

EL MAL EN LAUTRÉAMONT

Francisco José Martínez (UNED)

1.-El problema del mal

El mal es un tema recurrente en la reflexión filosófica. En la tradición occidental que ha sido esencialmente optimista el mal se ha solido ver como algo negativo, como una privación, y se le ha asociado con la falta de ser. El mal se ha visto incluso como necesario en un universo cuya continuidad y completud se ha resaltado. En un universo así, hasta las realidades más imperfectas tienen un lugar en el orden del cosmos, en la 'gran cadena del ser'. La tradición griega y cristiana niega densidad ontología al mal, le considera un no ser, pero reconoce su existencia. La Ilustración se preocupa más del mal moral y del mal físico que del mal metafísico, busca sus causas sociales y económicas y pretende atajarlo mediante un cambio de las instituciones. Pero ha habido una serie de autores que han defendido una concepción positiva del mal, y lo han entendido como una rebelión y una afirmación del hombre en clave prometeica frente a las leyes divinas¹. El autor más emblemático de esta tradición ha sido el Marqués de Sade² que construyó un discurso activo de defensa del mal como transgresión y desafío a las leyes humanas en nombre de unas leyes naturales crueles e inocentes a la vez. Los textos sadianos pretenden establecer una 'praxis del sacrilegio' producto de un 'amor intellectualis diaboli' que retoma a Satán como el emblema de cualquier rebelión contra el orden divino.

2.- El Romanticismo satánico y el idealismo.

El interés por Satán como el primer rebelde fue retomado por algunas ramas del romanticismo especialmente del inglés. Este satanismo se interpreta en clave prometeica como la afirmación del hombre como creador y competidor con Dios. Blake, Byron, Shelley y Keats formulan diversas versiones de este prometeismo humanista autoafirmativo y ateo que retoma a Satán³, Caín y Prometeo como sus figuras emblemáticas, como aquellos que se han atrevido a desafiar al creador, que han rechazado el estatuto de criaturas dependientes y se han atrevido a enarbolar una bandera de insumisión y de independencia frente al orden vigente⁴. Es una posición antropocéntrica que tiende a resaltar el carácter creativo del ser humano, instaurador de una legalidad autónoma y propia frente a la recibida de Dios. Estas posiciones son expresiones del ala más radical de la burguesía que aspira a erigir un orden nuevo, autónomo y autoafirmativo en clara oposición al Antiguo Régimen sustentado teológicamente. El hombre, a través del uso creativo de la razón, es capaz de dar origen a algo nuevo, inédito, que supera el marco de la creación divina y la desborda.

Por su parte Schelling, tiene una teoría muy interesante sobre el mal como algo positivo, como algo que no debiera ser y que, sin embargo, es. El mal, para el filósofo idealista, es el producto de la libertad humana, es un acto positivo que se opone al orden dado, es algo efectivo en el sentido de que produce efectos en la realidad. La posibilidad del mal proviene del carácter que tiene el hombre de ser intermedio, de ser entre el principio de la luz y el principio de la sombra. El mal es un acto de 'descreación', de inversión, de dislocación, de disarmonía que rompe la totalidad y altera el orden. Desde el punto de vista ontológico el mal no es una privación sino un no-ser, una no-esencia, una anti-esencia que ejerce una acción positiva y parasitaria contra el bien. El mal es un no-ente, no una nada, sino una alteración, un falseamiento del propio ente. El mal es lo que ha de ser sometido y dominado por las fuerzas

del bien que lo mantienen en el fondo como potencialidad y latencia siempre viva, como resto nunca asimilable del todo⁵.

3.- El caso Maldoror

En este marco⁶ hay que situar la enigmática⁷ obra de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont⁸, obra que se presenta como un díptico, o mejor como un tríptico si a su monumental escrito *Los cantos del Maldoror* y a sus *Poesías* añadimos la *Correspondencia*. Nuestro autor tomó su pseudónimo de una obra de teatro de Eugene Sue, *Lautréamont*⁹, que relata el complot que unos nobles franceses junto con el filósofo holandés Van Enden, el maestro de latín de Espinosa, llevaron a cabo contra Luis XIV y que les costó la vida. El Coronel Lautréamont de Sue es presentado como “un renegado, un primo de Satán” por la mujer de Van Enden. Su trinidad estaba constituida por “el Juego, el Vino y las Mujeres”. Hombre corrupto pero que nunca cometía una mala acción puramente por maldad. Tenía un fuerte amor por la libertad y acendrados sentimientos republicanos y antimonárquicos. Era un bribón y un descreído, según él mismo se presentaba, pero tenía un carácter muy viril y entero. Vago y vicioso, cínico y burlón, lo que quería era vivir lo más sensualmente posible y sus conspiraciones eran un medio para financiar sus gastos y su prodigalidad. Se aprovecha de la caída en desgracia del caballero de Rohan, provoca su ruina y le obliga a conspirar en Normandía donde aspiraba a vivir. Tenía una extraña confianza en su estrella y era muy audaz y eso le llevó a convertir al caballero de Rohan al que salvó la vida en una presa segura y fácil debido a la caída en desgracia del caballero por los celos del rey. El caballero suponía en Lautréamont una “estrecha e íntima familiaridad con Satán” debido a su carácter supersticioso. La cita de la caza fatal se había hecho en *Le Diable noir* y se decía que el infernal Cazador negro había sido visto en el bosque. Para Lautréamont querer y poder es la misma cosa. El caballero de Rohan habita en una casa denominada *Logette au Diable* debido a prácticas ocultistas realizadas en la misma. La madre de Rohan deploraba la ‘infernal influencia’ que Lautréamont tenía sobre su hijo. Lautréamont reconoce que ha cometido todos los crímenes que un hombre puede cometer y que eso se arreglaría allá arriba. Era obstinado, fanfarrón y vanidoso.

Otra de las inspiraciones de Ducasse es el *Manfred* de Byron. Sabio enclaustrado en su castillo como Fausto y como éste consciente de que: “El árbol del conocimiento no es el de la vida”. Ha estudiado todos los saberes del mundo pero constata al final que no le sirven y, como Fausto, invoca a los espíritus. Manfred dice al cazador de gamuzas que encuentra en la montaña que las bestias de carga no son las aves de presa y que él no es de su orden.

Por su parte, Konrad Wallendrof o Conrado de Masovia fue Gran Duque de Polonia en el siglo XIII y extendió sus dominios por Prusia solicitando la ayuda de los Caballeros Teutones. Se tenía Conrado por orgulloso, cruel, borracho, con poco celo religioso y odio hacia los eclesiásticos, pero al mismo tiempo los testimonios contemporáneos lo mostraban como inteligente, valeroso, noble y con fuerza de carácter. El poema¹⁰ fue compuesto por Mickiewicz durante su destierro en Rusia y fue publicado en San Petersburgo en 1828. El poema muestra un fuerte influjo de Byron aunque su héroe no se muestra como en el caso de los personajes del propio Byron como el producto del ensimismamiento, resultado de la culpa por las propias faltas, sino más bien como portador de una indignación noble por el sufrimiento de los otros y como buscando el bien aunque sea a través de medios no del todo buenos. El poema es para su autor una parábola de la situación que en su época enfrentaba a Polonia con Rusia, de la misma manera que en época de Konrad la Orden Teutónica tiranizaba a Lituania. El héroe del poema presenta un alma noble que lucha por el alto ideal de la independencia de su tierra, a pesar de sus errores y sus vicios. El texto comienza por una cita de Maquiavelo donde este dice

que en el combate hay que ser león y zorra. Patria, Deber y Amor son las palabras que le alegran. Ducasse se sitúa en la estela de Mickiewicz, en tanto que autores que exponen el mal para mostrar sus consecuencias.

4.- El mal en los *Cantos*

A continuación vamos a efectuar un recorrido por los *Cantos* resaltando el complejo y ambiguo tratamiento del tema del mal en todas sus variadas formas de aparición por parte de Ducasse, pero antes habría que decir algo acerca del nombre del protagonista: Maldoror. Se ha destacado que la noción de mal es clave en el nombre, pero varían las interpretaciones acerca de la segunda parte. Las ideas de horror, dolor, incluso de oro, se combinan con la más aceptada que se refiere a la aurora. En este caso Maldoror significaría 'Mal de aurora' o la aurora del mal. Pero en todo caso lo más seguro es que todas estas nociones se combinen en el título, siguiendo el complejo tratamiento que del tema del mal lleva a cabo Ducasse a lo largo de toda su obra. En los *Cantos* se produce una articulación muy original entre narraciones, descripciones y reflexiones teóricas (conviene recordar que Ducasse estudió filosofía en Francia), mientras que en las posteriores *Poesías* predominará la reflexión doctrinal directa y no unida ya a la ficción.

La poesía de Ducasse en los *Cantos* se muestra no como representación sino como creación y experimentación. Para nuestro autor la poesía no debe guiarse ni por el estado de ánimo como en el romanticismo ni por el mundo exterior como espectáculo como sucedía en los poetas del Parnaso sino por la autorreferencialidad del lenguaje como en Mallarmé. Según André Breton "...el lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo"¹¹; disolvente de la hipocresía y el filesteísmo de su época y, a la vez, es un germen de una nueva sensibilidad, centrada en la belleza pura obtenida mediante un lenguaje inmanente y autorreferencial como ya hemos dicho. Este uso inédito del lenguaje busca la creación de un nuevo lector¹² libre de hipocresía y del humanismo occidental. Los *cantos* se dan principalmente como lectura, desde el principio el lector aparece pero aparece como puesto en cuestión, empujado hacia sus propios límites; en lugar de querer seducirlo el autor le aconseja abandonar la lectura¹³. La palabra que nuestro autor exhibe en los *Cantos* es una palabra símbolo, una palabra mágica que se refiere a sí misma, no la palabra-signo del romanticismo y el Parnaso. Esta palabra se desdobra en dos modalidades: un lenguaje delirante y un metalenguaje frío y analítico en los *Cantos* mientras que en las *Poesías* solo queda el metalenguaje. Sus poemas en prosa rompen los límites entre prosa y poesía, entre reflexión teórica y relato de ficción. Son el producto de una reacción antirromántica y antiparnasiana, anuncio del simbolismo.

