

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Departamento de Literatura

Parábasis en *Los Cantos* de Lautréamont

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

Alumno: Martín Noé Fierro Vásquez

Profesores guía: Sergio Caruman Jorquera y David Wallace Cordero

Viña del Mar, Chile

2020

La intimidad con una zona de no-conocimiento es una práctica mística cotidiana, en la cual el Yo, en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución (Agamben, 2005, p.11)

Dónde ha ido ese canto... No se sabe con exactitud. Ni los árboles ni el viento lo retuvieron. Y la moral que pasaba por ese sitio, sin presentir que ella tenía en esas páginas incandescentes un enérgico defensor, lo vio dirigirse, con paso firme y recto, hacia los recovecos oscuros y las fibras secretas de las conciencias. (Lautréamont, 1964, p.53)

Índice

1) Índice

2) Introducción

3) La Muerte del Autor

4) La Teoría de Hans Robert Jauss

5) Horizonte de Expectativas

6) ¿Qué es un autor?

7) *Profanaciones*

8) Parábasis en *Los Cantos* de Lautréamont

9) Bibliografía

Introducción

El presente Informe para optar al Grado Académico de “Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas” tiene por objetivo principal analizar discursivamente los conceptos, definiciones y categorías de la autoría que se presentan en el proceso de lectura de *Los Cantos de Maldoror* desde una perspectiva ideológica, en tanto que se asume la Literatura como un “campo cultural”, según la terminología que utiliza el sociólogo Pierre Bourdieu en su artículo programático "Campo Intelectual y Proyecto Creador" (1966), donde se refiere al “campo cultural” como un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas (“Lectores” y “Autores” *a través de* un “Texto”, en el caso particular de la Literatura), organizando una red de relaciones “objetivas” entre las diferentes posiciones jerárquicas que ocupan estos.

Surge como una necesidad estudiar esta organización de las relaciones jerárquicas que se establece en el campo cultural literario entre las figuras del “Autor” y del “Lector” ya que su “objetividad” es bastante más que cuestionable. En tanto que si uno se pregunta ¿Qué es tal o cual obra?, *Los Cantos de Maldoror*, por ejemplo, ¿Qué son *Los Cantos de Maldoror*?, se preguntará inmediatamente ¿Quién los escribió? a lo que se podría responder algo como lo siguiente:

Lo que se sabe hoy sobre *Los Cantos de Maldoror*, es que estos comprenden un conjunto de siete “cantos épicos” elaborados por Isidore Ducasse (1846-1870) en Francia entre los años

1868 y 1869. Ducasse nació en Uruguay en el año 1846, durante la época conocida como “La Guerra Grande” del río de la plata. Cuando tenía un año y ocho meses murió su madre, Celestine Jaquette Davezac, por lo que vivió otros doce años en Latinoamérica bajo la tutela de su padre, François Ducasse, diplomático francés asignado al consulado general de Francia en Montevideo.

En el año 1859 Ducasse fue enviado al internado hoy llamado “Theophile Gautier” en la ciudad de Tarbes, Francia, país donde vivió sin dejar casi ningún tipo de registro hasta el año 1867, momento en que realizó su único viaje de vuelta al Uruguay, para luego de seis meses retornar a Francia a vivir en un apartamento de la calle Notre Dame des Victoires, París, donde dedicó el resto de sus días (o más bien noches) a la escritura (y canto acompañado de piano) de *Los Cantos de Maldoror*.

Estos *Cantos* inicialmente sólo eran el primero y fueron publicados en formato “libro” por autogestión de Ducasse (con el dinero de manutención que le enviaba su padre) en Bruselas el año 1868, a través del editor belga Albert Lacroix (aunque no se permitió su venta por temor a acusaciones de “blasfemia” y “obscenidad”). Esta primera edición estaba firmada “anónimamente” con tres asteriscos (***) y tuvo una impresión de 20 ejemplares. A fines del año 1869 Isidore Ducasse, de 23 años, envió a Lacroix la versión completa de *Los Cantos* que se conoce hoy en sus diversas versiones, pero por problemas financieros (su padre había encargado a un banquero diferente la pensión de Isidore, al cual dio órdenes de controlar sus gastos), no fue posible su publicación ese año. Gracias a sus ruegos a la editorial belga, quien, sin embargo, tampoco le permitió la distribución de estos en ningún espacio de venta, se imprimieron 10 ejemplares que conservó el autor.

Esta segunda versión incluía diversas modificaciones al contenido de *Los Cantos de Maldoror* publicados un año antes, entre ellos, la homogeneización del “género” literario de la obra (al eliminar algunas acotaciones que indicaban la posibilidad de representación teatral de algunas estrofas, por ejemplo) posibilitando su inscripción en el género del “canto épico”, como consensua actualmente la crítica. Además, se aprecia la omisión de referencias mediante pronombres personales a los amores homosexuales de Ducasse, siendo reemplazadas, en su mayoría, por caracterizaciones *bestiales* de los sujetos que aluden. Ducasse, como habíamos mencionado, también agregó al canto inicial otros seis cantos más, comprendiendo finalmente estos siete la totalidad conocida hoy como *Los Cantos de Maldoror*.

Otra de las diferencias primordiales con la versión anterior, fue que los segundos *Cantos*, Ducasse los firmó bajo el seudónimo de “El Conde de Lautréamont”, única identificación rastreable del “Autor” de *Los Cantos de Maldoror* hasta casi un siglo después. Debido a la muerte de Ducasse a un año de esta segunda publicación, el total de estos siete *Cantos de Maldoror*, junto a sus *Poesías I y II* (apartados introductorios a una reelaboración de variadas poesías icónicas de su tiempo transformadas a un estilo “Lautréamoniano”, que se proponía realizar Ducasse), son toda la obra que conocemos actualmente delimitada por el nombre de autor “El conde de Lautréamont”.

Como se pudo apreciar en la anterior *paráfrasis* de una recopilación de datos realizada gracias a una somera búsqueda en las plataformas de Google sobre la obra de “Lautréamont”, la mayoría de “lo que se dice sobre” *Los Cantos de Maldoror*, en el “campo cultural” consumible que es la Literatura, está enfocado principalmente en la figura de su autor, y poco

sobre los procedimientos discursivos *puestos en juego* en el proceso comunicativo tan *especial* que presentan en el transcurso de su lectura.

Como se verá, la primera reflexión que aparece como inmediatamente relevante a esta propuesta, es la de Roland Barthes, quien postuló en el año 1968 la urgencia de enfocar los estudios críticos literarios desde la otra esquina del triángulo comunicacional, es decir, desde la recepción lectoral, en detrimento del estudio de la monolítica figura del “Autor” como única fuente de significado existente en *su* obra.

En esta misma línea de *lectura literaria* posibilitada por el *advenimiento del lector* que postula Barthes (quien solo ve esto como posible a costa de la “muerte” del Autor), es que nos encontraremos directamente con la obra de Hans Robert Jauss, quien, en su artículo titulado “Historia de la Literatura Como una Provocación a la Ciencia Literaria” (1969), defendió la relevancia de estudiar todavía la literatura desde una perspectiva histórica, la cual debiera estar enfocada principalmente en el análisis de las diversas *lecturas* realizadas por diversos *lectores* históricos (nos referimos aquí a los “críticos literarios”, quienes ante todo, según Jauss, “deben ser primero lectores”). Debido a esta importante relevancia que otorga así mismo Jauss en su *Provocación* a la figura del *lector histórico* en su “teoría de la recepción”, es que se procederá (luego de la exposición de esta) a desarrollar lo que él llama un “horizonte de expectativas” para *Los Cantos de Maldoror*, a partir de nueve *lecturas históricas* realizadas por nueve *lectores históricos*, que ayudaron finalmente (cada cual a su manera) en la inscripción de *Los Cantos* en el canon de la tradición literaria.

Se espera mediante la exposición de este “horizonte de expectativas”, que se identifique claramente la predominancia de los estudios autorales (en tanto que consideran al “Autor” como *origen* de la obra) en el transcurso de la recepción histórica de *Los Cantos de Maldoror*,

por lo que este Informe encontraría aquí su justificación en la medida en que busca relevar la importancia del rol lectoral (que además enfatiza el mismo Lautréamont en el transcurso de su discurso) en el proceso comunicativo que es la Literatura, y es que gracias al lector, y sólo *mediante* su lectura *aparecen Los Cantos de Maldoror*.

Luego de esta exposición de la recepción histórica de *Los Cantos de Maldoror*, que será formulada en lo que Jauss llamó el “horizonte de expectativas” de una obra artística, se profundizará en la relación dialogística que se establece entre las nociones de “Autor” y de “Lector”, gracias a las reflexiones del filósofo Michel Foucault, y particularmente a las presentes en su conferencia que luego tituló “¿Qué es un Autor?” en el año 1969.

El penúltimo apartado está elaborado en base a las reflexiones de Giorgio Agamben ofrecidas en su libro *Profanaciones* (2005), sobre las mismas inquietudes de Foucault mencionadas anteriormente, las cuales se debaten ahora entre la pertinencia y necesidad de existencia, en la época moderna, de las figuras, funciones o *gestos* que representan tanto al “Autor” como al “Lector” en el proceso de lectura de una obra de arte literaria. Agamben reflexiona especialmente sobre la pertinencia de la función que desempeñan los “autores” en la sociedad moderna, interpretándolos (y también así al lector, según se verá) como un “*gesto*” escritural, de *especial* carácter, los cuales son *puestos en juego* sólo gracias al proceso comunicacional literario ejecutado por el “Lector”, quien asumiría así el rol que ha dejado vacío el autor de tal o cual obra con su gesto de “desaparición” en la escritura.

En el último apartado se reflexiona principalmente sobre el concepto de “Parábasis” (traspolado por Agamben desde la comedia griega, designaba el momento o “lugar” en que el coro interpelaba al público), sobre el cual reflexiona también Agamben en su apartado titulado “La Parodia”, estudiando la relación tan particular, *inversamente esencial* que

establece esta con la Literatura. Se ofrecerá así una lectura de *Los Cantos de Maldoror* enfocada en rastrear estos momentos (o lugares) a nivel discursivo, desde la convicción de que el análisis de esta relación parabásica (donde se ponen en juego evidentemente las figuras del Autor y del Lector) es fundamental para una comprensión cabal del proceso comunicativo propuesto por “El Conde de Lautréamont” en su obra de arte literaria *Los Cantos de Maldoror*.

La Muerte del Autor

Roland Barthes (1915-1980), escritor, filósofo, ensayista y semiólogo francés, dejó una prolífica obra tanto en vida como tras su muerte. Aunque muchas veces fue declaradamente contradictorio en sus planteamientos, sí consideró a lo largo de toda su carrera que la intención de un autor al escribir una obra literaria no era el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto, sino que en la literatura se pueden encontrar otras diversas fuentes de significado y relevancia. A este respecto, Barthes escribió en el año 1968 “La Muerte del Autor”, el que sería posteriormente su ensayo más famoso y controvertido. Se cree que este antecedente es sobre todos relevante para el estudio de *Los Cantos de Maldoror* que nos compete, ya que, como veremos más adelante, los diversos críticos que se ocuparon de esta obra a lo largo del tiempo, lo hicieron en su mayoría enfocados en la *persona* del Autor.

Barthes, en su ensayo mencionado, aborda la interrogante de ¿Quién habla en un texto literario?, para inmediatamente responder a ella con “Nunca jamás será posible averiguarlo”, ya que la escritura misma de dicho texto representa “la destrucción de toda voz, de todo origen”, al ser actualmente este lugar (y momento) una especie de “neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad” (p.1) Barthes continúa su artículo afirmando que este carácter fantasmagórico

que se le asigna a la figura del escritor, quien sería así capaz de desaparecer incluso de su mismo escrito, no es una concepción estrictamente moderna, sino que se rastrea hasta la Grecia clásica y quizás aún más allá:

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. [Énfasis propio] (Barthes, 1968, p.1)

Los autores, según Barthes, gozaron durante siglos de esta posibilidad de desaparición *en* sus escritos, en pos de *hacer aparecer* a otras identidades, otras circunstancias, otros tiempos, narrar, al fin y al cabo, otras *vidas* y otras *muertes*. Sin embargo, es con la llegada de la “modernidad” que se genera el cambio en este paradigma, señalando que este “autor” es, de hecho un “personaje moderno”, que fue

producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor. (Barthes, 1968, p.1)

Así, Barthes menciona que, hasta su tiempo, la explicación de una obra se buscó siempre en el que la produjo “como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría

entregando sus «confidencias».” (p.2). A continuación, Barthes reflexiona en su ensayo sobre esta concepción de Autor que se tenía en sus tiempos, rastreando los momentos de cambio paradigmático en la “prehistoria de la modernidad”, para ver quiénes fueron los primeros “en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario”, indicando en primer lugar a Mallarmé, para quien “igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; [para Mallarmé] escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo»” (p.2), lo que, cómo ya veremos, no es otra cosa que intentar “devolver su sitio al lector”.

Barthes nos indica luego hacia los surrealistas, mencionando que si bien estos “no podían atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos”, si son considerables como un antecedente que contribuyó a “desacralizar la imagen del autor” (pero no la de Lautréamont, como se verá más adelante), al “recomendar incesantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (...), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba, (...) al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva” (Barthes, 1968, p.2)

Luego de rastrear en esta “prehistoria de la modernidad”, los antecedentes que ayudaron de algún modo a poder “bajar del olimpo” a la endiosada figura del Autor, Barthes continúa su ensayo elaborando una distinción entre la concepción “premoderna” y la “moderna” de lo que se entiende por “Autor”, señalando que la diferencia más importante con su predecesora, surge en el anclaje de este al lenguaje y sólo al lenguaje, y ya que este lenguaje sólo “conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es

la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo”, no es necesario que se conciba al autor “como el pasado de su propio libro” (en la relación de antecedente que mantendría “un padre respecto de su hijo”), sino que, por el contrario, hay que entender que, al momento de la lectura “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora” (Barthes, 1968, p.3)

Así, luego de señalar estas determinaciones históricas que diferenciarían al “escritor moderno” del clásico “Autor”, Barthes continúa su reflexión haciendo hincapié en la función que debe cumplir este escritor en su proceso creativo, señalando que es necesaria la desaparición de su “expresión” al momento de desempeñar su labor, y que, en cambio, debe realizar “un mero gesto de inscripción”, trazando “un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje”. Esta confianza última en el lenguaje que deposita Barthes al catalogar la escritura “moderna” de textos, tiene su origen en que se consideran estos como “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1968, p.3). De lo anterior se desprende la seguridad, para Barthes, de que en el gesto de inscripción (y no expresión) que debe realizar el “escritor moderno” al escribir un texto

se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene [el escritor] es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al

menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (p.3)

De esta manera, al alejarnos desde del concepto monolítico de “autor”, hacia el del escritor como un mero “inscriptor” de textos, se vuelve inútil la pretensión por parte del crítico de “descifrar *El Secreto*” de dicho texto, cosa que la crítica en la época de Barthes pretendía realizar constantemente, al dedicarse a la “importante tarea de descubrir al Autor bajo la obra”, con lo que esperaban “proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”, o “alcanzar la victoria” frente al texto. (p.4). Así, Barthes erige su nuevo método de análisis crítico contra esta concepción clásica de la literatura, basándose en el concepto de “escritura múltiple”, en la medida en que en ella

todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. (Barthes, 1968, p.4)

El escritor moderno, al rehusar así al texto la asignación de un “secreto” o “sentido último” que el crítico/ lector se sentiría dichoso de descubrir, se entrega “a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.” (Barthes, 1968, p.4). Esta asignación de un “sentido último” (si bien se asume que no *puede ser* definitiva y única al trasladarse el enfoque desde la producción a la textualidad) para Barthes sólo es posible en el evento de la lectura, en la medida en que en este, la obra

encuentra su auténtica “fuente, su voz” develando en su transcurso “el sentido total de la escritura”, y es que

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; *pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [Énfasis propio] (Barthes, 1968, p.4)*

De esta manera, entendemos que Barthes plantea en “La Muerte del Autor” que para posibilitar la existencia del lector, la voz del autor debe desaparecer, y es que el discurso escrito no es una totalidad en sí, sino que esta totalidad sólo existe en la posibilidad de interpretación que cada lector le pueda otorgar a un texto en el momento de realizar su lectura. Por lo tanto, se explica que “el texto” sea para Barthes siempre una reescritura, o “un tejido de citas donde se mezclan todas las culturas”, en la medida en que estas se reescriben y se reactualizan sólo mediante la lectura. Por eso Barthes postula la necesidad de la desaparición del autor (o su muerte metafórica), para que *pueda existir* el lector, como el agente más importante en el proceso de reconstrucción de la escritura.

