

Fantasma y cielo

Han pasado los años y el misterio sigue ahí: incólume a los sucesivos asaltos de sus investigadores, esquivo ante el escrutinio de la crítica, ajeno al suceder de las letras del mundo, fugaz y a la vez eterno, como si estuviera situado fuera del tiempo. Lautréamont permanece.

Atrincherado en su castillo inexpugnable, podemos imaginar la risa del fantasma –amarga y descarnada, risa al fin— mientras siente el tumulto a su alrededor, percibe las pisadas de quienes buscan sus huellas, alguna pista, una mínima traza de su ser verdadero. Y por qué no, acaso la blanca sombra se estremezca al comprobar que ya no se trata de un puñado de iniciados que quieren trepar por sus muros, sino que con el incordio de los siglos se han sumado a la tropa legionarios de toda condición para intentar la toma definitiva del castillo.

Pero él en realidad es ellos: Lautréamont, Ducasse, Maldoror. Se erige de pronto ante nosotros una absurda trinidad satanizada en su propio espíritu paródico, hecha creador y criatura a la vez, como una especie de perfecta e imposible deidad que resiste desde la nada inalcanzable de su cifra. Ser y no ser: he ahí el asunto.

Con mucha frecuencia, los grandes hitos culturales terminan aplastados por el peso de su propia significación. Pasan de hitos a mitos con lentitud a veces, fruto de un esforzado y veloz ímpetu disgregador en otros casos, con suprema frivolidad siempre. Dejan de ser referentes concretos de la historia para ocupar el lugar de la ofrenda en el siempre funcional altar de la integración social. Los aparatos culturales (que, en tanto aparatos, son en realidad meros brazos ejecutores al servicio del poder político cualquiera que éste sea y cualquiera sea su situación relativa en un momento dado, esté en el gobierno o en la oposición, actúe a la luz pública o desde la más cerrada clandestinidad, sea victorioso o derrotado, disponga de liderazgos auténticos o de grises gerentes de ocasión, se llamen, digamos, André Breton o Helena Devulina Diakanoff) son los encargados de desarrollar las acciones disipativas correspondientes en áreas vinculadas a los inestables territorios de las bellas artes en general y de las letras en particular. Allí suelen operar desde los más diversos ámbitos y con un variado instrumental, con el fin de proceder a la adecuación social y política de los hitos, es decir a su mitificación, desactivando así cualquier conflicto potencial entre ese estar en el “Tiempo Magno”, al decir de Mircea Eliade, y la pertenencia histórica.

Claro que no se trata de los mitos arcaicos, generados por el “hombre tradicional”, sino de aquellos mecanismos de fábula establecidos desde la

modernidad para que esa funcionalidad apuntada más arriba, además de necesaria, se vuelva suficiente. Los hitos, como pétreas señales que “marcan direcciones o señalan lindes y territorios”, se desvanecen en la elaboración y el amancebamiento social, para que así todo lo sólido se disuelva en el aire. El hito cultural del Arcimboldo se convirtió al final, tras un sinuoso proceso, en el mito triunfante de Dalí. De esos rostros insólitos contruidos con patas de pollo y alas de faisán, de esa Flora de corazón amarillo saliéndole del escote, de esa cabeza de fuego que llamea en la tela, de esa inversión de la naturaleza misma de las cosas capaz de transformar una vasija repleta de cebollas y ajos en un extraño hombre mofletudo y de yelmo, en fin, de toda esa temprana subversión de la mirada, lo que quedó a beneficio de inventario fue un ademán parricida, acompañado de unos relojes blandos, un bigote famoso, y, cómo no señalarlo, el “Condottiere (¿Autorretrato de Condottiere?)”, de 1943¹. Arcimboldo acabó sus días con una buena dote de florines, regalando cartapacios, bebiendo buenos vinos y agradecido al emperador Rodolfo II por un ennoblecimiento de la estirpe que se había originado, apenas, es su propia sospecha acerca de la corrección de las formas en el mundo. Salvador Dalí, gran constructor succionado por el Surrealismo, después se dejó ganar por la lógica de “Avida Dollars” y terminó comiéndose la belleza. La sociedad podía dormir tranquila, pues el genio potente y único (acaso quien mejor “vio” el universo de Maldoror) se dedicaría, durante las siguientes décadas, a exponer sus obras en olor de multitud y a mirarse el ombligo junto a Gala.