Los *Cantos*, para Blanchot,¹⁴ muestran una ascensión desde la oscuridad hacia la luz, hacia la transparencia. Las pesadillas y fantasmas que pueblan la obra son el medio para estabilizar su inquietud y dominar su locura, son la forma de actuar de su "conciencia sarcástica", conciencia que se muestra a través de una obra doble y de un autor escindido, al menos en dos. Por un lado, en los *Cantos* se exhibe "la exaltación del mal, el gusto por lo macabro, por lo luciferino", ya que el autor confiesa que utiliza su genio para "pintar las delicias de la crueldad"; crueldad que aparece como ferocidad divina, crueldad fría de los hombres y maldad erótica de las mujeres como formas predominantes. Pero esa crueldad hacia el exterior se dobla de una crueldad hacia el interior, de una necesidad de hacerse daño, de manera que se

puede decir que “no hay otro objeto sino él mismo para sus sarcasmos y sus violencias”. Para Blanchot el mal no es la pasión primitiva de Ducasse, el cual muestra también de forma oblicua una simpatía por los hombres que hace que las violencias ambiguas que muestra se justifiquen apelando a la culpabilidad universal. Sus brutalidades se acompañan de remordimientos, lo que hace que nuestro autor sea incapaz de mantenerse en el mal y de que no provoque casi nunca el sufrimiento en otros sin recibirlo él mismo de inmediato. Para Blanchot hay que ir más allá de las imágenes fulgurantes presente en los *Cantos*, y no buscar el sentido en la mera forma de la narración ya que lo que hay que tener en cuenta no es tanto lo que dice Lautréamont sino lo que expresa en lo que dice. La obra es un camino penoso e indirecto hacia la razón dirigida por una lucidez que “penetra toda la obra, la conduce, la compone”. Precisamente la experiencia sería el movimiento de composición y desarrollo recíproco, el trabajo extremadamente difícil, importante y complejo que se desarrolla entre su obra y su lucidez. Su obra va de lo implícito a lo explícito “de la oscuridad de un secreto a la clara conciencia de la oscuridad, luego a la claridad de la revelación” .

La obra *Los cantos de Maldoror* se articulan en seis cantos y un total de 58 estrofas. El primer Canto se publicó aislado y luego se publicó con el resto en parte modificado, fundamentalmente haciendo desaparecer las referencias a sus amigos de infancia, especialmente Dazet, sustituyéndolos por animales fantásticos. La crítica suele coincidir en afirmar que en la primera redacción del Canto primero Ducasse todavía no se identifica como Lautréamont, aunque ya es consciente del carácter revulsivo de su escrito.

La primera estrofa es una especie de dedicatoria al lector que en lugar de buscar su complicidad, como hace por ejemplo Baudelaire, trata de ahuyentarlo diciendo que dirija sus talones hacia detrás y no hacia delante con la alusión a las grullas voladoras que dirigidas por la más vieja y experimentada cambian el rumbo cuando vislumbran un peligro y toman un camino “filosófico y más seguro”¹⁵ (C,38). Se presenta el escrito como unas “páginas sombrías y llenas de veneno” (C,37), con “emanaciones mortíferas” que exige una lectura basada en una lógica rigurosa y una tensión de espíritu acompañada de desconfianza y no aconsejable para las almas tímidas. El escrito se presenta a sí mismo como destinado a espíritus fuertes y atrevidos que no temen enfrentarse con los lados más oscuros de la realidad y del corazón humano. La segunda estrofa asegura al lector la felicidad completa de los ángeles si es capaz de respirar repetidas veces “la conciencia maldita del Eterno” (C,39). Esto, junto con la invocación al odio, quizás se pueda entender como una alusión al carácter luciferino del texto, dado que el odio del diablo hacia Dios acabó con su maldición por parte del Eterno. A continuación se refiere que Maldoror fue bueno en sus primeros años pero como había nacido mal llegó un momento donde no aguantó más y “se lanzó resueltamente en la carrera del mal” (C,39), donde sus deseos asesinos solo se contenían por temor a los castigos de la justicia. Esto demuestra que “existe un poder más fuerte que la voluntad”, lo que contradecía la doctrina clásica cristiana del libre albedrío. El autor en lugar de literatura edificante emplea su genio en “describir las delicias de la crueldad” y es consciente de que su canción no es algo desconocido sino que por el contrario “los pensamientos altivos y perversos de su héroe están en todos los hombres” (C,40). Más aún, el autor desafía al universo entero a que le enseñe un hombre bueno (C,42).

En estas primeras páginas se describen escenas crueles, como el deseo de arrancar las mejillas de un niño con una navaja de afeitar o el desgarrarse a uno mismo la cara donde se unen los labios para dar lugar a una sonrisa monstruosa. Pero es en la estrofa sexta donde se plantea la ambigüedad que existe entre el bien y el mal al lacerar el pecho de un niño de forma que sufra

y llore intensamente mientras que el protagonista lame su sangre y sus lágrimas y el niño permanece con los ojos vendados. Después de deleitarse durante largas horas con sus gritos, se acude en su ayuda y entonces el arrepentimiento es muy dulce:” ¡Cómo rebosa el corazón en afán de consolar al inocente a quien se hace daño!” (C,43). Se pide perdón a quien se ha partido los huesos y desgarrado las carnes y se siente que el verdugo sufre tanto como la víctima. El autor piensa que después de la muerte víctima y verdugo estarán unidos por la eternidad y entonces será la víctima quien desgarre a su verdugo anterior introduciendo una extraña simetría entre bien y mal, crimen y arrepentimiento, torturador y torturado. La dicha más grande que pueda concebirse sería, pues, hacer daño a un ser humano y ser amado por él, al mismo tiempo (C,44).

No exalta solo la violencia, el autor dice también que ha hecho un pacto con la prostitución para introducir el desorden en las familias. El autor ama a la prostitución a la que todo el mundo desprecia y por su amor abandona la virtud (C,45). De igual , el autor reniega de ser hijo del hombre y la mujer y declara que hubiera preferido ser hijo de la hembra del tiburón y del cruel tigre (C,48). El empleo de figuras animales en los *Cantos* merece un estudio aparte, más centrado del que le dedicó Bachelard. La importancia de los animales en su obra sitúa a nuestro autor en la larga saga de los críticos del humanismo, de los defensores de lo inhumano, de los que despliegan una poesía de la impulsión muscular y física y además este empuje hacia lo animal es también muestra de un deseo de metamorfosis, de un no contentarse con los propios límites y buscar nuevas posibilidades que a los humanos les están vedadas. Para Bachelard la obra de Lautréamont se nos presenta como una “fenomenología de la agresión”, que tiene en el empleo de las figuras animales su máxima expresión, ya que el animal está tomado en esa obra en sus funciones de agresión. La obra de nuestro autor es una fábula inhumana, al contrario que las de La Fontaine, y revive los impulsos brutales que hay en el corazón de los hombres. En los *Cantos* aparecen muchas referencias al mundo animal en detrimento de las alusiones al mundo vegetal, símbolo de una vida confiada y tranquila. Todo ello hace de la obra de nuestro autor una “poesía de la excitación y del impulso” y no una poesía visual de formas y colores. En él predominan las imágenes cinéticas sobre las visuales y utiliza más reflejos a los estímulos que impresiones. La poesía de nuestro autor muestra, pues, una violencia pura, no humana, al contrario que la violencia de Sade o de Casanova que siempre tiene una referencia humana, la violencia inmediata y cinética del mundo animal¹⁶ El acercar lo animal a lo humano tiene también la finalidad de mostrar la vulnerabilidad del individuo. Los animales pueden simbolizar el mal y el pecado como en los bestiarios medievales, lo irracional; muestran una contigüidad y a la vez una extrañeza radical respeto al ser humano Son siniestros en el sentido de algo familiar que se vuelve extraño. La simbolización del mal a través de animales puede representar el temor frente a movimientos rápidos e incontrolados, respecto a metamorfosis y devenires, es decir expresan el miedo y la angustia ante los cambios, antes el desplegarse del tiempo, como nos recuerda G. Durand¹⁷ . Lo que produce temor en los animales es principalmente la pululación, la cantidad indeterminada y semoviente y la metamorfosis, los cambios imprevisibles. En Lautréamont se despliega una poética de la transformación que niega los límites entre las diversas existencias mediante un deslizamiento analógico, metonímico, que provoca una vacilación sobre las identidades fijas e inmóviles. El propio autor se muestra a través de una metamorfosis continua pasando de ser sujeto a objeto de la narración¹⁸ y adoptando las figuras de Ducasse, Lautréamont y Maldoror según las ocasiones. Este devenir continuo se hace a lo largo del texto y dificulta muchas veces saber quién está hablando en cada momento.

Se encuentra también en la línea de la conexión con la naturaleza la larga oda al viejo océano que aparece en la estrofa nueve. El océano es el símbolo de la identidad, se mantiene siempre igual a sí mismo, pero sin embargo el corazón humano es más profundo e impenetrable que el mismo océano. Al comenzó de dicha estrofa se vuelve a mostrar la ambigüedad del autor que por un lado se presenta a sí mismo como un monstruo aunque a continuación dice que no es un criminal (C,50).

En la estrofa décima el autor fantasea su muerte entendida como un desafío: “quiero morir, acariciado por las olas de un mar tempestuoso, o de pie sobre una montaña... pero jamás mirando hacia lo alto; sé que mi aniquilación será absoluta” (C,57). No hay salvación para el que desafía a Dios, pero el *non serviam* repica en este reto: no mirará hacia lo alto en el momento de la muerte, la apuesta por la tierra de raigambre nietzscheana resuena aquí con fuerza. En ese momento aún gozará en secreto con los múltiples ejemplos de la maldad humana; una maldad que supera a la de los animales ya que es una maldad innata que no se puede superar. En este contexto al odio hacia lo alto se une el odio hacia los niños a los que hizo mucho mal y de los que recibió también mucho mal, pero un mal no deliberado. Volvemos a ver la insistencia del autor en el carácter involuntario, insuperable del mal, del mal hecho y del mal sufrido. Los caminos son semejantes, los dos son perversos y los dos convergieron de forma fatal. El autor nos muestra, como ya sabía Picasso¹⁹, que la monstruosidad, incluso la más violenta y amenazadora, forma parte de uno mismo, no es algo externo que se pueda conjurar sino algo íntimo que hay que aceptar y gestionar de la mejor manera posible.