La inclusión de este ensayo de Barthes como antecedente primordial en este Informe de Grado sobre *Los Cantos de Maldoror*, si bien puede parecer en este momento un poco arbitraria, encuentra su explicación en la exposición del “horizonte de expectativas” de *Los*

Cantos, la cual se realizará inmediatamente después del siguiente apartado (se espera mediante esta exposición, que se identifique claramente la predominancia de los estudios autorales en el transcurso de la recepción histórica de *Los Cantos*, lo que justificaría la necesidad actual de estudios sobre ellos enfocados en el rol que cumple el lector en el proceso activo de su lectura). El siguiente apartado si tiene una relación directa con “La Muerte del Autor” postulada por Barthes en su artículo, en la medida en que esta *muerte* del autor solo se sugiere en pos del *nacimiento* del lector, quien se erige en la posmodernidad como la nueva figura de relevancia en el proceso de significación de la lectura. La teoría de Hans Robert Jauss que se expondrá a continuación, se encuentra en estrecha relación con este postulado, ya que para Jauss, el crítico, antes que todo, debe ser un lector.

La Teoría de Hans Robert Jauss

Hans Robert Jauss (1921-1997) fue un filólogo alemán especializado en literatura medieval y en literatura francesa moderna; es considerado actualmente como uno de los padres de la “Estética de la recepción”. Dictó en el año 1966 una conferencia inaugural en la Universidad de Constanza, la cual expuso posteriormente en un artículo titulado “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” (1969). En este artículo se encuentran los postulados fundamentales de la “teoría de la recepción” de Jauss, la que desarrollaría en mayor profundidad en un tomo más extenso publicado el año 1970.

El objetivo principal de Jauss al formular estos postulados era establecer “una defensa en favor de la supuestamente muerta historia de la literatura”, señalando que, aunque se hubiese agotado como paradigma científico la modalidad de la historia literaria creada en el siglo XIX, no debería perderse el interés por conocer históricamente la literatura, e incluso:

(...) se puede fundar un nuevo interés por el conocimiento histórico de la literatura en el momento mismo en que su vida histórica es liberada de las convenciones rígidas de la historia de la literatura y en el que la historicidad de las obras literarias ha recuperado nuevamente sus derechos frente al concepto de conocimiento, proveniente del positivismo, así como también frente al concepto de arte del tradicionalismo.

(Jauss, 1970, p.55)

Se entiende así, que la teoría histórica de Jauss se fundamenta en el renovado interés por desarrollar un conocimiento histórico de la literatura que se aleje de la rigidez convencional del cientificismo del siglo XIX, reivindicando la historicidad de las obras literarias frente a los conceptos de *conocimiento* y *arte* defendidos por el positivismo y el tradicionalismo.

Jauss continúa su exposición explicando el título del artículo, definiéndolo como una especie de “provocación” a los tres cientificismos literarios aludidos anteriormente: en primer lugar, a los filólogos tradicionales que permanecieron apegados al objetivismo del método de la historia literaria, y luego a: “aquel concepto clásico de la poesía que no hace caso de la historicidad del arte, para poder reconocer a la “gran poesía” tanto una relación propia con la verdad: “presente atemporal” o “propiedad inalterable”, como una historia más substancial: tradición continua o “validez clásica”.”. (p.56)

Por último, Jauss plantea este artículo como una provocación a:

Aquellas escuelas de la ciencia literaria que, estando bajo la influencia de la lingüística estructural, reducen la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales y que con la dimensión histórica de la literatura abandonan, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación. (p.56)

Este artículo entonces se plantea, según Jauss, como una provocación a la cientificidad dominante en la crítica histórico-literaria hasta su época, así como una contribución a “salvar el abismo entre la metodología estructural y la hermenéutica”, documentando teórica y prácticamente siete “pasos e intentos” que lo llevaron a la convicción de que “una teoría de la historia de la literatura (...) puede convertirse también en paradigma para la historia

general, para no decir “estructural”.”, siempre y cuando se encuentre, en primer lugar, “basada en la historicidad específica de la literatura”, y que “destruya el concepto substancialista de tradición”, sustituyéndolo por un concepto histórico *funcional*, mediador entre pasado y presente. (p.56)

Debido a esta motivación principal de Jauss por alejarse de una equivocada científicidad que reduzca las posibilidades de lectura (como se había visto en la filología tradicional, en el positivismo o en el tradicionalismo), los “siete pasos e intentos” que postula en su artículo, serían, más que una metodología trascendental e infalible, una lista de requerimientos, o de “cosas que hacer y no hacer” al momento de plantearse una lectura histórica de determinada obra literaria. Por esto, se cree aquí necesario sintetizar estos siete “pasos e intentos” postulados por Jauss en su “Provocación”, ya que nos servirán de guía al exponer la recepción histórica de *Los Cantos de Maldoror* que nos compete:

I) Jauss postula en el primer apartado de sus “Tesis” que: “la historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios” ” que se deba elaborar luego de la “digestión mental” de una obra literaria, sino que esta se basa en la experiencia precedente hecha por el lector al momento de la lectura de tal o cual obra literaria, y que también, esta relación dialogística es el hecho fundamental para la historia de la literatura en general, pues “el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra; deberá permanecer consciente de su posición actual como lector antes de poder justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores.” (p.56)

II) En el segundo apartado de sus “Tesis”, Jauss asegura cuándo se puede decir que el análisis de la experiencia literaria del lector se escapa del “psicologismo amenazante”:

[cuando] describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y práctico.
(p.57)

III) En el tercer apartado se sus “Tesis” Jauss presenta el concepto central de su teoría: “El horizonte de expectativa” (este lo traspola en un sentido bastante lato desde la teoría del sociólogo húngaro Karl Meinheimm). Este horizonte debe ser “reconstruido” de la manera mencionada en los dos puntos anteriores para que se permita determinar el carácter artístico de una obra “por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado”, y así, señala que:

si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nueva obra (...) como una distancia estética, esta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, *rechazo o escandalización*; asentimiento aislado, *comprensión paulatina o retardada*) [Énfasis propio en relación con *Los Cantos*]
(p.57)

IV) A continuación, Jauss señala en el cuarto apartado de sus “Tesis” que la importancia de la reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado, reside en que esta hace posible “postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello como pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo.”. Así, a través de este “acceso”, se “ahorra el recurrir de una manera circular a un espíritu general de la época”, ya que se pone en evidencia “la diferencia hermenéutica entre la

concepción pasada y la actual de una obra”, haciéndose consciente la historia de su recepción al reconciliarse las dos posiciones. Así mismo, esta reconstrucción cuestiona a su vez “la certidumbre aparente según la cual la poesía es atemporal y está eternamente presente en un texto literario y cuyo sentido objetivo, acuñado de una vez para siempre, es accesible en todo momento de una manera directa al intérprete.” (p.57)

V) Jauss aclara en el quinto apartado de sus “Tesis” que la teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción, sino que para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura se exige la inserción de la obra aislada en su “serie literaria”, y así, al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, la recepción estética se muestra cómo (p.57):

un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforman en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas. [Énfasis propio] (p.57)

VI) En el sexto apartado de sus “Tesis”, Jauss rescata los resultados alcanzados por los Lingüistas a través de la “diferenciación y la combinación metódica entre análisis diacrónico y análisis sincrónico” lo que permite, según él, “superar también en la historia de la literatura el único estudio diacrónico usual hasta la fecha” a través de un corte sincrónico de determinado momento en el desarrollo de la historia literaria, para así “organizar la multiplicidad heterogénea de obras contemporáneas en estructuras equivalentes, contrarias y jerárquicas y descubrir de esta manera un sistema referencial dominante en la literatura de un

momento histórico.”. A partir de este proceso Jauss espera que se pudiese desarrollar el “principio de representación de una nueva historia de la literatura”, al realizarse “más cortes antes y después de la diacronía, de tal modo que articulen, de una manera histórica, el cambio literario de estructura en sus momentos formadores de una época.” (p.58)

VII) En el séptimo y final apartado de sus “Tesis” Jauss defiende nuevamente la tarea de la historia literaria (asumida en su época como terminada), señalando que esta no llegará a su fin hasta que “la producción literaria no esté representada sólo sincrónica y diacrónicamente en la secuencia de sus sistemas, sino cuando sea considerada una historia especial, en la relación que le es propia con la historia general.”. Así mismo, Jauss menciona que la función social de esta historia literaria se manifiesta en su posibilidad genuina “sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social.” (p.58)

Luego de haber sintetizado en las páginas anteriores estas siete “Tesis” que postula Jauss en su “Provocación”, a fin de guiarnos por ellas al exponer la recepción histórica de *Los Cantos de Maldoror* que nos compete en el siguiente apartado, se iniciará el *proceso activo de lectura* postulado por Jauss, de referenciar un “horizonte de expectativas” para *Los Cantos*, a partir de ocho otras lecturas históricas de estos que ayudaron, cada cual a su manera, a inscribir *Los Cantos de Maldoror* en el canon de la tradición literaria.

Horizonte de Expectativas

Se cree aquí necesario, antes de pasar a la exposición de las nueve lecturas históricas que se presentarán como “horizonte de expectativas” de *Los Cantos de Maldoror*, intentar comprender qué entendían por literatura los lectores en el momento de publicación de *Los Cantos* (para explicar la censura a la versión original, así como la negación de Lacroix a la distribución de *Los Cantos*, incluso en su segunda versión “corregida”), ya que estamos hablando de Francia entre los años 1867 y 1870, periodo histórico particularmente conmocionado por la estrecha correlación recíproca que mantenían los campos literario-culturales y político-sociales.

En primer lugar, aparece como antecedente relevante en el campo cultural de este periodo histórico, la “Teoría Ideológica” de Destutt de Tracy (1754- 1836), quien acuñó en esta el término “ideología”. De Tracy escribió esta teoría durante un periodo de encarcelamiento que sufrió a raíz de participar en la revolución francesa a principios del siglo XIX, y su contenido presenta una estrecha correspondencia con los motivos de su detención. En su “Teoría Ideológica” definió, exacerbando la científicidad de su método (a partir de conceptos provenientes del empirismo inglés y del tradicionalismo francés), las formas y los orígenes que podía adquirir el “conocimiento”.

La teoría de De Tracy aborda esencialmente el problema de qué y cómo se conoce, entregando gran importancia al origen sensual del conocimiento, el cual reside en el lenguaje,

tanto en relación con la generación, como en la formulación, comparación, combinación y contrastación de las ideas, mediante la percepción circular reflexiva de éstas como *signo* (en cuanto que representante y evocador de las ideas y posibilitador en última instancia de las “operaciones mentales superiores” o “conocimiento”). A partir de las palabras de De Tracy se puede entender mejor de donde proviene para él esta posibilidad de “conocimiento” de las ideas:

La sensación, que es una modificación del alma, sólo deviene idea cuando la consideramos como imagen o representación — llamémosle también signo—, y esto sólo se produce con la reflexión. El signo convencional que es el lenguaje, es el que posibilita en último término el conocimiento. (De Tracy en Fernández, 2009, p.125)

Destutt de Tracy reflexiona posteriormente sobre la posibilidad de “representación objetiva” del signo (ya que a él le interesa mantener la científicidad a lo largo del análisis de las ideas) advirtiendo que, a partir del fundamento sensorial en la generación de las ideas (las cuales mediante el ejercicio de la voluntad debiesen ser transformadas finalmente de signo a conocimiento), se genera una frecuente confusión en el lenguaje entre las nociones de “Voluntad” y de “Yo”, y entre las facultades y las operaciones respectivas al deseo y a la voluntad. Según De Tracy, esta confusión reside en la dificultad para distinguir entre la atención que se presta a los objetos y la que se centra en nuestra reacción frente a ellos, “ya que los deseos y los temores, en última instancia, constituyen la razón y la explicación de nuestros conocimientos y de nuestros comportamientos pues «gozar y sufrir es todo para nosotros»”. (De Tracy en Hernández, 2008, p.1)

Es a partir de este fundamento perceptivo del conocimiento, así como de la colaboración del sujeto en la formulación de las ideas, además de la función particularmente social que De

Tracy atribuyó a su teoría ideológica (promulgando su práctica hasta el encarcelamiento), que podemos afirmar que para él: “conocer la manera en que se originan las ideas y su procedencia es conocer la manera en que conoce el hombre el mundo y los límites de este conocimiento, para así poder dirigir la conducta del ser humano hacia el progreso en todas sus facetas.” (Fernández, 2009, 108), y es que esta teoría de las ideas y de los signos replantea la situación y el papel del hombre en la naturaleza y en la historia, porque “finalmente, el fundamento último de esta ciencia es el esclarecimiento de la manera en que el hombre piensa, conoce el mundo, desde la convicción de que sólo tras este hallazgo es posible el progreso en las ciencias, y por lo tanto, el progreso en lo social, político y moral.” (Fernández, 2009, pp.113-114)

Se cree que este antecedente histórico es relevante ya que determinó, de una u otra manera, la expresión literaria que dominó el campo cultural la mayor parte del siglo XIX (sobre él se montan el realismo y el naturalismo en su exposición descriptiva y en su fundamento sensorial, respectivamente.). Y, por ende, las primeras lecturas de *Los Cantos de Maldoror* (acostumbradas a este “horizonte de expectativas” en particular) estuvieron también definidas por esta concepción ideológica primigenia de que la literatura (y todas las otras “ciencias”), al conformar una “tradición”, debe seguir una especie de continuidad que constituya un aporte al “progreso” del ser humano en términos morales, sociales y políticos. Progreso contra el cual *Los Cantos de Maldoror* se erigen, con su publicación en el año 1868, como un declarado adversario.

