar de los sufrimientos que éste le provocó por el asesinato de su hija, intuye en él un desgarramiento interno tan terrible como los actos que comete.

Finalmente, puedo decir que el final de la estrofa tampoco está exento de procedimientos que cumplen una función cómica. En éste, Lautréamont describe como el desconocido una vez terminado de leer el manuscrito, se desmaya y luego de recobrar el conocimiento, lo quema. Posteriormente dice exaltadamente que ya no comprará bull-dogs, no charlará con los pastores y no se acostará a dormir a la sombra de los plátanos. Lo cómico de este pasaje radica en que probablemente Lautréamont concibe a este desconocido como una personificación del lector

(como hemos podido apreciar en algunas de las estrofas analizadas<sup>16</sup> a Lautréamont siempre le ha gustado mantener una relación estrecha y conflictiva a la vez con el lector, con constantes alusiones a éste o incorporándolo en el texto) debido a que simultáneamente con éste leímos el grotesco relato de la loca. Si esta interpretación es correcta, Lautréamont está suponiendo la airada reacción de nosotros frente a los paradójicos y grotescos acontecimientos descritos en esta estrofa. Ésta como se puede ver es histérica, destemplada, exagerada, y en el fondo ridícula (reacción quizás no muy lejana de la realidad en ciertas personas, especialmente sus contemporáneos). Con este procedimiento Lautréamont logra provocar dos risas: la de nosotros mismos al vernos reflejados en este irritable desconocido y la de él mismo que se ríe de la perplejidad que nos ha causado la lectura de esta estrofa. Las exclamaciones finales del desconocido por su parte, son claramente irónicas. En éstas existe un desajuste entre la expresión y el contenido por una excesiva artificiosidad de la primera. Esto demuestra que este desconocido (posible personificación de nosotros los lectores) luego de la lectura del manuscrito se ha quedado con lo más superficial de la historia y no ha reparado en lo más grave que ésta nos transmite: la pérdida inevitable y brutal de la inocencia por la tortuosa maldad humana, en medio de un mundo grotesco, injusto, desquiciado y cómico pese a todo. Así, Lautréamont se ríe por segunda vez del lector.

#### **IV. Conclusión**

La conclusión que puedo sacar, luego de haber analizado los principales mecanismos cómicos de los tres primeros cantos de Maldoror, es muy sencilla: los mecanismos cómicos, en especial toda la gama de las ironías, configura la estructura general de todo el texto. Éstos buscan a través de su deliberada forma laberíntica y paradójica, provocar que el lector experimente la espantosa “succión del absurdo” para que éste una vez en el abismo, se enfrente cara a cara con toda su bestialidad, su crueldad, su sufrimiento, su doble siniestro que representa Maldoror, para que se vea obligado a sacrificarlo mediante una perspectiva del infinito.

---

<sup>16</sup> Como las estrofas I , II y XIV del canto primero.

## Bibliografía.

### 1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

1. Lautréamont, Conde de: *Los cantos de Maldoror* en Obras Completas. Buenos Aires, Argonauta, 1986.
2. Bergson, Henri: La risa. Buenos Aires, Losada, 1962.

### 2. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.

#### a) Bibliografía Citada:

1. Kayser, Wolfgang: Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires, Edit. Nova, 1964.
2. Ballart, Pere: Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona, QC, 1994.
3. Baudelaire, Charles: Lo cómico y la caricatura. Madrid, Edit. A. Machado libros, 2001.
4. Sypher, Wylie: "Los significados de la comedia." en Comedy. Baltimore, John Hopkins U. Press, 1991 (1958). Traducción, notas adicionales e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno.

#### a. Bibliografía Revisada:

1. Pollock, Jonathan: ¿Qué es el humor?. Buenos Aires, Paidós, 2003. (1ª ed. francesa 2001)
2. König, Irntrud: *Parodia y transculturación en **Antígona furiosa** de Griselda Gambaro*, En página web: [http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/revista\\_literaria/articulos/revch61ik.htm](http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/revista_literaria/articulos/revch61ik.htm) 2004.
3. Meredith, George: *On the idea of comedy*  
En página web: <http://www.bookrags.com/books/esycm/PART1.htm> 2004.

### 3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.

#### a) Bibliografía Citada:

1. Blanchot, Maurice: *Lautréamont y Sade*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
2. Bachelard, Gastón: *Lautréamont*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

## VI- Apéndice.

### **La Risa de Henri Bergson (resumen):**

Primero que nada hay que destacar que en este texto Bergson no intenta hacer una definición de lo cómico y su manifestación, la risa (ya que eso, según él, escapa a cualquier investigación filosófica), sino a analizar cómo lo cómico se produce en distintas circunstancias para tener un conocimiento práctico sobre este asunto. El interés de Bergson en la “fantasía cómica” radica en que él considera que es un excelente medio para comprender la imaginación humana y en especial, la imaginación social, colectiva y popular del hombre. Esto se debe a que Bergson parte su estudio con la premisa de que la risa debe tener una significación social.