En la siguiente estrofa Maldoror se acerca a una familia feliz que oye unos gritos desgarradores y los atribuyen a un vagabundo que “va de comarca en comarca, aborrecido en todas partes”, agitado por una “locura original” y dotado de una “crueldad extrema e instintiva” por la que siente vergüenza y cuyo apodo es “el vampiro”, es presa de pesadillas horribles y de visiones espectrales debidas a fuerzas desconocidas que escapan de su control. Algunos atribuyen sus desdichas al amor contrariado o al arrepentimiento por algún crimen horroroso pero la mayoría piensa que lo que le atormenta es un orgullo inconmensurable que lo aproxima a Satán, ya que como éste él también quiere igualarse a Dios. (C,60-61) Aquí el autor funde varias figuras típicas de la novela gótica y del satanismo de su época, por un lado el judío errante que aparece transfigurado en la novela de Ch. R. Maturin *Melmoth*, por otro lado el vampiro, también inmortal y también errante, y por último Satán cuyo orgullo diabólico le lleva a enfrentarse con Dios porque no soporta no ser su igual.

A continuación el encuentro con el sepulturero, donde resuena la escena homóloga de Hamlet, es un recordatorio, en la estela de las danzas de la muerte medievales, de la universalidad de la muerte que afecta a todos por igual, tanto “al vicio coronado de flores” como a “la inocencia traicionada” (C,70-71). Maldoror y el sepulturero disertan sobre la inmortalidad del alma y nuestro protagonista propone medir las tumbas esparcidas por el prado con “el compás sereno del filósofo”, pero sin embargo le dice a su interlocutor que el creador del hombre es infinitamente bueno y que acogerá en su seno a su obra maestra (C,67). Vemos otra vez la ambivalencia de Maldoror, por un lado alude a la razón fría del filósofo pero por otro consuela al sepulturero confirmando la confianza ingenua del pueblo en el creador. El sepulturero acoge a Maldoror en su cabaña en una manera que recuerda episodios parecidos de la novela gótica en la que los nobles encuentran acomodo en las cabañas de los villanos. (Se pueden evocar muchos casos en *Los misterios de Udolfo* de A. Radcliffe, en *El monje* de Lewis y en el ya citado *Melmoth*).

La penúltima estrofa de este canto inicial pone en escena al hermano de la sanguijuela que denuncia la injusticia de los decretos divinos: “el creador es un insensato, aunque su poder sea supremo y su cólera terrible” (C,72) y también a un sapo que se dirige a Maldoror porque su inteligencia se ha desarrollado y es capaz de hablar. El sapo le dice que ha llegado hasta él para sacarle del abismo, le compadece y le odia, le considera una triste ruina echada a perder a pesar de haber sido creada con tanto amor y le reprocha que haya venido a la tierra a burlarse de sus moradores desde un punto de vista estético (C,73). De nuevo se alude aquí a la crítica y al escepticismo como una de las características de Maldoror que en ese sentido se sitúa en la estela de los *philosophes* ilustrados por su espíritu de medida racional, como vimos en la escena del sepulturero, y por su escepticismo respecto a las costumbres admitidas. El sapo concluye atribuyendo a Maldoror una esencia divina, sobrenatural, que habita en las altas esferas de, manera que nunca se ha podido saber con certeza “si eres un hombre o más que un hombre” (C,74). Dado que antes nuestro protagonista había renegado de las altas esferas, la manera de entender esta atribución de carácter sobrenatural es aceptar su esencia demoniaca, angélica rebelde y orgullosa.

La última estrofa del canto se muestra como la conclusión pero al mismo tiempo como la promesa de un segundo canto que vendrá en breve. El autor se proclama como el poeta del siglo XIX y se describe como Ducasse aludiendo a su origen uruguayo. Por último, se despide de los viejos pidiendo que no se olviden de él y de los jóvenes de quien se proclama amigo a pesar de presentarse otra vez como un vampiro. Este primer canto es el núcleo de todos los demás y aunque el autor todavía no se presenta como Lautréamont, la temática propia de éste se insinúa ya claramente en este escrito primigenio y germinal.

El segundo Canto empieza preguntando por la suerte del primer canto y alude a que la moral no se ha dado cuenta de que “tenía en aquellas páginas inflamadas un fiero defensor” (C,75). Se muestra aquí de nuevo la ambivalencia de los *Cantos*: exponen el mal pero para defender el bien, en la línea de los moralistas clásicos. Busca “los oscuros recodos y las alcobas más secretas de las conciencias” y descubre que aunque nos creemos que el hombre está compuesto de bien y de una parte mínima de mal, en realidad, si se desnuda el corazón y se descubren las entrañas del hombre, se encuentra que está compuesto de mal y de una diminuta cantidad de bien. El autor es consciente de que no ha descubierto nada nuevo a pesar de decir verdades amargas y comprende que el personaje que ha puesto en escena sea “la víctima de un odio sin remedio” pues ataca a la humanidad y a sus absurdas comedias filantrópicas. Ante su “espada de diamante” el hombre queda desnudo ya que se rompe su orgullo. Sin embargo, el personaje del autor no pretende corregir al hombre sino que goza haciéndole daño y está convencido de que “llegará a ser tan malo como él y cuando llegue su hora le acompañará hasta el amplio abismo del infierno” C,(77).

En la segunda estrofa Maldoror relata como un rayo le hace una gran herida en la frente y aprovecha para denostar a Dios al que acusa de haber colocado su alma en las fronteras de la locura y de enviarle pensamientos de furor que matan de forma lenta: “ya sabes que no te amo y que por el contrario te detesto: ¿por qué insistes?” (C,78). En la siguiente estrofa sigue el desafío respecto al creador al que dice que le arrebató las partículas de inteligencia que no ha querido dar al hombre y las repartirá entre sus semejantes (C,80). Aquí aparece uno de los pocos rasgos prometeicos de los cantos: el héroe que arrebató el fuego a los dioses y se lo

entrega al hombre. También acusa a Dios de una crueldad inútil al atizar incendios en los que perecían ancianos y niños. Se plantea aquí la clásica cuestión de la teodicea: ¿cómo es compatible un Dios bueno con el mal del mundo?

La cuarta estrofa es un apólogo, un relato para sacar una moraleja. Se trata de un ómnibus de caballos que por la noche no recoge a un niño que quiere llegar a su casa, solo un joven se apiada de él pero no puede hacer nada contra el resto de viajeros y al final un trapero acoge al niño. El joven se muestra como una figura del propio Ducasse ya que piensa, como nuestro autor, que lucha inútilmente contra el siglo en el que ha caído, comprende que no es su sitio pero no puede salir de él. La moraleja del autor es: "Mi poesía consistirá únicamente en atacar por todos los medios al hombre, esa fiera, y al creador, que no debía haber engendrado semejante escoria" (C,84). Aquí aparece uno del leitmotiv central de la obra de Lautréamont: la crítica despiadada del hombre, más fiera que las propias fieras, y la de su creador por haberle hecho de esa manera. La crítica a ambos se basa en la idea de que uno hace el mal a sabiendas y el otro, el creador, lo consiente y no lo remedia. Otra vez la cuestión de la teodicea, de la justificación del Dios ante el mal que no evita.

La quinta estrofa tiene por protagonista una niña pequeña y plantea el problema de la prostitución infantil²⁰ que en esta época era brutal. Aparece también la fantasía de tortura y destrucción de la niña: rotura de brazos, extracción del cerebro, costura de los párpados y lanzamiento contra una pared. Toda la brutalidad aparece aquí condensada sobre dos de los odios favoritos de Maldoror: la mujer y los niños. En la siguiente estrofa Maldoror adoctrina a un niño aconsejándole que se tome la justicia por su mano y que utilice la astucia para triunfar de sus enemigos; concluye afirmando que el amor a la gloria lo excusa todo y que tal vez cuando domines a tus semejantes les puedas hacer tanto bien como mal les hiciste al principio (C,90). Es esta la idea clásica de que el fin justifica los medios y de que a veces para hacer el bien hay que pasar por el mal. También reconoce en esa estrofa las dificultades que existen para poder dominar las pasiones "que basculan entre el bien y el mal". De nuevo la ambigüedad del hombre y su carácter doble, tendente tanto al bien como al mal, así como su carácter pasional. Comprobamos de nuevo como el romanticismo rompe con la idea de un hombre completamente racional y reconoce el poder de las pasiones. La ambigüedad esencial del ser humano tiene su figura más emblemática en el hermafrodita al que está dedicada la siguiente estrofa. El hermafrodita rehúye por igual a los hombres y a las mujeres y se recluye en su amor propio. De nada vale su juicio, ni su sabiduría, ni su bondad, vive avergonzado y solo rodeado de seres que no se le parecen. El autor se conmueve con su desdicha y querría escribir unos libros sobre él para mostrar las enseñanzas que de su historia se desprenden. Aquí de nuevo aparece una figura extraña, solitaria, que está mal en un mundo en el que no se puede integrar, y nuestro autor se compadece y se identifica con esta figura desgraciada, que como él mismo, no encuentra su lugar en el mundo ni con sus semejantes.

La siguiente estrofa vuelve a declarar la repugnancia que le produce el hombre y su odio hacia el creador al que figura aquí como un monstruo caníbal que devora completamente a los hombres ya que como los ha creado puede hacerlos sufrir para su placer. El Dios aparece como alguien arbitrario, asesino y torturador que destruye lo que ha creado. Lo humano para el autor por un lado le genera sentimientos de piedad por la inmensa injusticia que sufre a manos de un Dios arbitrario y cruel pero por otro lado le produce un gran furor porque los hombres no hacen más que maldecir y hacer el mal. De nuevo lo creado comparte con el creador el desprecio y el odio furioso de Maldoror. En la estrofa décima en el marco de una alabanza a las matemáticas se repite el ataque al hombre y a Dios. Con la ayuda de las

matemáticas el autor descubrió “la maldad negra y horrorosa” del ser humano, y en sus entrañas vio “ese vicio nefasto ¡el mal! Superior en él al bien”. “Con ese arma envenenada que me prestasteis, arrojé de su pedestal, levantado por la cobardía del hombre, ¡al propio creador! (C,108). La estrofa concluye con la petición a las matemáticas de que puedan “consolar al resto de mis días de la maldad del hombre y de la injusticia del omnipotente” (C,109). Aquí el autor retoma la esperanza ilustrada de que las matemáticas sirvan para acabar con la superstición en el marco de una empresa de secularización de lo divino y de lucha contra la maldad humana. En la estrofa siguiente el autor recuerda su infancia y su relación con Dios en aquella época en la que si se olvidaba de rezar estaba feliz y si no lo hacía pasaba triste e irritado todo el día por haber tenido que decir lo que no pensaba. Quería amarle y adorarle pero sólo lo temía por su poder arbitrario que permitía el mal en la tierra, pedía que su providencia no se ocupara de él y que lo olvidara. Ya en esta temprana época sentía que la bondad no era “más que un conjunto de sílabas sonoras” que no encontró por ninguna parte. No muestra su odio por Dios sino que lo esconde y reconoce su perfección y su poder. Concluye la estrofa diciendo: “Asombraos, con estos inicios, de que yo sea de semejante modo!” (C,118).

