

## *La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista*

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN  
Universidad de Navarra

Entre los grandes marginales románticos de la historia de la literatura francesa destaca sin duda por mérito propio Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. Su condición de autor extraño y maldito, mantenida hasta nuestros días, ha cubierto su vida de misterio y ha generado una serie de discusiones alrededor de su obra que se centran con preferencia en el aspecto del contenido y de manera secundaria en el formal. Sin embargo no se debe desdeñar su aportación en este campo que, junto a la de tantos otros, ha jugado un importante papel en la configuración del lenguaje de la modernidad.

Lautréamont comenzó a escribir desde muy temprana edad una obra extraña, *Los Cantos de Maldoror*, cuyo protagonista es un personaje bellísimo pero monstruoso, capaz de los mayores crímenes que la mente pueda imaginar. Su odio se centra fundamentalmente en un Dios al que no entiende, en un Creador que no ha sido capaz de hacer este mundo como un lugar de felicidad. A Maldoror le abruma el problema del mal y «se dresse, dans son orgueil inouï, seul en face du Créateur. (...) Cette exaspération, cette rage, ces refus, ces désespoirs, ces défis, ces fureurs, ces fièvres, ces étrangetés, ces insultes, ces cris, ces blasphèmes, ces colères, ces horreurs témoignent ici, comme dans toute haute poésie, de l'impatience de l'homme à supporter ses limites» (Walzer: 30-31).

La percepción, aceptada o rebelde, de los límites, es una de las constantes de la literatura universal. En este caso, la rebelión orgullosa de Maldoror va a desbordarse sobre el propio acto de escritura, limitado también. Las restricciones, mandatos y convenciones del orden establecido las traspasa Lautréamont a través del desprecio de toda preceptiva. Ducasse convierte su obra en un grito revolucionario que provoca la conmoción en el lector escribiendo de manera irreflexiva, mezclando lo que existe con lo que no es, desbordándose en metáforas y comparaciones irracionales. Su prosa es «demasiado» fluida, rica, extraña; está impregnada de polivalencias y ambigüedades, de metamorfosis, violencia y transgresiones.

*Les Chants de Maldoror* fue su primera obra y prácticamente la única.

Escribió también unas *Poésies*, o el prefacio a las mejores poesías románticas, que en cualquier caso es lo único que ha quedado de ese pretendido volumen. Se trata de un libro escrito con un espíritu completamente opuesto al de los *Cantos*:

Décrire les passions, n'est rien; il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. Nous n'y tenons pas. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose. Celui qui s'abstiendra de faire la première chose, tout en restant capable d'admirer et de comprendre ceux à qui il est donné de faire la deuxième, surpasse, de toute la supériorité des vertus sur les vices, celui qui fait la première (261)<sup>1</sup>.

Para cualquier lector que se haya acercado antes a la obra de Ducasse a través de Maldoror el tono irónico e incluso cínico de este tipo de afirmaciones parece indiscutible. Sin embargo hay críticos (Orazi 15-16) para quienes esta apelación al sentido del deber en lo ético y de la medida en cuanto a la forma, se debe a una conversión, a un cambio real de la manera de pensar del autor. Más de acuerdo con lo que parece la solución real, los surrealistas trataron de conciliar ambas posturas inscribiéndolas en un contexto dialéctico teñido de ironía y «humour». Así lo describe Breton en su propia introducción a las obras de Lautréamont:

La révolte de Maldoror ne serait pas à tout jamais la Révolte si elle devait épargner indéfiniment une forme de pensée aux dépens d'une autre; il est donc nécessaire qu'avec *Poésies*, elle s'abîme dans son propre jeu dialectique.

Le contraste flagrant qu'offrent, au point de vue moral, ces deux ouvrages se passe de toute autre explication. Mais, que l'on cherche au-delà ce qui peut constituer leur unité, leur identité au point de vue psychologique, et l'on découvrira que celle-ci repose avant tout sur l'humour: les diverses opérations que sont ici la démission de la pensée logique, de la pensée morale, puis des deux nouvelles pensées définies par opposition à ces dernières, ne se reconnaissent en définitive d'autre facteur commun (Breton 1938: XII-XIV).