La primera y única lectura de *Los Cantos* de la cual se tiene registro en el año de su publicación está elaborada también bajo un seudónimo: “Epistemón”, y fue publicada en la

revista de literatura *La Jeneusse*, de quien “Epistemón” era el sostenedor. Esta lectura se centra en el efecto que produce la lectura de *Los Cantos de Maldoror* y comienza así:

El primer efecto producido por la lectura de este libro es el asombro: el énfasis hiperbólico del estilo, la extrañeza salvaje, el desesperado vigor de ideas, el contraste de este lenguaje apasionado con las más insulsas elucubraciones de nuestro tiempo, sumergen al principio al espíritu en un profundo estupor. (Epistemón en Quintero, 2010, p.107)

Epistemón continúa su artículo referenciando las influencias que reconoce en su lectura de *Los Cantos de Maldoror*, entre las que identifica a Alfredo de Musset y a Johann Wolfgang Von Goethe, y así caracteriza al “héroe” de *Los Cantos*, “Maldoror” en relación con los personajes de las obras de estos. En este breve artículo no se encuentran más que dichas apreciaciones, aunque si “Epistemón” lo concluye con una frase que encontramos bastante pertinente con la motivación principal de este informe:

No prolongaremos más el examen de este libro. *Es necesario leerlo para saber la potente inspiración que lo anima*, la sombría desesperación esparcida en esas lúgubres páginas, a pesar de sus defectos, que son múltiples, la incorrección del estilo, la confusión de los cuadros, esta obra, lo creemos, no pasará confundida con las otras publicaciones del día: su originalidad, poco común nos lo garantiza . [Énfasis propio] (Quintero, 2010, pp.107-108)

Sin embargo, debido a las razones tanto ideológicas como editoriales mencionadas anteriormente, luego de esta crítica, *Los Cantos de Maldoror* (si bien “no pasaron confundidos con las otras publicaciones del día”) no tuvieron una proliferación profunda en

el ámbito literario en la década de su publicación (debido al rechazo de la crítica y su escandalización), hasta que, como bien indica Cinthya Quintero en su Informe de Grado titulado “El Canto de la Prosa como Proyecto Revolucionario”:

En una publicación de 1885, el poeta Max Waller, perteneciente al grupo de la revista *La Jeune Belgique*, declara haber conocido a un editor belga llamado Jean-Baptiste Rozez, quien por extrañas circunstancias tenía en su poder varios ejemplares de *Los Cantos* los cuales había empastado con nombre y título distinto hacia 1874, porque seguramente todavía representaba algún peligro poseer tal obra. De modo que Waller presenta el libro a sus compañeros de revista, entre ellos a Iwan Gilkin (...) (p. 27)

Es así entonces que la obra llega al círculo de poetas de *La Joven Bélgica* (León Bloy, Huysmans, Maeterlink, entre otros artistas considerados posteriormente por la crítica como simbolistas o decadentistas), revista literaria donde se publicará el año 1885 la estrofa once del canto primero sin ningún comentario agregado. Aunque en esta publicación no hubo algún tipo de lectura de *Los Cantos de Maldoror* descrita por parte de este grupo literario (ni en los escritos posteriores de los “descubridores” Waller y Gilkin, ni de Huysmans, ni de Maeterlink), León Bloy si dedicó una considerable atención al exponer su lectura de *Los Cantos* e incluso llegó a adjudicarse su “descubrimiento”:

El signo incontestable del gran poeta es la inconsciencia profética, la turbadora facultad de proferir sobre los hombres y el tiempo palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Esa es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las frentes sagradas u profanas. Por ridículo que pueda ser, hoy, descubrir un gran poeta y descubrirle en una casa de locos, debo aclarar en conciencia que estoy cierto de haber realizado el hallazgo (León Bloy en Gonzáles, 2005, p.376)

Si bien se podría decir que fue Bloy quien “rescata” de alguna manera la obra de Lautréamont, al ocuparse de ella más profusamente que sus compañeros de escuela, es Waller el que encuentra *Los Cantos* en primer lugar, y posteriormente Gilkin, por el valor que ve en ellos, quien los copia para entregárselos a sus amigos. De cualquier manera, en la lectura que realiza Bloy de la obra de Lautréamont, se reconoce “el signo del gran poeta” en Ducasse, aunque no se le adjudica necesariamente a este la autoría de su obra, sino que se le interpreta como un mero oráculo del *Espíritu Santo*. De esta manera, en la lectura de Bloy se desprecia la estructura descrita en *Los Cantos* por su autor (sobre quien se elucubra incluso que estuvo en un asilo psiquiátrico, evento completamente falso) en pos de resaltar la reacción de la lectura *shockeante* que provocan. Así, se le adjunta también esta primera etiqueta a *Los Cantos de Maldoror* que le costará abandonar en el transcurso de su recepción histórica: la locura, o quizás éxtasis (en términos de locura momentánea) que sufría el autor durante su proceso de escritura creativa.

Según Publio Gonzáles-Rodas (quien en su artículo titulado “Rubén Darío y El Conde de Lautréamont” realiza un exhaustivo trabajo comparativo entre las lecturas de *Los Cantos de Maldoror* hechas por León Bloy y Rubén Darío), es a partir de estas apreciaciones y fragmentos sobre y de *Los Cantos*, elaboradas y citados por León Bloy en un artículo titulado “Le cabanon de Promethee” (y no de una lectura directa de la fuente literaria), que Rubén Darío tuvo conocimiento de la obra de Lautréamont, a la cual haría referencia en su posteriormente célebre *Los Raros* (1896) mediante términos bastante parecidos (si no directamente “plagiados”) a los que utilizaba el francés.

Al final de su artículo, Gonzáles enlista como “conclusión” a su trabajo las semejanzas que encuentra más relevantes de estas dos lecturas. Debido a la claridad sintética de estas

observaciones, se cree que es pertinente transcribirlas aquí (cinco de las siete observaciones) como fueron publicadas, ya que nos ofrecen una mirada más profunda de la lectura de *Los Cantos de Maldoror* realizada por Bloy, así como de la de Darío a partir de esta:

1. *Es muy probable que Darío no había leído la obra de Lautreamont*, cuando le dedicó un artículo en *Los Raros*, en 1896.
2. El conocimiento de Lautreamont provenía, casi en su totalidad, de un artículo publicado por León Bloy en *La Plume* (septiembre 1, 1890), cuyo título era "Le cabanon de Promethee".
3. Darío reproduce las tres cuartas partes de dicho artículo, e inclusive emplea el mismo vocabulario de León Bloy: "*loco*", "*demente*", "*alienado*", "*blasfemo*", etc.
4. Cuando Darío publicó *Los Raros* (1896), *no se dio cuenta de la aparición de un nuevo lenguaje en la obra de Lautreamont*. Sin embargo, al final de su vida, Darío ve en este autor una gran originalidad: "*no tiene igualdades, ni analogías ni precedencias*". Que minas nuevas, en subsuelos desconocidos, entraste a explotar? Que filones no sospechados sacaste?" le dice a su amigo guatemalteco Rafael Arévalo Martínez.
5. *Darío se muestra como divulgador de las figuras literarias de su tiempo, en América*. Al hablar del montevideano declara "cuya obra me tocó hacer conocer a América en Montevideo". En efecto, su artículo aparecido en *La Nación* influyó considerablemente a autores como Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y Ricardo Güiraldes, quienes leyeron más tarde a Lautreamont y cuyas huellas podemos rastrear en sus escritos. [Énfasis propio] (González, 2005, p.388)

Si bien la primera inscripción de *Los Cantos de Maldoror* en el orden del discurso literario se debe a la lectura de ellos propuesta por León Bloy (y a la difusión de esta a lo largo de Latinoamérica gracias a la lectura de ella hecha por Rubén Darío), es otro “simbolista” levemente posterior quien posibilitó la conexión definitiva de las lecturas pasadas de *Los Cantos* con las por venir: nos referimos aquí al francés Remy de Gourmont, quien, gracias a su íntima relación con Huysmans habría adquirido conocimiento de la obra de Lautréamont.

Gourmont publica sobre *Los Cantos de Maldoror* el año 1891 en el *Mercure de France* (diario que había sido recientemente cofundado por él), y sigue una línea semántica bastante parecida a la de Bloy (aunque dejando de lado las consideraciones teológicas expuestas por este), sin embargo, su mayor contribución no se encuentra en la lectura evidenciada en este artículo, sino en la importancia misma del hecho de esta lectura (la cual trascenderá en el tiempo gracias a su difundida publicación), ya que el artículo de Gourmont funcionaría aquí como el único canal por el cual transitan *Los Cantos de Maldoror* hacia el futuro. Gourmont llegó a ser también una de las figuras más influyentes en las primeras obra del escritor suizo Blaise Cendrars (quien como veremos más adelante publicó en 1920 la primera edición de reproducción masiva de *Los Cantos*) y ya que la crítica consensua que Cendrars escribió su primer libro de poesía *Secuencias* (1912) fuertemente influenciado por la escritura de Gourmont, periodo coincidente con su conocimiento de *Los Cantos de Maldoror*, podríamos asegurar que este es rastreable también a la figura de Gourmont, muy estimada por Cendrars.

El rescate efectivo de *Los Cantos de Maldoror* sucedió en el transcurso de esta década a la siguiente, cuando Lautréamont y sus *Cantos* fueron incorporados en el panteón de predecesores del llamado “Surrealismo”, postulado por Bretón, Soupault, Aragon y compañía, gracias a quienes se debe la posterior canonización de El Conde en la tradición

literaria. Al respecto de cómo sucedió el acercamiento de los surrealistas a la obra de Lautréamont, Rosa Fernández Urtasun parafrasea en su artículo titulado “La Poética de Lautréamont y la Escritura Vanguardista” (1999), la atmosfera del momento en que se encontraron quienes posteriormente se autodenominarían “surrealistas” con *Los Cantos de Maldoror*, evento descrito por Aragon en su libro *Lautréamont et Nous*:

Soupault fue el primero que consiguió, durante la guerra, uno de los raros ejemplares y, entusiasmado, se lo iba prestando a los demás. Aragon y Breton estaban entonces trabajando en el hospital de Val de Grâce, y se presentaban voluntarios a hacer guardia por las noches, sabiendo que era el único momento en que tendrían tiempo para leer. Las sirenas de los aviones y los gritos de los enfermos completaban un marco ciertamente adecuado para adentrarse en la historia de Maldoror. En esos momentos Lautréamont les supuso también muchas horas de reflexión. Por un lado porque, a su entender, significaba la negación del Romanticismo, por otro, porque querían encontrar una solución al problema de la contradicción interna de sus dos únicas obras. Como ha quedado dicho, se inclinaban por la idea de que esos dos libros se deben leer uno a la luz del otro. (Urtasun, 1999, p.59)

Será luego de la guerra, en el año 1919, cuando Lautréamont reaparezca en la palestra literaria, esta vez para quedarse. En esta fecha se publican por primera vez las desconocidas hasta entonces *Poésies*, recuperadas por André Bretón desde la Biblioteca Nacional de Francia, donde se dedicó a copiarlas a mano para publicarlas luego en su revista *Littérature*. Esta publicación genera la aparición de varios artículos críticos sobre la obra de Lautréamont, y, como veremos a continuación, motiva también la primera gran edición moderna de *Los Cantos de Maldoror*, ya que como bien señala Fernández Urtasun: “El interés y la

interpretación particular que los componentes del movimiento surrealista hicieron de Lautréamont fue decisivo tanto para la difusión de sus obras como para su posterior comprensión.”. (Urtasun, 1999, p.58)

Se podría identificar hasta este momento una secuencialidad bastante cerrada y directa entre los lectores de *Los Cantos de Maldoror*, casi como que la obra hubiese pasado de mano en mano (motivadas sus reproducciones particulares por intereses individuales) de uno a otro de los “simbolistas”, en primer lugar, y luego de los “surrealistas”, hasta el punto que aquí Blaise Cendrars, en el año 1920 (movido por la influencia previa ya mencionada anteriormente de la obra de Gourmont y la difusión postguerra de *Los Cantos* realizada por los surrealistas) realizaría todos sus esfuerzos por publicar en su editorial *La Sirène*, la primera reedición de más de mil quinientos ejemplares de *Los Cantos de Maldoror*, gracias a la cual los lectores de habla francesa tendrían por fin la posibilidad de un acercamiento directo al texto completo publicado en 1869 bajo el seudónimo de “El Conde de Lautréamont”.

A partir de esta masificación de la obra de Lautréamont debido a los esfuerzos realizados por Cendrars para publicar esta nueva reedición de *Los Cantos de Maldoror* (gracias a la cual de aproximadamente 50 ejemplares existentes en el mundo pasaron a encontrarse más de 1.500 en menos de un año), así como a los esfuerzos de los surrealistas por difundirlos y defenderlos (tomando como lema el “Lautréamont contra viento y marea”), las lecturas de la obra de Lautréamont se diseminan paralelamente por Europa y América Latina de una manera vertiginosa.

Gracias a la mistificación del Conde que realizaron los surrealistas al endiosar en su lectura la figura irrastreadable del autor de *Los Cantos de Maldoror*, se creó en los cafés literarios de la Francia posguerra (década del 1920) lo que se podría llamar prácticamente una *Leyenda*

sobre Lautréamont, compuesta de exageraciones tan hiperbólicas sobre la identidad del Conde como las narradas en *Los Cantos* mismos. Dichas elucubraciones desenfundadas continuaron casi el resto de la década, hasta que nos encontramos al final de esta con una de las lecturas más relevantes en temas biográficos alguna vez realizada en torno a la figura de “El Conde de Lautréamont”, la cual pavimentó el camino para las posteriores investigaciones sobre ella.

Nos referimos aquí a la exhaustiva investigación biblio y biográfica realizada por los hermanos gemelos Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz, la cual publican entre los años 1927 y 1935 en el Uruguay, a lo largo de variados artículos escritos en idioma francés. Estos artículos fueron recolectados póstumamente por la viuda de Gervasio en un volumen que se tituló precisamente *La Leyenda de Lautréamont* (1971), en relación con la mistificación de la figura del Conde mencionada anteriormente. En estos artículos se encuentran, entre otros: el descubrimiento del nombre real de “El Conde de Lautréamont” (Isidore Ducasse); la confirmación de su nacionalidad uruguaya; variadas experiencias anecdóticas de su vida, así como una recopilación de descripciones por parte de terceros de la psicología de este recién descubierto Isidore Ducasse, en busca de una identificación del “autor biográfico” con su obra, en miras de establecer una relación coherente entre la vida y la obra del autor, lo cual se creía imprescindible para el conocimiento cabal de una obra literaria en aquella época.

Dentro de esta exhaustiva investigación biográfica que realizan los hermanos Guillot Muñoz, se describen eventos de la vida de Ducasse, se relacionan estos con *Los Cantos* y se descubre uno que otro dato anecdótico que podría iluminar su comprensión. Por ejemplo: el único viaje realizado por Ducasse de vuelta al Uruguay el año 1867, en el cual trae un sauce llorón para plantar en la tumba de Alfredo de Musset en su retorno a Francia, ante la conocida súplica

de este a sus “queridos amigos”. Los hermanos Guillot Muñoz mencionan, además de esta anécdota, que luego de este viaje Ducasse se instaló en un “París lleno de contradicciones, especialmente en el año '67, que se presenta equívoco y desconcertante.” Llegando, dato también anecdótico, “a "la capital infame" el año de la muerte de Baudelaire.” (Guillot Muñoz, 1971, p.44)

Así, mencionan además, para relacionar estas variadas anécdotas a la obra *Los Cantos de Maldoror*, que Ducasse pasa el 1867 en un apartamento de la calle Notre Dame des Victoires, y a pesar de lo que:

Algunos de los escritores que se han ocupado de Lautréamont, especialmente León Bloy, Remy de Gourmont y Rubén Darío, sostienen sobre el poeta, que se encontraba en estado de enajenación mental cuando escribió "Los Cantos de Maldoror", Philippe Soupault afirma que Lautréamont jamás estuvo loco.” (Guillot Muñoz, 1971, p.46)

Sino que “allí escribía de noche y se dice que bebía gran cantidad de café. Su pieza era pobre y sombría, sin más muebles que un piano, un lecho y dos baúles llenos de libros.”. Y así, según la *Leyenda* de los hermanos Guillot Muñoz, luego de su viaje en barco por el atlántico a visitar la tierra natal (viaje que habría sido motivado por su “inquietud espiritual y afán de aventuras”), Ducasse se sentó a escribir de noche en esta pieza (y cuentan que sus vecinos reclamaban por el ruido que producía al cantar, acompañado de piano, su poesía), mientras que durante el día cursaba “estudios disciplinados en París, pero las circunstancias de su formación intelectual son desconocidas. La travesía del mar le ha inspirado su invocación al océano, que es de lo más hondo y lírico de *Los Cantos de Maldoror*” (Guillot Muñoz, 1971, p.46)

De una manera parecida, la mayoría de los estudios literarios que se dedicaron a la obra de “El Conde de Lautréamont” en las décadas posteriores, se mantuvieron ocupados principalmente en la tarea de relacionar *Los Cantos de Maldoror* a su recientemente descubierto autor biográfico (Isidore Ducasse), intentando dilucidar la misteriosa obra de su producción a través de la indagatoria de datos, cartas y archivos que tuviesen relación con él.