En la siguiente estrofa Maldoror busca un semejante. Tras rechazar a un adolescente que le busca y a una bella mujer porque era buena y los lobos y los corderos no se pueden mirar con ojos dulces, a continuación relata el naufragio de un navío, que contempla con fruición. Incluso colabora a la destrucción disparando sobre un joven que parecía que se iba a salvar. Unos tiburones devoran los últimos náufragos cuando una tiburona hambrienta hace acto de presencia y se arroja sobre los demás tiburones. Maldoror la ayuda a eliminarlos y consume con ella una escena de amor en la que se unieron en “un acoplamiento largo, casto, horroroso” (C,125). Maldoror justifica sus accesos de maldad, dice que hace el mal con perfecta conciencia y voluntad y que su acercamiento a la tiburona se basa en que cada uno se sorprende de haber encontrado a otro que le supere en maldad. Aquí vemos una parodia de la famosa escena de naufragio con espectador, tan magistralmente comentada por Blumenberg, pero en este caso no hay una secreta felicidad de no estar en el pellejo de los náufragos sino más bien la cooperación consciente y deliberada con el mal desatado por la tormenta. Por otra parte, la caracterización del acoplamiento con el monstruo marino revela la ambigüedad respecto al sexo mostrada por Maldoror: es un enlace largo, reposado, pero a la vez casto y horroroso. La voluptuosidad, para Maldoror, reside más en la contemplación primero del mal producido por la tormenta y luego del generado por la tiburona que del encuentro sexual con ésta. Le interesa más la crueldad, ejercida y contemplada, que el sexo.

La relación compleja, ambivalente de Maldoror respecto al mal se ve también en la siguiente estrofa en la que nuestro héroe hace revivir a un ahogado y dice: “¡Qué hermoso es salvarle la vida a alguien! ¡Y cuántas faltas redime esta acción!” (C,127). El mismo que en la estrofa anterior dispara y mata a un náufrago que estaba a punto de llegar a la orilla y salvarse resucita ahora a un ahogado. Tan hermoso es matar como dar la vida, pero además las buenas acciones redimen las faltas cometidas. Comprobamos aquí el talante católico y no protestante de Maldoror que tiene en cuenta el valor de las buenas obras y admite la redención de las faltas cometidas por el hombre. Además en esa estrofa al mismo tiempo que justifica el suicidio: “... en la Tierra no había nada que pudiera satisfacerle, ya que aspiraba a algo más elevado” (C,126), confirma a uno de sus amigos, Holzer, que nunca atentará contra su vida.

En la penúltima estrofa de este segundo canto Maldoror se vuelve a presentar como Prometeo: defiende al hombre frente a su creador con el cual lucha convertido en un pulpo

gigante. Maldoror se muestra en una relativa paz con el creador, ambos se respetan y se temen, dado que ninguno de los dos puede vencer al otro. Lo que nuestro héroe recrimina al creador es el envío a la tierra de las torturas producidas por la conciencia. Maldoror enseña a los hombres a combatir el remordimiento de la conciencia y en este punto se sitúa en la estela de Nietzsche como defensor de la inocencia del devenir y como crítico de la idea de pecado y del remordimiento asociado a él.

El segundo canto concluye con la constatación por parte del protagonista de la fatiga que le produce su vuelo, “vuelo elevado, sin esperanza y sin remordimiento” (C,133) y con la aceptación de que quizás, algún día, alguien, con el fin de vengar a la humanidad tan injustamente atacada por él, hunda un puñal en sus costillas, por ser el “saqueador de los restos de naufragio celestiales” (C,139). A pesar de todo Maldoror reitera que no se va a suicidar: es el castigo que inflige al creador: “He recibido la vida como una herida y he prohibido al suicidio que cure la cicatriz. Quiero que el creador contemple en cada hora de su eternidad la sima abierta. Es el castigo que le inflijo” (C,141). La segunda estrofa recoge el estremecedor relato de una loca, cuya hija, casi una niña, fue violada y asesinada por Maldoror en una de las escenas más terrible de los *Cantos* y que sin embargo perdona al asesino y lo compadece porque piensa que no conservaba el uso de razón durante el monstruoso asesinato o si no que padecía un odio insuperable hacia sus semejantes. Sabemos que lo primero no es cierto, el propio Maldoror dice varias veces que es perfectamente consciente del mal que hace, pero en cambio sí es verdad lo segundo: el profundo odio que Maldoror tenía hacia los hombres, casi tanto como hacia su creador.

La tercera estrofa muestra un combate mítico entre dos monstruos: Maldoror, transformado en águila, y un terrible dragón que simboliza la Esperanza. Tras destruirlo, nuestro autor queda sometido a la desesperanza y entra “con paso firme en el reino del mal” (C,149). A continuación se presenta al creador borracho recibiendo el desprecio y el ataque de todos los animales, en un remedo de la fábula del león moribundo al que hasta el asno se atreve a dar de coces. Solo el león reprocha al resto de los animales su cobarde proceder y le muestra su respeto reconociendo “lo difícil que resulta empuñar constantemente las riendas del universo” (C,152). La ironía del autor se muestra de nuevo en esta parodia en la que a la vez denigra y comprende al creador, en este caso víctima de sus criaturas a las que generalmente es él quien las maltrata de forma arbitraria e injusta. En la siguiente estrofa se describe al creador como visitante de un burdel-convento a través del relato de uno de sus cabellos olvidado en el inmundo lugar y como asesino de un adolescente al que arranca la piel: “¡Alma egregia, entregada en un momento de abandono al cangrejo del desenfreno, al pulpo de la debilidad de carácter, al tiburón de la abyección individual, a la boa de la moral ausente y al caracol monstruoso de la idiotez!” (C,161). El autor se remite de nuevo al uso alegórico de los animales para aludir a los vicios y virtudes humano en la estela de los bestiarios medievales y las fábulas barrocas. Dios se llama el todopoderoso pero en cierto sentido es inferior a los hombres. Dios se avergüenza ya que como van a obedecer los hombres la severas leyes cuando el propio legislador es el primero que se niega a someterse a ellas.

El canto cuarto comienza de nuevo con el desprecio a los hombres por parte de Maldoror. El hombre inspira un horror tremendo a sus propios semejantes. El protagonista se avergüenza por el hombre y lo compadece, pero a la vez emprende él solo una guerra eterna contra la humanidad. Guerra en la que hiere y es herido, guerra eterna y terrible que sume en dolor a los dos bandos y en la que dos amigos procuran destruirse con obstinación dando lugar a un drama. (C,166-167).

En la segunda estrofa de este canto el autor se dirige al lector, diciendo que a sus defectos no añade la cobardía y que a veces sus razonamientos rayan con la locura, así como que presenta una apariencia seria de lo que en el fondo es grotesco, al constatar que “la vida misma es un drama cómico o una comedia dramática” (C,169). Otra vez la ironía del autor, la seriedad aparente oculta el fondo grotesco de la realidad. Nuestro espíritu muestra una tendencia irresistible hacia la farsa y a pesar de ello, el autor reconoce que no sabe ir, que no lo logra a pesar de sus intentos. A menudo el autor enuncia las proposiciones más burlescas, que no pueden ser escuchadas sin una risa, pero el autor pide que dicha risa sea melancólica, que nos haga reír y llorar al mismo tiempo. El autor muestra en su escrito sus cualidades pero no oculta tampoco sus vicios: “la risa, la maldad, el orgullo, la locura irán apareciendo alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia y serán motivo de asombro para los hombres” (C, 172) Cada uno tendría que reconocerse no como debiera ser sino como es. Este realismo otorgará credibilidad a su obra: “Pues si yo dejo entrever mis vicios a través de estas páginas, se dará crédito, más fácilmente a las virtudes que en ellas hago resplandecer” (C,172). Como vemos de nuevo, el autor no opta solo por el mal sino que es consciente del entreveramiento del mal y del bien en el corazón del hombre y la exposición sincera de los vicios da más credibilidad a la defensa de las virtudes que se muestra en su obra. La lucha contra el hombre y su creador se conjuga en estas páginas con un amor casi maternal por la humanidad.

La siguiente estrofa muestra la crueldad de los mujeres, la madre y la esposa, frente a un hombre al que cuelgan de sus cabellos, lo azotan y lo dejan morir abandonado y al que solo la intervención de Maldoror salva de la muerte. Nuestro protagonista reprime la tentación de abandonarse a la voluptuosidad del sádico espectáculo y le libera de su suplicio. El autor presenta a la madre como erotómana e incestuosa y a la mujer como una interesada que aspiraba a sacar ventajas de su complicidad con la lubricidad de la anciana. El odio de Ducasse por la mujer y especialmente por la madre es palpable en esta cruel escena en la que la compasión de Maldoror por la víctima se une a la denuncia furibunda de sus dos verdugos.

En la estrofa siguiente Maldoror refiere la situación de su cuerpo colonizado por bestias inmundas y cuya columna vertebral es una espada introducida por el hombre que se enteró de los votos que nuestro protagonista había hecho de vivir enfermo e inmóvil hasta haber vencido al creador. El daño que hace el hombre no puede repararse. Nuestro protagonista no demanda consuelo ni piedad de los que lo ven sino que solicita que le dejen templar su tenacidad en la llama del martirio voluntario (C,181). Pide al lector que reflexione sobre la suerte fatal que lo ha llevado a la rebeldía, cuando acaso había nacido bueno y recomienda a los padres que no se fíen de sus hijos cuando parecen aceptar sus consejos sobre la bondad porque cuando se dan la vuelta los mismos escupen su baba sobre la virtud.

En la siguiente estrofa el protagonista se enfrenta a un fantasma escapado al que dice que no le desea tanto como tendría que hacerlo porque es muy imparcial y no tan malo como él. Le dice que no lleva puesta la máscara de la virtud ni nunca la ha llevado, que siempre se muestra tal como es. Se muestra Maldoror más como un discípulo en la perversidad que como un rival, ya que no disputa al espectro la palma del mal. Esta estrofa es autobiográfica porque alude a las torturas que sufrió en los internados durante su niñez. Por otra parte, la alusión a los espectros es recurrente en la novela negra y gótica en cuya estela gusta de situarse Ducasse como nos recuerda M. Pleyner²¹.