No se trata de una opinión más entre todas las que se podrían barajar. 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.

## EL DESCUBRIMIENTO DE *LES CHANTS DE MALDOROR*: LAUTRÉAMONT Y EL SURREALISMO

Cuando Ducasse muere en 1870 su obra cae en el olvido. Se habían hecho en vida del autor algunas ediciones, parciales y completas, de tirada muy re-

<sup>1</sup> Todas las citas de Lautréamont que se señalen sólo por la página corresponden a la edición de Walzer en Gallimard.

ducida. Incluso de alguna de ellas (como la de 1869 de la Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie., en Bruselas) se retira de las librerías una vez impresa. Veinte años más tarde, tras haberse publicado dos artículos sobre los *Cantos*, uno de Léon Bloy en *La Plume* y otro de Remy de Gourmont en el *Mercure de France*, Genonceux lanza de nuevo el libro. Pero el radio de acción no llega esta vez tampoco muy lejos: *Les Chants de Maldoror* sigue siendo un ejemplar raro, curioso y muy difícil de encontrar. Se pierde su pista hasta 1914, cuando Valéry Larbaud publica en *La Phalange* un artículo sobre Lautréamont después de que *Vers et Prose* publicara en sus páginas uno de los *Cantos*. Sin embargo —lógicamente, si tenemos en cuenta la fecha— los problemas literarios no eran en esos momentos la preocupación prioritaria en Francia.

Será en 1919 cuando Lautréamont reaparezca definitivamente. En esta fecha se publican por primera vez sus *Poésies*, recuperadas gracias a André Breton, quien las había copiado a mano de la Biblioteca Nacional para su revista *Littérature*. Esta publicación provoca la aparición de varios artículos y la primera gran edición moderna de los *Cantos*, hecha por Remy de Gourmont en *La Sirène*. Ya en estos momentos, el grupo de los que más tarde se llamarán a sí mismos surrealistas se lanza a la defensa y apología del creador de Maldoror al grito de: «Lautréamont envers et contre tout!»<sup>2</sup>. En 1925, la revista *Le Disque vert*, de carácter surrealista, le dedica un número especial. Para la recepción de los *Cantos* en España, es interesante saber que en este número especial aparece un fragmento del retrato de Lautréamont que hizo Ramón Gómez de la Serna y que publicó ese mismo año como prólogo a la traducción que del libro había hecho su hermano Julio (cfr. Villena: 43).

Sin embargo el interés de los surrealistas por Lautréamont, al mismo tiempo que consiguió hacerlo conocer y revalorizarlo como figura literaria, dio lugar también a una comprensión muy determinada de su obra. Aragon describe en *Lautréamont et nous* la atmósfera en la que Breton y él descubrieron los *Cantos*. 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.

<sup>2</sup> Así se titula un texto-tratado firmado por Aragon, Breton y Éluard. Puede verse en Breton, 1988: 942. Sobre estos datos véase Walzer: 25-26.

En cuanto a la crítica, los surrealistas en aquellos años sólo conocían los artículos de Remy de Gourmont y Valéry Larbaud. Pensaban que prácticamente podían considerarse los primeros en juzgar las obras de Lautréamont. No podían tener apenas ideas preconcebidas (excepto la de que era, y no es poco, un autor prohibido) y se veían en la necesidad de decir y dejar sentado para la posteridad su valoración sobre él. Deslumbrados como estaban por su carácter revolucionario, lo acabaron mitificando y desde entonces resulta muy difícil leerlo en su contexto histórico real. En este mismo sentido enjuicia Raymond Jean la interpretación de Lautréamont que hacen los surrealistas. «L'approche dadaïste ou surréaliste a favorisé l'émergence de certaines oeuvres littéraires —de Sade a Lautréamont, mais aussi bien de Rimbaud à Roussel— dans la mesure où elles ont été soumises au choc d'une sensibilité frénétique ou révoltée, illuminante ou convulsive, mais elle n'en a pas toujours favorisé la lecture, au sens plein que nous donnons volontiers à ce mot aujourd'hui, elle n'a pas —parce qu'elle ne le pouvait pas— créé les conditions de cette lecture. Elle l'a parfois même occultée» (4). Vamos a intentar, por lo tanto, aquí prescindir de lo emotivo y convulsivo para centrarnos en algunos puntos que se refieran más bien al plano de la poética, que nos permitirán acercarnos a una lectura más propiamente literaria de los *Cantos*.