Similar operación, aunque de magnitudes diferentes, ya había ocurrido en la Francia de la Ilustración, donde el afán de los enciclopedistas culminó con la elaboración e imposición de una tabla rasa taxonómica, tan necesaria como voraz, de todo lo atinente al mundo y al hombre. No en vano la tarea impresa se tituló “*Encyclopedie, ou dictionnaire raisonné des sciencies, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*”. Todo debía estar allí. La razón primaba, se erguía en negro sobre blanco, era puesta para siempre en las páginas del nuevo libro de los libros. Pero después, con la Revolución victoriosa, la Enciclopedia asumía el papel que su propia esencia negaba y se erigía como summa de una cierta autoridad, sin que —por fortuna— el aparato político que la entronizaba advirtiera que allí, en esas mismas páginas, latía el “Verbo” oculto detrás de la palabra². Ahí aún estaba Sade, refutando a D’Alembert.

Y más acá en el tiempo, la gigantesca obra comprehensiva de Albert Einstein, que partió de abstracciones cosmológicas para replantear el Universo newtoniano y despojar a la mecánica celeste de su aura adjetivada —ni tan celeste ni tan mecánica— terminó por ser apenas un paradigma de significación cultural en lo atinente a las capacidades razonadoras y deductivas

¹ Ver, entre otros, Hocke, R.: *El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama, 1961; Geiger, B.: *Giuseppe Arcinboldi*, Florencia, 1954.

² Sobre el tema: Raymond, Marcel: *De Baudelaire al Surrealismo*, trad. de J. J. Domechina, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

del cerebro humano, sin que el anhelo de absoluto de ese físico que era judío y alemán —quien siempre llegó a la formulación a través del estupor de la filosofía— fuera rescatado por sus aprovechados seguidores, alumnos, exegetas y biógrafos.

La mueca gestual de Einstein, su irreverencia, se vinculó mucho más con una cierta excentricidad formal que con el fruto de sus cavilaciones. Y después su lengua, exhibida como si cortada hubiera sido, fue nada más que un estandarte envilecido, una moda a estampar en los carteles publicitarios. Detrás de la inocencia aparente de esa imagen también encontramos un decir apaciguado, otra domesticación.

Es verdad que cada uno de los casos anotados más arriba fue elegido de forma aleatoria, sin otro rigor que el que surge de su propia desmesura. Ciertamente, también, que esos fenómenos diversos se analizan aquí mediante una operación de lectura realizada desde el presente, aunque cada uno de los casos, observado más de cerca y acuciado desde su propio tiempo, muestra que el germen de su incompreensión y de su conflicto esencial latía ya en la propia genialidad de la construcción (*“El payaso no soy yo”*, dirá Dalí). No parece haber otro destino posible para ese desencaje entre lo que es, visto por todos, y lo que será, prefigurado en la excepción pero ni siquiera adivinado en la contemporánea aceptación de la realidad. *“El Universo no se discute: se expresa”*, escribe Cioran y advierte, página tras página, acerca del doloroso devenir de esa expresión a destiempo: *“Cuando la nada me invade (...) alcanzo la ‘vacuidad del vacío’...”*³

Desencajes que se expresan de diferentes formas y a la vez de una única manera posible. Así, Arcimboldo tuvo que participar del espíritu festivo del emperador Maximiliano, organizar torneos de “bellas artes”, planificar y dirigir ceremonias nupciales y escribir textos alusivos a la grandeza del monarca en el año nuevo de 1569; así, apenas muerto Diderot en Francia, nacía del otro lado del Canal de la Mancha Mary Wollstonecraft, convertida con los años en ese gótico personaje llamado Mary Shelley, encaje y hiel, quien trazaría para siempre la frontera de los saberes humanos en el horror de las cicatrices con que el Dr. Frankenstein armó a su monstruo; así también, la mirada absorta de Einstein debió imaginar que contemplaba, más con tristeza que con miedo, el primer hongo atómico que se elevaba, triunfal y resplandeciente como la más bella de las ecuaciones, sobre el desierto de Nuevo México en el verano de 1945.