Luego de este periodo de “excavación arqueológica” que sufre el autor de *Los Cantos de Maldoror* (a partir del descubrimiento de su persona biográfica por los hermanos Guillot Muñoz), aparece una de las últimas lecturas de *Los Cantos* que se consideran pertinentes a la exposición del horizonte de expectativas que compete a este apartado. Nos referimos aquí al libro *Lautréamont et Sade*, publicado por Maurice Blanchot (1907-2003) en el año 1949, una de las más lúcidas y extensas de las lecturas sobre *Los Cantos* elaboradas hasta la fecha.

Este libro se separa en tres apartados: el primero es un prefacio que se titula “¿Cuál es el Propósito del Criticismo?” y en él Blanchot se encarga de diferenciar su proyecto crítico de las corrientes que dominaban la crítica literaria de su época: el surrealismo y el existencialismo, montando su análisis sobre dos figuras claves para el pensamiento y la literatura francesa de posguerra: “El Marqués de Sade” y “El Conde de Lautréamont”. En su segundo apartado, luego del prefacio, Blanchot discurre sobre “La Razón de Sade”, ensayo en el cual se ofrece al lector un corrosivo des-razonamiento de la “razón” promulgada en la obra del Marqués. En el tercer apartado se encuentra la lectura hecha por Blanchot de la obra que compete a este “horizonte de expectativas”: *Los Cantos de Maldoror*, bajo el subtítulo de “La experiencia-Lautréamont”.

En este ensayo, Blanchot se encarga de estudiar la obra de Lautréamont de una manera bastante singular hasta la fecha (aparte que de la manera más extensa), ya que, como se vio

en páginas anteriores, los estudios sobre *Los Cantos*, desde la lectura de Bloy, pasando por la de Darío y Gourmont, hasta la de Bretón (sin considerar a Soupault, quien sí reconoció la calculada lucidez de Lautréamont), habían asumido o la completa locura del autor o el éxtasis momentáneo que sufría este durante su escritura, y de esta forma sus atenciones se centraban en el efecto *shockeante* producido por la lectura de *Los Cantos de Maldoror* (y luego en la tarea casi arqueológica ya mencionada de descubrir un autor biográfico) relegando por completo el estudio de sus operaciones discursivas.

A este respecto, la lectura de Blanchot rompe con el paradigma de las lecturas previas de *Los Cantos de Maldoror*, en la medida en que en ella Blanchot fija su atención principalmente en el original lenguaje poético a partir del cual están confeccionados *Los Cantos*, y así determina por ejemplo, en relación con Sade, que se podría decir que es el *Sadismo*, y sobre *Los Cantos*, que se podría decir que tienen estos de *Lautréamonianos*. Este componente sería para Blanchot el elemento verdaderamente transgresor de la obra de Lautréamont (más que el tratamiento de temas claramente escandalizadores para la sociedad de la época o las variadas afrentas a la moral cristiana presentes en *Los Cantos*), por lo que esta lectura aparece aquí como un antecedente bastante relevante en relación con la motivación principal de este informe, como ya se verá más adelante.

Es debido a lo mencionado anteriormente, que a continuación se procederá a profundizar un poco más en la lectura de *Los Cantos de Maldoror* propuesta por Maurice Blanchot en su ensayo “La Experiencia-Lautréamont” (sin embargo, por la imposibilidad de encontrar actualmente la fuente directa ni en formato físico ni en formato web, por ocasión de la pandemia de coronavirus que afecta al planeta en este presente año 2020, se referirá a la lectura de Blanchot a partir del artículo crítico que elabora como “acercamiento” a ella Carlos

Surghi, en la Revista de Humanidades N25 (p.71-p.96) de la Universidad Nacional de Córdoba, artículo que se titula “Blanchot y la Crítica Negativa: Acercamientos a Sade Y Lautréamont” (2012))

En primer lugar, Surghi menciona que, para Blanchot, es imprescindible que prevalezca, al momento del lector enfrentarse con la lectura de *Los Cantos de Maldoror*, “una especie de distancia necesaria que salve la esencia de la lectura, la cual no es más que “una pasividad soberana” que está por detrás de sus infinitas mediaciones, allí donde la obra aún puede decirnos algo pues se encuentra en la completa soledad.” (p.86), y así

La confusión aplastante del elogio, la reducción innecesaria de la exaltación y hasta la simplificación que busca la profundidad de la obra son motivos suficientes

para que el crítico, paralizado por la separación que ha descubierto en la obra, se sitúe a sí mismo por naturaleza de parte del silencio, sabiendo mejor que otros por qué pierde lo que destruye y cuán difícil se le hará la lectura de lo que le es más querido, desde que necesite encontrar en lugar de la obra el triste movimiento de sus propias frases.

Obligado entonces a hablar en ese movimiento de sus frases, *la palabra crítica debe ser para él un objeto que aún le permita defender su pasividad soberana, debe ser el reflejo que emana de la obra y que en el ámbito del juicio continúa la transparencia que lo ha deslumbrado.* Así Lautréamont no puede situarse en otro lugar que no sea en la lucidez de las tinieblas, las sensaciones contrarias del vértigo en donde el propio texto se desarrolla como experiencia de un sentido, “cuyo movimiento envolvente”

Blanchot define bajo la idea de “*una vigilancia superior siempre pronta a responderle si se le piden aclaraciones*”. [Énfasis propio] (Blanchot en Surghi, 2012, p.86)

Queda en evidencia con la cita previamente expuesta que Blanchot reconocía en *Los Cantos de Maldoror* un componente autocrítico ejecutándose paralelamente al “desarrollo de la obra”, que imposibilita en gran medida el trabajo de una lectura crítica de esta. Sin embargo, las “respuestas” que entrega el texto jamás otorgan una fórmula de lectura, ni dejan entrever un método literario, ni aportan ni reducen semánticamente al texto, sino que “tan solo continúan reproduciendo la densidad de su origen” y así “la aplicación crítica en Lautréamont extrema cualquier intento anterior por dilucidar su densidad, remontándonos a una búsqueda objetiva de su sistema de escritura o a una serie de referencias previas con las cuales esta obra singular elabora y desarrolla su poder imaginario. (Blanchot en Surghi, 2012, p.87)

De esta manera, luego Surghi señala que para Blanchot cualquier anotación que se ejecute sobre las cualidades de la “experiencia-Lautréamont” es en verdad una especie de registro que trataría sobre la capacidad de

“ser a la vez el que lo comprende y el que es comprendido por él”. *Ahora bien, el texto, como único punto de anclaje de la experiencia-Lautréamont, guarda en sí el secreto del autor y el secreto de la obra en relación con lo que existe de imposible en dicha experiencia; el hecho es que uno y otro en ningún punto emergen a la luz del día sin modificar el espacio en el cual el crítico habilitó el vacío donde por un instante la experiencia se cristaliza.* [Énfasis propio] (Blanchot en Surghi, 2012, p.86)

Surghi bien recalca que para Blanchot los “juicios de Maldoror” no pueden presentar ningún grado de exactitud, no pueden comentar con ninguna precisión “la naturaleza envolvente de

la que emanan, pues ellos mismos desarrollan la obra, la cambian, la modifican constantemente y la transforman progresivamente, imposibilitándonos el acceso a un supuesto carácter final de la misma.” (Blanchot en Surghi, 2012, p.87). De esta manera podríamos afirmar junto a Surghi que para Blanchot, esta obra nacida de

una palabra literaria que se enfrenta con la imposibilidad del mundo, es en cierto sentido una obra que reduce cualquier aclaración sobre su origen o su alcance en virtud de que toda observación sobre sí misma es parte de ella y, como tal es un juicio imposible de enunciar por afuera de la obra. (Blanchot en Surghi, 2012, p.87).

De esta forma, la única manera que ve Blanchot en que el intérprete puede “defenderse” para así superar este “juicio soberano” que se establece en *Los Cantos de Maldoror*, es “invocando a Lautréamont contra sí mismo”, así se admite que la hermeticidad de la obra, su necesaria distancia y su perseguida soledad “pueden ser interrogadas siempre y cuando las preguntas provengan del vacío generado por las constantes ráfagas de tiniebla y lucidez en donde debemos sumergirnos” (Blanchot en Surghi, 2012, p.88)

Surghi continúa su “acercamiento” a la lectura de Blanchot recalcando la dificultad que reconoce este al momento de comenzar a intentar clasificar o analizar de cualquier manera *Los Cantos de Maldoror* “Y es que la propuesta poética lleva en sí un espíritu irónico, paradójico y hasta burlón; el cual es el principal obstáculo, junto con su autonomía, que debe afrontar el crítico.” (p.88), y así postula como mecanismo de defensa frente a esto que “Tan solo preguntando es que la obra trasciende la respuesta que podría enunciarse como el propio juicio” (Blanchot en Surghi, 2012, p.89)

Así, lo que propone e intenta llevar a cabo Blanchot en su lectura de *Los Cantos de Maldoror*, según Surghi, es un movimiento crítico que dejando de lado “lo exhaustivo, lo homogéneo y lo inmóvil del significado”, se ocupe de la obra como si esta respondiera exclusivamente a “la ley del devenir”:

Solo de este modo parece posible observar el origen, las catástrofes y los constantes cambios de “ese dar a luz progresivo de las palabras” que es el tiempo continuo y discontinuo empleado por Lautréamont para circunscribir una lucidez tenebrosa en el corazón de su obra, una clarividencia irracional en el tiempo que nos pertenece. *Para el crítico que pretende reducir “una poderosa empresa de sopor magnético”, como la que Lautréamont emprende contra el lector, lo insalvable para cualquier método —pero a la vez lo propio de la mejor literatura— es esa clarividencia que engrosa el misterio, se apodera del lector e impone al crítico una soberanía del sueño; mientras en el escritor, la lucidez elimina cualquier continuidad posible del tiempo [Énfasis propio] (Blanchot en Surghi, 2012, p.89)*

Se podría afirmar en este punto, luego de la extensa exposición de la extensa lectura hecha por Blanchot sobre *Los Cantos de Maldoror* en su artículo “La Experiencia-Lautréamont”, que en ella se presentan variadas diferencias en relación con las lecturas realizadas previamente por los lectores históricos de *Los Cantos*. La más pertinente a la exposición del “horizonte de expectativas” elaborado en este apartado, y que se intentó destacar en las citas y paráfrasis anteriores del artículo de Surghi, es que Blanchot otorga una importante relevancia a la figura del “lector” participante de *Los Cantos* (aunque plantea que el rol de este lector debe ser el de un agente pasivo o meramente “receptivo”) en claro contraste con

las lecturas previas, que se enfocaban mayoritariamente en comentar la figura del “autor” de ellos (catalogándolo de loco o de profeta o de adorador del mal).

La última lectura relevante al presente estudio (y quizás la más relevante de todas las expuestas previamente), es la lucidísima y muy informada lectura realizada por Aldo Pellegrini (1903-1973) en su prólogo a la edición argentina de *Los Cantos de Maldoror*, publicada en el año 1964 (es esta edición además la más completa y mejor elaborada traducción de la obra de Lautréamont disponible actualmente al público lector de habla hispana). La lectura de Pellegrini en su prólogo es de una erudición tal, que en ella se aprecian, mencionadas superficialmente, todas las lecturas históricas ya referenciadas en profundidad en este apartado, y por lo menos unas ocho más. Además, esta lectura se encuentra en directa relación con la recién mencionada lectura propuesta por Blanchot en su libro *Lautréamont et Sade* y a la cual Pellegrini se refiere en los siguientes términos:

Blanchot dedica al comienzo de su obra una apreciable extensión para justificar su análisis del poema, pues considera que *nada resulta tan inútil como un análisis frente a la obra que se analiza, opinión que comparto*, y se torna especialmente evidente en el caso de Lautréamont, *quien se ha adelantado a todo comentario explicándose permanentemente a sí mismo. (...) De todos modos creo que si alguna virtud tiene el análisis de una obra de arte es la de despertar interés por la obra analizada y persuadir al lector para que se arriesgue a penetrar profundamente en ella: no le traza un camino, lo incita a explorarlo por su cuenta y riesgo. [Énfasis propio] (Pellegrini, 1964, p.18)*

Como se muestra en los fragmentos enfatizados, Pellegrini comenta en primer lugar la necesidad o siquiera posibilidad de realizar alguna clase de análisis sobre *Los Cantos de*

Maldoror, ya que asume esta obra literaria como una de lectura particularmente compleja, y esto porque “*Los Cantos* comienzan por establecer la desorientación del lector, y si este la supera y se entrega, entonces le ofrecen el espectáculo más maravilloso que pueda dar el lenguaje, fuera de las reglas establecidas y del llamado “buen gusto”. (p.9). Este “espectáculo del lenguaje”, elocuentemente caracterizado por Pellegrini, serían tanto las hiperbólicas semantizaciones antimorales y las macabras escenas características de lo *Lautréamoniano* (en las cuales se enfocaron durante tanto tiempo la crítica del “buen gusto”, provocando su rechazo y escandalización y llegando a ser *Los Cantos de Maldoror* catalogada incluso de una obra elaborada en un arranque de locura) como los “espectaculares” *comentarios* que realiza discursivamente Lautréamont en el desarrollo *paralelo* a su prosa (que son a la vez constituyentes de ella y finalmente de su estilo tan “espectacular” de lenguaje escrito).

Luego de superar esta desorientación inicial que le ocurre al lector de *Los Cantos*, Pellegrini postula que habría dos maneras de acercarse a *Los Cantos* para intentar dilucidar un *sentido* en ellos, y es que

Los Cantos tienen un sentido, una intención que trasciende el puro quehacer literario; mejor dicho, *tienen el sentido que corresponde a toda auténtica obra de arte, y que habitualmente se designa con el nombre de mensaje*. La dilucidación de ese sentido, de ese mensaje, es la tarea que corresponde al escoliasta, y para iniciar esa dilucidación diremos que la poesía de Lautréamont nos revela su sentido por dos mecanismos: mediante vivencias poéticas plenas de significativa carga emocional, y por *paralelas aclaraciones directas de propósitos, intenciones, significados, sutilmente incorporadas al texto con el valor de elementos poéticos*, dando como

resultado una curiosa mezcla de fantasía irreflexiva y lucidez que pocas veces se encuentra en la poesía. [Énfasis propio] (Pellegrini, 1964, p.9)

La aproximación que se propondrá en el último apartado en este Informe de Grado para la asignación de un *sentido* a este *Mensaje* que serían *Los Cantos de Maldoror* se enfocaría principalmente en el segundo mecanismo que es observable, según Pellegrini, como constituyente de lo *Lautréamoniano*: las aclaraciones *paralelas* de “propósitos, intenciones y significados” incorporadas al texto con valor de “elementos poéticos”, y particularmente en este Informe, se estudiarán las referidas directamente a la relación que se establece entre las figuras de “Autor” y de “Lector” o como se les llamará en el último apartado: momentos o lugares de “parábasis” (según la traspolación del concepto realizada por Giorgio Agamben desde la comedia griega a la crítica de la novela moderna, en tanto que *parábasis* como momento o “lugar” en el cual el coro interpelaba directamente al público), los cuales cumplen una función particular en el proceso de lectura de *Los Cantos*, en la medida en que manifiestan evidentemente el quiebre de la relación paródica tradicional de la literatura, acercándonos de forma directa a las figuras del “Autor” y del “Lector” puestas en juego particularmente en la lectura *Lautréamoniana*.

