

Sobre el Conde de Lautréamont y el arte surrealista

Penetrar en el universo del Conde de Lautréamont –pseudónimo de Isidore Ducasse- es una tarea difícil cuando no imposible, quizás porque la sombra de su anonimato sigue trayendo de cabeza al grueso de estudiosos que pretenden arrojar luz sobre un personaje que pertenece más a la esfera de lo legendario que de lo real. Y es que, ciertamente, constituye la vida del Conde una incógnita que no pocos han intentado despejar. Con todo, no es mi intención desbrozar la biografía vaporosa de un artista cuya insondable existencia forma parte ya de un maravilloso compendio historiado de enormes lagunas, sino que mi objetivo es bien otro, acaso el de destripar la alucinada obra de Isidore Ducasse con el fin de entender ese movimiento parejo –que no sincrónico- llamado surrealismo. Por lo tanto, lo que nos ocupa es la obra del Conde: *Les Chants de Maldoror* (1868), *Poésies y Lettres* (1870).

Precipitado al abismo lautreamontiano, a uno le invade el desasosiego que es escribir sobre una entelequia fantasmal. Si en efecto su vida parece ser un misterio, su obra no lo será menos. Muchos fueron los autores que intentaron explicar *Les Chants*, todos ellos guiados por un sentimiento explicativo de aquello que tanto les fascinaba. El resultado, ya lo adelanto, fue pura literatura. Se sucedían apotegmas sobre su poética,

que luego resultaban ser historia subjetiva, particularidades del autor que cada vez más debilitado, parecía ante las puertas de una explicación lógica, arrasado por esa “lava líquida” que dirá Leon Bloy (Saillet, 1988: 639). Otros, iluminados mediadores entre la cordura y la locura, parecen tratar de esclarecer su prosa poseídos por el mismísimo Conde. Es así como sirviéndose de los mismos mecanismos utilizados por Lautréamont para dinamitar la literatura decimonónica, el teórico desorientado lo emula para explicarlo, dirimiendo en un cíclico espectáculo de pillería donde lo incomprensible alcanza a lo inexplicable hasta que lo inexplicable se rinde ante lo incomprensible. Por consiguiente, nos encontramos ante un terreno de poéticas inexpugnables, donde parafraseando a Manuel Serrat, se nos condena a una “crítica de la crítica” (Serrat, 2008: 10). Cómo no: ésta es según Aldo Pellegrini “la última y definitiva ironía que nos reservaba el poeta” (Pellegrini, 2007: 18).

El acervo lautreamontiano, siempre nos conduce a una interpretación tan rica como imprecisa. Quizás contribuyera a ello que entre el 1870 y el 1919 la obra de Lautréamont fuese olvidada, siendo imposible en los años posteriores reconstruir la huella de su repercusión cultural. Esto plantea una incógnita: ¿por qué los simbolistas no se legitimizaron en Lautréamont? Las razones son varias: primero porque imperaban las teorías alienistas de León Bloy, lo que en cierta medida desacredita la novela; segundo porque la obra había sido retirada del mercado una vez impresa. Aún así, el libro sigue

distribuyéndose de manera clandestina, aunque la prole simbolista sigue mirando de soslayo a Lautréamont, a excepción del insigne dramaturgo Maeterlinck y el patafísico Alfred Jarry, quienes confesarán su admiración idolátrica por el poeta (Pellegrini, 2007, 28). Por otra parte, la progenie simbolista ya había encontrado sus propios dioses en Baudelaire y los subsecuentes Verlaine y Rimbaud. Lautréamont no fue entendido desde la óptica del mundo sensible y espiritual de proclamas baudelerianas. La obra sobrepasó la sensibilidad del momento. No detectar esa transgresión ante toda preceptiva canónica, esa continua ametralladora de impactos visuales, fue sin duda el error más grande de los simbolistas, pues, Lautréamont no parte de la retórica clásica sino de reclamos sensoriales para nutrir su compleja imagería alucinatoria. Es así como vivificando el ritmo de su juego lúgubre, el lector, mil veces interpelado por la llama del cinismo más cáustico, se abandona como una cobaya al experimento lautremontiano: “Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d’embellir le faciés, ne croyez pas qu’il agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu’un élève de quatrième des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchois...” (Lautréamont, 1988, 450).