## RASGOS DE LA POÉTICA DE LAUTRÉAMONT

El comienzo del Canto Primero nos explica cuál debe ser la postura que debe adoptar el lector ante la historia que se va a contar y de algún modo nos habla de cuál fue la postura que en su momento adoptó el escritor: «Plût au ciel que le lecteur (...) n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse» (46). Lautréamont va a hablar en una prosa que prescinde en muchas ocasiones de la lógica rigurosa, y esta es una de las características fundamentales del desconcertante estilo en el que están escritos los *Cantos*. De cada una de sus páginas podrían sacarse varios ejemplos, pero citaré uno que resulta especialmente expresivo por el comentario que hace al mismo el propio autor:

Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes (159).

La primera comparación resulta sorprendente por varias razones. Un pilar es una construcción artificial y por tanto de forma precisa, geométrica, mientras que un árbol es un elemento natural que, mientras está vivo al menos, suele tener dos partes claramente diferenciadas, un tronco que podría ser asimilable a una columna y una copa que hace que la confusión sea mucho más difícil. Aun y todo, podría aceptarse la comparación de un pilar con un tronco o incluso con un árbol. Lo realmente sorprendente es la concreción: se trata de un baobab,

una especie buscada provocativamente entre las exóticas quizá por su nombre sonoro. Si Maldoror puede reconocer un baobab es porque el árbol se ve de manera suficientemente precisa como para no confundirlo con otro árbol cualquiera, y por lo tanto mucho menos con un pilar. Pero aún se fuerza más la expresión en la comparación: «plus grands que deux épingles». Los baobabs son árboles gigantes, evidentemente más grandes que los alfileres. Aquí la lógica salta por superación, la relación es demasiado evidente como para ser dicha. En último lugar aparece el elemento real, si se puede llamar así, de todas estas comparaciones: «En effet, c'étaient deux tours énormes».

Quizá pueda parecer un tanto gratuito dar una explicación tan larga a un simple juego de imágenes. Sin embargo, Lautréamont, a partir de estas comparaciones tan sencillas de estructura pero tan extrañas en cuanto a su significado, va a hacernos recorrer su propia lógica:

Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même a deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (...) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'un et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives.

La comparación no se hace a través de los elementos habituales de la razón (arquitectura, geometría) sino de impactos visuales («plûtôt formes élevées et massives»). Podemos reconocer en este punto algunas de las claves de la escritura moderna. Una de ellas es que las imágenes no se forman a través de los elementos lógicos de la razón, de las estructuras ordenadas de la retórica clásica, sino a partir de sensaciones, la mayor parte de las veces visuales. Otra de las claves que hay que tener en cuenta para poder comprender las imágenes de Lautréamont y aquellas que las vanguardias acrisolaron como herencia del siglo xx es que los puntos de comparación no se establecen en su totalidad, sino que muchas veces se toman de manera parcial. Lautréamont «olvida» que los baobabs tienen unas ramas horizontales que pueden llegar a tener 20 metros de largo. En su comparación sólo cuenta el hecho general de la altura del árbol.