Estas figuras, “Autor” y “Lector”, se encuentran en el párrafo anterior entre comillas, aunque parezca quizá extraño (precisamente) al “lector” de este informe, por la concepción tan monolítica que se tiene normalmente de estos términos, pero, como se verá en el siguiente apartado, estos roles se difuminan enormemente una vez iniciado el proceso de lectura de una obra literaria, y especialmente en el caso de *Los Cantos de Maldoror*, como se verá luego.

¿Qué es un Autor?

Michel Foucault (1926-1984), prominente filósofo, historiador, psicólogo y sociólogo francés, escribió una profusa obra a lo largo de su vida. Esta abarca una variedad de temas relacionados a la esencia del ser y a los sistemas que lo determinan; por la profundidad con la que estos son tratados, inter conectándose unos con otros y siendo ampliables a las categorías que identifique en ellos el “usuario”, se considera que sus estudios versan sobre un tipo de lo que se podría llamar *epistemología metafísica*. Ideología, quizás, en su sentido original acuñado por De Tracy, como ya se mencionó anteriormente.

Sobre el extenso trabajo de Foucault no se pueden decir muchas más generalizaciones que estas, ya que en vida prefirió no declarar si estaba presentando un bloque coherente y

atemporal del conocimiento; más bien, como mencionó en una entrevista el año 1974, deseaba que sus libros “fueran una especie de caja de herramientas donde otros pueden rebuscar para encontrar una herramienta que puedan utilizar como quieran en su propia área (...) No escribo para un auditorio, escribo para usuarios”. (Foucault, 1974, p.1)

De esta manera, lo que se busca aquí en la “caja de herramientas” de Foucault, para “utilizar” en este Informe, es la reflexión que plantea en torno a las posibilidades modernas de existencia de la figura del “Autor”, en su conferencia que luego tituló “¿Qué es un Autor?” (1969) (a partir de la ya expuesta “muerte” del autor declarada por Barthes en el año 1968, quien, sin embargo, también expresó en una entrevista posterior a su famoso ensayo que creía “que en una obra podemos interesarnos en la figura del autor, que adivinamos detrás de su texto pero que no es precisamente su persona.”) (Barthes, 1974, p.1)

En esta conferencia, Foucault se dedicó primero a tratar la relación del texto con su figura autoral, y particularmente de qué modo ese texto apunta hacia esta figura “que le es exterior y anterior, *aparentemente* por lo menos.” [Énfasis propio] (p.7). Por esto, Foucault comienza su reflexión con una famosa cita de Becket: “Qué importa quién habla, alguien ha dicho que importa quien habla”, para intentar reconocer en esta indiferencia “uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea.” (p.7). Y es que como ya habíamos visto en la exposición del ensayo de Barthes, se aprecia en este periodo histórico (década del ‘70) una clara diferenciación entre la escritura moderna y la premoderna, distinción que para Foucault es primordialmente “ética”, en la medida en que esta es “un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica.” (p.7). Según Foucault, otra diferencia entre estas dos escrituras, es que la moderna “se ha liberado del tema de la

expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada” (p.7)

Esta escritura del autor moderno, según Foucault, se desplegaría entonces “como un juego”, el cual “va infaliblemente más allá de sus reglas, y de ese modo pasa al afuera” (p.9). La apertura de este espacio escrito, el cual transgrede finalmente sus propios límites, significaría que el sujeto que (se) está escribiendo “no deja de desaparecer”. Esta desaparición implicaría entonces el “sacrificio” del escritor, en la medida en que traspasa a su obra, con el acto mismo de su escritura, la *esencia* de su vida. Es por esto por lo que Foucault menciona que aunque se haya “levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor”, no se puede estar seguro

de que se hayan extraído rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta constatación, ni de que se haya tomado con exactitud la medida del acontecimiento. Más precisamente, parece que *un cierto número de nociones que hoy están destinadas a sustituir el privilegio del autor lo bloquean, de hecho, y esquivan lo que debería despejarse*. [Énfasis propio] (Foucault, 1969, p.9)

Si bien se había visto que Barthes planteaba en su ensayo la “muerte” del autor (aunque metafóricamente, en pos del *advenimiento* del lector) ahora se ve que Foucault rescata en su artículo todavía una posibilidad de estudio de esta figura, en su relación directa con el producto de su creatividad, ya que al escindir al autor de su obra se generan preguntas aún más complejas, que en vez de “despejarse” se bloquean y quedan sin respuesta.

Por lo anterior es que Foucault plantea que en vez de “esquivar lo que debería despejarse”, lo que debería hacerse “es localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor, seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y *acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer*” [Énfasis propio] (p.12) El primer espacio que Foucault localiza como vacío son los “nombres autorales” en su relación no tan directa con los “nombres propios”, estudiados por Searle. En primer lugar, afirma que

El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre los dos polos de la descripción y de la designación; seguramente tienen un cierto vínculo con lo que nombran, pero ni completamente bajo el modo de la designación, ni completamente bajo el modo de la descripción: vínculo específico. Sin embargo —y es ahí donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. (Foucault, 1969, p.13)

Y es que un nombre autoral no es un elemento como cualquier otro dentro de un discurso, sino que ejerce un cierto rol *sobre* ellos: [el nombre de autor] “asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos” El nombre autoral entonces, según Foucault, a diferencia del nombre propio, *recorre* los textos, delimitándolos, manifestando su modo ser y caracterizándolos. (pp.14-15).

Esta figura “funcional” del autor postulada por Foucault, está, antes que todo, restringida a “un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular.”, y no de manera casual, ya que antes que nada, los nombres autorales

son objetos de apropiación; la forma de propiedad que manifiestan es de un tipo bastante particular; fue codificada hace ya un cierto número de años. Hay que subrayar que esta propiedad fue segunda históricamente respecto de lo que podríamos llamar la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. (p.16)

Si hablamos de discursos transgresivos, se explica aquí (si todavía quedaba alguna duda luego de la exposición del “horizonte de expectativas” de *Los Cantos*), la necesidad de Ducasse de utilizar el seudónimo de “El Conde de Lautréamont” para publicar *Los Cantos de Maldoror*, como una forma de protegerse a sí mismo de las consecuencias que podría traerle su discurso ya que ese “cierto número de años” hace los cuales se refiere Foucault que se consolidaron los nombres de autor como forma de propiedad, coinciden precisamente con la publicación de la primera edición de *Los Cantos*:

cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX—, fue en ese momento cuando la posibilidad de transgresión que pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. (Foucault, 1969, pp.16-17)

Es por esto por lo que se intentó relevar también en el apartado que exponía el “horizonte de expectativas” de *Los Cantos*, esta interpretación *transgresora* por parte de su recepción

histórica más próxima, y la posterior necesidad obsesiva de la crítica de identificar una figura autoral biográfica que cumpliera con la función que le correspondía de “hacerse cargo” de su discurso, ya que como bien menciona Foucault: “los discursos «literarios» no pueden ser aceptados si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto.” (p.18)

Y es que se reconoció en *Los Cantos de Maldoror* una estructura o un “proyecto original” que si bien no correspondía con ningún nombre autoral que cumpliera su función específica, es porque este no se formaría de manera espontánea, sino que “Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor.”(Foucault, 1969, p.18), y así lo que transformaría a un “individuo” en un “autor”

no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican (Foucault, 1969, p.19)

Y, finalmente, para Foucault, lo que verdaderamente identifica a un autor es que este otorga una cierta unidad a la escritura, el autor se ve como “un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc.” (p.21) complejizándose así las posibilidades de delimitación de una “obra” en primer lugar, y de su análisis en desconexión con su figura autoral, al estar indiscutiblemente determinada de una u otra manera por esta,

ya que “El texto siempre lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor.”
[principalmente gramaticales según Foucault] (p.21)

Sin embargo, Foucault menciona que sería un procedimiento igualmente erróneo intentar “descubrir” al autor tras el “escritor real” como en las voces narrativas del texto, ya que

la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos «semi-discursos». De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego (pp.21- 22)

Es por esto por lo que la lectura *parabásica* de *Los Cantos de Maldoror* que se ofrecerá en el siguiente apartado, si bien pudiese parecer en su planteamiento previo un intento de “rastrear” al autor a lo largo del texto, es más bien un intento de *dialogar* con él, precisamente dentro de esta “escisión” que plantea Foucault que existe a partir de la distancia generada por la “pluralidad de egos” presente en la escritura moderna.

Foucault continúa su exposición mencionando que hasta ahora se había limitado a estudiar la figura del autor entendido este como el autor de un “texto”, pero para demostrar la complejidad real del asunto, nos recuerda también que se puede ser, en el orden del discurso, “el autor de otras cosas además de un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de la cual otros libros y otros autores podrán ocupar a su vez un lugar—.”, y así, plantea la posibilidad de que los “autores” cumplan también una función de “transdiscursividad”, en la medida en que estos, al superar el ser *solamente* autores de sus

obras, han posibilitado y reglado la formación de otros textos, convirtiéndose así en “fundadores de discursividad” (p.23)

A este respecto, y como ya se había mencionado anteriormente, la obra de “El Conde de Lautréamont”, posibilitó luego (a partir de los surrealistas en particular, quienes exacerbaron la figura del Conde) el hablar de lo *Lautréamoniano*, en la medida en que a lo que uno se refiera tuviese cierto tipo de relación particular con la obra. Para los surrealistas, por ejemplo, lo que determinaba el estilo *Lautréamoniano*, eran especialmente las imágenes tan cargadas de contenido imaginativo que presentaban *Los Cantos*, que hoy en día uno catalogaría de inmediato de “surrealistas” (como la actualmente “clásica” del encuentro fortuito de la máquina de coser y un paraguas sobre la mesa de disección).

Es así, para Foucault, que entonces “la obra de estos instauradores no se sitúa en relación a la ciencia y el espacio que ésta dibuja; sino que es la ciencia o la discursividad la que se remite a su obra como a unas coordenadas primeras.” y de esta manera, se plantea la posibilidad de un “retorno” que se dirija a lo que *está presente* en el texto, y más precisamente, a la posibilidad de regreso al texto mismo, ”al texto en su desnudez”, y, a la vez “a lo que está marcado en hueco, en ausencia, como laguna en el texto.” (pp.27-28-29)

Y es que, según Foucault, es gracias al papel que juega la tradición en la apreciación de un autor determinado que se posibilita este retorno: “En efecto, es en tanto que texto del autor y de este autor preciso que el texto tiene valor instaurador, y es por ello, porque es un texto de este autor, por lo que hay que volver a él” (pp.29-30). Frente a esta aparente tautología es que Foucault finaliza su ensayo postulando que

Tal vez sea hora de estudiar los discursos no sólo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: Los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; la manera como se articulan en las relaciones sociales se descifra de modo, creo, más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones que en los temas o los conceptos que se emplean (...) En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso. (Foucault, 1969, pp.31-32)

Los siguientes apartados, por consiguiente, tratarán precisamente de estudiar la “función-autor” que cumple “El Conde de Lautréamont” en *Los Cantos de Maldoror*, no en su rol de proliferador de discursos ni como creador del lenguaje generado, sino en su posibilidad de existencia compleja y variable en el transcurso de una lectura que se plantea como *parabásica*.

Profanaciones

Giorgio Agamben, nacido en Italia el 1942 , es uno de los filósofos vivos más renombrados de la actualidad. En el transcurso de su carrera ha escrito diversos libros, artículos y ensayos, en los cuales confluyen estudios de tipo literario, lingüístico, estético y político, que en su mayoría se encuentran bajo la determinación filosófica de estudiar la presente situación metafísica en Occidente y su posible *salida*, dadas las circunstancias actuales de la historia y la cultura a nivel mundial.

Agamben, en su profunda y nítida prosa *Profanaciones* (2005) reúne esta alta tradición metafísica mediante una sutil lectura lingüística-literaria, la cual se encuentra dispuesta a interpretar atentamente todo tipo de fenómenos políticos y estéticos del mundo contemporáneo. En las nueve prosas breves que componen la totalidad de este libro,

sorprende la aparente distancia semántica de las temáticas elegidas por Agamben para los subtítulos, a través de las cuales, sin embargo, logra desarrollar finalmente una *especial unidad*, dentro de la cual cada una de ellas juega un papel indispensable para la comprensión cabal de esta *obra*.

Agamben reflexiona a lo largo de su prosa, mediante la claridad del estilo que lo caracteriza, las preguntas, por ejemplo, de ¿Qué es el genio?, o ¿Cómo funciona el mecanismo de la parodia?, o ¿Qué lugar ocupa hoy en nuestra sociedad el acto de la profanación?, enfocando su discurso tanto sobre “El Deseo”, como sobre la *relación* entre “Magia y Felicidad”, o sobre “El Cine, la Fotografía y la Imagen”, o como ya veremos, sobre la relectura que ofrece de la teoría autoral elaborada por Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?” (1969) (revisada en el apartado anterior) pertinente a la función que desempeñan los “autores” en la sociedad moderna, interpretándolos (y también así al lector, según se verá) como un “gesto” escritural de *especial carácter, puesto en juego* gracias al proceso de la lectura.

Antes de pasar a discutir esta posibilidad del autor (y del lector) como una *especie de gesto* (claramente evidenciado en la lectura *parabásica*), es preciso intentar entender, junto a Agamben, de donde surge la *necesidad* de esta *posibilidad*, y es que se ve este *proceso* de lectura (en tanto que “intimidad con una zona de no-conocimiento”) como una “práctica mística cotidiana (...) en la cual el Yo, en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, *ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución*” [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.11)

Se aprecia claramente en la cita expuesta en el párrafo anterior que para Agamben, el “Yo” (con todas las comillas que sea posible atribuirle actualmente a esta entidad filosófica) es el principal participante dentro de este *proceso* de lectura, en la restringida y amplia medida en que sea posible atribuirle una *función* de *disolución* (¿de su ser, de su función misma?) en pos de una re-conexión con su *Genius* (fuerza originaria del ser) y es que, según Agamben, los autores (¿y los lectores?)

[se] escriben para devenir *impersonales*, para devenir *geniales*, y sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de esta o aquella obra, nos alejamos de *Genius*, que no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor. *Todo intento* del Yo -del elemento *personal*- *de aproximarse a Genius, de constreñirlo a firmar en su nombre, está necesariamente destinado a fallar*. De aquí la pertinencia y el éxito de operaciones irónicas como las de las vanguardias, en las cuales *la presencia de Genius era atestiguada mediante la de-creación, la destrucción de la obra*. (Agamben, 2005, p.12)

La pertinencia de esta cita para el presente informe es triple, en la medida en que se observa, en primer lugar, la necesidad a partir de la cual surge, según Agamben, la posibilidad de existencia de una figura autoral en la literatura moderna, y es que el proceso de *escritura* (y análogo a este el de *lectura*), se ve como una especie de *lugar* en el cual se buscaría la disolución de la *persona* (en tanto que máscara teatral, según la etimología latina), para reunirse así con la fuerza originaria del ser: *Genius*. Sin embargo, Agamben postula que todos estos intentos de *enmascarar* al *Genius*, o de *firmar* en su nombre, “están destinados a fallar” (p.13), exactamente debido a su naturaleza paradójica, en la medida en que este se *desvanece* precisamente en el momento en que se nos *aparece*.