Bergson antes de entrar de lleno en su investigación, expone tres observaciones fundamentales para señalar en qué lugar va a estudiar lo cómico. En primer lugar, señala que fuera de lo que es propiamente humano no hay nada cómico (por ej. cuando nos reímos de un animal se debe a que se la ha sorprendido en una actitud o expresión humana). En segundo lugar, que la insensibilidad acompaña a la risa. Esto significa que lo cómico sólo puede producirse cuando se es indiferente y distante, aunque sea por un momento, ante una determinada persona, hecho, cosa, etc. ejercitando de esta forma una lúcida inteligencia. En consecuencia, la emoción (la empatía, el afecto, la piedad, etc.), que implica un contacto con el otro o lo otro, es la mayor enemiga de la risa. Finalmente, Bergson señala que la risa siempre camina dentro de un círculo cerrado, es decir, se da dentro de la complicidad de un grupo determinado real o imaginario (dicho de otra forma, la risa sólo puede contagiarse dentro de un grupo humano específico que comparte vivencias comunes, referentes culturales, códigos comunicacionales, etc.).

A juicio de Bergson lo cómico se debe esencialmente a un efecto de rigidez mecánica o de velocidad adquirida tanto del cuerpo como del espíritu en una situación que justamente demanda lo contrario, es decir, una cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia. Por eso nos reímos por ejemplo de la caída involuntaria de una persona en la calle (lo que revela una rigidez física), de los acontecimientos que le suceden a los distraídos como Don Quijote (que al vivir de acuerdo a otra realidad demuestran una rigidez de espíritu) y de las personas dominadas por ciertos vicios que las convierten en verdaderas marionetas (lo que revela una rigidez de carácter). Cabe destacar que en este último ejemplo Bergson hace una distinción entre el vicio trágico y el vicio cómico. En el primero “el alma se hunde profundamente en un círculo de eternas transfiguraciones”, es decir, el vicio se incorpora tan estrechamente con la persona que se borran los caracteres generales de éste. El vicio cómico en cambio impone su rigidez a las personas en vez de amoldarse a la flexibilidad de éstas, es decir, siempre conserva su existencia independiente y simple y siempre es el personaje principal (presente o invisible) del que dependen los demás personajes que se agitan en la escena. Estas razones explican por qué gran parte de los dramas llevan por título un nombre propio (como Hamlet, Fedra, etc.) y las comedias su nombre genérico (El avaro, El celoso, etc.).

Bergson, profundizando en las implicaciones de lo dicho, señala que lo cómico es inconsciente, es decir, obedece a un automatismo muy cercano a la distracción. En este mismo sentido dice que para la sociedad (que siempre demanda a sus integrantes tensión y elasticidad) toda rigidez del carácter, del espíritu y del cuerpo será sospechosa porque puede ser indicio de una actividad que se adormece, lo que es una amenaza para toda la sociedad. De esta forma, la risa (que responde a esto que inquieta) es un gesto social que tiene como fin el perfeccionamiento general, ya que da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. Desde esta perspectiva, la risa es el castigo a lo rígido que constituye lo cómico.

Ahora bien, Bergson hace en este texto (para una mejor comprensión de los mecanismos con que se realiza lo cómico) una serie de categorías de lo cómico dependiendo esencialmente de dónde y cómo esto ocurre y a través de qué medios se expresa. De esta manera, Bergson analiza lo

cómico de las formas, lo cómico de los movimientos, lo cómico de situación, lo cómico verbal y lo cómico de los caracteres.

En cuanto a lo cómico de las formas, Bergson señala que hay ciertas deformidades que inspiran risa y otras no llegando a una ley: toda deformidad (que siempre manifiesta una rigidez física) susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica. Así, la expresión ridícula de un rostro será aquella que haga pensar en algo rígido. Esto significa que la expresión cómica de un semblante es aquella que tiene una única mueca arraigada, fija, definitiva, ya que esto refleja una rigidez corporal y moral. Revela también que una acción mecánica ha absorbido para siempre la personalidad de esa persona. En consecuencia, automatismo, rigidez, arruga adquirida y conservada es lo que produce risa de una fisonomía. Esto explica lo cómico de la caricatura cuyo arte consiste en coger una a veces imperceptible deformación (que existe en la naturaleza en un estado latente no pudiendo desarrollarse plenamente debido a la contención de una fuerza superior) y agrandándola, hacerla visible a todos los ojos.