En la estrofa siguiente se relata la conversión de Maldoror en cerdo. En esta metamorfosis convergen diversos motivos. En primer lugar, la posición favorable a los animales de nuestro protagonista que desprecia a los humanos y no los considera superiores a los animales; a

nuestro héroe le cuesta comprender por qué el creador sucumbió al deseo grotesco de poblar un planeta con los humanos. Y en segundo lugar la conjunción de dos tradiciones, la evangélica que alude a como unos demonios se refugiaron en los cuerpos de unos cerdos, reforzando la esencia diabólica de Maldoror, y la homérica, en la que la maga Circe convierte en cerdos a los compañeros de Ulises. La metamorfosis saca a nuestro protagonista de la humanidad y aunque ese es uno de sus deseos más fervientes no deja de considerarlo un castigo impuesto por la justicia divina. La metamorfosis es una metáfora para describir la lejanía que nuestro protagonista siente respecto de los humanos cuyas leyes desprecia y conculca siempre que puede sin ningún cargo de conciencia. Dado que era el más fuerte solía triunfar siempre y a pesar de las heridas recibidas no cejaba en su empeño de implantar por dondequiera que iba sus costumbres de asesinato y carnicería. De repente volvió a recuperar su forma humana lo que le produjo un gran dolor y una añoranza eterna de la que no se puede librar.

A continuación el tema de la huida de la especie humana como resultado del maltrato recibido se muestra en la forma de un ser anfibio que vivía en el mar rodeado de peces. Maldoror lo ve como un monstruo que se ha apropiado las características de los palmípedos en su adaptación al medio acuático. El autor reconoce al hombre una naturaleza múltiple y compleja que continuamente ensancha sus fronteras y le permite vivir no solo sobre la tierra, sino también en el agua, el aire y hasta debajo de la tierra en subterráneos. La transformación del hombre en anfibio no se había producido ni voluntariamente ni como consecuencia de un castigo sino como producto de la adaptación al elemento fluido. Maldoror le pregunta por su origen y el anfibio relata que tuvo un hermano gemelo que debido a que él era el más bello y el más inteligente de los dos su hermano le cogió un odio enorme y le calumnió frente a sus padres. Como resultado de ese odio fue encerrado y torturado durante 15 años (alusión de nuevo a la infancia y juventud de Ducasse, secuestrado y maltratado en los internados donde estudió) lo que produjo en él un odio general hacia la humanidad, ya que no podía comprender que si era su semejante por qué le hacían daño. Una vez contada su historia el anfibio reanudó su viaje con su séquito de animales marinos.

Siguiendo con la metáfora del hermano la última estrofa del Canto cuarto es un recuerdo a un amigo de la infancia, denominado Falmer, un año menor que nuestro protagonista, sobre el que Maldoror cometió un acto infame: le agarró por sus rubios cabellos, lo hizo girar en el aire y lo lanzó contra el tronco de una encina. Ese recuerdo le tortura y oye continuamente una voz melodiosa que susurra su nombre. De nuevo aquí el recuerdo de los amigos traicionados.

En el canto V se retoma el intento de justificar el propio texto afirmando que no se trata tanto de generalizar hechos excepcionales como de considerar que el carácter mostrado en estos textos “figura en el orden de las cosas posibles”. El autor pide al lector que asimile con precaución las excitaciones que producen sus elucubraciones, transportando a su imaginación los productos de la razón cadavérica del autor. “En el momento en que escribo, nuevos estremecimientos recorren la atmósfera intelectual; no se trata más que de tener el valor de mirarlas de frente” (C,201). El autor siente que el lector está ya recuperándose de su enfermedad y se está acostumbrando a lo que lee. De todas formas le receta como medicina arrancar los brazos de la madre o de la hermana y comérselos después, vertiendo luego unas lágrimas como prueba de compasión y concluye diciendo: “si sigues mis prescripciones mi poesía te recibirá con los brazos abiertos como un piojo reseco recibe con sus besos la raíz de un cabello”, (C,202-203). Se ha podido ver²² en este Canto V una clara posición antiromántica de nuestro autor en el sentido de rechazar la idealización romántica del sueño en las estrofas tercera y cuarta e incluso la defensa de la belleza de lo vulgar y cotidiano contra lo

extravagante y lo extraño: “¡Cómo si lo que se ve a diario no debiera despertar en igual término la atención de nuestra admiración!”,(C, 225). Y también una confirmación de la estrategia del autor que consiste en “cantar el Mal para hacer desear el Bien”, decir la verdad sobre el mal para separar del mismo a los que se sientan tentados por él, aterrorizándolos con sus consecuencias a través de un decir dialéctico que combina el relato con el discurso, la ficción con las reflexiones filosóficas y científicas sobre lo que muestra, desplegando dos discursos paralelos que se contradicen proferidos por una única palabra pero donde al final se impone la defensa (indirecta) del bien.

A continuación se relata una historia de venganza de cuatro personajes engañados por una mujer, un búho de Virginia y un buitre que lucha en el aire, un escarabajo que arrastra la bola excrementicia en que se ha convertido el cuerpo de la mujer engañadora y un pelicano que pone fin a la disputa y que el autor pone como ejemplo para los navegantes humanos, a fin de que “preservasen su destino de las hechiceras sombrías” (C,203). De nuevo aquí el odio de Maldoror por la mujer, presentada como engañadora y acusada de despojar a sus amantes de la figura humana embruteciéndolos.

Después viene el famoso capítulo dedicado a los pederastas. Por un lado los ataca pero por otro lado los reverencia e incluso se considera uno de ellos ya que no le gustan las mujeres de las que duda que compartan su propia naturaleza ni los hermafroditas porque necesita seres que se le parezcan: “Yo siempre he sentido una infame atracción por la pálida juventud de los colegios y los niños enfermizos de las fábricas” (C,218-219). Y en su denuncia y denigración constante del creador cuenta que “Sucedió durante una noche de invierno. Mientras silbaba el viento entre los pinos, el creador abrió su puerta en medio de las tinieblas, y dejó el paso a un pederasta” (C,220).

El canto acaba con el relato de la traición de Maldoror a dos amigos, Elsenor y Reginaldo, que hiere y abandona. El creador les permite convertirse en una araña gigantesca que cada noche le chupa la sangre durante diez años. Pero el castigo llega a su fin y un cierto perdón se le otorga a Maldoror cuando ve como dos figuras celestiales desaparecen en el cielo con los brazos unidos, se ve libre de su parálisis y “espera que el alba venga atraer, al cambiar de decoraciones, un irrisorio alivio a su corazón trastornado” ,(C, 233). La penitencia sufrida redime, al menos en parte, el mal cometido al traicionar la confianza y el amor de sus dos jóvenes amigos. De nuevo vemos como el mal no es la última palabra, puede haber redención y perdón.

En el canto sexto el autor reconoce que ha insultado como en broma al hombre, al creador y a sí mismo, pero que con esto no ha terminado su misión. Los cinco relatos anteriores eran “el frontispicio de la obra, los cimientos del edificio, la explicación previa de mi futura poética”, con ellos la parte sintética de la obra está completa, y a través de ella el lector se ha enterado de que el propósito del autor era “atacar al hombre y al que lo creó”,(C,236). Ahora, la intención de autor es empezar la parte analítica justificando en forma de una corta novelita sus amargas acusaciones contra la humanidad y contra la providencia. Esta parte analítica comprende el canto sexto y los poemas que se escribieron de forma paralela. Mientras que la parte sintética es básicamente ficcional, en la parte analítica se introduce la ciencia y lo real en el proceso narrativo. La síntesis es el producto de la imaginación, mientras que el análisis es el fruto de la razón, el satanismo poético y lírico de los primeros cinco cantos le sucede el realismo de la narración novelesca, se pasa del satanismo bironiano a la novela negra²³. El canto sexto se despliega como una novela gótica y se desarrolla en París, en los alrededores de la calle Vivienne, precisamente el barrio que habitó Maldoror, quien persigue a un bello joven

inglés, Mervyn, y le envía misivas concertado una cita que el adolescente responde. Maldoror se enfrenta al creador y le quiere hacer comprender que no es el único dueño del universo y que le va a disputar la presa llamada Mervyn. El creador manda a la tierra un arcángel para proteger al adolescente de una muerte segura, arcángel que toma la figura de un cangrejo para no ser reconocido. El cangrejo le pide que le acompañe y se rinda, Maldoror lo atraviesa con un palo y lo mata. Por su parte, Mervyn acude a la cita del desconocido en el puente del Carroussel. Maldoror introduce al adolescente en un saco y ata la boca y lo entrega a un individuo diciéndole que contiene un perro con sarna y que lo mate. Se reúnen varios hombres para matar al perro pero los ruidos producidos por el muchacho desatan las sospechas de uno de los individuos y abren el saco y sacan al joven que vuelve a su casa y se encierra en su cuarto. El arcángel transformado en cangrejo le comunica al creador que es impotente para dominar "las olas enfurecidas del mar maldororiano" y el propio todopoderoso se convierte en rinoceronte y se apresta a la batalla. Una comitiva lleva atado a Mervyn hacia el Panteón y haciéndolo girar lo lanza al aire haciendo que golpee contra la cúpula del Panteón de la que queda colgado. Y así concluye el sexto y último canto de Maldoror.

5. ¿El bien en las *Poesías*?

La relación entre los *Cantos* y las *Poesías* es el principal enigma de una obra tan enigmática como la de Lautréamont. Normalmente se entiende que la postura del autor es la de los *Cantos* y que las *Poesías* son un ejercicio de ironía. Según R. Vaneigem, para los interpretes de nuestro autor, Ducasse renuncia o disimula, es decir, cambia su defensa del mal por la defensa del bien, ambas sin matices, o bien, mantiene siempre una única posición y disimula la defensa del bien en los *Cantos* o la exposición del mal en las *Poesías*. Según el autor situacionista en las *Poesías* se produce no la negación formal de los cantos ni su mera prolongación sino más bien una síntesis de las contradicciones de su obra anterior que se hacen críticas ya en el Canto VI. Esta síntesis se lleva a cabo mediante la eliminación de los factores instintivos predominantes en los Cantos y su sustitución por el control racional de los mismos, mediante una autonomía discursiva en la que los elementos abstractos, racionales se imponen claramente sobre los elementos concretos, impulsivos y espontáneos. Con este cambio Ducasse se pone en sintonía con el tiempo histórico y se ofrece como el estandarte teórico de un movimiento que tiene en las revistas "La jeunesse" (que se convertirá en "L'Union des Jeunes") y "L'Avenir littéraire, philosophique et scientifique" sus órganos de difusión. Los directores de estas revistas son Alfred Circos et Frédéric Damé, ambos citados en la dedicatoria de las *Poesías*, y que promueven un movimiento que a través de la crítica de la literatura de su tiempo pretende combatir la decadencia moral de la época y comenzar un progreso moral, objetivos ambos que son los que presiden las *Poesías*²⁴. Para J. Kristeva, en las *Poesías* Lautréamont lleva a cabo la inversión lógica de los moralistas clásicos de tal manera que se da una reunión no sintética entre las dos obras, firmadas incluso por nombres diferentes. Pero el desdoblamiento no se produce solo en entre los *Cantos* y las *Poesías*, que constituyen una unidad escindida pero indivisible, incluso en los *Cantos* el sujeto poético se muestra dividido, descentrado, sometido a una especie de rotación centrífuga. La superación de la crisis es la superación del criticismo novelesco de los *Cantos* en las *Poesías* donde la afirmación se da sobre la traza de la negatividad²⁵. Las *Poesías* serán el intento de Ducasse de "convertir en comunicación su propia radical incomunicación"; su rebelde respuesta a la moral burguesa de su época, su sarcasmo ante dicho mundo burgués, una ironía feroz presentada como acatamiento de los mitos burgueses, una alabanza explícita que oculta la crítica que puede ejercerse también a través de

una obra moralista y no solo a través de las obras negras, como los *Cantos*. En las *Poesías* nuestro autor canta lo que hay que hacer y no lo que no hay que hacer como en los *Cantos*²⁶.