En la relación de esta discursividad con la obra de Isidore Ducasse que se analiza en el presente Informe de Grado: *Los Cantos de Maldoror*, se entiende quizás mejor la necesidad de este autor de firmar bajo el seudónimo de “El Conde de Lautréamont”, en tanto que buscaba establecer una clara distancia con respecto al origen de su obra, incluso firmando la primera edición de *Los Cantos*, con nada más que tres asteriscos (***) (aparte de las razones editoriales y judiciales a raíz del carácter *transgresor* de la obra, mencionado anteriormente).

La fuerza original creativa presente en *Los Cantos*, si bien se identifica actualmente bajo el seudónimo de “Lautréamont”, siempre buscó permanecer anónima, y es que el “autor”, Isidore Ducasse, llegó incluso a desentenderse de su autoría, o, más bien, a *renegar* de ella, como se puede apreciar en las “Cartas” recopiladas por Pellegrini en su *Conde de Lautréamont, Obras Completas* (1964) (la incorporación de las cartas personales de Ducasse a esta recopilación denota, por lo demás, la importancia ya mencionada que cumple la *función autor*, estudiada por Foucault, en la delimitación de lo que podría llamarse la *Obra* de tal o cual autor):

(...) he renegado de mi pasado. Ya no canto sino a la esperanza; pero para esto es necesario atacar ante todo la duda de este siglo (melancolías, tristezas, dolores, desesperaciones, lúgubres relinchos, perversidades artificiales, orgullos pueriles, maldiciones extrañas, etc.). En una obra que llevaré a Lacroix en los primeros días de marzo, elijo las más bellas poesías de Lamartine, de Víctor Hugo, de Alfredo de Musset, de Byron y de Baudelaire, y las corrijo en el sentido de la esperanza; indico como habrían debido hacerse. [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.294)

Cómo se logra apreciar en la cita anterior (y en relación además con la última parte de la cita previa de Agamben, en tanto que las vanguardias, surrealistas particularmente, adoptaron a

Lautréamont como padre putativo o figura ejemplar de su movimiento), para Ducasse la autoría era una noción bastante flexible y transformable (sino de-construible), y es que (como se sabe también actualmente gracias a los estudios comparativos de Maurice Viroux titulados *Lautréamont et le Dr. Chenu* (1965).), casi todas las detalladas descripciones del reino animal y vegetal presentes en *Los Cantos de Maldoror* están directamente plagiadas de la *Encyclopédie d'Histoire Naturelle* (1852-1855) del Doctor Chenu (quien a su vez las ha citado de los trabajos de Buffon y sus colaboradores), y así, se podría decir que tanto en *Los Cantos*, como en las *Poesías* que se proponía elaborar Ducasse antes de su muerte, la función que cumplía “El Conde de Lautréamont”, era principalmente la de un lector, el cual re-escribía en su obra trozos ¿disconexos? de otras obras, en pos de *transformarlos* en un producto extraordinariamente *original*, en tanto que este se *originaba* a partir de diversos *orígenes*. Gracias a esta multiplicidad de anónimos inicios que confluyen en un mismo y anónimo final, es que *Los Cantos de Maldoror* logran demostrar precisamente su *gracia* tan *especial*, y sobretodo debido a que

El estilo de un autor, como la gracia de cada criatura, dependen de todos modos no tanto de su genio, como de aquello que en él está privado de genio, es decir de su carácter. Por eso, cuando amamos a alguien no amamos propiamente ni su genio ni su carácter (y mucho menos su Yo), sino la manera especial que esa persona tiene de huir de ambos; su ágil, esbelto vaivén entre genio y carácter. (Agamben, 2005, p.16)

Uno de los componentes definitorios del estilo *Lautréamoniano*, sería entonces particularmente esta manera tan *especial* de *huir* tanto de su propia *Persona* como de su *Genius*, siendo otro componente bastante relevante la *especial* transformación que realiza en su obra de la *especialidad* de la obra ajena. Este término, que hasta aquí parece haberse usado

de una manera bastante lata, encuentra su explicación también en la obra de Agamben, quien rastrea su etimología de la siguiente manera:

El término *species*, que significa "apariencia", "aspecto", "visión" deriva de una raíz que significa "mirar, ver" y que se encuentra en *speculum*, espejo, *spectrum*, imagen, espectro, *perspicuus*, transparente, que se ve con claridad, *speciosus*, bello, que se da a ver, *specimen*, espécimen, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo. (p.73)

A partir de esta serie de definiciones etimológicas de la palabra *especie* que se nos presenta, Agamben continúa su exposición profundizando en cada una de ellas, y en su estrecha interrelación, *especialmente* en la medida en que “La imagen es un ser cuya esencia es la de ser *una especie de*, una visibilidad o una apariencia. Un ser especial es aquel cuya esencia coincide con su darse a ver, con su especie.”, y así “La especie de cada cosa es su visibilidad, es decir su pura inteligibilidad. Especial es el ser que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación.” (p.73)

Otra definición que Agamben nos ofrece del término proviene de una época posterior, la medieval, durante la cual la *especie* fue llamada *intentio*, intención, término que nombra “la tensión interior (*íntus tensió*) de cada ser, que lo empuja a hacerse imagen, a comunicarse. La especie, en este sentido, no es otra cosa que la tensión, el amor con el cual cada ser se desea a sí mismo, desea perseverar en el propio ser, comunicarse a sí mismo” (p.74). A partir de esta definición observamos que el término, a partir de la época medieval, toma un cariz diferente, en la medida en que ahora incluye la necesidad de expresión o *intensión* que comunica la especialidad del gesto, sin embargo, para Agamben

ser especial no significa el individuo, identificado por esta o aquella cualidad que le pertenecen de modo exclusivo. Significa, por el contrario, un ser cualquiera, es decir, un ser tal que es indiferentemente y genéricamente cada una de sus cualidades, que adhiere a ellas sin dejar que nadie lo identifique [como una *persona* o finalmente como un autor, según se verá luego] (p.75)

La necesidad histórica de identificación de un autor para *Los Cantos de Maldoror*, tanto imaginario como biográfico (y la efectiva resistencia de la obra a este procedimiento), demuestra ya la *especial especialidad* que los constituye, en la medida en que para Agamben solo se intenta *personalizar* algo -o referirlo a una identidad- “para sacrificar su especialidad.”(p.76), pero sin embargo, *Los Cantos* resisten especialmente este proceso ya que “*Especial es, de hecho, un ser -una cara, un gesto, un acontecimiento- que, sin parecerse a alguno, se parece a todos los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de propiedad personal. [Énfasis propio]* (p.76).

El *gesto autoral* se manifiesta en *Los Cantos de Maldoror* de una forma tan especial, como se verá en el siguiente apartado, que se podría afirmar junto a Agamben que “[El ser especial] comunica sólo la propia comunicabilidad. Pero ésta se separa de sí misma y se constituye en una esfera autónoma. *Lo especial se transforma en espectáculo. El espectáculo es la separación del ser genérico [Énfasis propio]* (p.77). Y es que como se había mencionado también en el apartado referente a las lecturas históricas de *Los Cantos de Maldoror*, Pellegrini postulaba que luego de superar “la desorientación” que sufre el lector al enfrentarse a *Los Cantos*, se le ofrecía “el *espectáculo* más maravilloso que pueda dar *el lenguaje*, fuera

de las reglas establecidas y del llamado “buen gusto.” [Énfasis propio] (Pellegrini, 1964, p.9).

Luego de exponer estos recorridos semánticos postulados por Agamben, los cuales buscan, finalmente, la identificación de los procesos responsables de la construcción autoral, se presenta una relectura de la conferencia de 1969 de Foucault ya revisada en el apartado anterior. Si bien su reexposición aquí no tiene una justificación aparente, si es pertinente al análisis que se propondrá posteriormente en la medida en que, en primer lugar, nos ofrece la defensa de Foucault frente a la crítica más resonada a su conferencia sobre la autoría: ¿donde queda el sujeto?, a lo que responde:

“rechazar el recurso filosófico a un sujeto constituyente no significa hacer como si el sujeto no existiese y hacer abstracción en favor de una pura objetividad; *este rechazo tiene, en cambio, el objetivo de hacer aparecer los procesos que definen una experiencia en la cual el sujeto y el objeto se forman y transforman el uno a través del otro y en función del otro*”. (Foucault citado en Agamben, 2005, p.84)

Además, la relectura de Agamben de la conferencia de Foucault, es relevante al presente Informe en la medida en que postula que para comprender cabalmente este texto es necesario entenderlo en su conexión con otra publicación del francés, *La Vida de los Hombres Infames* (1990), ya que es posible que “la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra” (p.87) y es que “toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define *en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso*.” [Énfasis propio, en relación con la elaboración anterior del “horizonte de expectativas” de *Los Cantos de Maldoror* a partir de este postulado] (p.85)

Como se intentó también relevar en el apartado de este Informe titulado “Horizonte de Expectativas”, *Los Cantos de Maldoror* a lo largo de su recepción histórica no fueron vistos inicialmente más que como una rareza (por la otra esquina del *poder*), un producto de la *locura* de su autor, el cual es así considerado como una “vida infame” que

Brilla solamente por un segundo en la franja de luz que proyecta sobre él el poder; y no obstante, hay algo en aquella instantánea fulguración que excede la subjetivación que lo condena al oprobio, que queda marcada en los lacónicos enunciados del archivo como la traza luminosa de otra vida y de otra historia. *Ciertamente, las vidas infames comparecen solamente en la cita que hace de ellas el discurso del poder, fijándolas por un momento como autoras de actos y discursos criminales* (Agamben, 2005, p.86)

Como se vio en el apartado mencionado en el párrafo anterior, las citas de *Los Cantos de Maldoror* que hizo en su mayoría el *discurso del poder*, fueron efectivamente en pos de fijarlos como un discurso derechamente criminal, vetado de la libre circulación. Sin embargo, la *intensión* de Ducasse (declarada incluso en sus “Cartas”), al escribir esta obra era exactamente provocar esta reacción, ya que lo que buscaba “ante todo, [era] ser juzgado por la crítica, y una vez conocido, todo marchará sólo” (Lautréamont, 1964, p.293)

Agamben menciona, al respecto de la relación entre las *vidas infames* y el *gesto del autor*, atingente además a la particular moralidad presente en *Los Cantos*, que “Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez y para siempre.” (p.90) Como se pudo apreciar en apartados anteriores, la felicidad y desventura, y finalmente la vida completa de

Isidore Ducasse, hasta su muerte, estuvo marcada profundamente por el haberse puesto en juego en este gesto tan *especial* de autoría que se ejecuta en *Los Cantos de Maldoror*, en pos de mantener la coherencia con su actitud ética y *estética*.

Así, al haber sido catalogado Ducasse de “infame” y su discurso restringido por *transgresor* o *criminal*, asumido como producto de una profunda locura incluso, se le sitúa en una posición bastante complicada, en la medida en que su gesto es doblemente *infame* y *autoral*, ya que si junto a Agamben,

llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente *igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaaura en ella un vacío central*. [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.87)

Según Agamben, es gracias a la instalación de este “vacío central” en la *expresión*, que el autor señalaría así hacia el punto en el cual “una vida se juega en la obra” y es precisamente este “puesto que permanece vacante”, lo que posibilitaría, en última instancia, la *lectura*. Este “gesto ilegible” sería precisamente entonces

el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. [Énfasis propio en relación con la *lectura parabásica* de *Los Cantos* que se propondrá en el siguiente apartado] (Agamben, 2005, p.91)

Así, la figura del autor para Agamben, no es una unidad inamovible que ocupe un rol definido dentro del texto, sino que esta se encuentra meramente *jugada*, no “expresada” ni “concedida”. Es por esto que “el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho”, ya que “*Él es lo ilegible que hace posible la lectura*”(p.91), más precisamente, es una *especie de “gesto ilegible”*, que deja un “puesto vacante” con su desaparición, o “muerte”, como se le quiera metaforizar.

Inmediatamente a continuación de la de-construcción que realiza Agamben de esta monolítica relación jerárquica, pasando de ser el “autor” y el “lector” dos bloques semánticos separados e inmiscuibles, a evidenciarse su estrecha relación interdependiente, surge una cuestionante central sobre la que merece reflexionar, y es que se asumiría entonces que es en la obra que se encuentra “*el lugar del pensamiento y del sentimiento*”, en la poesía misma, en los signos que componen el texto “¿Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel?” (Agamben, 2005, p.92)

Sobre esta pregunta, Agamben reflexiona que

Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Porque ellos se hacen presentes, ocurre entonces que alguien toma en sus manos el libro, se arriesga en la lectura. Pero *eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra.* [Énfasis propio] (p.92)

El *lugar* de la poesía no estaría, por ende, “ni en el texto ni en el autor (o en el lector)”, sino que se haría presente “en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto

y, a la vez, infinitamente se retraen.”. Y así, el “autor” no sería otra cosa que un *testigo*, o el mero observador de su propia falta en la obra (en la cual ha sido jugado). De esta manera

“el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. (...) *autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados*. Y no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella -opaca- que irradia del testimonio de esta ausencia. (Agamben, 2005, p.93)

Y es que la necesidad de esta *opaca* luz que irradia la figura del autor, al ejercer el cumplimiento de su *función*, es de una u otra manera indispensable, ya que

“Es probable, incluso, que sólo después de haber escrito -o mientras escribía- [El poeta, Ducasse, quizás] la poesía, ese pensamiento y ese sentimiento se volvieron para él reales, *precisos e imposibles de negar como propios en todos sus detalles*, en todos sus matices (*así como se hicieron reales para nosotros sólo en el momento en el cual leemos la poesía*). [Énfasis propio] (Agamben, 2005. p.92)

Agamben menciona entonces que es precisamente esta luz con la que el autor señalaría “*el límite más allá del cual ninguna interpretación puede ir.*”, la que se debería seguir en el proceso de la lectura, sin embargo, “Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse.” (p.93). Esto se explica, según Agamben, ya que “Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. (Agamben, 2005, p.94)

Esta irreductibilidad del gesto puesto en juego en el lenguaje, en la medida en que se *personifícase*, o *enmascarase*, bajo el nombre de un “autor”, para así intentar ser “utilizado”

para los fines que estime convenientes tal o cual “lector”, indicaría, según Agamben (y reflexión que da nombre al libro) un acto de *profanación*, el cual significaría “*abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular.*” (Agamben, 2005, p.99)

Así, la *profanación* que se llevará a cabo en *Los Cantos de Maldoror*, durante el siguiente apartado, en tanto que *utilización* de esta separación, creada por el acto del lenguaje *lautrémoniano*, estará basada principalmente en la quizás negligente posibilidad de observar en su puesta en juego, una *especial* capacidad de atraer magnéticamente las figuras y funciones del “autor” y del “lector”, de manera tal que en el proceso de lectura se aprecia un *gesto* claramente *parabásico*.

Parábasis en *Los Cantos de Maldoror*

En el presente apartado se ofrecerá una hipotética lectura *parabásica* del “Canto I” de *Los Cantos de Maldoror* (de once de sus catorce estrofas). Esta fragmentación, además de encontrar su justificación en la limitación práctica de la extensión necesaria para la realización de un ejercicio tal, encuentra también su asidero en las diferentes lecturas históricas de *Los Cantos* expuestas en el quinto apartado de este informe, titulado “horizonte de expectativas”, en la medida en que estas, casi hasta la mitad del siglo pasado, no conocieron sino las catorce estrofas que componen el primer canto, dado que la escasa divulgación del libro fue a partir de su publicación inicial en el año 1868, la cual no incluía ninguno de los otros seis.