Estas propiedades de las imágenes suponen un importante estímulo de cambio en la manera de escribir, y de hecho cristalizarán poco más adelante, cuando las lleven las vanguardias hasta sus extremos últimos<sup>3</sup>. Así sucede, por ejemplo, en el caso de la espléndida comparación de Éluard: «la terre est bleue comme une orange» (232). En este caso el elemento que aparentemente se pone en relación es el color, pero realmente los elementos que se comparan son la forma y la textura. Para ser capaces de entender propiamente esta metáfora debemos procurar representárnosla visualmente en la imaginación. La tierra, al

<sup>3</sup> Véase también a este respecto el clásico de Raymond: 285, 295.

estar en relación con «naranja» adquiere su volumen de planeta. No pensamos en el barro sino en la esfera, del mismo modo que «naranja» no es el color sino el fruto. Y sin embargo esto no quiere decir que los conceptos plásticos sean gratuitos. El azul y el naranja tienen un valor preciso en esta imagen: «nous savons tous que le bleu est la couleur de l'infini; tous les mystiques sont rêveurs d'azur. Dire que «la terre est bleue comme un orange» c'est relier l'infini heureux au dense et au sphérique, c'est un double cri de joie qui fonde le paradis sur la terre» (Éluard: XLIV).

Lautréamont es consciente de su descubrimiento. Se siente orgulloso de la precisión de estos adjetivos, «élevées et massives», que considera mucho más poderosos como elementos de estilo que cualquier figura retórica clásica aparentemente más ajustada:

Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab: que l'on sache bien que ce n'est pas, sans une joie mêlée d'orgueil, que j'en fais la remarque (...). Et encore, quand même une puissance supérieure nous ordonnerait, dans les termes le plus clairement précis, de rejeter, dans les abîmes du chaos, la comparaison judicieuse que chacun a certainement pu savourer avec impunité, même alors, et surtout alors, que l'on ne perde pas de vue cet axiome principal, les habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables, et le caractère inhérent à chacun, qui se développe dans une efflorescence rapide, imposeraient, à l'esprit humain, l'irréparable stigmate de la récidive, dans l'emploi criminel d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent. Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses; mais, qu'il ne s'attende pas de ma part à des bassesses (160).

Con un tanto de ingenuidad sinceramente revolucionaria, Lautréamont considera la tradición (literaria y vital) como un simple conjunto de lugares comunes. Pero lo más interesante es que no rechaza la tradición por banal sino por «criminal». Lautréamont puede admitir errores como hacer una frase demasiado larga, pero desprecia la posibilidad de utilizar figuras retóricas como una bajeza, la de someterse a unos límites que encorsetan la imaginación. El párrafo por tanto concluye con una afirmación que ejemplifica otro de los elementos que definen la escritura moderna: la estrecha unión entre ética y estética. De algún modo esto significa postular también que no existe separación entre escritura y vida. La enumeración central del párrafo es eminentemente significativa a este respecto: «les habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables, et le caractère inhérent à chacun». En la referencia a la tradición, no se establece diferenciación alguna entre el plano vital, personal, y el cultural.

Esta unión de arte y vida será un punto clave de la escritura que se forja en el primer cuarto de siglo. Se reflejará de manera especialmente evidente en los manifiestos y otros escritos programáticos de las vanguardias, y tendrá un eco vital fundamental. Pero también en las referencias de reflexión poética podemos

encontrar planteamientos paralelos al que aquí hace Lautréamont. Así se advierte, por ejemplo, en el siguiente párrafo de Aragon:

«Les phrases phautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, la manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le dissaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections, le volant faussé, les périodes à dormir debout boiteuses (...) tous les procédés similaires, analogues à la vieille plaisanterie d'allumer sans qu'il se rende compte le journal que lit votre voisin, prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire, mettre les coudes sur la table, faire à tout bout de champ se réfléchir les verbes, puis casser le miroir, ne pas essayer ses pieds, voilà mon caractère» (Aragon, 1980: 28-29).

Por tanto, estas afirmaciones que no parecen tener más fin que el provocativo quieren responder a un planteamiento mucho más profundo, íntimamente conectado con su comprensión de la libertad. Así lo cree también Soupault, quien afirma: «[Lautréamont] porte plus haut que n'importe quel homme qui vécut, cette immense flamme qu'on appelle liberté. (...) Les pages qu'il nous a laissées nous ordonnent de ne plus peser les mots et les idées dans la fausse balance de la logique, et de trouver enfin au fond de nous, non notre raison de vivre, mais notre vie, saignante, indéfinie et chaude» (Soupault, 1973: 31).