Para comprender mejor este punto es necesario ahondar en la concepción de Bergson acerca del alma y el cuerpo. El alma, según Bergson, es infinitamente flexible, tiene una movilidad constante y está exenta de pesadez por no estar sometida a la atracción terrena. Esta alma comunica algo de su ligereza alada al cuerpo que anima, le infunde su inmaterialidad, que al pasar a la materia constituye la gracia. Pero, según Bergson, la materia se resiste obstinadamente. Esta quiere al contrario infundirle al alma su propia inercia y reducir al cuerpo a un puro automatismo: fijar los movimientos inteligentes corporales transformándolos en contracciones estúpidas, solidificar en una mueca las movibles expresiones de la fisonomía y en suma, imprimir a toda la persona una actitud tal que pareciese sumida y absorta en la materialidad de alguna ocupación mecánica en vez de renovarse sin descanso al contacto de un ideal lleno de vida. Bergson señala que allí donde la materia logra condensar interiormente la vida del alma y desterrar la gracia, se obtiene enseguida un efecto cómico. De este modo, lo cómico se opone a la gracia más que a la belleza. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad.

En cuanto a lo cómico de los gestos y movimientos, Bergson enuncia una ley que según él preside a todos estos fenómenos: las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo. Por esta razón nos hace reír un orador que hace gestos repetitivos o la imitación de una persona por otra (que resalta justamente el gesto maquinal que ésta hace frecuentemente).

Bergson, antes de proseguir este análisis deductivo, se detiene un momento en ver las direcciones que toma un concepto central para él: lo mecánico calcado sobre lo vivo. La primera dirección que Bergson analiza es la de una rigidez cualquiera aplicada a la movilidad de la vida, una rigidez que probase torpemente a seguir sus líneas e imitar su flexibilidad. De esta manera llega a la idea del disfraz que es una derivación de lo mecánico calcado sobre lo vivo debido a que es la sustitución de lo natural por lo artificioso, a que es una rigidez cualquiera aplicada a la movilidad de la vida. Dentro de esta perspectiva Bergson ubica a la vestimenta que para él es completamente ridícula debido a que su rigidez inerte contrasta con la flexibilidad viva del objeto envuelto por ella. Muchas veces no percibimos esto porque nos acostumbramos a la moda actual hasta tal punto que nos parece que el traje forma parte del cuerpo. Pero si alguien por ejemplo se viste de acuerdo a una moda anticuada haremos una distinción absoluta entre el traje y la persona y diremos que la persona se disfraza. Por esta razón Bergson dice que lo cómico algunas veces permanece en un estado latente siendo necesario, para que esto quede en evidencia, que se produzca una brusca solución de continuidad. Así, muchas veces la risa se explica por la sorpresa y el contraste.

Bergson dice entonces, de acuerdo al planteamiento anterior, que un hombre que se disfraza es una figura cómica como también un hombre que parece haberse disfrazado. Esto se explica, según Bergson, por lo que él denomina la lógica de la imaginación. Ésta, que acepta juicios absurdos desde el punto de vista de la razón como “una nariz roja es una nariz pintada” o “un negro es un blanco mal lavado”, es algo así como la lógica del sueño, pero de un sueño no abandonado al capricho de la fantasía individual, sino soñado por la sociedad entera. Cabe destacar que Bergson no especifica mayormente las leyes que supuestamente sigue esta lógica de la imaginación.

Bergson dice por lo tanto que será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino por extensión también de la naturaleza y la sociedad. Con respecto a la naturaleza Bergson señala que cuando ésta es arreglada mecánicamente se configura un motivo francamente cómico. Por ejemplo cuando un bosque está tapizado de carteles electorales, cuando un perro está esquilado a medias, etc. En

cuanto a la sociedad Bergson señala que toda ceremonia o acto social encierra un cómico latente que no esperará más que una ocasión para manifestarse a plena luz. Podría decirse que las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo: deben su gravedad a la circunstancia de que nuestra imaginación las identifica con el objeto a que las aplica el uso, y pierden esa gravedad desde el momento en que de él las aísla nuestra imaginación. Así, para que una ceremonia resulte cómica basta que nuestra atención se reconcentre en lo que tiene de ceremoniosa, que nos olvidemos de su materia para no pensar más que en su forma. Por otro lado, todo ceremonial sugiere de por sí un mecanismo superpuesto a la vida. No bien olvidamos el grave objeto de una ceremonia para que los que en ella toman parte nos den la impresión de marionetas que se mueven. Sin embargo, para Bergson el automatismo perfecto será por ejemplo, el de un funcionario que funcione como una simple máquina o también la inconsciencia de un reglamento administrativo que se aplica con fatalidad inexorable, tomándosele por una ley de la naturaleza.