Mas la prosa lautreamontiana permaneció casi cincuenta años olvidada esperando un merecido reconocimiento. En 1919 —año de plena eclosión dadaísta— André Bretón copia a mano de

la Biblioteca Nacional de Francia las *Poésies* (Fernández Urtasun, 1999: 59). Pasado el tiempo se encargará de difundir este legado, a tenor de lo dicho por Rosalind. E. Krauss: “Porque, habiendo llevado consigo su volumen de Lautréamont, Bretón insistió en leer los *Chants de Maldoror* de una vez y durante horas a un desconcertado Ernst” (Krauss, 1993: 55). A partir de entonces, la fama de Lautréamont crecerá paralela a la repercusión surrealista.

En 1920, Man Ray realiza su *L'Enigme d'Isidore Ducasse*. El título referencia al juego ducassiano de la despersonalización; es decir, Ducasse crea a Lautréamont quien a su vez crea a Maldoror que son impersonalidades intercambiables en la obra maldororiana. Man Ray hace hincapié en esta metamorfosis de imprecisiones. Lo que vemos no es más que un saco con cuerdas cubriendo un objeto indeterminado: un enigma. En el momento en que viésemos su contenido se destruiría la obra de arte, pues, su significado cobra sentido en la incertidumbre, en lo oculto. Man Ray es consciente de que la mejor forma de tributar al Conde es provocando al espectador. Lautréamont agita al lector; Man Ray al espectador. Para Willian Rubin el objeto envuelto es una máquina de coser, icono que alude al célebre pasaje del Canto VI, que es además el himno surrealista por antonomasia (Rubin, 1969: 62):

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements

musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre Seul des rongeurs indéfiment, ey fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la recontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie (Lautréamont, 1988: 462).

De todos modos -al igual que en el caso lautreamontiano- *L'Enigme d'Isidore Ducasse* nunca podrá resolverse, ya que la obra de Man Ray ha sido destruida conservándose solamente de modo parcial (Hubert, 1988: 191).

Si en la anterior obra, Man Ray respondía a la metáfora maldororiana con otra metáfora, en *L'Image d'Isidore Ducasse* (1933) se servirá de la representación literal de ésta para la explicación de la misma. Man Ray se olvida de fugas semánticas y se torna cronista. Ahora su cometido es explicitar la relación del surrealismo con Lautréamont, alejado ya de dobles sentidos y juegos de significados.

Es así como el poeta se torna obsesivo para Breton y afines, convirtiéndose en deidad surrealista junto a otros semidioses como Sade, Jarry o el Bosco. A partir de entonces los más afamados artistas del momento rendirán tributo a Ducasse. Frans de Geetere (Lautréamont, 1927), Salvador Dalí (Lautréamont, 1934), Victor Brauner, Man Ray, André Massón, Kurt Seligmann, Max Ernst, Óscar Domínguez, Yves Tanguy

(Lautréamont, 1938), Jacques Houplain (Lautréamont, 1947) o René Magritte (Lautréamont, 1948), por citar algunos, comienzan a representar pasajes de *Les Chants*, en un sentido homenaje al Conde (Hubert, 1988: 189-219).



La bibliografía sobre Lautréamont se cuenta por cientos, la del surrealismo por miles, pero estos libros tratarán esta correlación de manera epidérmica. El surrealismo va a ver en Lautréamont una inagotable fuente de inspiración para su desarrollo. Sin empero, sobre la riqueza de este diálogo artístico poco o nada hay escrito. Escribir sobre Lautréamont es complicado, traducir la conversación que el surrealismo tuvo para con él se torna casi imposible. Pero antes de

continuar, quisiera aclarar una apreciación sobre esta correspondencia. En general, el surrealismo realiza una lectura particular de Lautréamont. Su explicación no es definitiva, solamente una interpretación entre otras posibles. Por lo tanto, podremos concluir que el surrealismo no puede ser entendido sin Lautréamont, pero Lautréamont sí puede ser entendido sin el surrealismo, algo que actualmente cuesta disociar. De hecho, como he reseñado con anterioridad, una lectura simbolista del Conde, o al menos redoniana, pudiera haber sido –de existir– tan interesante como la hiperrealista. Matizado este apunte inicial, adentrémonos pues, en la concepción surrealista sobre Lautréamont con el fin de aclarar éste diálogo.