Otro de los aspectos fundamentales que han sido señalado por los propios surrealistas como influencia de Lautréamont es el «descubrimiento» de la escritura automática, en este sentido no entendida tanto como técnica de conocimiento del yo sino como modo de expresión. El propio Breton dice que el surrealismo surgió en gran parte de la explotación sistemática de la obra de Lautréamont (1938: 361-399), y este origen ducassiano añade un matiz importante, un carácter muchas veces violento y siempre extraño, al estilo surrealista. El origen de la escritura automática y su importancia no radican por tanto solamente en una manera de escribir o de conocer el inconsciente, sino también en la confusión entre lo real y lo ficticio que puede provocarse al utilizarla.

El modo a través del cual consiguió Lautréamont esta sensación de automatismo en su escritura fue el de la velocidad: «Lautréamont si preocupava — per sua confessione — di notare “il più rapidamente possibile” quello che dentro gli dettava, concetti e immagini qual gli erano offerti *immediatamente* dall'occulto processo analogico ed intuitivo» (Orazi 14). Efectivamente, así nos advierte Maldoror al final del Segundo Canto y antes de comenzar el tercero: «Il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élancer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux» (129). Los *Cantos* dan de hecho la impresión de haber sido escritos de modo impetuoso, velozmente. La rapidez se convierte para Lautréamont en el modo de provocar la irreflexión, la manera como consigue que todas las ideas, tanto reales como ficticias, queden plasmadas sobre el papel sin que el autor (ni por lo tanto el lector) se pregunte por

sus orígenes o por su categoría entitativa<sup>4</sup>. Esta irreflexión en la concepción, que provoca la confusión de lo lógico y lo ilógico, lo racional y lo irracional queda reforzada si a la hora de escribir tampoco se produce un discernimiento.

Pero el espíritu no deja de estar alerta. Aunque toda la segunda estrofa del Canto Cuarto es interesantísima, no hay aquí espacio para comentarla por completo. Simplemente quiero citar el final de este primer párrafo por su ironía, que demuestra la clara conciencia por parte del autor de lo que está haciendo, al pretender dar justificación «lógica» a lo que ya suponía que el lector iba a rechazar por «ilógico».

Si quelqu'un me reproche de parler d'épingles, comme d'un sujet radicalement frivole, qu'il remarque, sans parti pris, que les plus grands effets ont été souvent produits par les plus petites causes (...). Au reste, tout les goûts sont dans la nature; et quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (certes, je ne croyais pas qu'on viendrait, un jour, me le reprocher), je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloginé d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine (160-161).

## LA RECEPCIÓN DE LAUTRÉAMONT EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

La primera referencia que tenemos de la obra de Ducasse en España es relativamente temprana: 1896. Corresponde al artículo «El Conde de Lautréamont», ensayo que forma parte del libro *Los raros* de Rubén Darío<sup>5</sup>. En este artículo el autor da a conocer lo poco que hasta entonces se sabe sobre Ducasse. Ni siquiera alude a las *Poesías*, cuyo manuscrito original, el único conocido entonces, permanecía guardado en la Biblioteca Nacional francesa. Por las numerosas referencias a Bloy se deduce que fue a través de su artículo como llegó a oídos de Darío la noticia de la existencia de Lautréamont<sup>6</sup>. Comparte su opinión sobre él y cita largos párrafos de los *Cantos* destacando, siempre influido por Bloy, su carácter satánico y maldito. Como frase final y remarcando la condición extraña y singular de la obra, explica que «de la vida de su autor

<sup>4</sup> De la misma opinión es Suzanne Bernard, quien opina que «Lautréamont nous amène-t-il à penser (...) que le sensé et l'insensé, que le réel et l'imaginaire ont la même valeur, entrent à parts égales dans la création poétique. En lisant Lautréamont nous sentons que toutes nos certitudes s'ébranlent, que tout es remis en question: et c'est là sans doute, sur le plan littéraire comme sur le plan métaphysique, ce qui fait l'importance de sa poésie» (251).