La segunda dirección que Bergson analiza de lo mecánico calcado sobre lo vivo está relacionada con lo mecánico insertado en el mismo cuerpo vivo. Como dije más atrás lo cómico con respecto al cuerpo físico se deriva cuando éste toma la rigidez de una máquina, cuando éste se presenta a nuestros ojos como una pesada y molesta envoltura siendo un lastre inoportuno para un alma llena de energía impaciente por dejar este suelo. Bergson dice que cuando existe un claro sentido de esta superposición no tardará en producirse la impresión de lo cómico. La ley general de estos fenómenos Bergson la formula en estos términos: es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral (por eso nos da risa un orador que estornuda en el momento más patético de su discurso). Este adelantamiento del cuerpo sobre el alma (la forma predominando sobre el fondo) por lo general establece un parentesco natural entre dos imágenes que han sido motivo de una aproximación: el espíritu inmovilizándose en ciertas formas y el cuerpo anquilosándose en virtud de ciertos defectos (por ejemplo, en *El amor médico* de Moliere un ridículo doctor, que antepone maquinalmente las reglas de su profesión al sentido común, habla muy lentamente como si fuera contando una por una las sílabas de su discurso).

La última dirección que Bergson analiza de lo mecánico calcado sobre lo vivo es la transformación momentánea de una persona en una cosa (que es una idea más confusa que la de una máquina). Esta transformación es un proceso gradual de sugestión. Bergson da como ejemplo los ejercicios de los clowns que poco a poco, a través de sus simulaciones de caídas y golpes, logran hacer creer a los espectadores que no son humanos sino marionetas, juguetes, cosas, etc. Cabe destacar que para Bergson no es preciso llegar hasta la identificación de una persona con una cosa para que se produzca el efecto cómico. Basta confundir a una persona con la función que ejerce (por ejemplo, un alcalde de una novela de *About* dice: "El señor prefecto que siempre ha tenido para vosotros igual benevolencia, aunque lo hayan cambiado varias veces desde 1846..."). Volviendo al análisis central del texto, Bergson analiza lo cómico en las situaciones. Con respecto a esto enuncia la siguiente ley: es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico. Esto según Bergson se logra y refleja a través de una serie de mecanismos que sigue la comedia: el modelo del "diablillo de resorte" (representado a través de una acción o idea- resorte que repetitivamente se expresa, después permanece un instante como aplastada, al ser reprimida, y finalmente torna a expresarse de nuevo, cuando logra vencer lo que se opone a ella), el modelo del "fantoche de hilos" (en que un personaje cree hablar y proceder libremente cuando en realidad es manejado como un simple juguete por otro o algunas veces por el mismo espectador) y el modelo de la "bola de nieve" (en que el acto insignificante de un personaje provoca una serie de hechos insospechados de creciente intensidad en forma rectilínea o circular). Algunas observaciones de lo recién dicho: el modelo del "fantoche de hilos", para que logre un efecto cómico y no trágico, debe representar al o los personajes manejados por otro como verdaderas marionetas de éste, es decir, deben comportarse exageradamente de forma mecánica. Por otro lado, cuando Bergson dice que algunas veces el espectador puede manejar a ciertos personajes como fantoches, no se refiere a que éste interviene directamente en la obra, sino a que por natural instinto el espectador se pone siempre del lado de los pícaros (quizás porque es preferible, aunque sea imaginariamente, engañar a ser engañado) y desde ese momento, al igual que un niño con juguete nuevo, hace ir y venir por la escena a la marioneta cuyos hilos cogió en sus manos.

Luego Bergson identifica tres procedimientos esencialmente cómicos que son los opuestos de los caracteres exteriores de lo vivo (según él éstos son: el cambio continuo de aspecto, la irreversibilidad de fenómenos y la individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma): la repetición (no de una palabra que un personaje repite sino de una situación que se produce en muchas ocasiones cortando el curso cambiante de la vida), la inversión (que consiste básicamente en el “mundo al revés”, en la inversión de los papeles) y la interferencia de series o equívoco (toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos).