Esta *lectura parabásica* de *Los Cantos de Maldoror*, que se expondrá en el presente apartado, encuentra casi su entero fundamento en el libro de Giorgio Agamben titulado *Profanaciones* (2005), que fue analizado en el apartado anterior. Agamben nos ofrece en este libro (además de sus contundentes reflexiones sobre el *gesto* de la autoría en que se enfocó la lectura expuesta en el apartado previo) bajo el subtítulo de “Parodia”, una interesante contra-definición de lo que podría llamarse la Literatura, en tanto que “La parodia mantiene

relaciones especiales con *la ficción, que constituye desde siempre la clave de la literatura.*”

[Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.60)

Sin embargo, esta “relación especial” que se establecería entre la *parodia* y la *ficción*, (y a través de esta de la *parodia* con la Literatura), no sería de directa “amistad”, sino que

la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que *constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al "como si" de la ficción, la parodia opone su drástico "así es demasiado" (o "como si no"). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa.* [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.60)

Si es que se asume en primer lugar, cómo Agamben mencionaba muy nítidamente, que la ficción constituye *la clave de la literatura*, la Parodia, como “opuesto simétrico” de la ficción, constituiría todo lo que *no es clave en la literatura*, en tanto que se mantiene en (y gracias a) una permanente (in)tensión *entre* la realidad y la ficción, *entre la palabra y la cosa*, y así

Si, siguiendo la *vocación metafísica de la parodia*, se lleva al extremo su gesto, se puede decir que ella presupone en el ser una tensión dual. *A la escisión paródica de la lengua* corresponderá entonces, necesariamente, una reduplicación del ser; a la ontología, una *paraontología*. [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p. 61)

Agamben continua esta reflexión sobre la dimensión *espectral* que constituye el ser de la Parodia (en tanto que solo surge de su *aparición por reflejo, como la imagen en un espejo*),

mencionando la relación de ésta con la “Patafísica” postulada por Alfred Jarry (quien da la casualidad que era un ávido lector de “El Conde de Lautréamont”), en tanto que esta se definía como “la ciencia de aquello que se *añade* a la metafísica” [Énfasis propio] (p.61), y así se dirá en un sentido parecido que

La parodia es la teoría -y la práctica- de aquello que está *al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso*. Y como la metafísica es, al menos para los modernos, imposible, *excepto como apertura paródica de un espacio **junto** a la experiencia sensible* que debe sin embargo permanecer rigurosamente vacío, así *la parodia es un terreno notablemente impracticable, donde el viajero se topa continuamente con límites y aporías que no puede evitar, pero de las cuales no puede tampoco encontrar una vía de salida*. (Agamben, 2005, p.61)

Aporías que en *Los Cantos de Maldoror* son particularmente fecundas, profundas y complejas, en la medida en que se encuentran *especialmente* limitadas por el característico estilo de escritura *Lautreamoniano*, mencionado en apartados anteriores: un tipo de paradiscurso muy particular que se manifiesta declaradamente en su estar *al lado de la lengua*, comentando, aclarando y contradiciendo incluso sus dimensión paralelas *parodiadas*, y es que, por más extraña que suene la siguiente tautología, es como si *Los Cantos de Maldoror* fueran una *parodia de sí mismos*, además de una parodia de la literatura en general (y de diversas literaturas *leídas* que directamente plagia en su discurso) en la medida en que expresan *expresamente* “la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre” al estar el espacio (y momento) de la parodia -la literatura- “necesariamente y teológicamente signado por el luto y por la burla”, el cual se convierte así,

y gracias a esto, en “testigo de la que parece ser la única verdad posible del lenguaje.”
(Agamben, 2005, p.61)

Para intentar entender esta relación fundamental que postula Agamben de la Parodia, especialmente en su *vínculo espectral* con la Literatura, es preciso rastrear los orígenes de este concepto, en busca de una definición que evidencie la posibilidad de postular una lectura que considere los momentos (o lugares) de “parábasis” como constituyentes del *especial* estilo *Lautréamoniano*, característico de *Los Cantos de Maldoror* (en tanto que *parodian*, al encontrarse *paralelos* al discurso “principal”, pero ser parte a la vez de él, su propio discurso y también otros discursos, provenientes de otras literaturas, los cuales han sido ya *parodiados*, con su mera *inclusión* a modo de un *collage* dentro de *Los Cantos*, como se vio anteriormente que era característico del estilo de escritura *Lautréamoniano*).

La primera definición que nos ofrece Agamben de la parodia es la acepción más utilizada actualmente, incluso en el lenguaje informal, la cual es "*Imitación* del verso de otro, en la cual aquello que en otros es serio *se vuelve* ridículo, o cómico, o grotesco". [Énfasis propio] (p.46). En ella se aprecian primero dos conceptos claves que son pertinentes aquí de forma más general: el origen mimético *espectral* de la parodia, mencionado anteriormente (sin el cual su mera existencia se considera imposible), y sobretodo, la *capacidad* y *necesidad* de transformación que representa esta instauración de “una *tensión* y un desnivel” en la lengua “sobre la cual *la parodia instala su central eléctrica*.” [Énfasis propio] (p.57).

Agamben menciona además otra acepción de la “Parodia” que se popularizó en el campo cultural del siglo XVI, la referida por el retórico Escalígero, en un capítulo entero de su *Poétique* (1561):

Así como la Sátira deriva de la Tragedia y el Mimo de la Comedia, *la Parodia deriva de la Rapsodia. Cuando, de hecho, los juglares interrumpían su recitación, entraban en escena aquellos que, por amor al juego y para reanimar el ánimo de quienes los estaban escuchando, invertían y trastocaban todo lo que los había precedido... Por esto llamaron paroidoús a estos cantos, porque junto al argumento serio insertaban otras cosas ridículas. La Parodia es así una Rapsodia invertida que transpone el sentido en ridículo cambiando las palabras. Era algo similar a la Epirrema y a la Parábasis...* ". [Énfasis propio] (Escaligero en Agamben, 2005, p.48)

Fuera de las reflexiones sobre el origen *espectral* de la parodia rastreables hasta la cultura de la grecia clásica (para quienes la rapsodia era el fragmento de un poema épico que un rapsoda recitaba, cantaba o declamaba de manera independiente del resto de la obra; por ejemplo la declamación de uno o más cantos (o pasajes sueltos) de los poemas de Homero, La Ilíada y la Odisea, según los solicitase el público), en la cita de Escalígero se encuentran los dos rasgos que se podrían considerar finalmente canónicos de La Parodia (quien fuera de la comparación que establece de esta con la “Epirrema”, la cual no tiene mayor pertinencia con el tema de este Informe de Grado, además hace mención a los momentos de *Parábasis* a los cuales todavía no se hará referencia): “*la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes.* ” [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.49)

Además, en esta mención casi anecdótica referente a la etimología de la “Parodia”, Escaligero menciona un elemento que, siguiendo el hilo de esta exposición, sería clave para la comprensión incluso del título y del género de *Los Cantos de Maldoror*, ya que

El mundo clásico conocía, no obstante, una acepción distinta -y más antigua- del término parodia, que la refería a la esfera de la técnica musical. Ella indica una separación entre canto y palabra, entre mélos y lógos (melodía y logo). En la música griega, de hecho, la melodía debía originalmente corresponder al ritmo de la palabra. *Cuando, en la recitación de los poemas homéricos, este nexa tradicional se corta y los juglares comienzan a introducir melodías que son percibidas como discordantes, se dice que ellos **cantan para ten odén, contra el canto (o junto al canto)***. En definitiva, según esta acepción más antigua del término, *la parodia designa la ruptura del nexa "natural" entre la música y el lenguaje, la separación paulatina entre el canto y la palabra. O más bien, inversamente, entre la palabra y el canto.* [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.50)

Es precisamente este *canto junto a o contra el canto*, a lo cual haría alusión el título *Lo(s) Canto(s) de Maldoror*, ya que a través de las constantes interrupciones discursivas que generan los momentos *parabásicos*, se produce una cuádruple multiplicidad de voces en la lectura, al confluir *paralelamente* en este *gesto puesto en juego*, dos veces el lector y dos veces el autor, escindiendo *legendariamente* el formato de la comunicación literaria, ya de por sí canónicamente rupturizado y más aún por el proceso de "Parodia" (en tanto que proceso de oposición a *la ficción como clave de la literatura*, revisado anteriormente). Así, la ya total disolución de este vínculo que se logra en *Los Cantos*,

libera un *pará*, un espacio contiguo, en el cual se inserta la prosa. Pero esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto. El "canto oscuro" que según Cicerón se escucha en el discurso en prosa (*est autem etiam in dicenda quidam cantus obscurior*) es, en este sentido, *un lamento por la música*

perdida, por la pérdida del lugar natural del canto [Énfasis propio] (Agamben, 2005, p.50)

El lamento por la *música perdida* en Lautréamont se podría decir, según Cicerón, que es *literal*, e incluso según señalarían sus “biógrafos”, *material*, en la medida en que de este se decía que “*escribía de noche acompañado de piano, y bebía mucho café*” (Guillot Muñoz, 1971, p.39), transmitiendo a su discurso esta fuerte influencia de las artes musicales (y la lucidez del insomnio cafeínico). Si bien esta dimensión musical *paralela* es bastante relevante también en la construcción del discurso *Lautréamoniano*, es otra la paralelidad que nos compete en este Informe: la presente *en* (a través y gracias a) el discurso mismo, en los momentos que podrían llamarse de *parábasis* que despliega Lautréamont a lo largo de su escritura, y es que hay que recordar también que Isidore Ducasse era un ávido lector de teatro (e intento de escritor, habiendo incluido inicialmente variadas acotaciones en la primera edición publicada el año 1868 para la representación teatral del “Canto I”, que posteriormente eliminó), el cual podría haber estado familiarizado incluso con el término. Se vió anteriormente que Escaligero sí que lo manejaba, y especialmente en su estrecha relación con la *Parodia*, al cual Agamben parafrasea, refiriéndose de la siguiente manera:

*En el lenguaje técnico de la comedia griega, la parábasis (o parékbasis) designa el momento en el cual los actores salen de escena y el coro se dirige directamente a los espectadores. Para hacer esto, para poder hablar al público, el coro se ubica (parabaíno) en la parte del proscenio llamada logeion, lugar del discurso. En el gesto de la parábasis, cuando la representación se quiebra, y actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, **la tensión entre escena y realidad disminuye y***

la parodia conoce quizá su única disolución. [Énfasis propio] (Escalígero en Agamben, 2005, p.62)

Es como si de alguna manera, “El diálogo escénico -íntima y *paródicamente* dividido-” abriese un espacio *paralelo* a su lado (que físicamente estaba representado en la comedia griega por el *logeion*), a través del *movimiento* (o transformación fundamental, *basal* según su etimología) del discurso y se convirtiese en “coloquio, simple y humana conversación.” (Agamben, 2005, p.63)“

De esta forma, se ve que según Agamben en la literatura, por ejemplo “*el hecho de que la voz narradora se dirija al lector, como también las famosas apelaciones del poeta al lector, son una parábasis, una interrupción de la parodia.*” [Énfasis propio] (p.63). Y así, menciona que convendría reflexionar sobre la eminente función que desempeña la parábasis en el transcurso de la novela moderna, “desde Cervantes hasta Morante.” (con *especial* mención entremedio a Diderot, quien se considera aquí también como importante antecedente histórico de este fenómeno). Y es que según Agamben, este especial fenómeno literario provoca que el lector, “Convocado y deportado fuera de su lugar y de su rango” acceda “no al lugar del autor, sino a una suerte de entre mundo”, ya que si la parodia es considerada como “la escisión entre canto y palabra y entre lenguaje y mundo”, que conmemora “*la ausencia de lugar* de la palabra humana aquí, en la parábasis, esta angustiante atopía se aplaca por un momento, se cancela y deviene patria”(Agamben, 2005, p.63)

Este “devenir patria” del *lenguaje humano*, en el cual se aplaca momentáneamente la angustiante atopía de su *ausencia de lugar* serían exactamente los momentos *o lugares* de “Parábasis”, *especialmente* presentes (y se podría decir que *intensionadamente*) en la prosa del Conde de Lautréamont, como se aprecia incluso desde el primer verso:

1. *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. *No es aconsejable para todos leer las páginas que seguirán*; solamente a algunos les será dado saborear sin riesgo este fruto amargo. Por lo tanto, alma tímida, antes de penetrar más en semejantes landas inexploradas, *dirige tus pasos hacia atrás y no hacia adelante. Escucha bien lo que te digo: dirige tus pasos hacia atrás y no hacia adelante* [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.13)

Como se puede apreciar en la cita anterior, se apela en un primer momento de forma indirecta a la figura del lector, deseando que encuentre ánimos tan momentáneamente feroces “como lo que lee” para poder hacerle frente a *Los Cantos* y no “desorientarse” en su camino, cosa que efectivamente ocurriría “a no ser que [el lector] aplique a su lectura *una lógica rigurosa y una tensión espiritual* equivalente por lo menos a *su desconfianza*” (Lautréamont, 1964, p.13). Así, vemos que se nos incita como lectores, indirectamente todavía, a través del posesivo de tercera persona “su”, a aplicar en el proceso de lectura una “lógica rigurosa” en concordancia con una “tensión espiritual equivalente a su desconfianza”, es decir, que el lector sostenga esta lógica pero que a la vez esté dispuesto a dudar de ella, en tanto que se encuentra *in-tensionada*, para lograr la desorientación durante la lectura. A continuación, se alude directamente a los lectores “de alma tímida”, a quienes se les interpela en primera

persona, para disuadirlos de “dirigir sus pasos hacia adelante”, o, en otras palabras, *continuar con su lectura*.

Luego de esta primera *advertencia* al lector, se nos presenta prosaicamente lo que podría ser algo bastante parecido a una alegoría del triángulo de la comunicación literaria, a través del vuelo en forma de “V” que ejecutan las grullas en su camino hacia una tormenta. La más sabia entre ellas, volando en la punta, produce un grito (o canto) para alertar a las otras del mal clima, y dirige la formación “[que] (podría ser un triángulo, pero no se ve el tercer lado que forman en el espacio esas curiosas aves de paso)”, hacia “un nuevo camino filosófico y más seguro.”, porque “no es estúpida”.(Lautréamont, 1964, p.14). Así, se podría decir que este triángulo que forman las grullas, del cual “no se ve el tercer lado”, sería el de la comunicación literaria, en tanto que la grulla mayor, que ocupa la posición de “capitana” de la lectura (el escritor), dirige a los “lectores” lejos del “viento extraño y violento, precursor de la tempestad.”, en este alegoría, sin embargo, como menciona también Lautréamont, se atestigua la falta de un lado en la figura “V”, lo que imposibilitaría el poder completar la geométrica tríadica considerada como perfecta por la teología cristiana, el Triángulo. Esta falla en una punta de la tríada simboliza quizá el vínculo que asume como *desaparecido* el Autor en su discurso, desaparición que se debe únicamente a la *especial* relación lectoral, que, al ser *jugada*, posibilita la obra literaria.