Hay una especie de “hilo rojo” que une a esas mitificaciones de forma proteica, pues bien puede leerse lo acontecido en Hiroshima como un descomunal engendro —piezas del dolor, imposible amasijo de fuego y plumas— nacido de la ambición más pura, es decir la más deleznable de todas las ambiciones que es, a su vez, la única que nos empareja a todos los humanos que jugamos sin cesar a ser dioses. No el Dios eterno, ausente de rostro y tiempo, sino el dios cotidiano, travieso, moral, resolutivo, ejecutor, el dios imperioso, el

³ Cioran, É.: *La tentación de existir*, Madrid, Taurus, 1977 (trad. de F. Savater). Fragmento de “Carta sobre algunas aporías”.

de las órdenes inexplicables e inexplicadas, el dios sordo a la plegaria, el calculador que nunca se equivoca, el que cada uno carga consigo y sueña.

Es la “historia de un deicidio” que no deja de repetirse. Esos puntos de referencia, que son convertidos en mitos ligeros y funcionales, y colocados para siempre en el freezer del imaginario social como tales, ya ni siquiera nos interpelan. Insoportables en su elaboración de la problemática, han sido reducidos y ubicados en esa especie de limbo de Bloom que, por cierto, funcionó desde mucho antes que el sagaz crítico confeccionara su manual de autoayuda para la lectura en Occidente.

Marcas, pues, desarmadas pieza por pieza hasta que no quede nada, despojadas de su carnadura, llevadas a las regiones etéreas e inocuas de las clasificaciones, los períodos y las categorías. Señas de identidad adocenadas, medidas en los cánones a la fuerza, más como complemento y coronación de un razonamiento que como base del razonamiento mismo. Casi nada se salva: la ciencia, el arte, la industria, cualquier actividad humana por pedestre que sea, el más espléndido de los espectáculos y la más repugnante de las carnicerías bélicas, los héroes deportivos, los millonarios, los actos de fe, un muro que cae, otro que se alza invisible, las fumarolas negras de las dos torres (esos “*dos pilares, que no era difícil y menos aún imposible tomar por baobabs*”⁴) incendiadas sobre el cielo límpido y vacío —más vacío que nunca— de la atribulada capital del mundo.

Y, sin embargo, Lautréamont siempre queda fuera. Su vínculo con las “narraciones de la Historia” ya anotadas —y con otras, muchas otras, acaso demasiadas— consiste precisamente en la falta de relación con ellas, en su prescindencia. Ni alegoría ni seña. Aunque en lo profundo parezca que “es de eso” que nos habla todo el tiempo la voz estrangulada de Maldoror, no debemos dejarnos ganar por el espejismo; aunque asomen de forma casi irreal citas, lecturas, “marcas”, parodias y plagios, él asume la tarea de engullir y asimilar sin más criterio que el vértigo de la escritura; aunque los signos proliferen, crezcan entre las páginas, sean una presencia incuestionable, en realidad son lo contrario: ausencia pura.

¡A partir de ahora entras, con deliberados pasos, en la carrera del mal! Pese a que esté, para decirlo de algún modo, embotado a fuerza de sufrimientos, el último golpe que has propinado al dragón no ha dejado de afectarme. ¡Juzga tú mismo si sufro! Pero me das miedo. Ved, ved en la lejanía a ese hombre que huye. Sobre él, tierra excelente, la maldición ha hecho brotar su frondoso follaje; está maldito y maldice. ¿A dónde encaminas tus sandalias? ¿A dónde vas, titubeante como un sonámbulo sobre un tejado? ¡Que se cumpla tu

⁴ Canto cuarto, pág. 217. Se toma la trad. de Manuel Serrat Crespo de *Los Cantos de Maldoror*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001 (4ª. ed.). En adelante, salvo indicación en contrario, todas las citas de *Los Cantos* pertenecerán a esa edición, la cual fue realizada utilizando como base la edición francesa de José Corti.

perverso destino! ¡Adiós, Maldoror! ¡Adiós, hasta la eternidad en la que no estaremos juntos!⁵