Ahora bien el referirse de manera particular a lo cómico del lenguaje implica tener en consideración la diferencia que existe entre lo cómico que puede expresar el lenguaje y lo cómico que el lenguaje mismo crea. En el último caso lo cómico radica esencialmente en la estructura de la frase. Así este tipo de lo cómico se caracteriza por su intraducibilidad, pues al pasar a otro idioma pierde mucho de sus componentes cómicos principales, que se encuentran, como se ha dicho, en la estructura misma de la frase.

Teniendo en consideración que por esencia el lenguaje debe ser producido por un sujeto y que como medio de expresión del pensamiento debe ser tan vivo como éste; el lenguaje risible podrá corresponder en una primera aproximación a dos formas: a lo ingenioso o lo cómico. Esta distinción está fundamentada en que, en primer lugar, el lenguaje cómico se caracteriza porque quien lo produce es quien nos hace reír, en cambio, el lenguaje ingenioso tiene como objeto de la risa a un individuo distinto del hablante, incluso nosotros mismos.

El hombre de ingenio se define como un sujeto que tiende a cierta manera dramática de pensar, existe una tendencia hacia la teatralidad en el ingenio, maneja las ideas como si fuesen personajes y no como símbolos indiferentes, las ve, las escucha y las hace dialogar entre sí. El hombre de ingenio se dirige a los otros, toma una frase, un razonamiento, y lo vuelve en contra de quien lo produjo haciéndole decir lo que no dijo, así, lo envuelve en un juego del lenguaje. Y de este sentido de lo ingenioso se desprende la relación y/o tránsito de lo ingenioso a lo cómico. Más claramente, la frase creada por el ingenio evoca, a modo de un esbozo, siempre la imagen de una escena cómica o temas cómicos.

Así lo cómico del lenguaje, en principio, no es más que una proyección de lo cómico de los actos y las situaciones, por lo que se relaciona con estos en cada una de los elementos que los caracterizan. Es decir, los procedimientos que se utilizan para obtener el efecto cómico de las situaciones son los mismos que se despliegan para el efecto cómico del lenguaje. Como se ha visto en la primera parte de este capítulo, estos son: la rigidez o velocidad y el sentido físico o moral de las palabras.

La rigidez del lenguaje se torna ostensible a través de las frases estereotipadas y las formulas hechas cuando sumamos un elemento absurdo en ellas, por ejemplo la frase “no me gusta trabajar entre comidas” creada a partir del precepto higiénico “no se debe comer entre comidas”. En el caso de anteponer el sentido físico de las palabras cuando se encuentran utilizadas en su sentido moral tenemos por ejemplo la frase “todas las artes son hermanas” entendiendo aquí hermanas en su sentido metafórico, pero si decimos “todas las artes son cuñadas” resaltamos el aspecto físico de los términos.

También se consigue un efecto cómico al desarrollar un símbolo o emblema en un sentido material. Pero ateniéndose a las tres proposiciones generales formuladas en el capítulo anterior con respecto a las situaciones, la transformación cómica de las proposiciones se rige a tres leyes generales: Repetición, inversión e interferencia. Las dos últimas refieren básicamente a juegos de ingenio que conducen a juegos de palabras: invertir frases y darle un nuevo sentido, dar a una misma frase dos significados independientes que se superponen (el retruécano sería la forma más elemental), y equivalen a la manifestación de la vida como una máquina.

La risa que provoca el lenguaje registrará una distracción del lenguaje mismo, tal como lo cómico de un acto pone de manifiesto una distracción del individuo.

Pues bien, la fuerza cómica que procede de la transposición es la de mayor riqueza, la regla dice: Se obtendrá un efecto cómico siempre que se transporte a otro tono la expresión natural de una idea. La transposición puede tener dos formas: la parodia, es decir, la transposición de lo solemne a lo familiar; o, por el contrario, la exageración, o transposición de abajo hacia arriba. Se puede hacer referencia a la magnitud de los objetos o a su valor, así, en la exageración, podríamos hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes o expresar como honorable una idea que no lo es.

Lo más general de la transposición es lo que va de lo real a lo ideal, de lo que es a lo que debiera ser, en este sentido encontramos dos formas opuestas dentro de la transposición: la ironía y el humor. La ironía consiste en enunciar lo que debiera ser, fingiendo que así es en realidad; en el humor, en cambio, se hace una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que indudablemente así deberían ser las cosas. Tanto ironía como humor serían dos formas de la sátira, la primera de carácter oratorio y la segunda de carácter científico.

Otro método de transposición cómica es el extender lenguajes técnicos a las relaciones cotidianas y este género de lo cómico puede revestirse de una profundidad especial cuando no se limita a descubrir costumbres de una profesión, sino que pone de manifiesto un vicio, y es en este punto donde las particularidades del lenguaje no hacen más que traducir las del carácter.