Pero también se puede interpretar lo contrario que el objetivo de Ducasse fue siempre contar el mal para hacer desear el bien, de tal manera que el mal es presentado y denunciado al mismo tiempo, lo que exhibe la duplicidad constitutiva de Maldoror. En los *Cantos* el mal se da como espectáculo estético mientras que el bien se manifiesta a través del discurso; un discurso mantenido por alguien que parece con sus actos contradecir dicho discurso. En esta obra se articulan dos imperativos: el filosófico y el literario, lo que supone que el mensaje filosófico se tiene que transmitir respetando las leyes de la poesía y de la ficción, con las dosis de ironía y de exageración que la ficción posee. La apología del bien se ve afectada por la denegación del mismo en la realidad. La figura de Maldoror recoge todos los rasgos de la negatividad presentes en el alma humana y que los discursos edificantes se niegan a reconocer. Al pasar de los *Cantos* a las *Poesías* la voz ficcional, narrativa, decae y se impone la moralización explícita del discurso. Mientras que la parte sintética de la obra supone un trabajo en el engaño de lo imaginario, la parte analítica de la obra, que se anuncia ya en el comienzo del Canto sexto se basa en la positividad de la razón. Se produce la autodestrucción de la epopeya satánica byroniana en beneficio del planteamiento de un ideal basado en la lógica, la razón y la humanidad. En las *Poesías* se muestra directamente lo positivo que el lector tenía que extraer en los *Cantos* a partir del despliegue de lo negativo. El cambio de método se debe, según Pierssens, al objetivo de derribar el confort equivoco de un lector empantanado en sus perversiones. Se parte de la idea de que el mal existe aunque no se reconoce y para Lautréamont la presentación de ese mal ocultado y rechazado sería la única manera si no de eliminarlo al menos de conjurarlo y exorcizarlo. Sin embargo, el dualismo y la duplicidad del autor, (dualismo y duplicidad quizás constituyente de la condición humana) hace que esta descripción del mal no se haga sin cierta delectación morosa y morbosa, sin cierta simpatía y comprensión. Esa posición comprensiva hacia el mal se debe también a la necesidad de criticar el humanismo moralizante de la época, que el romanticismo satánico quería combatir y cuya denuncia Lautréamont, al menos en parte, hereda. Para Pleyne, las *Poesías* fueron escritas para “denunciar una lectura de los *Cantos* cogida en el dualismo bien-mal”. Para el autor los dos libros están unidos; y el segundo corrige al primero, como se puede ver en la Correspondencia con los editores y el banquero de su padre. La relación entre las dos obras es de mutua anulación lo que hace que el lector se encuentra enfrentado a una “ausencia del libro como totalidad”, lo que supone que su lectura permanece siempre inacabada, incompleta. Las dos obras se corrigen una a la otra y probablemente fueron redactadas a la vez, al menos en gran parte, lo que excluiría una corrección en un solo sentido, de las *Poesías* a los *Cantos* y no a la inversa. El radicalismo de las *Poesías* es el mismo que el de los *Cantos*, solo la forma cambia; pasamos de “la aparente transgresión a la aparente convención”. Y ambas obras constituyen de manera conjunta una nueva ciencia: la ciencia de la lectura que se redobla con una ciencia de la escritura²⁷.

Uno de los cambios más importantes en el paso de los *Cantos* a las *Poesías* es la metamorfosis del nombre del autor: se pasa del pseudónimo al nombre y se produce un borramiento recíproco que reenvía a la articulación de la ficción y la reflexión sobre dicha ficción. El sujeto se disuelve en el movimiento de esta escritura desdoblada, una escritura cuyo movimiento produce a la vez “borramiento, sustitución, desarrollo”²⁸.

La correspondencia²⁹ referida a la publicación de las *Poesías* muestra el cambio de perspectiva con el que nuestro autor aborda la cuestión respecto a los *Cantos*. Dicha correspondencia

acomete también un juicio crítico sobre la literatura de su siglo y muestra el cambio de mentalidad que empieza a percibirse en su época y del que su obra última quiere ser un heraldo avanzado. Queda la duda acerca de la sinceridad de dichas cartas, dado que acompañan peticiones de dinero y de apoyo para la publicación y difusión de su obra y requieren dar un tono de respetabilidad a sus peticiones. Para algunos autores la verdadera posición de Ducasse es la de Maldoror, el maldito, y su cambio posterior es una mera ironía, otro juego estético. Para otros, entre los que destaca Pierssens, la posición de Ducasse es siempre la de la defensa del bien, una vez a través de la ficción mostrando las consecuencias del mal para exhortar al bien y otras veces de forma filosófica y directa, en sus cartas y las *Poesías*. Para otros intérpretes, se da un verdadero cambio entre el continuador del malditismo postromántico y el seguidor del espiritualismo que ya se iba anunciando en su época como reacción contra un siglo materialista y descreído.

En su carta al editor Verboehoven del 23 de octubre de 1869 Ducasse le explica su situación diciendo que ha cantado al mal situándose en la estela del malditismo de Byron y Baudelaire exagerando el diapasón para introducir una novedad “en el sentido de esta literatura sublime que no canta la desesperanza más que para oprimir al lector y hacerle desear el bien como remedio. De manera pues, que es el bien lo que se canta siempre en suma”. (OC,304) Esta defensa del bien la intenta hacer nuestro autor con un método “más filosófico y menos ingenuo” que el de la vieja escuela de la que solo Víctor Hugo sobrevive. En su carta del 27 de octubre al mismo Ducasse afirma que ahora los espíritus están mejor preparados para “saborear esta poesía de revuelta” y que el tema del mal está presente en las conferencia sobre el Problema del mal que Ernest Naville³⁰ pronunció en Ginebra y Lausana por esos días citando los filósofos y poetas malditos. Nuestro autor dice que en las ediciones siguientes Naville podrá hablar de él ya que ha estado con más vigor que sus predecesores esta tesis extraña y esto le hará conocido en Francia de forma indirecta. En otra carta del 21 de febrero al mismo editor le vuelve a recordar que ha renegado de su pasado y que ahora no canta más que la esperanza pero para ello “hay que atacar primero la duda de este siglo (melancolías, tristezas, dolores, desesperanzas, relinchos lúgubres, maldades artificiales, orgullos pueriles, maldiciones divertidas, etc.”(OC,306). En sus poesías que va a enviar a Lacroix próximamente, el autor va a desmontar las poesías más bellas de Lamartine, Hugo, Musset, Byron y Baudelaire y las va a corregir en el sentido de la esperanza, también le dice que “ya en esta obra corrige al mismo tiempo seis fragmentos de los más malos de su sagrado libro” (OC,306). Por último, en su carta del 12 de febrero de 1870 al banquero Darasse, Ducasse le cuenta que ha publicado en la editorial de M. Lacroix “una obra de poesías”, que una vez impresas el editor se ha negado a difundir porque “en ella la vida estaba pintada con colores demasiado amargos y tenía miedo al procurador general”. Se trataba de algo que se situaba en “el género del *Manfredo* de Byron y el *Konrad* de Miciewicz, pero todavía más terrible”(OC, 306,307). Este fracaso le había hecho abrir los ojos: si la poesía llega a tal punto de desesperación triste y de maldad teórica es que es radicalmente falsa. En la poesía se discuten principios que no hay que discutir: “los gemidos poéticos de este siglo no son más que sofismas horribles. Cantar el aburrimiento, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, la sombra, lo sombrío,... etc. es no querer mirar más que los reversos pueriles de las cosas. Lamartine, Hugo, Musset se han metamorfoseados voluntariamente en mujercillas. Son las grandes Cabezas Fofas de nuestra época, siempre gimoteando” (OC, 307). Por eso el autor dice que ha cambiado de método para “no cantar más que de manera exclusiva la espera, la esperanza, la calma, la felicidad, el deber”. Y así “reanuda con los Corneille y los Racine la cadena del buen sentido y de la sangre

fría, bruscamente interrumpida desde los presumidos Voltaire y Jean-Jacques Rousseau” (OC, 307).

Esta carta es esencial porque resume la trayectoria de Ducasse: empieza con una obra en la línea de Byron y Mickiewicz haciéndola todavía más terrible, pero el fracaso de dicha obra le obliga a cambiar y volver al sentido común. En esta carta se da también un juicio crítico sobre el despliegue del pensamiento francés desde el siglo XVII hasta su propia época. Hay una cadena de buen sentido que empieza con los trágicos barrocos que se ve interrumpida por los ilustrados en cuya estela se sitúan curiosamente los malditos románticos y postrománticos. Ducasse se coloca inicialmente en la tradición maldita y satánica, pero rectifica y reconecta con los barrocos en su defensa del bien, el deber y la esperanza, abandonando la crítica disolvente ilustrada y romántica. Las *Poesías*, con su relectura de los moralistas clásicos como Vauvernargues o incluso del mismo Pascal, supondrían esa vuelta a la defensa directa y explícita del bien abandonando su defensa indirecta e implícita a través de la exhibición de las consecuencias terribles del mal como sucede en los *Cantos*.