Anguila cultural, fantasma sin historia, presencia avasalladora y a la vez sutil, su sola existencia nos resulta inquietante así en la Tierra como en el Cielo. Sobre él se han publicado decenas de libros, se han escrito miles de monografías; hay revistas, sitios en Internet, galerías de arte y coloquios sobre su obra en todo el mundo; se han ensayado aproximaciones biográficas, en muchos casos irrisorias, y se han alzado una y otra vez las voces de la discordia; han llegado en sucesivas olas los repudios y las zalamerías, el fuego cruzado de los insultos, las interpretaciones historicistas, el sopor psiquiátrico, las volutas del humo psicoanalítico, el desdén temeroso, la incompreensión. Al conde y a su obra lo han acosado inteligencias de toda talla y laya: Gaston Bachelard, Julio Cortázar, Antonin Artaud, Julia Kristeva, Emir Rodríguez Monegal, Enrique Pichon Rivière, Maurice Blanchot, André Breton, Ángel Rama, Roger Caillois, Octavio Paz, Anna Balakian, Maurice Viroux y muchos otros. Hubo quien diagnosticó la esquizofrenia de Ducasse a partir de la escrupulosa lectura patológica de su libro⁶. Bachelard, ya citado al respecto, armó un verdadero zoológico descriptivo con el bestiario lautreamoniano, y allí inventarió ciento ochenta y cinco especies animales, incluyendo el petrel, las mariposas, el célebre pigargo rojo, muchos piojos, perros y sanguijuelas, arañas, pulpos, un rinolofo⁷. En fin, hasta hubo quien dedujo en Ducasse una actividad masturbatoria sin pausa (en la “lejana Montevideo” de la infancia, faltaba más) a partir del “ideograma” fonético básico (?) del libro: Maldoror, *Mal d'aurore...*⁸(!).

Todo ha sido en vano, todos han fracasado. Él se escapa. Extiende una y otra vez los márgenes, se hunde en las alturas, se desliza fuera del espacio que pretende contenerlo, sea cual fuere. Se atrinchera en su castillo. Corresponde apuntar que ese ha sido uno de los elementos de mayor malestar para los aparatos culturales con respecto a Lautréamont, de modo que *Los Cantos*, esa verdadera estaca clavada en el corazón de la literatura como obsesión y frustración de tantos, ha operado por defecto: no hay mitificación posible pues su esencia es elusiva, siempre esquiva. Desgarra sin herir, cuestiona sin afirmar, revela sin mostrar. Allí los aparatos no accionan, pues en cada ocasión se descubren dando manotazos en el vacío.

⁵ Canto tercero, pp. 198 y 199.

⁶ Soulier, J. P.: *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Ginebra, Libraire Droz, 1964.

⁷ Bachelard, G.: *Lautréamont*, París, Libraire José Corti, 1939.

⁸ Weber, J. P.: *Domaines tematiques*, París, Ed. Gallimard, 1963.

Pero este elemento singular, esta distintiva y única forma que tiene el autor de *Los Cantos* de hurtarse al tiempo (esa jaula del Canto segundo, donde va a parar el ángel quemado por la saliva de Maldoror) y que ha conocido del repudio inicial, del olvido posterior, del rescate elitista de los surrealistas después y de la gloriosa vacuidad actual, muestra tres pilares, que son los que sostienen con firmeza el castillo lautreamoniano. En primer lugar su propia voluntad: “*Je ne laisserais pas de mémoires*”, escribió él mismo en sus *Poésies*, o en realidad el “otro” Lautréamont, el señor Isidoro Ducasse en 1870, cuando contaba 24 años de edad y apenas si le quedaban unos meses de vida. Se trató de una declaración de principios, enunciada con absoluta claridad, sin que pesara sobre ella —a estar por las suposiciones— ni un solo trago de ajeno, ni una nubecilla de opio.