<sup>5</sup> Meses antes de esta publicación (el 27 de noviembre de 1896) había escrito un artículo para *La Nación*, de Buenos Aires, «Los colores del Estandarte», que encabeza con una cita del escritor de Montevideo.

<sup>6</sup> En su estudio «Rubén Darío y el Conde de Lautréamont», Publio González-Rodas llega a la conclusión de que el artículo de *Los raros* sobre Lautréamont es en realidad prácticamente una reproducción del artículo de Bloy en *La Plume* (375-389). Sugiere que probablemente Darío ni siquiera habría leído por entonces la obra.



nada se sabe. Los «modernos» grandes artistas de la lengua francesas hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable» (442). Sin embargo la noticia de Darío no sirvió, al menos aparentemente, para despertar el interés de los artistas sobre el autor maldito. Hasta que no se produzca en Francia su verdadera rehabilitación, no volveremos a ver su nombre en España<sup>7</sup>.

Mientras tanto en España, otro poeta hispanoamericano, Vicente Huidobro, empieza a escribir en 1919 un poema que no publicará hasta 1931. Es difícil leer algunas frases de *Altazor* sin traer a la memoria la revuelta de Mal-doror:

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo (56).

Soy el ángel salvaje que cayó una mañana  
[...]  
Paradoja fatal  
Flor de contradicciones bailando un fox-trot  
Sobre el sepulcro de Dios  
Sobre el bien y el mal (73).

No encontramos sin embargo, ni en la obra ni en la crítica de Huidobro, referencias a Ducasse. Una sola, citada por René de Costa en su edición como «Documento inédito; archivo Huidobro», nos hace darnos cuenta de que la intuición no es errónea. En contestación a Buñuel sobre una crítica a *Altazor*, Huidobro dice: «Respecto a lo de artista fracasado es posible que tenga Ud. razón (pero) en mi fracaso voy junto con Rimbaud y Lautréamont» (24). No sé cuáles son las causas que motivaron el silencio del chileno sobre su conocimiento de Ducasse. Dada su relación con Darío y el ambiente literario francés era presumible que supiera de él. Es fácil pensar en el inevitable afán de originalidad (que tantos quebraderos de cabeza dio al propio Huidobro con respecto al creacionismo) que todo autor exige para con su obra. Es cierto que se trata de dos libros, los *Cantos* y *Altazor*, muy distintos, aunque creo que la influencia de aquéllos sobre éste, aunque sea muy superficial, es indiscutible.

<sup>7</sup> Difieren los autores en cuanto a la incidencia real del artículo de Darío para el conocimiento de Lautréamont en España y América. Según Rodríguez Monegal, lo verdaderamente importante es «que al hacer tuyas las palabras de Bloy, Darío rendía el homenaje del asombro a la obra casi desconocida del poeta montevidiano» (347). No es de la misma opinión José Ángel Valente, para quien «la irradiación de Lautréamont en el ámbito peninsular ha de buscarse a favor de la aparición de un nuevo lenguaje al que el superrealismo no es ajeno. Desde ese punto de vista, la inclusión de Lautréamont en “Los Raros”, de Rubén Darío, carece necesariamente de significación profunda. Mucho más tarde la lectura de los “Cantos” dejará huellas visibles en la poesía de Vicente Aleixandre, por ejemplo» (Valente 1).

Pero quizá el caso más claro y más interesante de la influencia de Lautréamont en España sea el de Vicente Aleixandre<sup>8</sup>. Al hablar de la prosa poética aleixandrina resulta ya inevitable mencionar la influencia de *Les Chants*. Sabemos que Aleixandre había leído la obra de Lautréamont directamente; él mismo reconoce el impulso de este magisterio tanto en el fondo como en la forma de *Pasión de la tierra*<sup>9</sup>. Hemos visto que la prosa de *Maldoror* había sido un punto clave de referencia en la creación de lo que los surrealistas llamaron la escritura automática. En el libro de Aleixandre podemos observar también huellas de este modo de escribir, en cuanto a la forma y a los resultados. La atmósfera evocada a través de metáforas que rompen con la lógica resulta muy similar, ya que provocan la ilusión de estar en otro mundo, en el que las categorías de espacio y tiempo son moldeables y cualquier propiedad, tanto sensible como abstracta, parece intercambiable. Un fragmento de «Ser de esperanza y lluvia» puede servirnos como ejemplo:

La primavera insiste en despedidas, arrastrando sus cadenas de cuerdas, su lino sordo, su desnudez de ocaso, el lienzo flameado como una sábana de lluvia. Alentar sobre un seno, alargar la mano a tres mil kilómetros de distancia, hasta tocar la frente de cristal en que están impresos los azules marinos, los peces sorprendidos; sentir en el oído la mirada de las cimas de la tierra que llegan en volandas, prescindiendo de sus gimientes roces aterciopelados, no basta para alcanzar el sueño mientras se aspira el aroma de pincho que el tallo de la flor está ocultando en embriaguez (...).

Ser de esperanza y lluvia que desciende del fondo del relámpago como un pecho partido. Piedra de cal y sangre que rompe sus vagidos contra la frente loca de luces aspeadas, de cruces fulgurantes hasta el hueso. Muero porque no sé si la forma percibe la claridad del sol, o si el fondo del mar puede encontrarse en un anillo. Porque tengo en la mano un pulmón que respira y una cabeza rota ha dado a luz a dos serpientes vivas (104-105).

Aleixandre se sirve en estas estrofas de figuras que desechan la lógica ordinaria de distintas maneras. Por ejemplo, en el primer párrafo, a través de la superación de límites corporales («alargar la mano a tres mil kilómetros de distancia») o en la constatación material de la capacidad visionaria del poeta («sentir en el oído la mirada de las cimas de la tierra que llegan en volandas»). Aprende del poeta maldito a describir un universo concreto, visual, que de tan plástico llega a parecer vivo. En el segundo párrafo (el último de la composi-

<sup>8</sup> El poema más significativo de Aleixandre en cuanto a su relación con Lautréamont es «El más bello amor», de *Espadas como labios*, que recoge la estrofa decimotercera del Canto Segundo de *Maldoror*. Se pueden ver alusiones a este respecto en Gullón: 211 y Puccini: 67. Sin embargo aquí, como dije al principio, he preferido centrar mi atención en las influencias formales, que son mucho más claras en *Pasión de la tierra*.

<sup>9</sup> Pueden verse datos sobre este asunto en la edición Morelli: (34). También son muy interesantes para estudiar este tema los artículos de Duque Amusco y Depretis citados en la bibliografía.

ción) hay una referencia implícita a los límites y a la unión del arte y la vida. El poeta se da cuenta de que la actitud pletórica con la que se enfrenta a la primavera no está realmente justificada. Aleixandre, a diferencia de Lautréamont, no cree en el rebelde total; él no es más que un hombre. El hombre no es más que un «ser de esperanza y lluvia que descende del fondo del relámpago como un pecho partido», poeta que no consigue más que «vagidos» y que reconoce su propia limitación, principalmente la que supone el desconocimiento de la verdadera realidad: «muero porque no sé si la forma percibe la claridad del sol, o si el fondo del mar puede encontrarse en un anillo». A Aleixandre la subjetividad absoluta no le satisface, no le proporciona una respuesta. Es el hombre frente al mundo, frente a su miseria admitida, en contraste entre su grandeza (ser de esperanza) y su limitación (ser de lluvia), que por una parte se siente centro del universo y por otra perdido dentro de él. Su actitud poética no tiene la fuerza ni el vértigo de la rebeldía furiosa de Lautréamont, pero sí comparte con él el atractivo de los abismos, de lo que supera los límites, de lo absoluto al fin y al cabo. Esta diferencia va a ser fundamental en lo que se refiere al lenguaje, que será, en término de Antonio Carreira, «de guante blanco»: «desde *Pasión de la tierra* su léxico es el más preciosista del surrealismo, apenas se distingue del utilizado por Juan Ramón Jiménez, destierra todo término malsonante, sobre todo si se atiende a los más recurrentes y sus asociaciones» (375).