Repasemos sucintamente el texto de las *Poesías* para comprobar el cambio de enfoque en el que se mezcla la evaluación de los diversos autores con la exposición de su filosofía. El comienzo es drástico: “Los gemidos poéticos de este siglo no son más que sofismas” (OC, 269). Los primeros principios no pueden ser discutidos, lo que le lleva a rechazar las afirmaciones de mal gusto sobre el creador, afirmaciones que son abundantes en los *Cantos*. De igual manera hay que rechazar la incredulidad, de las que se da también abundante muestra en los *Cantos*. El poeta más que presentarse como enfermo tiene que ser el consolador de la humanidad. “La poesía no es ni la tempestad ni tampoco el ciclón. Es un río majestuoso y fértil”. Apuesta por la majestuosidad del clasicismo frente a la preferencias por la tormenta del romanticismo. El distanciamiento del romanticismo continúa al alejarse de la preferencia por la noche, tanto en el plano físico como en el plano moral, que inauguraron las *Noches* de Young³¹. De igual manera se rechaza la preferencia romántica por el sueño en tanto que negador de la vida que ha infiltrado en las almas “esta poesía húmeda propia de los lánguidos, parecida a la decadencia”. Esta poesía canta las perturbaciones, las depravaciones, las excepciones, lo monstruoso, lo imaginario, lo que no hay que hacer, los extremos, el escupir sobre los axiomas sagrados y muchas más cosas de las que hay que separarse. Para el autor ya es tiempo de reaccionar contra todo lo que nos choca y nos desvía de una forma tan soberana. Los espíritus son conducidos continuamente fuera de sus goznes y se les hace caer en la trampa de las tinieblas construidas “por un arte grosero por el egoísmo y el amor propio” (OC,271). Frente a esto Ducasse defiende el gusto y critica la novela porque describe las pasiones sin someterlas a la moral, al contrario de lo que hace, por ejemplo, Corneille.

Frente a los creadores Ducasse defiende los discursos académicos y críticos que son preferibles a las obras mismas, de un Voltaire, por ejemplo. Es difícil tomar esto en serio. Ducasse reniega de “el pasado horrible de la humanidad gimoteante” y proclama lo bello con una lira de oro para oponerse a “la poesía pantanosa de este siglo”. Rechaza de igual manera el escepticismo porque: “Hay que velar sin descanso sobre los insomnios purulentos y las pesadillas atrabiliarias. Desprecio y execro el orgullo y las voluptuosidades infames de una ironía que apaga y desplaza la justeza del pensamiento (OC, 272). Algunas mentes excesivamente inteligentes se han arrojado “en los brazos del mal”, como Byron, como Musset. Ducasse afirma que si Byron se hubiera encontrado con alguien dotado de una inteligencia tan excepcional como la suya que se hubiera presentado como su rival entonces habría confesado la inutilidad de sus esfuerzos por producir maldiciones disparatadas y se

hubiera dado cuenta de que solo el bien es digno de apropiarse de nuestra estima y no habría “recorrido los dominios satánicos”(OC,273). Nuestro autor declara que se separa de la revuelta feroz de gente como Byron, Troppman y otros y que descarta con un gesto a todos estos criminales tan diversos entre sí. De igual manera, nuestro autor se presenta como el domador que espera a pie firme a todos los monstruos producidos por las fantasías humana en la forma de “una serie ruidosa de diablos de cartón” (OC,273-274). Hay escritores degradados, bromistas, mistificadores, alienados que tenían que estar en el manicomio y que crean “fantasmas gigantes, que descienden en lugar de subir”. Frente a esto el autor llama a la esperanza a la que había expulsado de su habitación, le pide que olvide los sufrimientos a los que la había sometido y le dice que traiga con ella a las virtudes ofendidas.

Ducasse constata que casi no queda sangre en las arterias de nuestras “épocas tísicas” y que los dolores inverosímiles que el siglo se ha producido a sí mismo lo ha hecho consuntivo. Y pide a las buenas gentes que quemen la duda que en la lucha entre el bien y el mal ha producido, en todas partes, “el vacío universal”. La desesperación que se alimenta de fantasmagorías conduce a la literatura a “la derogación de las leyes divinas y sociales, a la maldad teórica y práctica”(C,275-276). “Cantar a Adamastor, Jocelyn, Rocamble es pueril. Esto no es más que porque el autor espera que el lector sobreentienda que perdonará a estos héroes malvados, que se traiciona a sí mismo y se apoya sobre el bien para hacer pasar la descripción del mal” (OC,276). “La melancolía y la tristeza son ya el comienzo de la duda; la duda es el comienzo de la desesperanza; la desesperanza es el comienzo cruel de los diferentes grados de la maldad”. (OC,276). Hay que evitar está pendiente nefasta y extirpar el mal de raíz. La descripción del mal es un contrasentido. Hay que hacer ver todo bonito. La desgracia se debe a la voluntad impenetrable de Dios, pero el hombre no deberá cantar la desgracia en sus libros.” No reneguéis de la inmortalidad del alma, la sabiduría de Dios, la grandeza de la vida, el orden que se manifiesta en el universo, la belleza corporal, el amor de la familia, el matrimonio, las instituciones sociales. Dejad de lado a los escritores funestos...” (OC,277). Es difícil tomar esto al pie de la letra. “Los que quieren hacer anarquía en la literatura caen en el contrasentido”. “Toda literatura que discute los axiomas eternos está condenada a no vivir más que de ella misma. Es injusta. Se devora el hígado”(OC, 278).

A continuación se rechaza la poesía personal con su relativismo y su contingencia tiene que dejar su lugar a la poesía impersonal cuyo despliegue interrumpió la irrupción de la filosofía de Voltaire. Nuestro autor propone reanudar la cadena que nos relaciona con los tiempos pasados y que las Grandes Cabezas Fofas de nuestra época han interrumpido. La duda ha estado siempre en minoría, mientras que en nuestro siglo se ha convertido en mayoritaria lo que nos conduce a “respirar la violación del deber por los poros” (OC, 279). No se debe plantear a los estudiantes cuestiones que han hecho perder la cabeza a gente como Pascal o Byron. Así concluye el primer fascículo de las *Poesías*.

En el segundo fascículo Ducasse continua en el mismo tono: “yo no acepto el mal. El hombre es perfecto. El alma no cae. El progreso existe. El bien es irreductible. Los anticristos, los ángeles acusadores, las penas eternas, las religiones son el producto de la duda”(OC, 281). La crítica a su siglo sigue en beneficio de la simplicidad del hombre común. “Un peón podría hacerse un equipaje literario diciendo lo contrario de lo que dicen los poetas de este siglo. Reemplazaría sus afirmaciones por negaciones. Recíprocamente. Si es ridículo atacar los primeros principios, es más ridículo defenderlos contra estos mismos ataques. Yo no los defenderé” (OC,282). En esta obra nuestro autor despliega una antropología positiva ya que dice que somos libres para hacer el bien, mientras que no lo somos para hacer el mal y que el

hombre es “el vencedor de las quimeras”, que juega todas las cosas, que no es imbécil, que “no es un guano de tierra. Es el depositario de la verdad, un montón de certeza, la gloria y no la escoria del universo... es la hermana del ángel”(OC, 283).

Aquí elabora también una poética según la cual “la poesía debe tener por objetivo la verdad práctica y enunciar las relaciones que existen entre los primeros principios y las verdades secundarias de la vida” (OC,284). El poeta tiene que ser útil a sus conciudadanos, tiene que alejarse de los creadores de imágenes y acercarse a los moralistas. Mientras que en el siglo XVII había una continuidad entre la filosofía y la poesía, entre el *Discurso del método* y *Berenice*, en su época esta continuidad se ha roto y ya no hay armonía entre *El Problema del mal* de Naville y *Las feuilles d Automme* de Hugo. La fatuidad de los poetas de su siglo les ha hecho perder las cualidades centrales. Las tragedias excitan el miedo y la piedad a causa del deber, pero la lírica de su tiempo cae en un gongorismo metafísico heroico-burlesco propio de unos autores que se parodian a sí mismos. Dado que el bien es la victoria sobre el mal, la negación del mal, entonces “si se canta el bien, el mal es eliminado por este acto congruente” (OC,286). Lamartine creía que la caída del ángel supondría la elevación de un Hombre. Se equivocó al creer esto, según nuestro autor. En esta poética la razón y el sentimiento se aconsejan y suplementan, como en el clasicismo, de Vauvernages, por ejemplo, frente al romanticismo que apuesta por el sentimiento en detrimento de la razón. El alma es una y combina la sensibilidad, la inteligencia, la voluntad, la razón, la imaginación, la memoria. Nuestro autor ha estudiado ciencias exactas y eso le hace decir que busca las leyes, ya que los fenómenos pasan. No hay que dejarse dominar por lo accidental. El enfoque filosófico en esta obra es claro cuando en ella se afirma que los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía, son la filosofía de la poesía y mientras que la filosofía puede pasar de la poesía, ésta no puede pasar de aquélla. Los moralistas son superiores a los poetas. El análisis de los sentimientos engendran a su vez los sentimientos más magníficos que se pueden conocer, dice Ducasse. Para estudiar el orden no hay que estudiar el desorden, al contrario de lo que hacía Maldoror. “Hasta el presente se ha descrito la desgracia para inspirar terror y piedad. Yo describiré la felicidad para inspirar sus contrarios” (OC,292).En lugar de partir del mal para inspirar el bien, aquí Ducasse prefiere partir del bien para sugerir el mal. “Hay más verdad que errores, más cualidades buenas que malas, más placeres que penas”. (OC,298). El malditismo satánico ha sido dejado atrás de manera definitiva. O, ¿tal vez no?