El segundo pilar sobre el que se asienta su escurridizo “estar” en la moderna cultura de Occidente es la opacidad de su tránsito: nacido en Montevideo el 4 de abril de 1846 (era lunes y había guerra), hijo de un diplomático francés de poco rango y de una de sus sirvientas, bautizado tardíamente como Isidore-Lucien Ducasse un año y medio después, huérfano de madre desde esa época, los episodios conocidos de su vida son escasos y, casi siempre, de ínfima relevancia o totalmente anodinos. Unos estudios de adolescente en colegios de Tarbes y Pau, un fugaz regreso a Montevideo en 1867 a bordo del vapor *Harrick* y, ya de vuelta en Francia, alguna aparición pública en París, entre 1868 y 1870, unas cartas, ciertas historias. De su figura no queda más que una (posible) fotografía tomada por un tal Blanchard, fotógrafo de la plaza Mauburguet de Tarbes. De su destino final apenas se ha salvado el acta de defunción levantada por Louis Gustave Nast, adjunto de alcalde, quien el 24 de noviembre de 1870 (era jueves) escribió:

“*Isidore Lucien Ducasse, hombre de letras, de 24 años de edad, nacido en Montevideo (América meridional), fallecido esta mañana, a las 8, en su domicilio de la calle del Faubourg-Montmartre, N°7, sin más datos. El acta ha sido levantada en presencia del señor Jules François Dupuis, hotelero, calle del Faubourg-Montmartre, N°7, y de Antoine Milleret, camarero, en idéntico domicilio...*”

Al día siguiente, Ducasse fue enterrado en el Cementerio del Norte de París y en 1890 sus restos se perdieron para siempre en el osario de Pantin. Fin de la historia.

O comienzo acaso, pues el tercer pilar sobre el que descansa el castillo donde habita ese carácter fantasmal es su obra: *Los Cantos del Maldoror*. Texto inclasificable, anguila “en sí y para sí”, heredero de su propia tradición nacida con él mismo, radical en su desapego, el libro (aparecido completo por primera vez y firmado por el “Compte de Lautréamont” en París, en 1869)⁹ ha resultado

⁹ La bibliografía también es pulsional: “*Les Chants de Maldoror -Chant premier*”, firmada apenas con tres asteriscos (***), apareció en París (Balistout, Questroy et Cie.) en 1868; otra edición del Canto primero,

ser uno de los más severos desafíos a los que se ha enfrentado la crítica literaria del siglo XX. Rara especie de ouroboros que afirma, en esa circularidad fálica que lo distingue, su sentido final. Ni las centurias de Michel de Nostradamus han resultado tan oscuras. Ni el *Finnegan's Wake* de Joyce tan laberíntico. Ni *El Aleph* de Borges tan repleto de fermentos. Contra esa muralla se han estrellado una y otra vez todos los esfuerzos. Puede afirmarse que, tras un siglo de empeños, nada ha quedado. Pero puede afirmarse aún más, quebrando una lanza por “lo inmanente” en la literatura de Ducasse: nada quedará en el futuro, sin importar qué ocurra, quiénes se asomen al abismo, qué saberes se apliquen a su lectura.

Fantasma eterno entonces, siempre vivaz y siempre oscuro, Lautréamont permanece oculto, a salvo de los “saqueadores de pecios”, ajeno a los laberintos de nuestra soledad, instalado en su propia nada, chapoteando en ese verbo espermático que después enunciara Valle-Inclán. Señor de sus Cantos, de la impenetrabilidad de los mismos, de su permanente fuga y de un continuo retorno, el hombre cede del todo a su propio fantasma y el joven Ducasse termina por ser Lautréamont a secas: ni siquiera el irónico título nobiliario permanece pues nada de lo superfluo resiste la hondura de Maldoror. Él es Maldoror pese a sí mismo.

De ahí que la publicación de las *Poésies* de Ducasse en 1870 no atempere la fiebre generada por los desgarros iniciales. En realidad, tras escribir y publicar *Los Cantos*, el conde desapareció para siempre. Otro fue el autor de esos textos irónicos que vieron la luz cuando a su autor le llegaba la oscuridad definitiva. Nada puede amortiguar el impacto que genera lo que canta ese Maldoror desconocido y sin embargo tan cercano. No hay humanidad y, por lo tanto, ya no hay muerte posible.