Juan-Eduardo Cirlot, poeta y crítico español que durante algún tiempo estuvo en estrecho contacto con el surrealismo francés resume lo que a mi entender es la verdadera influencia de Lautréamont en la literatura posterior, tanto francesa como en el ámbito hispanoamericano: «El sadismo ingenuo que perpetúan las páginas del Maldoror no nos conmueve ni casi nos horroriza, ni que decir tiene que no logra el efecto demasiado humano que tal vez su autor le asignó, pero las apariciones y desapariciones de objetos, las trasmutación de elementos, el hervor cósmico que en el interior de ese poema se fragua, sí tiene una importancia en la literatura del mundo, y sí formulan como la codificación de lo que hasta aquel momento permaneció ignorante de sus propia fuerza, no tan destructiva como sus enemigos suponen o dicen suponer» (36-37). Efectivamente, si queremos hacer justicia a Lautréamont, debemos ir dejando cada vez más en un segundo plano al personaje maldito y rebelde para encontrar en él al poeta revolucionario como escritor.

## OBRAS CITADAS

- ARAGON, Louis (1992). *Lautréamont et nous*. Toulouse, Sables.  
 — (1980). *Traité du style*. París, Gallimard.  
 BERNARD, Suzanne (1959). *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París, Nizet.  
 BRETON, André (ed.) (1938). *Oeuvres complètes* de Lautréamont, comte de, París, GLM.  
 — 1988. *Oeuvres complètes*. Vol. I, París, Gallimard.

- CARREIRA, Antonio (1996). «Problemas del hermetismo poético: el caso de Vicente Aleixandre». *Analecta Malacitana*, XIX, 2: 365-382.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1996). «Crítica del surrealismo». *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro.
- DARÍO, Ruben (1950). «Los Raros». *Obras completas*. Vol. II, Madrid, Afrodisio Aguado.
- DEPRETIS, Giancarlo (1984). «I riflessi dei *Chants de Maldoror* nella figuratività di *Pasión de la tierra*». *Studia historica et philologica in honorem M. Battlori*. Anexos de *Pliegos de Cordel*, III, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura, 613-628.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro (1998). «Revisión de las fuentes literarias de *Pasión de la tierra*». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 23: 67-80.
- ÉLUARD, Paul (1968). *Oeuvres complètes*, Lucien Scheler y Marcelle Dumas (eds.), Paris, Gallimard.
- GONZÁLEZ-RODAS, Publio (1971). «Rubén Darío y el Conde de Lautréamont». *Revista Iberoamericana*, 75: 375-389.
- GULLÓN, Ricardo (1958). «El itinerario poético de Vicente Aleixandre». *Papeles de son Armadans*, 11, 32-33: 195-234.
- HUIDOBRO, Vicente (1981). *Altazor, Temblor de cielo*. Ed. René de Costa, Madrid, Cátedra.
- JEAN, Raymond (1986). «Lautréamont et les surréalistes». *Dada-surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos: Actas del coloquio de literatura francesa*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 3-4.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (1987). *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre, Madrid, Cátedra.
- ORAZZI, Vittorio (1944). *Lautréamont e il surrealismo*. Roma, Libr. Fratelli Bocca.
- PUCCINI, Dario (1979). *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona, Ariel.
- RAYMOND, Marcel (1985). *De Baudelaire au Surréalisme*. París, José Cortí.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1986). «Isidoro Ducasse, lector del barroco español». *Revista Iberoamericana*, 135-136: 347.
- SOUPAULT, Philippe (1973). *Lautréamont*. París, Seghers.
- VALENTE, José Angel (1970). «Tres notas sobre Lautréamont». *Ínsula*, XXV-282: 1.
- VILENA, Luis Antonio de (ed.) (1984). *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre, Barcelona, Orbis.
- WALZER, Pierre-Olivier (ed.) (1970). *Oeuvres complètes de Lautréamont, comte de*, París, Gallimard.