6. Conclusiones

Pensamos que Ducasse, tan crítico del romanticismo en tantas ocasiones, conservó del mismo como método privilegiado la ironía y su intento de elaborar una poesía trascendental que fuera más allá de la mera oposición entre lo objetivo y el subjetivo. La ironía³², ya desde sus orígenes socráticos, es un método para poner en duda las opiniones prevalecientes y no discutidas, es un método para introducir distancia entre nosotros y nuestras propias opiniones, para ver sus fundamentos y sus problemas internos. La ironía utiliza el disimulo, el fingimiento para generar opiniones paradójicas de las que el autor no se hace del todo responsable ni se compromete con ellas. La ironía es unas formas de poner de manifiesto que las representaciones siempre son parciales y muchas veces exageradas y que en ellas la razón se mezcla con los sentimientos y la fantasía. Este distanciamiento del autor respecto a lo que él mismo dice le otorga una superioridad intelectual sobre los materiales que utiliza para fabricar su obra ya que puede cambiarlos por otros o abandonarlo sin ningún problema, dada su falta de compromiso con los mismos. La ironía puede atribuir a una cosa real el concepto de su

contraria, provocando un efecto paradójico y de extrañeza, ya que hace que lo familiar se torne insólito. La ironía obliga al lector a un cambio constante en sus previsiones sobre lo que está leyendo ya que le obliga a afirmar y negar al mismo tiempo lo que lee, de igual manera que el autor afirma y niega a la vez lo que escribe. La ironía, pues, produce una indefinición constante ya que enfrenta los contrarios sin ninguna síntesis, lo que produce una ambigüedad ineliminable. Como nos recuerda Jankélévitch la ironía genera una autoparodia constante al afirma a la vez lo uno y lo otro más que ni lo uno ni lo otro. El autor irónico se presenta como plural y además habla desde distintos sitios a la vez. Este pluralismo interno del autor nos lleva al problema de la autoría en la obra de Ducasse, ya que muchas veces no sabemos si el que habla es Ducasse o Lautréamont o Maldoror y por ello es muy atrevido atribuir a Ducasse las opiniones de Lautréamont y mucho más adjudicarle la posición de Maldoror.

Por todo lo anterior no es fácil decir que el portavoz afirmativo del mal es Maldoror y Lautréamont, protagonista de *Los Cantos* y que luego Ducasse expone su teoría verdadera en las *Poesías*. Si nuestro autor utiliza la ironía en los *Cantos* donde expone el mal pero a la vez se separa del mismo al relatar sus terribles consecuencias, la puede seguir utilizando en las *Poesías* cuando ya bajo su nombre defiende abiertamente el bien. Pensamos que nuestro autor es siempre irónico y no se identifica con la exaltación positiva de mal, con su cortejo de malditismo, desafío a la moral y a Dios, etc. dominante en los *Cantos*, y que no se transforma en un biempensante clásico en sus *Poesías*. De igual niera que muestra los efectos nefastos del mal llevado a sus últimas consecuencias también muestra lo insostenible del humanismo clasicista moralista y cristiano. El autor se sitúa en un lugar que se desplaza en cada caso para mostrar las inconsecuencias y contradicciones internas de las dos posiciones extremas. De la misma forma que en los *Cantos* se muestra como un extremista del mal, en las *Poesías* es un extremista del bien y en los dos casos su enfoque irónico nos invita a separarnos de las posiciones extremas mostradas en ambas obras. En ese sentido Ducasse- Lautréamont es un autor rigurosamente contemporáneo, ya que muestra la dispersión interior del hombre de hoy, su fluidez y flexibilidad, su rechazo de los absolutos y su relativismo constituyente y antijerárquico. Y esta contemporaneidad no se da solo en el nivel ideológico, filosófico, sino también en el nivel formal, literario, ya que su escritura nivela todos los temas y personajes en clave anteclásica y se despliega en forma de un lenguaje cuasi experimental, antirepresentativo y antimimético, que fue lo que cautivó tanto a los surrealistas como a los estructuralistas de Tel Quel. Por ello, lo mejor es dejarse llevar por el verbo impetuoso e impulsivo de Lautréamont siendo siempre conscientes a la vez de que no nos tenemos que creer nunca del todo lo que nos dice en cada momento.

¹ El aspecto creativo y revolucionario de Prometeo contra el poder y los dioses es el tema del *Prometeo* de Luis Martín Santos, del que recordamos los 30 años de su desaparición en 2018. (LMS, *Prometeo*, Alianza Francesa, Burgos, 1970).

² Para un panorama de la proyección de la obra de Sade en los siglos XIX y XX se puede consultar Joshua D. Gonsalves, "Byron—In-Between Sade, Lautréamont, and Foucault: Situating the Canon of "Evil" in the

Nineteenth Century”, *Romanticism in the net*, nº 43, agosto 2006.
<https://www.erudit.org/en/journals/ron/2006-n43-ron1383/013591ar/>

³ La consideración de Satán como un héroe caído frente al poder absoluto de Dios se puede rastrear incluso en la canción de Joaquín Sabina “Mi amigo Satán” del álbum de 1980 titulado “Malas Compañías”, <https://www.youtube.com/watch?v=8DCK-zubiVk>. En dicha canción Lucifer declara: "Hace muchos siglos -me dijo-, en el cielo,/ hubo una sangrienta revolución/Un grupo de ángeles nos levantamos/contra el poder absoluto de Dios./Como todo vencido conocí el exilio/la calumnia, el odio y la humillación/Pero te aseguro que, de haber ganado/ni muerte, ni infierno, ni cinco, ni dos/ni tuyo, ni mío, ni odio, ni trabajo/habrían existido, ni diablo ni Dios".

⁴ Cf. H. Bloom, *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barral, Barcelona, 1974.

⁵ Sobre el tema del mal en Schelling se puede ver el excelente libro de Ana carrasco Conde, *La limpidez del mal. El mal y la historia en la filosofía de F.W.J. Schelling*, Plaza y Valdés, Madrid, 213.

⁶ Rubén Darío enfatiza el satanismo de Lautréamont: “Su libro es un breviario satánico; impregnado de melancolía y de tristeza”. En su obra las negras aguas permiten, sin embargo, “que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones” y su Maldoror muestra “el grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás”. (R. Darío, “El conde de Lautréamont”, 1893, disponible en <http://www.maldoror.org/documents/raros.html>).

⁷ A. Artaud le denomina “el conde impensable de Lautréamont”, y lo considera “irreductible al mundo” como Edgar Poe, Baudelaire, Gérard de Nerval o Arthur Rimbaud. Para Artaud, Ducasse “ha querido conservar su individualidad intrínseca” como los autores citados, en lugar de convertirse en el portavoz del pensamiento de todos como hicieron Victor Hugo, Lamartine, Musset, Blaise Pascal, o Chateaubriand. (Antonin Artaud, *O.C., tome XIV, Suppôts et supplications*, Gallimard, 1978, p. 32-37).

⁸ Sobre Lautréamont se puede consultar con provecho el blog <http://blog.maldoror.org/>

⁹ Cf. Eugène Sue, *Oeuvres choisies. Lautréamont*, Bureaux du siècle, París, 1837, disponible en la web Gallica de la BNF.

¹⁰ El poema está disponible en la web del Proyecto Gutenberg :

<http://www.gutenberg.org/ebooks/34050>

¹¹ Cf. A. Breton, “Têtes d’ orage” en *Minotaure* nº 10, 1937.

¹² Cf. Leticia Collazo Ramos, “Issidore Ducasse conde de Lautréamont: la poética del mal como antecedente del simbolismo”, *Especulo. Revista de Estudios literarios*, nº 18, UCM, 2001, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/.html>

¹³ Cf. M. Pleyne, *Lautréamont*, Seuil, París, 1976, p.134.

¹⁴ Cf. M. Blanchot, “la experiencia de Lautréamont” en *Sade y Lautréamont*, ed. Del Mediodía, Buenos Aires, 1967, pp. 67,68, 81-91,97, 110,111,183,191,205,

¹⁵ Las citas de Los *Cantos* son las de la traducción de Julio Gómez de la Serna con prólogo de Ramón Gómez de la Serna publicada en 1925 por Biblioteca Nueva y reeditada por Labor en 1970. Los de las *Poesías* y *Cartas* de la edición francesa de Flammarion, Lautréamont, *Oeuvres Complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies*, Garnier-Flammarion, París, 1966. (Citadas, C, nº de página y OC, nº de página).

¹⁶ Cf. G. Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, París, 1986, pp. 11, 14 y 16.

¹⁷ Cf. G. Durand, Madrid, Ed. Taurus, 1982.

¹⁸ Cf. Julieta Yelin, “Inventario del mal. Imaginarios teriomorfos en Los Cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 31, Universidad Complutense de Madrid, 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/inventar.html>.

¹⁹ La importancia de las referencias a lo monstruoso en Picasso se pudo ver en la magnífica exposición que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid de abril a septiembre de 2017 que llevaba el título de “Piedad y terror en Picasso. El camino al Guernica”.

²⁰ Sobre este tema se puede consultar el documentadísimo y clásico trabajo de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acanalado, Barcelona, 1999, especialmente “Swinburne y ‘el vice anglais”, pp. 769-82.

²¹ Cf. M. Pleyne, *Lautréamont*, Seuil, París, 1976, pp.61, 89.

²² Cf. M. Pierssens, *Lautréamont. Éthique á Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 158.

²³ Cf. M. Pierrsesns, op. Cit., p. 167.

²⁴ Cf. R. Vaneigem, "Isidore Ducasse et le Comte de Lautréamont dans les Poésies", 1956, disponible en <http://www.maldoror.org/documents/vaneigem.txt>

²⁵ Cf. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974, pp. 191, 192,195, 319, 334, 414,415.

²⁶ Cf. M. Bayón, *Lautréamont*, Epesa, Madrid, 1972, pp. 87-98.

²⁷ Cf. M. Pleyne, *Lautréamont*, Seuil, París, 1976, pp. 152,156,157,167,176,177.

²⁸ Cf. Ph. Sollers, "La science de Lautréamont" en *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, París, 1968, pp. 141,161,183.

²⁹ Artaud califica las cartas de Ducasse de extravagantes y coercitivas en las que se muestra su lirismo como una "herida vengativa e impúdica" expresado a través de una "trepidación epileptoide del Verbo".(Artaud, "Carta sobre Lautreamont" enviada a Jean Ballard en 1946 para un número de *Cahiers du Sud*) que contenía un Dossier titulado "Lautréamont n'a pas cent ans", ya citado).

³⁰ Cf. E. Naville, *Problème du mal. Sept discours*, Cherbuliez, Ginebra, 1869, disponible en <https://archive.org/details/leproblmedumals00goog>

Para Naville el bien es lo que debe ser , el mal lo que no debe ser. El mal es un desorden en la relación entre los seres, una distorsión de la armonía universal. El mal se puede presentar como error, como pecado o como sufrimiento, según afecte a la razón, a la conciencia o al corazón. El mal es producto de una voluntad, supone una caída original y su solución pasa por la libertad y la solidaridad. Es difícil creer que Ducasse compartiera estas posiciones en algún momento de su vida.

³¹ Cf. E. Young, Night Thoughts, disponible en : www.john-uebersax.com/.../Edward-Young-Night-Thoughts.pdf

³² Sobre la ironía romántica se puede consultar el trabajo de Rosa Benítez, "El concepto de ironía en la estética de F. Schlegel: contexto y recepción " en *Daimon*, nº 67, 2016, pp. 39-55.