Por momentos parece que alguno de ellos caerá en nuestras redes (ellos: es decir Ducasse, Lautréamont, Maldoror) y entonces el acoso se redobra. La trituradora analítica extrae los jugos allí donde se hallen, por más escasos que sean, por más ponzoña que rezumen: un dibujo imaginado, una hipotética línea autobiográfica en el libro, un bilingüismo vuelto transterritorialidad y ausencia gracias al viejo océano, una sexualidad explorada en cada metáfora, en cada pesadilla. Pero después, un instante después, todo vuelve a esfumarse para

anónima, fue publicada en la antología de “*Parfums de l’aime*”, en Burdeos, 1869; finalmente, la primera edición completa, firmada “*par le Comte de Lautréamont*” fue publicada en París en 1869. Fue impresa en Bruselas, en la casa Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Justamente en el sótano de esa imprenta fue ocultada casi toda la edición. La publicación en 1870 de sus *Poésies* resultará, a la luz de los estremecimientos de *Los Cantos*, casi una charada incomprensible para cierta crítica del siglo XX. “*Je remplacé la mélancolie par le courage*”, escribiría el propio Ducasse en el pórtico de esos textos. Pero los hechos vendrían a demostrar que no alcanzaba con una mera declaración de intenciones.

retornar al “grado cero” del enigma. Él parece ejercitar sin pausa una verdadera deontología de la ausencia.

No creáis, vos, cuya envidiable tranquilidad no puede sino embellecer, más aún, vuestra facies¹⁰, que se trata todavía de lanzar, en estrofas de catorce o quince líneas, como haría un alumno de cuarto curso, exclamaciones que parezcan inoportunos y sonoros cloqueos de gallina cochinchina, tan grotescos como sería dable imaginar, por poco que uno se lo propusiera; pero es preferible probar con hechos las proposiciones que se adelantan.¹¹

Cabe entonces una pregunta obvia. ¿Para qué insistir con lo que no está? Las respuestas posibles son muchas, pero todas terminan refiriéndose a la propia noticia ya dada en la pregunta: porque no está y es justamente desde ese no estar que *Los Cantos de Maldoror* dice. Porque lo que subyace en la obra de la palabra y en el gesto cultural que la precede resulta pertinente y no ha podido ser mitificado. Porque detrás (o más bien debajo) del “misterio de Lautréamont” se esconde una de las obras más inquisidoras de la literatura y un ser humano que nos pertenece, aunque aquel gesto cultural se prolongue en el repudio enmascarado, en el disfraz conceptual, en la simple ocurrencia crítica, en la nada que a él tanto habría halagado.

Se trata de una articulación entre el no estar y el decir que debe contraponerse con el “estado de las cosas” en este desconcierto cultural del recién nacido siglo XXI, donde la norma es estar y no decir, el estar sin decir¹². Es que la abstracción inasible de Maldoror, la llaga de su texto, sigue mostrando una capacidad de problematización de la escritura que tiende a faltar cada vez más en la literatura y que deberá ser rescatada. Perdidos parecen los días en que Lezama Lima proclamaba la “visibilidad en el lenguaje” como milagro “*de forma y ceremonial*” capaz de organizar la resistencia “*frente al aluvión temporal*”¹³. Ya ese aluvión viene y nos sepulta: estética de vídeo clip, sensibilidad carcomida a puro zapping, ilusión de rapidez que todo se lo traga desde el esquema, la simplificación de la palabra o, si se quiere, la desproblematización de las escrituras de la vida.

Ocurre que aquel falso conde atravesado de lejanías e imposturas, empapado de noche, espectral en su oficio de hermano de la sanguijuela, humilde en la soberbia de su ausencia, continúa interpelando nuestro existir, nos sigue azotando con el fuego de su palabra. Él reclama desde su no lugar la pertinencia de su texto, la “vacuidad del vacío” que proclamó desde la filosofía,

¹⁰ En las trad. de A. Ortega y G. de la Serna: “vuestro aspecto”.

¹¹ Canto sexto, pág. 289.

¹² También es el “momento de fabbrós, no de creadores”, planteado por Eduardo Milán en *Trata de no ser constructor de ruinas*, México, Ed. Filodecaballos, 2003.

¹³ Lezama Lima, J.: “Hasta que el lenguaje...”, artículo publicado en *Revista Mexicana de Literatura* (set.- oct., 1956).

casi un siglo después, uno de sus herederos más brillantes y, por fortuna, inconsecuentes.