¿Cómo vincular dos poéticas donde toda noción de estilo se ve sometida a la subjetividad? La respuesta la encontraremos en el proteico legado del Conde. Los surrealistas advirtieron en Lautréamont cómo la vigilia se tornó hipérbole del sueño; es decir, cómo el funicular de la fantasía rompía con las cadenas de esa pesada realidad que era la construcción de un mundo decepcionante y vulgar, al que Lautréamont denomina “le Grand Objet Extérieur” (Lautréamont, 1988: 400). Como llave a esta evasión, los surrealistas utilizarán la “escritura automática” donde lo racional e irracional se conjuga para crear una nueva realidad que es la hiperrealidad. Esta sobrerrealidad que pretendía el automatismo psíquico dará lugar al *cadavre exquis*, fiel traducción figurativa de la escritura automática lautreamontiana, ensayada por Breton y

Soupault en *Les champs magnétiques* (1921) (Bradley, 1999: 8). Dicho automatismo pretenderá alcanzar, ante todo, un estado más prístino de entendimiento, un puente hacia la infancia y una ruptura con el pensamiento ilustrado. Uno de los ejemplos más claros de esta ruptura, es la representada por Óscar Domínguez en su *Retrato de Roma* (1933), en donde el pintor, muestra a su compañera sin manos, mientras estas componen una melodía, en clara alusión al método automatista.

Otro factor de rápida absorción superrealista fue la desacralización del arte llevada a cabo por el Conde. En sus *Poésies*, el autor realiza un canto universal al arte, nos habla de la necesidad de plagio, de la toma ajena para crear: “Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste” (Lautréamont, 1988: 578): había inventado el *collage* literario. De hecho, su pseudónimo es un préstamo tomado de la literatura folletinesca de época, concretamente de una novela de Sue llamada *Lautréamont* (Pellegrini, 2007: 26). Se suceden pues a lo largo de los *Cantos* numerosos ejemplos de lúdico intrusismo literario. Sobre decir que el surrealismo acogió esta innovación con gran entusiasmo a través del uso y abuso del *collage* pictórico. Pero la novela, lejos de agotarse en sus posibilidades, rejuvenece a cada paso, esta vez gracias al descubrimiento de Maurice Viroux. En 1952, Viroux publica su *Lautréamont et le Dr. Chenu*, donde el *collage* lautréamontiano se nos muestra de nuevo, esta vez exponencial: todas las

referencias animalísticas del canto V fueron plagiadas de la *Historie Naturelle* de Buffón a través de la *Encyclopedie d'Historie Naturelle* del doctor Chenu (Pellegrini, 2007: 26). Lautréamont había tejido su novela con injertos de novela popular y científica. Fractales cotidianos mimetizados en el torrente vesánico de su escritura.

Esta es la gran aportación teórica de Lautréamont al surrealismo, la manifiesta libertad del hombre para crear nuevos mundos de fantasía mediante el dinamismo permanente de lo irracional. No ha de extrañarnos, pues, que aquel primer Breton exclamara que el único culto posible era el del Conde Lautréamont (Breton, 2002: 114). Su figura se referenciará continuamente en los tres manifiestos bretonianos y por extensión, como hemos visto, en gran parte de la producción artística surrealista. El ojo soluble ya percibe la realidad a través del extraño binocular de Ducasse. La sobrestimación y divulgación de su obra, acabará por crear un lenguaje codificado de temáticas ducassianas. Un código cifrado. Un alfabeto iconográfico. De repente, todos sabían sobre la belleza de un encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. Ya se había asimilado la descontextualización del objeto como prócer de irrealidad. Había aflorado el estereotipo lautreamontiano (Cirlot, 1997: 342). Los grandes temas de su obra serán representados a través de un reconocido anecdotario de imágenes simbólicas, valgan como ejemplos: *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont* (1934) y *Portrait imaginaire de Lautréamont á 19*

ans, obtenu par la méthode paranoïaque critique (1937) de Salvador Dalí, *La machine à coudre électro-sexuelle* (1934) de Óscar Domínguez o *El Pterodáctilo* (1959) de Remedios Varo.