En la segunda estrofa de *Los Cantos*, que no tiene casi desperdicios en términos *parabásicos*, ni de declaración de principios, se alude directamente al Lector, mencionando que lo que él *quizá desee* es que se “invoque al odio en el comienzo de esta obra”, a lo que la obra se auto contesta en una respuesta:

¿Quién te dice que no has de aspirar, sumergido en infinitas voluptuosidades tanto cuanto quieras, con tus orgullosas ventanas nasales amplias y afiladas, volviéndote de vientre al modo de un tiburón en el aire hermoso y negro, como si comprendieras la importancia de ese acto y la importancia no menor de tu legítimo apetito, lenta y majestuosamente, las rojas emanaciones? Te aseguro que los dos agujeros informes de tu asqueroso hocico, ¡oh monstruo!, se regocijarán si previamente te ejercitas en respirar tres mil veces seguidas la conciencia maldita del Eterno. *Tus ventanas nasales, desmesuradamente dilatadas por el goce inefable, por el éxtasis inmóvil, no pedirán nada mejor al espacio embalsamado como de perfumes e incienso; pues se colmarán hasta el hartazgo de una dicha completa, como los ángeles que habitan en la magnificencia y la paz de los cielos deleitosos.* [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.14)

Tras esta sinestésica transformación de la visual experiencia literaria en una *caza* voraz a través del olfato sangriento del tiburón (que no desencadena otra cosa que una “dicha completa” hasta el hartazgo) realizada en la segunda estrofa citada anteriormente, no se nos interpela *parabásicamente* en la tercera estrofa, pero sí en la cuarta, en la cual se nos declara la intención del *Canto* de Maldoror: ¿No puede el genio aliarse con la crueldad en los secretos designios de la Providencia?, ¿acaso el hecho de ser cruel lo priva a uno de genio? Se verá la confirmación de ello en mis palabras; *en vosotros está el escucharme, si os place...* (Lautréamont, 1964, p.15)

Ante la imposibilidad de encontrar un hombre *verdadera o puramente* bueno, Maldoror exagera entonces el lado de la humanidad con el que todos sí se logran identificar, en busca de una identificación además con el *lector* con quien dialoga: la crueldad, inherente al ser

humano y a los animales de cualquier especie, ya que “Aquel que canta no pretende que sus cosas sean una cavatina desconocida; todo lo contrario, se precia de que los pensamientos altaneros y perversos de su héroe estén en todos los hombres. (Lautréamont, 1964, p.15), así, vemos en esta cita de la quinta estrofa que Lautréamont definitivamente considera en su escritura, la *paralela y necesaria lectura* que se debe ejecutar como proceso receptivo del discurso literario.

En la sexta estrofa se exagera definitivamente esta crueldad que se postula como inherente al ser humano, punto de conexión entre toda la humanidad y entre toda la *animalidad* finalmente. Y aunque si bien no se alude al lector explícitamente en segunda persona indicativa, se le apela mediante la descripción de unas detalladas instrucciones para lograr una “satisfactoria” tortura física a una figura infantil de indeterminada edad (ya que se comienza haciendo referencia a una figura “recién nacida” que luego pasa a ser “El Adolescente”, a quién, posterior a haberle hecho tanto daño físico, se le tortura (literariamente) psicológicamente, pasando la enunciación a un modo de apelación *parabásica* que se podría arriesgar a hipotetizar aquí, se encontraba dedicado a *un lector en particular*:

Después de hablar en estos términos, habrás hecho daño a un ser humano, pero al mismo tiempo serás amado por él: es la mayor dicha que pueda concebirse. Más adelante podrás internarlo en un hospital, porque el lisiado no podrá ganarse la vida. Un día te llamarán magnánimo, y las coronas de laurel y las medallas de oro esparcidas sobre el gran sepulcro ocultarán tus pies descalzos al rostro del viejo. ¡*Oh tú, cuyo nombre no quiero escribir en esta página que consagra la santidad del*

crimen!, me consta que tu perdón fue inmenso como el universo. En cuanto a mí, todavía existo. (Lautréamont, 1964, p.20)

En la séptima estrofa se nos relata la noche en la que “Maldoror” realiza “un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en las familias”, suceso que transcurre a partir de la aparición de

“un gusano de luz, grande como una casa, [que] me decía: "Voy a iluminarte. Lee la inscripción. No proviene de mí esta orden suprema." Una inmensa luz del color de la sangre, ante cuyo aspecto mis mandíbulas castañetearon y mis brazos cayeron inertes, se esparció por el aire hasta el horizonte. Me apoyé contra un muro ruinoso, pues estaba por caerme, y leí: "Aquí yace un adolescente que murió de sus pulmones: ya sabéis por qué. No roguéis por él." (Lautréamont, 1964, p.21)

La cita anterior si bien no tiene una directa relación con lo que hasta ahora se ha considerado como *parabásico* (En tanto que la estrofa no presenta ningún otro elemento que lo indique), si es pertinente al análisis que se propone en esta lectura en la medida en que manifiesta las posibilidades de realización que atribuye el escritor al proceso de “leer”, ya que se asume su *capacidad de actuación* sobre el mundo material, incluso sobre el mundo *material inmaterial*, en tanto que puede provocar a nivel psicológico la “iluminación de la mente”, a la par que la sensación física de desfallecimiento o caída por concepto de “mareos”, hasta finalmente la elaboración de una sentencia de muerte sobre “la prostitución” a través de un decreto escrito, el cual Maldoror invierte, en su *exceso de iluminación*, y aplasta al “gusano de luz”, salvando a finalmente a “la prostitución”.

A raíz de este asesinato realizado en base al decreto divino leído a la inversa, indirectamente dirigiéndose a “los lectores” como “pueblos”, se explica, casi mitológicamente, el

por qué, ¡oh pueblos!, cuando oís gemir el viento Invernal sobre el mar y cerca de las costas, o por encima de las grandes ciudades que desde hace mucho tiempo llevan luto por mí, o a través de las frías regiones polares, decís: "No es el espíritu de Dios el que pasa; es sólo el suspiro agudo de la prostitución junto con los graves gemidos del montevideano." (Lautréamont, 1964, p.21)

En la octava estrofa del “Canto I” se puede leer una rapidísima sucesión de imágenes increíblemente relacionadas semánticamente, en la medida en que a la guisa de una rememoración, a través de una especie de *corriente de la consciencia*, se nos presenta en determinado momento un “recuerdo” de infancia lucidísimo:

Un día, con los ojos vidriosos, me dijo mi madre: "Cuando estés en cama y oigas los ladridos de los perros en el campo, ocúltate bajo los cobertores; no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como yo, como todos los otros humanos de rostro pálido y alargado. Hasta te permito que, acercándote a la ventana, observes ese espectáculo por demás sublime." Desde entonces respeto la voluntad de la muerta. Igual que los perros, experimento esa necesidad de infinito..." (Lautréamont, 1964, p.24)

Esta rememoración continúa luego con la siguiente reflexión profundamente subjetiva en tanto que cuestiona el origen mismo y la naturaleza del ser, y quizás, finalmente, la *necesidad* que impulsa el proceso creativo:

Pero no puedo, no puedo satisfacer esa necesidad! Hijo soy de hombre y de mujer, según me han dicho. Lo que me deja asombrado... creía ser más. Por otra parte, ¿qué me importa mi origen? De haber dependido de mi voluntad, habría preferido ser hijo de la hembra de tiburón, cuyo apetito es camarada de las tempestades, y del tigre cuya crueldad es bien conocida: quizá no sería tan malo. (Lautréamont, 1964, p.24)

Así, esta octava estrofa finaliza si aludiendo *parabásicamente* a quienes, luego de esta caracterización (los lectores) debiesen estar “mirando” la imagen expuesta en la cita anterior, cada uno en sus “imaginaciones” particulares: “*Vosotros que me miráis*, alejaos de mí porque mi aliento exhala un aire ponzoñoso.” [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.24)

La novena estrofa del “Canto I” es quizás, como ya habíamos mencionado anteriormente, “de lo más hondo y lírico de *Los Cantos de Maldoror*” (Guillot Muñoz, 1971, p.46), y podría decirse que ejemplar de la *especial* prosa de Lautréamont, en la medida en que esta “invocación al océano”, se nos ofrece a través de una presentación, en primer lugar, evidentemente *parabásica*, al justificarse frente al lector de una manera muy tímida su inclusión entre los otros *Cantos*, como si el Autor se sintiese avergonzado de su publicación:

Prestad atención a su contenido y no os dejéis llevar por la impresión penosa que al modo de una contusión ha de producir seguramente en vuestras imaginaciones alteradas. No creáis que yo esté a punto de morir, pues todavía no me he vuelto esquelético ni la vejez está marcada en mi frente. Descartemos, por lo tanto, toda idea de comparación con el cisne en el momento en que su existencia lo abandona, y no veáis ante vosotros sino un monstruo cuyo semblante me hace feliz que no podáis contemplar: si bien es menos horrible que su alma. Con todo, no soy un criminal. .. Pero dejemos esto. No hace mucho tiempo que he vuelto a ver el mar y que he puesto

los pies sobre los puentes de los barcos, y mis recuerdos son tan vivos como si lo hubiera dejado ayer. *Tratad, con todo, de mantener la misma calma que yo en esta lectura que ya estoy arrepentido de ofrecerlos, y de no enrojecer ante la idea de lo que es el corazón humano.* (Lautréamont, 1964, p.26)

Se aprecia así, en este momento o lugar de diálogo que establece el escritor con el lector en lo que podría llamarse un “prefacio” a la “invocación al océano”, una clara intención de *justificación* del discurso inmediatamente posterior, la cual busca, como se evidencia inmediatamente después, servir también de alusión *dedicatoria*, en la medida en que se canta

¡Oh pulpo de mirada de sedal! [esta alusión al “pulpo”, esta editada de la edición original, la cual cantaba al amor homosexual de Ducasse, “Dazet”, quien suponemos era su *Lector Ideal*] tú, cuya alma es inseparable de la mía, tú, el más bello de los habitantes del globo terráqueo, que mandas sobre un serrallo de cuatrocientas ventosas, tú, en quien residen noblemente como en su morada natural, en perfecto acuerdo y unidas por lazos indestructibles, la dulce virtud comunicativa y las divinas gracias, ¿por qué razón no estás junto a mí, tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, ambos sentados sobre alguna roca de la costa, para contemplar ese espectáculo que idolatra? (Lautréamont, 1964, p.26)

El espectáculo que se idolatra, el mar y sus incesante oleaje, es relatado durante varios versos, contruidos con una profundidad y riqueza semántica igualables solamente a las del océano mismo. Durante esta “invocación” se alude directamente al “viejo océano”, a quien se le compara, por ejemplo, en su profundidad con la del corazón humano, para luego en una de sus últimas reflexiones cuestionarlo insistentemente sobre sus relaciones con Satanás (que si uno alegoriza con la cultura griega/ latina, tiene bastante sentido, en la relación de *opuesto*

inverso que establece Poseidón, el dios del mar, por ejemplo, con Zeus, “dios del cielo”, Satán/Dios):

Dime, entonces, si eres la morada del príncipe de las tinieblas. Dímelo... dímelo, océano (solamente a mí para no entristecer a aquellos que hasta ahora sólo han conocido ilusiones), y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan tus aguas saladas hasta las nubes. Es preciso que me lo digas porque me alegraría saber que el infinito está tan cerca del hombre. *Quiero que ésta sea la última estrofa de mi invocación.* Por lo tanto, quiero saludarte una vez más y presentarte mi adiós [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.32)

En la penúltima frase de la cita expuesta anteriormente, se aprecia además la *materialidad* del proceso de escritura de Lautréamont, en tanto que es consciente de él, y lo manifiesta expresamente, presentando o dando a conocer su *estructura* en un espacio *parabásico*.

En la décima estrofa del primer *Canto de Maldoror* se encuentra un momento parabásico de apelación directa al lector, a quién se le pregunta, como si hubiera irrumpido en un sepulcro: “¿Quién abre la puerta de mi cámara mortuoria?”, para luego “reprimirle” de cierta manera, al recordarle que se

“Había pedido que nadie entrara. *Quienquiera que seas, aléjate*; pero si crees percibir alguna señal de dolor o de miedo en mi rostro de hiena (uso esta comparación aunque la hiena es más hermosa que yo, y más agradable a la vista), desengáñate: que se adelante.” [Énfasis propio] (Lautréamont, 1964, p.33).

Así, al adentrarnos en esta “cámara mortuoria” se nos ofrecerá nuevamente una vertiginosa sucesión de imágenes *especialmente Lautréamonianas*, y a medida que decrece la

tormentosidad de la prosa, se alude nueva y *parabásicamente* de una manera directa al lector en el cierre de la escritura, quien nuevamente se asume que como un *Lector Ideal* de estos *Cantos*, quien hipotetizamos es, como ya mencionamos, “Dazet”:

El mal que me habéis hecho es demasiado grande, y demasiado grande el mal que os hice, para que sea deliberado. Vos habéis seguido vuestro camino, y yo el mío, ambos similares, ambos perversos. Fatalmente tuvimos que encontrarnos, dada esa similitud de caracteres; el choque resultante nos ha sido recíprocamente fatal. (Lautréamont, 1964, p.34).

En la última estrofa, se finaliza el primer *Canto de Maldoror* abogando por la buena recepción de la obra, en tanto que se solicita a los lectores que “*No seáis severos con aquel que hasta ahora sólo ha estado probando su lira:*”, ya que “¡de ella se desprenden tan extraños sonidos!”, se evidencia en esta conclusión de su obra que también Lautréamont reconocía en el escritor, un mero *inscriptor*, al cual para juzgar de una manera que busque “ser imparcial”, tendrá que admitirsele “un fuerte sello personal en medio de sus imperfecciones.”. Imperfecciones, cómo quizás las veía Lautréamont en sus tiempos, eran las que hoy se podría decir son las particularidades tan *especiales* de su estilo de escritura, el cual manifiesta *estructuralmente* las relaciones jerárquicas del “Lector” y del “Autor”, puestas en juego en el proceso de una lectura que se propone como *parabásicamente* fragmentada. (Lautréamont, 1964, p.51)

“Adiós, anciano, y piensa en mí si me has leído. Tú, muchacho, no desesperes; pues tienes un amigo en el vampiro, aunque no lo creas. Y contando el acarus sarcopte, productor de la sarna, tendrás dos amigos.” (Lautréamont, 1964, p.51)

Bibliografía

- Agamben, G. y Dobry, E., 2005. *Profanaciones*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Barthes, R., 1987. *El Susurro Del Lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Fernández Tellechea, J., 2008. *Conceptos Claves De La Ideología*. [online] Unav.es. Disponible en: <<https://www.unav.es/gep/ConceptosClavesIdeologia.pdf>> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].

- Fernández-Urtasun, R., 1999. *La Poética De Lautréamont Y La Escritura Vanguardista*. [online] Dadun.unav.edu. Disponible en: <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/21951>> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].

- Foucault, M. e Iturbe Calvo, C., 1990. *¿Qué Es Un Autor?*. México: UAT.

- Gonzales-Rodas, P., 2005. *Rubén Darío Y El Conde De Lautréamont*. [online] Revista-iberoamericana.pitt.edu. Disponible en: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2687/2872>> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].

- Guillot Muñoz, Á., 1971. *La Leyenda De Lautréamont*. [online] Archive.org. Disponible en: <https://archive.org/stream/GervasioYAlvaroGuillotMunozLaLeyendaDeLautreamont/Gervasio%20y%20Alvaro%20Guillot%20Munoz%20-%20La%20leyenda%20de%20Lautreamont_djvu.txt> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].

- Hernández Guerrero, J., 2016. *La Ideología: Prehistoria De La Pragmalingüística Y De La Pragmaliteratura / José Antonio Hernández Guerrero*. [online] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ideologia-prehistoria-de-la-pragmalinguistica-y-de-la-pragmaliteratura/html/5439edef-8b9c-4937-8e8c-560a12487bc9_3.html> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].

- Lautréamont y Pellegrini, A., 1979. *Obras Completas*. Barcelona: Argonauta.

- Quintero Garzón, C., 2010. *El Canto De La Prosa Como Proyecto Revolucionario*.
[online] Repository.javeriana.edu.co. Disponible en:
<<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6498>> [Visitado el 21 de
Diciembre de 2020].

- Rall, D. y Franco, S., 2008. *En Busca Del Texto*. México, D.F.: Universidad Nacional
Autónoma de México.

- Surghi, C., 2012. *Blanchot Y La Crítica Negativa: Acercamientos A Sade Y
Lautréamont*. [online] Revistahumanidades.unab.cl. Disponible en:
<[http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2012/11/ARTICULO-
4.pdf](http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2012/11/ARTICULO-4.pdf)> [Visitado el 21 de Diciembre de 2020].