De cierta oscura manera, Isidore Ducasse aguarda su tiempo. Como Julio Herrera y Reissig, aquel otro montevideano loco de lucidez y de palabras, Lautréamont aún no está cumplido en el nocturnal festín de lo que Octavio Paz designaba como “carne de la escritura”. También Ducasse podría cantarle desde el presente al “Avernus” esperpéntico de Herrera y Reissig que escandalizó a varias generaciones y que fracturó para siempre la formulación del Modernismo¹⁴: “*Lapona Esfinge: en tus grises/ pupilas de opio, evidencio/ la Catedral del Silencio/ de mis neurastenias grises.../ Embalsamados países/ de ópalo y de ventiscos/ bruma el esplín de sus discos,/ en cuyos glaciales bancos/ adoran dos osos blancos/ a los Menguantes ariscos.*”

Ambos (osos blancos quizás envueltos en una nube de esplín), junto con otros —un puñado en realidad— están unidos por una patria que es en realidad una “no patria”, es decir una negación recidivante: el lenguaje que atraviesa el idioma y lo supera para fijarlo en conceptos, que lo ensarta con ideas más allá y muchas veces a pesar de sí. Entre la “patria del idioma” tantas veces ensalzada sin otro motivo que su mera existencia, y la más vasta “no patria” del lenguaje poético que la repudia, puede delimitarse una cierta frontera. En ese sentido, Lautréamont no tiene compatriotas sino hermanos de exilio. Son pocos y son extraños (a nosotros y entre sí y aun a sí mismos). Su condición común es, justamente, la fuga, el extrañamiento. Otra vez el fantasma. Esos hitos no pueden ser domados.

Buscar a Lautréamont en este caso no significará retomar, en un imposible afán de novedades sucesivas, las sendas de interpretación ya recorridas, ni remitirse a un pulcro comentario de una obra que ha sido escrutada de manera profusa. No habrá más pretensión entonces que aquella nacida de la angustia ante la búsqueda del pariente extraviado, desaparecido en ya lejanos tiempos de ciudades sitiadas, y con toda la “carga” que la palabra desaparecido tiene para alguien nacido en las costas del Río de la Plata. Es que su fantasma aún nos lastima. Será ante todo un intento de hallar el reflejo apagado en el espejo del propio escritor, de entibiar tanta distancia (el espejo derrideano como hielo, o quizás el hielo como espejo, como fría representación especular de esa ausencia o, al fin y al cabo, el espejo como espejo nada más: lugar de la imagen representada pero, también, devuelta en un cierto marco que la contiene, en una superficie lisa que siempre repite, siempre está, o sea el espejo como lugar posible de la aparición que anhelamos).

Será asumir sus riesgos y vestir sus ropajes y oler de nuevo sus ácidos alientos, volver tras los pasos de alguien que lleva nuestra sangre y que no ha

¹⁴ Ver al respecto, entre otros: Hamed, A.: *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*, Montevideo, Ed. Graffiti, 1996; Castillo, J. L.: *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1999; Achugar, H.: *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Montevideo, Ed. Arca, 1985.

regresado. Será cruzar de nuevo el mar insondable, palpitar con él para consagrar de nuevo su radical autenticidad.

La jornada es arriesgada y el camino está sembrado de emboscadas y equívocos, eso está dicho. Maldoror nos lo advierte desde el comienzo del *Canto primero* de su ¿historia?:

Plegue al cielo que el lector, enardecido y momentáneamente feroz como lo que lee, halle, sin desorientarse, su abrupto y salvaje sendero por entre las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno; pues, a menos que ponga en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual, como mínimo, a su desconfianza, las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua. No es bueno que todo el mundo lea las páginas que siguen; sólo algunos saborearán sin peligro ese fruto amargo.¹⁵

Vayamos, entonces, a embebernos el alma, a saborear el fruto amargo de la anguila. No nos hagamos ilusiones: ya está dicho que es empresa fallida de antemano. Sin embargo, toda aventura suele dejar su recompensa, aunque ella no sea otra cosa que la comprobación de su inutilidad, es decir el supremo artificio de una inexplicable belleza.

¹⁵ Canto primero, pág. 83. Así comienza el libro. Cierta crítica supuso que de ahí tomaba Rubén Darío la línea argumental para su ensayo sobre el conde, pero como se verá más adelante el nicaragüense echó mano a otra fuente de inspiración para elaborar su texto, incluido en el libro *Los raros*.